

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯ

ХАБАРШЫСЫ

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2014

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі,

«Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президентінің - Елбасының

Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты,

профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

Ғ. З. Бегембетова жауапты хатшы, өнертану кандидаты, доцент

Б. М. Аташ философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)

М. Х. Әбеусейітова шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)

Н. Н. Гилярова өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)

К. В. Зенкин өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылым істері жөніндегі проректоры (Ресей)

Ә. Ғ. Қайырбекова философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)

Б. И. Қарақұлов өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

Д. К. Кирнарская өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)

С. Ә. Күзембай өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

И. В. Мацеевский өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)

А. Б. Наурызбаева философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

С. Е. Нұрмұратов философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)

И. А. Рау философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)

М. Сәбит философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)

Б. М. Сатершинов философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі

М. Сато Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)

Я. Сипош PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)

С. Ы. Өтеғалиева өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

В. Н. Юнусова өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

4 (5) 2014

**Шығарылуы:
жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Жауапты редакторлар:
В. Е. Недлина
А. Д. Шорабек

Беттеген:
Д. Семдянов

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы,
Абылай хан д-лы, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық
консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Редакционная коллегия:

Жания Яхияевна Аубакирова – главный редактор,
Народная артистка Казахстана,
Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента
Республики Казахстан, профессор, ректор КНК им. Курмангазы

- Г. З. Бегембетова** – ответственный секретарь, кандидат
искусствоведения, доцент
- Б. М. Аташ** – доктор философских наук,
профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
- М. Х. Абеусеитова** – доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
- Н. Н. Гилярова** – доктор искусствоведения, профессор Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского (Россия)
- К. В. Зенкин** – доктор искусствоведения, профессор, проректор
по научной работе Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
- А. Г. Каирбекова** – доктор философских наук, профессор, КНК
им. Курмангазы, заведующая кафедрой
Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
- Б. И. Каракулов** – доктор искусствоведения, профессор КНК
им. Курмангазы (Казахстан)
- Д. К. Кирнарская** – доктор искусствоведения, профессор, проректор
по инновациям и творческой работе Российской
академии музыки им. Гнесиных (Россия)
- С. А. Кузембай** – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель
РК, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
- И. В. Мацневский** – доктор искусствоведения, профессор, Российский
институт истории искусств (Россия)
- А. Б. Наурызбаева** – доктор философских наук, профессор КНК
им. Курмангазы (Казахстан)
- С. Е. Нурмуратов** – доктор философских наук, профессор,
заместитель директора Института философии,
политологии и религиоведения Комитета науки
МОН РК (Казахстан)
- И. А. Рау** – доктор философских наук, профессор, Научный
форум по международной безопасности при
Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
- М. Сабит** – доктор философских наук, профессор,
АУЭС (Казахстан)
- Б. М. Сатершинов** – доктор философских наук, доцент, заведующий
отделом религиоведения Института философии,
политологии и религиоведения Комитета науки
МОН РК (Казахстан)
- М. Сато** – доктор философии, профессор Университета
Нихон (Япония)
- Я. Сипош** – PhD, старший научный сотрудник института
музыковедения Академии наук Венгрии
- С. И. Утегалиева** – кандидат искусствоведения, доцент КНК
им. Курмангазы (Казахстан)
- В. Н. Юнусова** – доктор искусствоведения, профессор Московской
государственной консерватории им. Чайковского

**ВЕСТНИК Казахской
национальной
консерватории
им. Курмангазы**

4 (5) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Министерстве
культуры и информации
РК

Свидетельство о
постановке на учёт
№13880-Ж от 19
сентября 2013 года

Ответственные
редакторы:
В. Е. Недлина
А. Д. Шорабек

Вёрстка:
Д. Семдянов

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы, пр. Абылай-
хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская
национальная
консерватория
им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Editorial board:

Janiya Aubakirova – Chief Editor, People's Artist of Kazakhstan, the Laureate of Peace and Progress State Prize of the First President of the Republic of Kazakhstan, Professor, Rector of Kurmangazy KNC

G. Begembetova executive secretary, PhD, Associate Professor

B. Atash Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)

M. Abuseyitova Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)

N. Gilyarova Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

K. Zenkin Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

A. Kairbekova Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

B. Karakulov Doctor of Arts, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

D. Kirnarskaya Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music (Russia)

S. Kuzembay Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

I. Matzievsky Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)

A. Nauryzbayeva Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

S. Nurmuratov Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)

J. Rau Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)

M. Sabit Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)

B. Satershinov Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan

M. Sato Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)

J. Šipoš PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences

S. Utgaliyeva PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

V. Yunussova Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

4 (5) 2014

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. E. Nedlin
A. D. Shorabek

Page Makeup:
D. Semdyanov

Cover design:
V.E. Nedlin

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty
Ablay Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

МУЗЫКА ТУРАЛЫ ҒЫЛЫМНЫҢ ӨЗЕКТИ МӘСЕЛЕЛЕРІ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ НАУКИ О МУЗЫКЕ

ACTUAL PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

УДК 681.817.1/4 (4-011)

Валерий СВОБОДОВ

Российский Институт Истории Искусств (г. Санкт-Петербург)

**ИНСТРУМЕНТЫ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ
И АКУСТИКА ХРАМОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ**
(из истории смычкового инструментария)

Резюме. Статья посвящена истории смычковых хордофонов Западной Европы, связанной с переходом инструментов скрипичного семейства из народной среды в академическую. Автор доказывает, что раскрытие художественных и технических возможностей скрипок связано с акустикой соборов, включивших в церковное богослужение наряду с певчими смычковые народные инструменты, звучавшие ранее на открытом воздухе. Особенность звуковысотного интонирования при игре на хордофоне как варианта пифагорова строя имеет большое значение для решения проблем исторического инструментоведения. В статье предлагается опыт изучения возникновения и эволюции инструментов скрипичного семейства на основе их взаимосвязи с интервальной структурой (ИС) натуральных звукорядов струн хордофона.

Ключевые слова: хордофон, инструмент, смычок, звукоряд, струна, собор, акустика, строй.

Тірек сөздер: хордофон, аспап, ысқы, дыбыс қатары, ішек, шіркеу, акустика, сап.

Keywords: chordophone, instrument, bow, scale, string, temple, acoustics, temperation.

Происхождение европейского смычкового инструментария Б. А. Струве датирует второй половиной первого тысячелетия [1, 37]. Начало исполнительского искусства на грифном хордофоне ученый связывает с **ребеком**. По данным Иеронима Моравского (XII век) это был пятиструнный смычковый инструмент кварто-квинтового строя. Его предшественница – однострунная **смычковая лира**, известная европейским народам еще с середины первого тысячелетия. Курт Закс предполагал, что **ребек** произошел от арабского **ребаба** [2, 317]. Его могли завести с Востока в Европу, но как мог он **произойти** от арабского хордофона, рожденного в европейской среде [3, 34-35]?! Интервал *чистой квинты* в интервальной структуре (ИС) строя (аргумент Закса [2, 318]), не доказывает родство инструментов!

Ссылаются на Ибн Фадлана, присутствовавшего на похоронах волжанина, труп которого сожгли на костре вместе с его инструментом, которого Фадлан назвал **танбуром**. Покойник, вероятно, играл на древнерусском хордофоне **домре** или **балалайке**, внешне похожими на арабский танбур **ребаб**, историей которых в прошлом веке заинтересовался В. В. Андреев. Заксу возражают данные строя и фактурно-аппликатурных стереотипов (ФАС) грифных хордофонов [4] и опыт реконструкции звукоряда однострунной **лиры** XII века [5].

Европейский смычковый инструментарий, настраиваемый на квинту, развивался в поисках конструкции звуковысотного интонирования ладовой мажоро-минорной системы при игре в **пифагоровом строе**. В середине второго тысячелетия носители народной традиции вместе со своими инструментами переселились из далекой глубинки в города и вынуждены были приспособиться к условиям новой жизни. Церковь с идеей «Вначале было Слово, / И Слово было Бог», обратила внимание на смычковые инструменты.

История музыкального инструментария связана с развитием разных способов звукоизвлечения. От удара по предмету, лишенному звуковысотной характеристики возникли ударные инструменты, связанные с ритмом-действием. Со временем ударяемый предмет получил звуковысотность. В наши дни в Гватемале, например,

сохранилась **маримба**, клавиши которой настраиваются в системе музыкального мышления аборигенов Южной Америки.

Струна, приведенная в колебание внешним предметом, способна произвести звук определенной частоты. Ее можно зацепить пальцем. Так возникли щипковые инструменты Востока, от которых скоморохи восточных регионов Древней Руси заимствовали манеру игры и внешний вид конструкции своих хордофонов. Щипковые инструменты не допускались в богослужебный ритуал русской православной церкви и преследовались в культурной и общественной жизни страны, как «орудие дьявола».

«Скоморохи» Западной Европы «фидлеры» извлекали звук на фиделе (скрипке) при помощи смычка. Смычковый способ звукоизвлечения роднил их с церковными певчими и вносил дополнительную тембровую окраску в произносимое и пропеваемое слово. Допущенный в акустику Собора, фидель обнаружил свою особенность инструментального воплощения музыкального текста. Дворцы, строившиеся теми же архитекторами, что и соборы, впустили в акустику концертных залов инструменты народной традиции, которые вытеснили аристократическую виолу, значительно уступающую скрипке художественными и техническими возможностями, которая не была ограничена температурой.

ИС строя инструментов скрипичного семейства – **квинта** между первыми обертонами шкалы натурального звукоряда источника звука, чем и было обусловлено их развитие в звуковысотной системе **пифагорова строя**. Хордофоны, настраиваемые по квинтам, оказались своими фактурно-аппликатурными стереотипами (ФАС), по сравнению с инструментами иных строев, наиболее приспособленными для исполнения песен и наигрышей ионийского лада [5], мажора ладового мышления, сменившего ладовую систему Средневековья. В народной среде Западной Европы мажорные мелодии с начала второго тысячелетия начинают преобладать в вокале и инструментальных наигрышах, а мелодии песен исполнялись не только голосом, но и на скрипках разных звуковых регистров.

Данные проведенных исследований [4-7] установили, что инструменты скрипичного семейства возникли в рамках первого – четвертого обертонов ($c-g-c^1$) натурального звукоряда от $C-(c-g-c^1)$. По Преториусу это – **трумшейт**, родоначальник семейства скрипок. По Струве [1] и работам автора настоящей статьи [4] первым многострунным инструментом скрипичного семейства был **альт**. С утверждением в академической среде ладовой мажоро-минорной системы скрипка допускается в храм, акустика которого помогла раскрыть выразительные возможности хордофона, связанные с игрой в квинтовом строе. Музыкальные мастера с учетом акустики помещения вносили изменения в конструкцию инструмента, звучавшего ранее на открытом воздухе, что помогло обнаружить особенности звуковысотного интонирования в **натуральном** строе, который оказался **пифагоровым** строем [8].

Пифагоров строй – звуковысотная система древнегреческой лиры Апполона, **чистый** строй – виолы, **темперация** – современного фортепиано. **Натуральный** строй **пифагорова** строя это – звуковысотная система, которую создает сам исполнитель во время игры на инструменте квинтового строя. Во второй половине XIX века Карл Давыдов обратил внимание на «некоторые явления, происходящие от строя виолончели чистыми квинтами» [9]. Его статья оставалась незамеченной исполнителями, так как была написана на основе данных математики и акустики, недоступных пониманию музыкантов. Давыдов открыл особенность звуковысотной игры на смычковом инструменте скрипичного семейства. Изучение этой игры привело к открытию Н. А. Гарбузова звуковысотной зоны слуха [10]. У Пабло Казальса расстояние между **до-диезом** и **до-бекаром** равнялось больше **четверти тона** [11].

Для исторического инструментоведения остается окончательно так и нерешенной проблема возникновения аккорда настройки многих музыкальных инструментов мировой

культуры. Струве писал, что «вопрос возникновения и установления строя инструментов до сегодняшнего дня остается открытым. Необходимо детальное изучение связей развития музыкальной культуры (мелодики, гармонических и полифонических средств и т.д.) с возникновением строя различных инструментов, и только тогда можно будет подойти к решению этого важного вопроса инструментоведения» [1, 128].

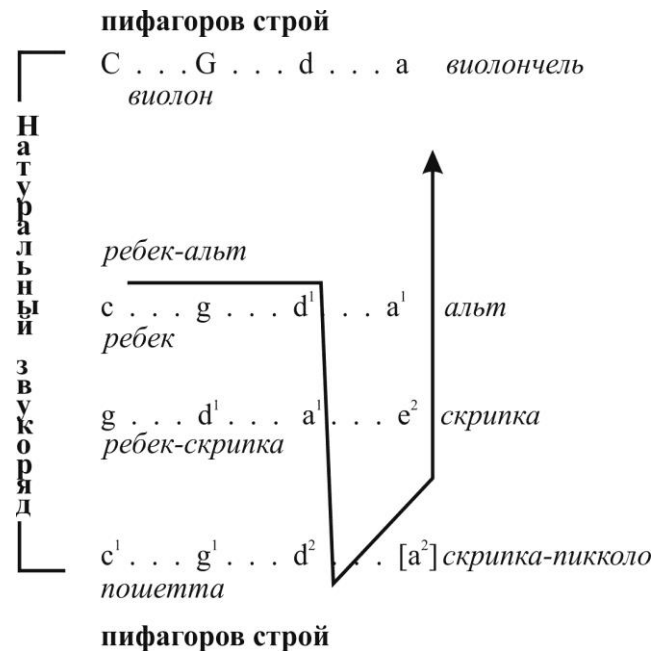
Идеи ученого нашли развитие и продолжение в работах автора статьи.

Акустические предпосылки возникновения инструментов скрипичного семейства

Область звукового диапазона инструментов скрипичного семейства – второй-четвертый обертоны ($c-g-c^1$) натурального звукоряда источника звука от С до четвертого обертона (С-с-g- c^1). По Преториусу это – **трумшейт**. Квинта от тона его нижней внегрифной струны – ИС строя $c-g$ двухструнного **ребек** И. Моравского (XII век), две квинты – строй $c-g-d^1$ **ребек**. Но это – трехструнный **альт**! Строй на октаву вверх двух квинт от четвертого обертона – строй $c^1-g^1-d^2$ **пошетты** и **скрипки-пикколо**. По количеству квинт в строе хордофона это – **ребек**, форме резонатора **пошетта** (скрипка танцмейстера) и **скрипка-пикколо**, инструменты XVII-XVIII веков, в ансамбле с которыми трехструнный **альт-ребек** исполнял парию **смычкового баса** [12, 3].

Последовательность двух квинт от третьего обертона натурального звукоряда – строй $g-d^1-a^1$ сопранового **ребек**, для расширения которого понадобилась еще одной квинта. А это – строй $g-d^1-a^1-e^2$ четырехструнной скрипки XVI века. Для ансамблевой игры с ней в качестве **смычкового баса** трехструнный **ребек-альт** и четырехструнный **альт** явно не были приспособлены ввиду незначительного отличия по высоте настройки. Поэтому со временем их заменил **маленький виолон** – **виолончель** («violoncello», итал. – смычковый бас **violon** с уменьшительным суффиксом «cello»), строившийся по квинтам от основного тона натурального звукоряда монохорда **трумшейта** Преториуса. Так выглядит Схема формирования ИС строя инструментов скрипичного семейства со шкалой натурального звукоряда по и шкалой пифагорова строя¹.

Схема формирования
интервальной структуры строя
инструментов скрипичного
семейства:



Струве пишет: «Решающим критерием научной классификации виол должны явиться особенности их строя и

¹ От попытки ввести в ИС строя смычкового хордофона четвертую квинту (виола помпоза со строем С-G-d-a-e¹) отказались по причине большого частотного несоответствия звукорядов крайних струн.

диапазона, а вокруг этого основного стержня следует группировать различные морфологические признаки» [1, 207]. Сказанное относится и к инструментам скрипичного семейства.

Квинта *c-g* между вторым и третьим обертонами натурального звукоряда строя ребека – объективная акустическая данность и в строе грифного хордофона не может быть прерогативой только одного региона инструментальной культуры. Но квинта *e-h* (*e¹-h¹*) строя арабского ребаба, от которого по Заксу произошел ребек [2, 318^a], имеет иные корни своей родословной. Ученым, изучающим историю восточного инструментария, предстоит еще узнать причину квинтовой настройки ребаба! В работах автора статьи [4-6] доказано, что ИС строя европейских средневековых хордофонов находилась в аппликатурном соответствии со звукорядами ладовой системы среды, в которой они рождались и жили. Подобный опыт исследования можно рекомендовать востоковедам на примерах своего инструментария! (Пожелание, так и оставшееся без отклика, высказывалось в печати [13]). Идея была одобрена Международным Конгрессом музыкальных археологов [6]. Только после решения этой проблемы можно будет подойти к изучению истории ребека и ответить на гипотезу Закса о происхождении славянского хордофона от арабского! На уровне сравнительного музыкознания сделать это невозможно. Хочется напомнить слова И. В. Мациевского, что «соотношение музыкального инструмента (МИ) и инструментальной музыки (ИМ), их роль в эволюции инструментальной культуры – краеугольный вопрос органологии» [14, 60]. Изучение истории музыкального инструментария решающее значение имеет проблема возникновения и взаимосвязей интервальных структур ИС строя хордофонов.

С утверждением в академической среде мажоро-минорной ладовой системы, сменившей систему церковных ладов Средневековья, народный инструмент Западной Европы перешел в академическую среду, которая помогла раскрыть выразительные возможности скрипичных инструментов, связанные с акустикой помещений при игре в ИС квинтового строя конструкции смычкового хордофона.

Список литературы

1. **Струве Б. А.** Процесс формирования виол и скрипок [Текст] / Б. А. Струве – М.: Музгиз, 1959. – 266 с.
2. **Sachs K.** Real-Lexikon der Musikinstrumente [Text] / K Sachs – Berlin: Yulius Bard, 1913. – 442 с.
3. **Свободов В. А.** Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства [Текст] : дисс. ... д. иск. : 17.00.02 : защищена 23.06.10 : утв. 00.00.10 / В. А. Свободов – СПб., 2010. – 520 с. – Библиогр.: 578. 520 с.
4. **Свободов В. А.** Системно-этнофонический метод реконструкции строя и фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов [Текст] / В. А. Свободов // Музыкант в культуре: концепция и деятельность. / Российский институт истории искусств. – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 87-101.
5. **Свободов В. А.** Становление и эволюция строя западноевропейских смычковых инструментов [Текст] В. А. Свободов // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 26-39.
6. **Svobodov V.** Zur Rekonstruktion der Saitenstimmung von archäologischen Chordophonen [Text] V. Svobodov // Orient-Archäologie. Band 7. Studien zer Musikarchäologie II. – Rahden /Westf: VM, 2000. S.87-89.
7. **Свободов В. А.** Роль европейского смычкового инструментария в становлении ладового мышления [Текст] В. А. Свободов // Музыковедение – М. 200, №2 . С.17-22.

8. **Свободов В. А.** Натуральный звукояд источника звука инструментов скрипичного семейства как звуковысотная система натурального строя [Текст] В. А. Свободов // Вестник №2(30). – Челябинск, 2012. С.115-118.
9. **Гинзбург С. Л.** К. Ю. Давыдов [Текст] С. Л. Гинзбург. – Л: Красный печатник, 1936. С. 161-172.
10. **Гарбузов Н. А.** Зонная природа звуковысотного слуха [Текст] Н. А. Гарбузов. – М.-Л.: АН СССР, 1948.
11. **Корредор Х.** Беседы с Пабло Казальсом [Текст] Х. Корредор Л: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 368 с.
12. **Mozart L.** Gründliche Violinschule [Текст] L. Mozart Leipzig: EB Deutscher Verlag für Musik, 1968. 268 s.
13. **Свободов В. А.** Музыкальный средневековый инструментарий Туркменистана [Текст] В. А. Свободов Ашгабат – СПб: 2005. С.186-107
14. **Мациевский И. В.** О взаимосвязи инструментария и инструментальной музыки в процессе исторического развития культуры [Текст] И. В. Мациевский // Вопросы инструментоведения. Вып. 7 – СПб., 1995. С.60-66.

References (transliteration)

1. **Struve B. A.** Protsess formirovaniya viol i skripok [Text] / B. A. Struve – M.: Muzgiz, 1959. – 266(2) p.
2. **Sachs K.** Real-Lexikon der Musikinstrumente [Text] / K Sachs – Berlin: Yulius Bard, 1913. – 442 p.
3. **Svobodov V. A.** Smychkovy instrumentary v evolyutsii evropeyskogo ispolnitelskogo iskusstva [Text] : diss. ... d. isk. : 17.00.02 : zashchishchena 23.06.10 : utv. 00.00.10 / V. A. Svobodov – SPb., 2010. – 520 p.
4. **Svobodov V. A.** Sistemno-etnofonichesky metod rekonstruktsii stroya i fakturno-applikaturnykh stereotipov grifnykh khordofonov [Tekst] / V. A. Svobodov // Muzykant v kulture: kontseptsiya i deyatelnost. / Rossysky institut istorii iskusstv. – SPb.: RIII, 2005. – pp. 87-101.
5. **Svobodov V. A.** Stanovleniye i evolyutsiya stroya zapadnoyevropeyskikh smychkovykh instrumentov [Text] V. A. Svobodov // Ispolnitelskoye iskusstvo: violonchel, kontrabas. – M.: GMPI im. Gnesinykh, 1988. pp. 26-39.
6. **Svobodov V.** Zur Rekonstruktion der Saitenstimmung von archäologischen Chordophonen [Text] V. Svobodov // Orient-Archäologie. Band 7. Studien zer Musikarchäologie II. – Rahden /Westf: VM, 2000. pp.87-89.
7. **Svobodov V. A.** Rol evropeyskogo smychkovogo instrumentariya v stanovlenii ladovogo myshleniya [Text] V. A. Svobodov // Muzykovedeniye – M. 200, №2 . pp.17-22.
8. **Svobodov V. A.** Naturalny zvukoryad istochnika zvuka instrumentov skripichnogo semeystva kak zvukovysotnaya sistema naturalnogo stroya [Text] V. A. Svobodov // Vestnik №2(30). – Chelyabinsk, 2012. pp.115-118.
9. **Ginzburg S. L.** K. Yu. Davydov [Text] S. L. Ginzburg. – L: Krasny pechatnik, 1936. pp. 161-172.
10. **Garbuzov N. A.** Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha [Tekst] N. A. Garbuzov. – M.-L.: AN SSSR, 1948.
11. **Korredor Kh.** Besedy s Pablo Kazalsom [Tekst] Kh. Korredor L: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 1960. – 368 p.
12. **Mozart L.** Gründliche Violinschule [Tekst] L. Mozart Leipzig: EB Deutscher Verlag für Musik, 1968. 268 p.
13. **Svobodov V. A.** Muzykalny srednevekovy instrumentary Turkmenistana [Text] V. A. Svobodov Ashgabat – SPb: 2005. pp.186-107
14. **Matsiyevsky I. V.** O vzaimosvyazi instrumentariya i instrumentalnoy muzyki v protsesse istoricheskogo razvitiya kulture [Text] I. V. Matsiyevsky // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 7 – SPb., 1995. pp.60-66.

Валерий СВОБОДОВ

ДӘСТҮРЛІ ХАЛЫҚ АСПАПТАРЫ ЖӘНЕ БАТЫС ЕУРОПА ШІРКЕУЛЕРІНІҢ АКУСТИКАСЫ

(ысқымен тартылатын аспаптар тарихынан)

Түйін

Мақала халық арасындағы скрипка тектес аспаптардың академиялық дәрежеге көтерілуімен байланысты Батыс Еуропаның ысқылы хордофондарының тарихына арналады. Автор скрипканың көркемдік және техникалық мүмкіндіктерінің ашылуы ертеде ашық далада ойналған ысқымен тартылатын халық аспаптарының халыққа қызмет ететін шіркеулердің акустикасымен байланыстылығын дәлелдейді. Пифагордың нұсқасындағы хордофонда ойнау кезіндегі дыбыс биіктігінің ерекшелігі тарихи аспаптанудың мәселелерін шешу қатары болып табылады. Мақалада скрипка тектес аспаптардың хордофон ішектерінің табиғи дыбыс қатары интервалдық құрылымымен олардың өзара байланысының пайда болуы мен дамуын зерттеу тәжірибесі беріледі.

Тірек сөздер: хордофон, аспап, ысқы, дыбыс қатары, ішек, шіркеу, акустика, сап.

Valeriy SVOBODOV

INSTRUMENTS OF FOLK TRADITION AND ACOUSTICS OF TEMPLES OF WESTERN EUROPE

(from the history of bowed string instruments)

Summary

The article is devoted to the history of bowed string chordophones of Western Europe, connected with the transmission of violin family instruments from folk to academic area. The author argues that the disclosure of the artistic and technical capabilities of violins is associated with the acoustics of cathedrals which included bow folk instruments, previously unheard of in the open air, in a mass along with the choir. Feature of pitch intonation when playing the chordophones as options of Pythagorean system has great importance for the solution of problems of historical organology. The paper proposes an experience of study origin and evolution of the violin instruments family based on their interconnections with the interval structure (IS) of natural scales of chordophone's strings.

Keywords: chordophone, instrument, bow, scale, string, temple, acoustics, temperation.

Сведения об авторе:

Свободов Валерий Александрович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского Института Истории Искусств.

Автор туралы мәлімет:

Свободов Валерий Александрович – өнертану докторы, Ресей Өнер Тарихы Институтының жетекші ғылыми қызметкері.

Сведения об авторе:

Valeriy A. Svobodov – Doctor of Arts, lead research fellow of Russian Institute of Arts History.

УДК 78.01

Владислав ПЕТРОВ*Астраханская государственная консерватория (Россия)***ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИМПУЛЬСЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Резюме. Современная музыкальная композиция в содержательном аспекте ориентирована на образы, в основном, негативные. Среди подобных немusикальских импульсов рассмотрены: исторические события, связанные с многочисленными войнами, убийствами, геноцидом, террористическими актами, природные катаклизмы, вызванные своеобразной борьбой человека против природы, глобализацией мира, приводящей к катастрофам и фактическому уничтожению цивилизации, проблема политического размежевания. В статье рассмотрены опыты А. Дютыйе, Ф. Ржевски, С. Райха, П. Вакса, М. Кагеля.

Ключевые слова: постмодернизм, современная музыка, музыкальный образ, музыка и политика.

Тірек сөздер: постмодернизм, замануи музыка, музыкалық бейне, музыка және саясат.

Keywords: postmodernism, contemporary music, music, image, music and politics

Каждая историческая эпоха имеет свои константные образы, обусловленные теми событиями, которые наполняют ее эстетическую и бытийную сущность. Эти образы интерпретируются во всех сферах деятельности человека, в том числе, – и в композиторском творчестве, как, собственно говоря, и в творчестве любого художника. Время диктует ту или иную образную систему искусства в целом, что кажется, безусловно, естественным. Приведем в пример произведения, выражающие образы войны с воссозданием самих многочисленных военных операций XX века или эмоциональной реакции на них: связанные с образами Второй мировой войны «Квартет на конец времени» (1941) О. Мессиаана, кантата «Прерванная песня» (1955) для солистов, хора и оркестра Л. Ноно, Восьмой квартет (1960), Седьмая симфония (1941) для оркестра и Симфония «Бабий Яр» (1962) для баса, хора басов и оркестра Д. Шостаковича, «Плач по жертвам Хиросимы» (1960) для оркестра К. Пендерещкого, «Военный реквием» (1962) для солистов, хора, органа и двух оркестров Б. Бриттена, с образами Вьетнамской войны – струнный квартет «Черные ангелы» (1971) Д. Крама, а также Симфонию № 12 («Смерть на площади») (1974) на тексты П. Неруды для хора и оркестра А. Петтерсона, раскрывающую события чилийского восстания 1946 года и подробности смерти восьми чилийских рабочих. Непосредственным откликом на события Второй мировой войны также стала известная оратория «Дитя нашего времени» (1941) М. Типпета¹. Партитура оратории имеет два эпиграфа – «при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости» (Иов, 38: 7) и «Тьма являет собой славу света» (Т.С. Элиот, «Убийство в соборе»).

Современная музыка (обозначим, на наш взгляд, наиболее логичные временные рамки этого понятия: 70-е годы XX века – 10-е годы XXI столетия) отличается особым вниманием композиторов к образам глобализации мира, трагическим, драматическим, концептуально связанным с тем или иным *немusикальным* импульсом. Приведем в систему эти импульсы.

¹ Социально-историческая тематика является одной из главных в творчестве этого английского композитора. В своих сочинениях он поднимает актуальные для XX века проблемы, например, – проблему межрасового взаимодействия (опера «Разбитый лед», 1976), проблему однополых отношений (опера «Сад», 1969) и т.д.

1. *Исторические события, связанные с многочисленными войнами, убийствами, геноцидом, террористическими актами.*

Воссоздавая музыкальными средствами события войн, давая собственную эмоциональную оценку происходящим на протяжении долгого времени разным уносящим жизни людей конфликтам, композиторы обращаются к слову как наиболее существенному выразителю содержания, прибегают к большому составу оркестра и большой инструментальной группе, способной ярче выразить демоническую сущность происшедших событий. Таким образом, большинство произведений создано в вокально-инструментальных жанрах.

Рассмотрим ряд примеров, раскрывающих разные негативные моменты человеческой истории.

Так, образ *Второй мировой войны* (1941-1945) стал содержательной основой вокально-инструментального цикла «Тени времени» (1997) для трех детских голосов и оркестра А. Дютыйе, состоящего из пяти эпизодов. Среди инструментов – преобладание духовых (4 флейты, 3 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет in Es, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 рога, 4 трубы, 3 тромбона, туба) и ударных (литавры, кротали, колокольчики, небольшой китайский гонг, маримбафон, малый барабан, подвесные тарелки, там-тамы, храм-блок, треугольник, вибрафон деревянные колокольчики) инструментов; также используются челеста, арфа и струнные инструменты. Вокально-инструментальный цикл создавался к 50-летию победы во Второй мировой войне; катализатором содержательной основы стал всем известный дневник Анны Франк и документальные свидетельства о депортации нацистами в концлагерь целого еврейского детского дома. Вследствие этого музыка выявляет общее трагически-медитативное состояние. I часть – «Часы» – открывают роковые фанфары, исполняемые медными духовыми инструментами и струнными, играющими глиссандо вниз. Здесь представлен образ времени, его поступь активизируется на протяжении всей части, констатируется, что даже спустя полвека человеческие потери ощутимы и не забыты. Во II части – «Зло Ариила» – представлена демоническая и разрушительная энергия. Содержательной основой части стал образ Ариила – падшего демона, наблюдающего за наказанием в аду, знакомый широкому кругу людей по поэме «Потерянный рай» Д. Мильтона или Ариэля – духа воздуха из «Бури» У. Шекспира. В III части – «Память теней» – господствует детское пение, синтезирующее черты григорианского пения и восточной модальности. Этот неслучайный прием продиктован тем, что часть посвящена Анне Франк и всем еврейским детям – жертвам Второй мировой войны. Сольные и ансамблевые эпизоды в итоге формируют текстовый вопрос: «Почему мы?». Грубая зловещность образа войны возвращается в интерлюдии, соединяющей III и IV части. Сама же IV часть – «Волны света» – несмотря на свое название, предстает несколько грузной и скоротечной. Итог музыкальной драматургии производится в V части – «Доминирующий синий», где наблюдаются «шаткие» ритмы, интонационный повтор хором фраз детского ансамбля из III части, возвращение господства медных духовых инструментов и фанфарного тематизма.

В оратории «Триумф смерти» (1987) Ф. Ржевски – музыкальном театре для нескольких голосов, струнного квартета и магнитной ленты, – написанной на текст драмы П. Вейса «Расследования», в которой происходит процесс осуждения нацистов Освенцима, каждый из инструменталистов на протяжении звучания произведения (порядка 2 часов) имеет обширные временные эпизоды для индивидуальной импровизации. Они отмечены в партитуре соответствующими волнообразными линиями. Подобные фрагменты передаются из партии в партию, иногда совмещаясь в акустическом пространстве. Оригинальна запись Ржевски в конце V части оратории:

Пример 1. Ржевски, Ф. «Триумф смерти».

The image shows a musical score for Philip Glass's 'Triumph of Death'. It features vocal lines at the top with lyrics in three languages: English ('They could be broken top'), German ('Auch diese Konten zerbrechen werden'), and French ('Les plus forts même pouvaient être brisés'). Below the vocal lines are four staves for a string quartet. The string parts are heavily annotated with handwritten notes, including '(gradually crack main branch... break)', '(cresc.)', and 'ff', indicating a specific performance technique of creating a crackling, branching sound.

Ориентируясь на эти поистине живописные «ветви», струнники должны импровизировать, воссоздавая собственное видение происходящих событий². Последняя часть оратории состоит из ряда предоставленных Ржевски формант, свободное варьирование которых инструменталистами приводит к неограниченной импровизации и полному музыкальному хаосу по ее окончании. Во всех частях произведения общая импровизационность подчеркивается и визуальной свободой всех участников действия: исполнители вольны в своих движениях, они могут передвигаться по сцене, залу, находиться на специально предоставленной платформе, использовать дополнительный реквизит (книги, газеты), изображать своим поведением разные эмоциональные состояния; инструменталистам также предлагается читать тексты и петь. Все это наглядным образом демонстрируется, например, в окончании III части оратории «Песня лагеря», в партитуре которой вообще исчезает нотная запись и автор предоставляет исполнителям только текстовый материал.

В целом, драматическая по содержанию оратория, как и драма Вейса, имеет следующие части: Пролог – Песня о платформе – Песня о лагере – Песня о качелях – Песня о возможности выживания – Песня о смерти Лили Тофлер – Песня об унтершарфюрере Штарке – Песня о черной стене – Песня о феноле – Песня о бункере – Песня о циклоне Б – Песня о крематории.

Инструментальным мультимедиа можно назвать композицию «Разные поезда» (1987) для струнного квартета (изначально – для «Кронос-квартета») и ряда пленок еще одного американского минималиста С. Райха. Концепция сочинения базируется на детских впечатлениях автора: два раза в год с 1939 по 1942 года Райх в сопровождении гувернантки проделывал путь из Нью-Йорка, где проживал его отец, в Лос-Анджелес, где работала и жила мать. Он вспоминал: «Это стечение обстоятельств предопределило пьесу, которая включает не только звуки американских и европейских поездов, но и голос моей воспитательницы, сейчас семидесятилетней, и голос черного проводника, который теперь на пенсии, и голоса нескольких выживших после холокоста и проживающих ныне в США. Все эти звуки соединены не только с живым Кронос-квartetом, но и с записями квартета, что увеличивает число квартетов до трех. Для подготовки пленки со звуками поездов и голосов я использовал сэмплерные клавиши и программу-секвенсор в моем Макинтоше» [2, 300]. В цикле три части – «Америка до войны», «Европа в процессе войны» и «После войны». В каждой из них – обилие звуковых эффектов. Например, в I части используются записанные на пленку словесные фразы «Поезд отправляется из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк», инструментальный изображает движение поезда в мирное время по схеме «медленно-быстро-медленно»,

² Такая условная, «ветвистая», обладающая признаками авангардного изобразительного искусства нотная запись характерна для ряда партитур другого американского композитора – Э. Брауна, сочинения которого стали близки Ржевски еще в 60-е годы XX века.

то есть от начала его движения до окончания (торможения). Для кульминационного момента характерен быстрый темп и интонационное повышение всего комплекса звукоорганизации. *Во II части* – изображение движения поезда во время военных действий, достигающееся звучанием воя сирен (заранее записанного на пленку), голосовыми объявлениями воздушной тревоги. Материал, исполняемый квинтетом, – многократное повторение интонационно-ритмических формул (все же, Райх – минималист). При этом, возникают их необычные соотношения: перенос формул в разные регистры и тембры создает ощущение непредсказуемости, красочности материала. *В III части*, как и в I части, изображается движение поезда – стук рельсов, звучание тепловозных гудков воплощает квинтет. Фонограмма предоставляет звучание голоса, который объявляет рейсы и предупреждает пассажиров об особенностях перемещения по железнодорожным путям. Общее нарастание динамики приводит к хаосу, в котором не различимы ни интонации, ни ритмы, ни жанровые основы тематизма. После драматургической кульминации все движение идет на спад, и произведение заканчивается в тихой динамике. Во время звучания композиции работают видеопроекторы, из которых на сцену *проецируются* фотографии и фрагменты документальных фильмов о войне, найденные Райхом в архивах военных инстанций США³.

Сам композитор так характеризовал цикл «Разные поезда»: «Это произведение может служить стартовой площадкой для нового вида музыкального театра. Условно можно назвать его документальным музыкальным видеотеатром. Я представляю себе музыкантов на сцене, не в яме... Над ними или вокруг них должно быть несколько больших проекционных видеозэкранов, одни из которых показывают документальные картинки, синхронизированные со звуком, а другие показывают текст» [2, 301]. Следует отметить, что в данном случае «классический вариант» квинтетного исполнительства, превращается в «аклассический», поскольку главным носителем музыкального выражения является импровизация. Визуальный ряд направлен на дополнительное разъяснение концепции, поэтому относительно этого опуса можно говорить о первичной функции музыки.

Содержательной основой музыкального опуса могут стать события иных военных конфликтов, например – события унесшей миллионы человеческих жизней *Вьетнамской войны* (1965-1975). Так, аспекту осмысления смерти в ситуации данной войны посвящено сочинение «Потерянное и найденное» (вариант, встречающийся в программах европейских концертов, – «Бюро находок», 1985) для одного ударника Ф. Ржевски. Однако, это – инструментальный перформанс, поэтому здесь наблюдается специфический способ фиксации музыкальных событий. Партитура представляет собой лишь английский текст, начинающийся фразой «*Я только что показал класс в засаде...*» и выполняющий функцию интегративного доминирования. В правой колонке (*Text*) даны строчки из письма лейтенанта *Мариона Ли*, датированного 7 августом 1966 года и написанного из Вьетнама после очередного боя⁴. Трагический в основе прозаический и нехудожественный текст, в котором рассказывается о том, как молодому солдату удалось избежать смерти, буквально посмотрев ей в глаза, первоначально читается ударником, выявляя свое отношение к свободно-декламационному принципу голосового воспроизведения текста, использованному Ржевски. В левой колонке (*Action*) представлены события, которые должны быть проделаны для осуществления музыкальной и театрально-сценической линии

³ В творчестве Райха существует ряд инструментальных мультимедиа, в которых музыка сопровождается документальной хроникой. Среди них – «Пещера» (1993), «Три истории» (2002).

⁴ Через три недели, когда письмо было получено адресатом – бабушкой Марион Ли, – американский военный был убит. Это последнее письмо солдата.

композиции: «Окажитесь перед аудиторией», «Топчитесь на правой ноге», «Хлопните по сердцу правой рукой», «Медленно царапать по столу» и т.п.:

Пример 2. **Ржевски, Ф.** «Потерянное и найденное».

(TEXT)	(Action)
I HAVE JUST	(Slam table)
GIVEN	(Throw something down)
A CLASS	(Scratch on table, as though writing)
ON AMBUSHES.	(Silence; stare at audience)
	(Pause)

Эти действия, направленные на дополнительную театрализацию исполнительского процесса, призваны донести слушателям состояние ужаса, испытанное главным героем. При этом, в заключительной части композиции текст не только может читаться, но и «жалостливо пропеваться (на выбор исполнителей)» с использованием внутрислогового распева, в связи с чем возможно проявление кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста. Пение и декламация воспринимаются как реакция на сохранность жизни, как катарсис.

2. *Природные катаклизмы, вызванные своеобразной борьбой человека против природы, глобализацией мира, приводящей к катастрофам и фактическому уничтожению цивилизации.*

Крупная по форме фортепианная фантазия «Пейзажи выжженной земли» (1992) П. Вакса начинается в минималистском стиле – оstinатно повторяющиеся мелодические фигуры в разных регистрах (сначала в верхних) и в спокойном мерном темповом движении способствуют восприятию образа пустоты. Постепенно музыка динамизируется, усложняются гармонические комплексы, в которых большую роль играют диссонансы, что вносит картину ужаса (в названии указано – «пейзажи», соответственно,opus имеет несколько разделов). В целом, произведение имеет несколько кульминаций, но в итоге музыкальное развитие приходит к тем же, звучащим в высоком регистре оstinатным мелодическим фигурам, что, с одной стороны, компонует общую форму в единое целое, с другой стороны, возвращает первоначальный образ пустоты. Образ Земли, возможно возникший после ядерной катастрофы...

Нельзя не отметить, что ряд произведений призывает к гуманизму, к доброму отношению к природе и формирующим ее явлениям. Так, в четырехчастном «Зверином реквиеме» (1993) для сопрано, чтеца, хора и оркестра австрийского композитора Г. фон Айнема поднимается проблема гибели дикой природы под натиском человеческого развития; композитор словно выражает благодарность природе за ее самовосстановительные силы, за то, что дает человеку возможность преодолеть тягу к самоуничтожению.

3. *Проблема политического размежевания, недопонимания, приводящая к жертвам, человеческим смертям* представлена в опере «Средиземное море» (1975) М. Кагеля – своеобразный 80-минутный спектакль, в котором принимают участие два голоса (контратенор, баритон) и шесть музыкантов (флейта, гитара, арфа, гобой, виолончель, ударные). Так же, как и многие сочинения Кагеля концепция произведения близка к жанру камерной оперы, однако, сам композитор предпочел подчеркнуть принципиальное отличие «Средиземного моря» от указанного жанра, отметив, что

данный опус – «szenischmusikalische» (музыка для сцены). В этом отношении «Средиземное море» близко написанной в 1960 году композиции «Для сцены».

При реализации произведения на сцене обязательно должен находиться бассейн, заполненный водой, олицетворяющий Средиземное море. По сюжету Кагеля мнимое амазонское племя пересекает Атлантику и оказывается в Средиземном море с целью донести до европейцев свои мысли, свою культуру и доказать возможность своего уникального существования без внедрения европейской цивилизации. В воображаемом путешествии находится контратенор, олицетворяющий коренного жителя латиноамериканского континента. Баритон же выступает в роли рассказчика, повествующего о колонизации южноамериканских земель, ведущейся на протяжении почти 500 лет. Текст сочинен самим Кагелем и затрагивает актуальные для середины 70-х годов XX века проблемы политического размежевания континентов и стран Латинской Америки от европейской цивилизации, ксенофобии («Молитва мученика марта»), расизма (контратенор: «Ночью белые теряют свой цвет, становятся бледными, а вот наша кожа становится яснее!»). В целом, повествование осуществляется на итальянском, испанском и турецком языках, на суахили. Помимо этого, Кагель применяет вымышленные фонемные ряды, олицетворяющие племенные языки жителей амазонии. Первое, что произносит баритон, требуя внимания – своеобразный лозунг: *«Простите нас за наши языковые ошибки, но слушайте нас! Мы те, кто остался в живых, те, которые молились о помощи... Мы пришли, чтобы сказать Вам об этом...»*. Словесное произнесение отдельных стран выражено определенными музыкальными средствами или инструментами: так, при упоминании Испании начинают играть гитары и кастаньеты, Италии – звучат колокола и контратенор поет католические песнопения, Греции – исполняется монохорд, Бразилии – применяется гортанное пение фоном и т.д.

При этом, на протяжении всего произведения оба персонажа возвышаются на специальных платформах, стоящих по краям сцены (на противоположных сторонах бассейна): соответственно, они не передвигаются. Только в самом конце певцы бросаются в бассейн, покидая свои платформы для того, чтобы вступить в схватку, в процессе которой контратенора убивает баритон. Контратенор, накрывшись белым покрывалом, танцует погребальный танец, свойственный древним мексиканским племенам (использована музыка оперы «Саломея» Р. Штрауса). Однако, это не означает, что Кагелем отрицаются приемы театрализации сценического пространства: певцы активно пользуются реквизитом, бутафорией, порой выкидывая какие-то предметы в бассейн, играют на музыкальных инструментах (колокола, погремушки, треугольники, ложки), жестикулируют, сидят, стоят на своей платформе. То есть их действия ограничены определенным и небольшим пространством. Отдельную драматургическую линию выполняет свето-цветовое оформление сцены и всех объектов, находящихся на ней. Оба солиста, также как и музыканты, придаются активной звукоизобразительности, используя определенные интонации, разные средства голосового звукоизвлечения, включая свист и крик. При этом, звукоизобразительности предаются солисты и инструментальный ансамбль приблизительно в равной степени. Например, в начале опуса контратенор имитирует крик чаек посредством гортанного пения на фоне вдувания воздуха в стакан с водой, производимого ударником для воссоздания звучания шума моря. Велика роль актерской игры солистов: все перипетия смоделированы и прописаны Кагелем: в конце произведения – «С серьезным лицом баритон начинает медленно подниматься, бросая пронзительный взгляд на контратенора. Начинает искажать лицо, словно надевая маску демона, одновременно сжимая кулаки» и т.п.

В «Средиземном море» представлена не только *музыкальная полистилистика* (подлинный материал Кагеля, преимущественно, драматический по характеру

чередуется с заимствованиями из музыки Моцарта (искаженное интонационно, но сохраненное ритмически «Турецкое рондо»: здесь Кагель включает музыку Моцарта в турецкие лады), Бетховена (фрагменты «Пасторальной симфонии»), Р. Штрауса (танец Саломеи с покрывалами из оперы «Саломея») и политических песен 70-х годов), но и *полисодержательные текстовые пласты*: идеологические и политические высказывания о колонизации Латинской Америки чередуются с цитированием, скажем, Х.Л. Борхеса. Кагель использует цитирование свободно, вплетая чужой материал в совершенно иные контексты, изменяя суть первоисточников. В целом же форма представляет собой напластование разнохарактерных разделов – длинные монологи рассказчика (без инструментальной поддержки) пресекаются пением контратенора или инструментальным эпизодом. Весь процесс регламентируется дирижером.

Весьма странно, что это произведение некоторые критики называют юмористическим: его просмотр (лишний раз подчеркнем, что сочинения Кагеля необходимо не просто слушать, а смотреть!) вызывает, скорее, несколько другие ассоциации. Оно полно трагических (можно сказать, «давящих» своей трагичностью) образов, его музыка богата эмоциональными градациями, а визуальный ряд, возможно и выглядящий несколько вычурным посредством использования вышперечисленных оригинальных элементов, способствует все же созданию именно драматической атмосферы. О. Леонтьева считает, что «Средиземное море» отмечено осмысленным абсурдом: «“Mare nostrum” – история открытия, покорения и обращения в другую веру всего средиземноморского пространства (Европы то есть) диким племенем из Амазонки. Действия на сцене нет. Рассказ ведется двумя певцами – оставшимися в живых “средиземноморцами”, жертвами племени “амазонов” – и звучит как погребальное пение. Инструменталисты и оба певца сидят вокруг символизирующего Средиземное море постепенно загрязняющегося бассейна. В конце представления тенор, словно под воздействием гипноза, крайне медленно превращается в танцовщицу, исполняющую танец живота. Тенор-танцовщица, наконец, входит в бассейн и после объятий с баритоном, им же заколотая, падает, а бассейн краснеет от крови. Таков, по Кагелю, “Закат Европы”» [1, 114].

Список литературы

1. **Леонтьева, О. Т.** «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики [Текст] / О. Т. Леонтьева // Советская музыка. – 1978. – № 12. – С. 110-119.
2. **Райх, С.** Моя жизнь с технологиями. Пер. с англ. В. Громадина [Текст] / С. Райх // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 289-301.

References (transliterated)

1. **Leonteva, O. T.** «Eksperimentalnaya» muzyika v osnove «eksperimentalnoy» pedagogiki [Tekst] / O. T. Leonteva // Sovetskaya muzyika. – 1978. – № 12. – pp. 110-119.
2. **Reich, S.** Moya zhizn s tehnologiyami. Per. s angl. V. Gromadina [Tekst] / S. Rayh // Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii: Hrestomatiya / Sost. T.S. Kyuregyan, V.S. Tsanova. – M.: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. – pp. 289-301.

Владислав ПЕТРОВ

ЗАМАНАУИ МУЗЫКАЛЫҚ КОМПОЗИЦИЯДАҒЫ МУЗЫКАДАН ТЫС ШАБЫТ

Түйін

Заманауи музыкалық композиция мазмұны жағынан негізінен жағымсыз образдарға бағытталған. Музыкадан тыс шабыттар қатарында: әртүрлі майдандар, өлім, геноцид, лаңкестік әрекеттер, табиғатқа қарсы әрекет еткен адамдар пиғылынан туған табиғи апаттар, өркениеттің жойылуы, саяси шиелініс пен қирауына әкеліп соғатын әлемнің жаһандануы сияқты тарихи оқиғалар қарастырылған. Мақалада А. Дютийе, Ф. Ржевски, С. Райх, П. Вакс, М. Кагелдердің шығармалары негізге алынады.

Тірек сөздер: постмодернизм, заманауи музыка, музыкалық бейне, музыка және саясат.

Vladislav PETROV

NON-MUSICAL IMPULSES IN MODERN MUSIC

Modern musical composition is oriented on the images mostly negative in substantial aspect. Among such non-musical impulses are considered: historical events associated with numerous wars, murders, genocide, terrorist acts, natural disasters, caused a kind of one man's struggle against nature, the globalization of the world, leading to disasters and actual destruction of civilization, the problem of political disengagement. In the article the opuses of A. Dutilleux, F. Rzewski, S. Reich, P. Vasks, M. Kagel are considered.

Keywords: postmodernism, contemporary music, music, image, music and politics

Сведения об авторе:

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия).

Автор туралы мәлімет:

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Information about author:

Vladislav Petrov – Doctor of Arts, docent of Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory (Russia).

УДК 781/781.7

Зульфия МУРАДОВА*Институт искусствоведения Академии наук Республики Узбекистан***РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫЕ АЭРОФОНЫ
ИЗ МУНЧАКТЕПА II: ОПЫТ АТРИБУЦИИ**

Резюме. Статья посвящена аутентичным музыкальным инструментам, обнаруженным узбекскими археологами на могильнике Мунчактепа II в Наманганской области. Предпринятая атрибуция пополняет и уточняет сведения о бытовании кошнай, сурнай и чангкобуза на территории современного Узбекистана в эпоху раннего средневековья. Новые данные свидетельствуют о реальном функционировании реликтовых форм этих инструментов в V-VI вв. н.э.

Ключевые слова: раннее средневековье, музыкальная органология, аэрофон, атрибуция, кошнай, сурнай, чангкобуз.

Тирек сөздер: ерте орта ғасырлар, музыкалық органология, аэрофон, атрибуция, кошнай, сурнай, шынқобыз.

Keywords: the early Middle Ages, musical organology, wind instrument, attribution, Koshnay, Sunray, Changkobuz.

Находки аутентичных музыкальных инструментов дают незаменимую информацию по истории музыкального инструментария. Подобные открытия, имевшие место и в Узбекистане, нашли отражение в ряде работ музыковедов и археологов [1]. Однако среди этих находок есть поистине уникальная, которая, как ни парадоксально, до сих пор была обойдена вниманием музыковедов. Речь идет о духовых инструментах (аэрофонах), обнаруженных в конце 1980-х годов на могильнике Мунчактепа II в Наманганской области (Ферганская долина, Узбекистан) при вскрытии склепа V-VI вв. н.э. [2; 3, 42, 63].

В одном из камышовых гробов этого захоронения был найден деревянный футляр (илл.1), в котором находились 3 трубки, 7 звуковых устройств, палочка для прочистки ствола, предмет в виде рогатки и две пластины – с расщепленным концом и целая (илл. 1а). Все они были сделаны из пригодного для музыкальных инструментов вида камыша – «гаров» [3, 95, прим. 11]. Их фотографии и прорисовки любезно передал в наше распоряжение автор находки – доктор ист. наук, проф. Б.Х. Матбабаев, выполнивший описание двух аэрофонов.

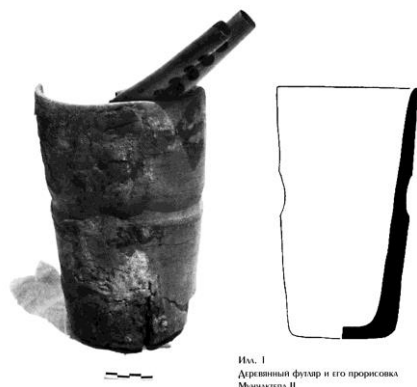


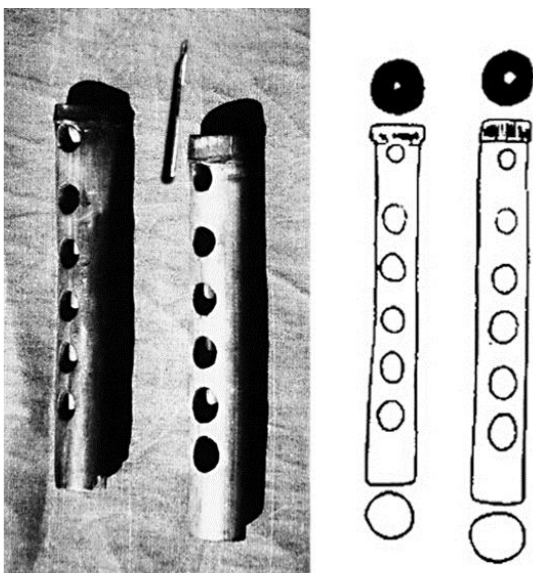
Иллюстрация 1. Деревянный футляр и его прорисовка. Мунчактепа II



Иллюстрация 1а.

Целью настоящего сообщения является уточнение музыкально-видовой принадлежности обнаруженных реликтов путем их сравнения с родственными аналогами. Исходя из принятой в музыкальном инструментоведении классификации, изучаемые объекты разделены по способу звукоизвлечения и конструктивным параметрам.

Среди найденных трубочек две имеют одинаковое строение, отмеченное автором находки (илл. 2). Их осмотр в Государственном Музее истории Узбекистана дал следующие уточнения: оба ствола цилиндрической формы с открытым нижним каналом. Левый ствол длиной 126 мм имеет сплюснутую верхнюю перегородку и слом на нижнем конце, вследствие чего он на 3 мм короче правого (129 мм). По центру закрытых поверхностей каждой трубки есть входные отверстия (диаметр сохранившегося у правого ствола – 4 мм).



Илл. 2 Двустольный духовой инструмент V-VI вв. с прорисовкой и вставной пищик, Мунчактепа II

Иллюстрация 2.

Двустольный духовой инструмент V-VI вв. с прорисовкой и вставной пищик. Мунчактепа II

Находка была определена Б. Матбабаевым как «кушной» [3, 63], вернее *қўшнай* (дословно – «пара трубок»), или в русскоязычном написании – кошная. Органологические характеристики реликтового инструмента и современной кошная, действительно, во многом совпадают, но имеется существенная разница в строении такой важной атрибутивной детали, как звуковое устройство.

Современный кошная имеет нарезные П-образные трости, иначе проскакивающие язычки [4, 36-37; 5, 204]. В нашем случае таких язычков нет, более того, судя по входным отверстиям, а также обнаруженному при осмотре фрагменту камышовой пластинки внутри одного из них (сплющенного), звуковые устройства рассматриваемого артефакта были приставными.

В числе найденных деталей имелись короткие пищики (2 пары), представлявшие собой трубки с тростью, прикрепленной к срезанной под углом стенке (илл. 2). Такие пищики (или мундштуки) характерны для кларнетовидных аэрофонов [6, 173], куда относится и кошная. Оговоримся, что обозначения «кларнетовидный» и «гобоевидный» по отношению к гораздо более древним инструментам не вполне корректны, но использованы нами ввиду их применения в специальной литературе.

Из-за отсутствия самих пищиков размеры одного из них были определены по фотоизображению пропорционально измеренным вручную параметрам I ствола. Диаметр пищика (3,8 мм) практически совпал с реальной величиной входного отверстия (4 мм). Длина пищика оказалась примерно равной 53 мм. Учитывая, что пищик вставлялся в ствол и был обтесан «более чем наполовину» [3, 63], общий размер каждой трубки примерно составлял 180 и 177 мм соответственно (длина современных кошнаяев – 240-300 мм).

Сведения о кошнаях с приставными пищиками весьма скудны. Тем ценнее информация об иранском *парном кларнете*, камышовые мундштуки которого вставлялись в костяные трубочки [4, 40-41], и его определение как *разновидности кошная*, которая, возможно, имела место на территории Узбекистана, но ныне не бытует [7, 73, сноски 1].

Таким образом, приведенная аргументация позволяет определить инструмент как *раннесредневековой кошная (қўшнай) с одинарными приставными пищиками*. Судя по месту находки, такая разновидность действительно существовала, по крайней мере, в Ферганской долине, являющейся традиционной зоной бытования этого инструмента [7, 72; 8, 39]. Пока неизвестно, предшествовал ли он кошная с нарезными язычками либо оба вида существовали параллельно. Во всяком случае, у стволов ныне бытующего кошная «в верхних частях *надрезаются одинарные трости* для вдувания воздуха» [9, 22, курсив мой – З.М.], что говорит об окончательном вымещении приставных пищиков.

Второй реликт (илл. 3) – это камышовая цилиндрическая трубка с 6 лицевыми пальцевыми отверстиями, длиной 218 мм и диаметром верхней перегородки 12 мм (размеры вычислены по фотоизображению). Он определен автором находки как «прототип узбекских традиционных духовых инструментов сурная и боломана-балабана с длинными язычками» [3, 63], что не лишено оснований и в том, и в другом случае, так как данный ствол тоже был найден без звукового устройства.

Его сравнение со стволами *буламана* (буламана, балабана) и *сурная* показало следующее. Буламан, несмотря на внешний раструб, имеет внутренний цилиндрический канал [10, 344], тогда как у сурная канал конусообразный, открытый [11, 153]. Но, как отмечено специалистами, цилиндрические гобои (точнее *гобоевидные*, куда относится и сурная) «много старше конических» [12, 68], появившихся в результате присоединения раструба к нижнему концу ствола, а именно там отмечены следы обтески у нашего инструмента [3, 63].

Пальцевых отверстий у изучаемого инструмента, как отмечалось, шесть. Буламан имеет 6-7 лицевых отверстий и еще одно (верхнее) – на тыльной стороне (выполняет функцию расширения звукоряда) [4, 42].

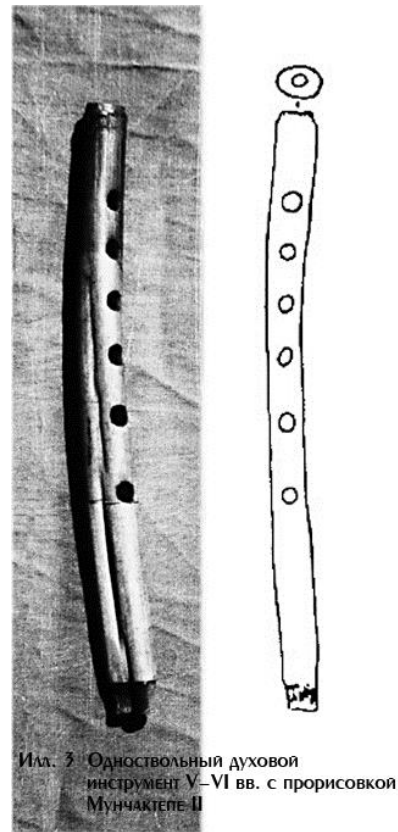
У сурная – 7 лицевых и одно (второе по счету) оборотное отверстие, способствующее повышению чистоты интонирования [4, 44]. Упоминание этого отверстия у Фараби (IX в.) [13, 94] указывает на его использование в средневековой исполнительской практике.

Отсутствие подобных тыльных отверстий у рассматриваемого инструмента, наш взгляд, говорит о том, что наряду с конструктивно сложными, профессиональными аэрофонами практиковались и бытовые, упрощенные их разновидности. В этой связи существенно упоминание Дервишем Али Чанги (XVII в.) двух видов продольных наев – *камышового* и технически более совершенного *деревянного*. На первом можно было «исполнить всего несколько макомов (видимо, пьес либо мелодий в определенных ладах – З.М.)», на втором же – «все, что захочется», потому что он имел «отверстие «мукарка» – восьмой ладок» [14, 60, л. 21-а].

Звуковые устройства – ключевой индикатор видовой принадлежности – у буламана и у сурная различны. Для буламана типичен приставной одинарный пищик по *кларнетному* типу, для сурная – *гобоевидный* мундштук с двойной тростью.

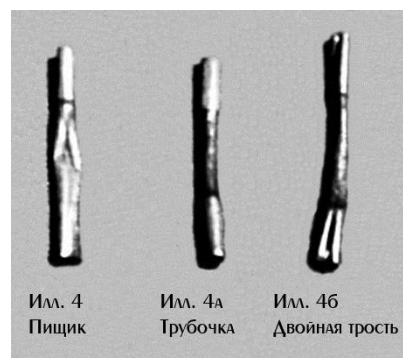
Среди найденных длинных камышовых деталей I напоминает двойную пластину, вставленную «кольцо», II – трубочку, III – двойную трость (илл. 4-46). Обмер их фотоизображений дал следующие показатели их длины / диаметра: I деталь – 65 мм / 5 мм (диаметр «кольца»); II – 61 мм / 5 мм; III – 71 мм / 5 мм (диаметр поперечного сечения целой части). Все они вставлялись в указанное на прорисовке входное отверстие.

Таким образом, в данном инструменте сочетаются признаки как буламана, так и сурная. Однако необходимо учесть, что буламан – один из наиболее характерных *локальных* инструментов Хорезмского региона (4, 42; 7, 69), тогда как Наманган (ареал находки) традиционно является одним из центров производства сурнаев. Немаловажно и то, что в Ферганской долине каждый сурнайчи, как правило, владел и кошнаем [9, 24], в свете чего захоронение кошная вместе с данным инструментом представляется отнюдь не случайным.



Илл. 3. Одноствольный духовой инструмент V-VI вв. с прорисовкой Мунчактепа II

Иллюстрация 3. Одноствольный духовой инструмент V-VI вв. с прорисовкой. Мунчактепа II.



Илл. 4 Пищик
Илл. 4а Трубочка
Илл. 4б Двойная трость

Иллюстрация 4. Пищик; 4а – трубочка; 4б – двойная трость

Следует отметить, что диаметр 5 мм и у пищика, и у канала является, по мнению специалистов, существенной особенностью узбекского буламана. В то же время конфигурация I детали характерна именно для цилиндрических *гобоевидных* инструментов (ранний сурнай, дудук, гуань). Двойная трость (деталь III), которая, похоже, вставлялась в трубочку (деталь II), а та – в основной ствол, также адресует к сурнаю. Оговоримся: двойная трость, вставляемая в шаровидную головку, есть у иранского [13, 99] и азербайджанского [15, 46, илл. 14] балабанов, однако сведений о бытовании этих аэрофонов в Средней Азии до сих пор не обнаружено.

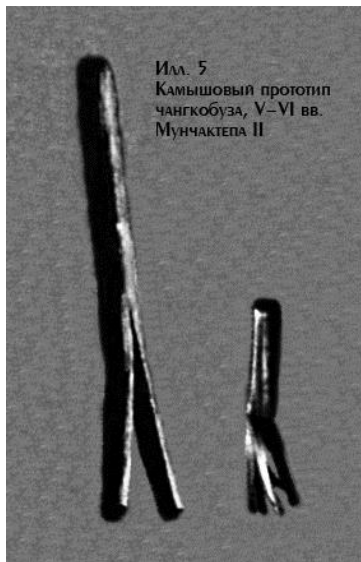


Иллюстрация 5.
Камышовый прототип
чангкобуза, V-VI вв.
Мунчактепа II



Иллюстрация 6
Металлический чангкобуз,
фото начала XXI века,
Сурахандарья

С учетом сказанного, рассмотренный аэрофон определяется нами как *раннесредневековый цилиндрический сурнай*. Его общая длина колеблется в пределах 283-289 мм, превышая длину китайского цилиндрического дагуаня с двойной тростью (до 250 мм) [6, 63], малых конических сурнаев (около 250 мм) Герата и Кандагара [13, 95], но уступает размерам современного узбекского сурна (от 300 до 550 мм, по разным источникам).

Третий реликт из Мунчактепа II, не рассмотренный автором находки, но имеющий, на наш взгляд, музыкальное происхождение, представляет собой рассеченную почти до середины Y-образную камышовую пластину. Полагаем, что ее составной частью является пластинка с расщепленным на тонкие полосы концом (илл. 5). Согласно выполненному фотообмеру общая длина «рогатки» достигает примерно 147 мм, длина ее раздвоенной части – 63 мм, ручки (целой части) – 84 мм. Длина пластинки с расщепами оказалась равной 64 мм.

Данный артефакт может быть атрибутирован как *прототип чангкобуза* (варгана), изготовлявшийся, по мнению специалистов, из камыша и бамбука [4, 16; 16, 32]. В настоящее время в Узбекистане преимущественно распространен подковообразный *темир-чангкобуз* (тюркские аналоги – казахский шынкобыз, башкирский и татарский кубыз, киргизский комуз, алтайский и якутский хомус, монгольский аманхуур, европейские – маультроммель, маранзано, гимбард, доромб и т.п.), но, например, на юге республики встречаются металлические варганы сходной с атрибутом вытянутой конфигурации (илл. 6).

Принятая классификация относит варганы к щипковым идиофонам [17, 242-243]. Однако более точным представляется предложенное японским исследователем и исполнителем на варгане Л. Тадагава определение «щипковый аэрофон» [16], которое учитывает ключевую роль исполнителя в подаче воздуха и ручном колебании язычка, без чего инструмент не будет звучать.

Обнаруженный реликт, как и в предыдущих случаях, язычка не имеет, но его совместное захоронение с близкой по размерам расщепленной пластиной позволяют предположить, что та могла выполнять такую функцию. Неким образом она помещалась внутри разреза, однако в отсутствие самого атрибута уточнить способ крепления не представилось возможным. Исходя из существующей техники игры на *темир-чангкобузе*, можно предположить, что исполнитель, держа инструмент за ручку, защемлял его рассеченную часть губами, используя ротовую полость как резонатор. Направляя струю воздуха на пластину, он одновременно теребил ее расщепы указательным пальцем другой руки. Подчеркнем, что высказанные предположения носят предварительный характер и нуждаются в экспериментальной проверке.

Определенную аналогию чангкобузу из Мунчактепа II дают *кубызы* из Танкеевского могильника IX-X вв. (культура Волжской Булгарии) [18, 41-42]. Еще одной репликой является фреска начала XV в. из собора Байё (Bayeux) во Франции [19], где изображен ангел, играющий на варгане удлинненной формы сходным способом (илл. 7).



Иллюстрация 7. Фреска нач. XV в., Собор Байё, Франция

Илл. 7 Фреска нач. XV в., Собор Байё, Франция

Узбекские этномузыковеды связывают исполнительство на чангкобузе с женской традицией [7, 95, 98; 20, 152; 21, 570], но она, на наш взгляд, сформировалась в относительно позднее время. Известно, что у многих народов Сибири и Северного Приуралья варган имел мифологический статус [22, 19-20], игра на нем носила ритуальный характер и поручалась, как правило, мужчинам (в числе известных современных носителей этого самобытного искусства – Е. Хусаинов (Казахстан), Р. Загретдинов (Башкирия), Г. Хатылаев (Якутия), Л. Тадагава (Япония) и др.).

Нахождение этого инструмента в *мужском* захоронении из Мунчактепа II, не исключая связи с сакральным аспектом, может служить еще одним указанием на то, что упокоенный здесь человек был местным музыкальным мастером и исполнителем-инструменталистом. Традиционное сочетание обеих этих профессий в одном лице наблюдается и в наши дни, яркий пример – Б. Сарыбаев (Казахстан) [24]. А в Узбекистане известны мастера-*усто* У. Зуфаров, Р. Исабаев, А. Абдугафуров, Х. Мухитдинов и др.

Погребение предметов, указывающих на род занятий их обладателя, встречается в обрядово-похоронной традиции многих этносов [22 55]. Обращает на себя внимание и изыятие звуковых устройств у всех трех рассмотренных инструментов, что можно интерпретировать как их намеренную порчу, связанную с кончиной хозяина. На характерность подобных сакральных представлений у тюрков указывает, в частности, ритуальная поломка шейки смычкового кобыза, найденного в половецком захоронении X-XV вв. на Украине [23, 43-48].

Таким образом, рассмотренные находки из могильника Мунчактепа II дали наглядное представление о видах и типах раннесредневековых среднеазиатских аэрофонов, пополнив и хронологически уточнив сведения о бытовании кошная и сурная на территории Узбекистана. Новые данные позволяют говорить о реальном функционировании реликтовых форм этих инструментов в V-VI вв. н.э.

Следует отметить и возросший в последнее время интерес к варганам [16; 19; 25, 85-97], что актуализирует изучение чангкобуза и связанного с ним исполнительства в Узбекистане.

Атрибуция музыкальных артефактов по внешним признакам является важным этапом в их изучении, вызывая необходимость сотрудничества археологов и музыковедов на *стадии обнаружения* подобных находок.

Рассмотренные артефакты, дополняя общую картину исторического развития центральноазиатского музыкального инструментария, являются еще одним свидетельством богатства и разнообразия художественной культуры этого региона.

Список литературы

1. **Заднепровский Ю.А.** Древнеземледельческая культура Ферганы. МИА. № 118. М.-Л., 1962, с. 326; **Аскарлов А.** Раскопки могильника эпохи бронзы в Муминабаде. ИМКУ. Вып. 8. Ташкент, 1969, с. 62; **Вызго Т.С., Лунина С.Б.** Музыкальный инструмент из Алтынтепа. ОНУ. № 5. Ташкент, 1978, с.51-54.
2. **Матбабаев Б.Х.** Музыкальные инструменты из Мунчактепа II. Искусство Узбекистана: древность, средневековье, современность. Вып. 1. Ташкент. 1995, с. 24-25.
3. **Матбабаев Б.Х.** К истории культуры Ферганы в эпоху раннего средневековья. Ташкент, 2009.
4. **Беляев В.М.** Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
5. **Ўзбекистон миллий энциклопедияси** (12 жилдда). XI-жилд. Тошкент, 2005.
6. **Энциклопедический музыкальный словарь.** М., 1959.
7. **Кароматов Ф.М.** Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.
8. **История узбекской советской музыки.** Т. I. Ташкент, 1972.
9. **Бочкарева О.А.** Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки: Дисс... канд. иск. Ташкент, 1969. Биб-ка Института искусствознания АН Руз, инв. № 523.
10. **Ўзбекистон миллий энциклопедияси** (12 жилдда). II-жилд. Тошкент, 2001.
11. **Ўзбекистон миллий энциклопедияси** (12 жилдда). VIII-жилд. Тошкент, 2004.
12. **Jenkins J., Olsen P.R.** Music and musical instruments in the World of Islam. Horniman Museum. London, 1976.
13. **Малькеева А.А.** Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: Дисс. ... канд. иск. Ташкент, 1983. Биб-ка Института искусствознания АН РУз, инв. № 799.
14. **Дервиш Али Чанги.** Трактат о музыке (перевод Д.А. Рашидовой) – Биб-ка Института искусствознания АН Руз, инв. № 509.
15. **Kerimov M.** Azərbaycan musiqi alətləri. (Керимов М. Азербайджанские народные инструменты). Bakı, 2009.
16. **Тадагава Л.** (Tadagawa L.) О японских варганах тысячелетней давности. – Токио, 1996.
17. **Сакс К., Хорбонстель Э., фон.** Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987, с.229-261.
18. **Халитов Р.Ф.** Татарские народные музыкальные инструменты: Дисс. ... канд. иск. – Казань, 1987. – Биб-ка Института искусствознания АН РУз, инв. № 854.
19. **Варган.** Краткая история, домыслы и факты. http://www.samara.ru/slider_72/html_доступ 2009.02.26, 12:38:00
20. **Вызго Т.С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М., 1980.
21. **Алексеев Е.А.** Музыкальные инструменты народов севера Западной Сибири. МАЕ. Т. 42. Л., 1988.

22. **Мельник В.И.** Символика элементов погребальной обрядности по этнографическим и археологическим данным. КСИА. Вып. 224. М., 2010, с. 52-59
23. **Гершкович Я.П.** Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я. Археологія. № 1. Київ, 2011, с. 40-50.
24. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978.
25. **Рахимов Р.Г.** Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. Уфа, 2010.

Принятые сокращения

ИМКУ – История материальной культуры Узбекистана
КСИА – Краткие сообщения института археологии
МИА – Материалы и исследования по археологии
МАЭ – Материалы по археологии и этнографии
ОНУ – Общественные науки в Узбекистане

References (transliterated)

1. **Zadneprovskiy Yu.A.** Drevnezemledel'cheskaya kul'tura Fergany. MIA. # 118. M.-L., 1962, p.326; **Askarov A.** Raskopki mogil'nika epohi bronzy v Muminabade. IMKU. Vyp. 8. Tashkent, 1969, p. 62; **Vyzgo T.S., Lunina S.B.** Muzykal'niy instrument iz Altyntepa. ONU. # 5. Tashkent, 1978, pp. 51-54.
2. **Matbabayev B.H.** Muzykal'nyye instrumenty iz Munchaktepa II. Iskusstvo Uzbekistana: drevnost', srednevekov'ye, sovremennost'. Vyp. 1. Tashkent, 1995, pp. 24-25.
3. **Matbabayev B.H.** K istorii kul'tury Fergany v epohu rannego srednevekov'ya. Tashkent, 2009.
4. **Beliyev V.M.** Muzykal'nyye instrumenty Uzbekistana. M., 1933.
5. **Uzbekiston milliy entsiklopediyasi** (12 zildada). XI-zhild. Toshkent, 2005.
6. **Entsiklopedicheskiy muzikal'ny slovar'**. M., 1959.
7. **Karomatov F.M.** Uzbekskaya instrumental'naya muzyka. Tashkent, 1972.
8. **Istoriya uzbekskoy sovetskoy muzyki.** T. I. Tashkent, 1972.
9. **Bochkariova O.A.** Muzykal'nyye instrumenty Uzbekistana i zakonmernosti melodiki uzbekskoy narodnoy instrumental'noy muzyki: Diss... kand. isk. Tashkent, 1969. Bib-ka Instituta iskusstvoznaniya AN RUz, inv. # 523.
10. **Uzbekiston milliy entsiklopediyasi** (12 zildada). II-zhild. Toshkent, 2001.
11. **Uzbekiston milliy entsiklopediyasi** (12 zildada). VIII-zhild. Toshkent, 2004.
12. **Jenkins J., Olsen P.R.** Music and musical instruments in the World of Islam. Horniman Museum. London, 1976.
13. **Mal'keyeva A.A.** Muzykal'nyy instrumentariy narodov Srednego Vostoka v aspekte muzykal'no-istoricheskikh vzaimosvyezey: Diss... kand. isk. Tashkent, 1983. Bib-ka Instituta iskusstvoznaniya AN RUz, inv. # 799.
14. **Dervish Ali Changi.** Traktat o muzyke (perevod D.A. Rashidovoy). Bib-ka Instituta iskusstvoznaniya AN RUz, inv. # 509.
15. **Kerimov M.** Azərbaycan musiqi alətləri. (Kerimov M. Azerbaydzhanskiye narodnyye instrumenty). Baki, 2009.
16. **Tadagava L.** (Tadagava L.) O yaponskih varganah tysiacheletney davnosti. Tokio, 1996.
17. **Saks K., Horbonstel E. fon.** Sistematika muzykal'nyh instrumentov. Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya musyka. Ch. 1. M., 1987, pp. 229-261.
18. **Halitov R.F.** Tatarskiye narodnyye muzykal'nyye instrumenty: Diss... kand. isk. Kazan', 1987. Bib-ka Instituta iskusstvoznaniya AN RUz, inv. # 854.
19. **Vargan.** Kratkaya istoriya, domysly i fakty. http://www.samara.ru/slider_72/html, dostup 2009.02.26, 12:38:00.
20. **Vyzgo T.S.** Muzykal'nyye instrumenty Sredney Azii. Istoricheskiye ocherki. M., 1980.
21. **Alekseenko Ye.A.** Muzykal'nyye instrumenty narodov severa Zapadnoy Sibiri. MAE. T. 42. L., 1988.

22. **Mel'nik V.I.** Simvolika elementov pogrebal'noy obriadnosti po etnograficheskim i arheologicheskim dannym. KSIA. Вып. 224. М., 2010, pp. 52-59.
23. **Gershkovich Ya.P.** Spadschina Korkuta v polovets'komu seredovischi Pivnichnogo Prichernomor'ya // Arheologiya. # 1. Kiyiv, 2011, pp. 40-50.
24. **Sarybaev B.** Kazahskie muzykal'nye instrumenty. Alma-ata: Zhalyn, 1978.
25. **Rahimov R.G.** Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura: etnoorganologicheskoye issledovaniye. Ufa, 2010.

Authorized abbreviation

IMKU – Istoriya material'noy kul'tury Uzbekistana

KSIA – Kratkiye soobscheniya instituta arheologii

MIA – Materialy i issledovaniya po arheologii

MAE – Materialy po arheologii i etnografii

ONU – Obshestvennyye nauki v Uzbekistane

Зульфия Мурадова

МОНШАҚТӨБЕ II ҚОРЫМЫНАН ЕРТЕ ОРТА ҒАСЫРЛАРДАҒЫ АЭРОФОНДАР: АТРИБУЦИЯ ТӘЖІРИБЕСІ

Түйін

Мақала Өзбекстан Республикасы Наманган облысының Мунчактепа II көрқарасында археологтар тапқан аутентикалық музыкалық аспаптарды үйренуге қаратылған. Автордың атрибуциясы қазіргі Өзбекстан жерінде ерте орта ғасырлардағы қошнай, сурнай және шынқобыз аспаптары туралы мәліметтерді толықтырады және анықтамалар кіргізеді. Мақалада берілген таза мәліметтер эрамыздың V-VI ғасырларында осы аспаптардың көне ескі түрлерінің бар болғанын білдіреді.

Тірек сөздер: ерте орта ғасырлар, музыкалық органология, аэрофон, атрибуция, қошнай, сурнай, шынқобыз.

Zulfiya Muradova

THE EARLY MIDDLE AGES WIND INSTRUMENTS FROM MUNCHAKTEPA II: ATTEMPT OF ATTRIBUTION

Summary

The article is dedicated to the authentic musical instruments, found by Uzbekistan archaeologists at Munchaktepa II burial from Namangan region. The author's attribution expands and clarifies the existing information on usage of Koshnay, Sunray and Changkobuz on the territory of modern Uzbekistan from the early Middle Ages. New facts give the evidence about the actual functioning of the relict forms of these wind instruments in V-VI century BC.

Keywords: the early Middle Ages, musical organology, wind instrument, attribution, Koshnay, Sunray, Changkobuz.

Сведения об авторе:

Мурадова Зульфия Алиевна – кандидат искусствоведения, зав. отделом музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан.

Автор туралы мәлімет:

Мурадова Зульфия Алиевна – өнертану кандидаты, Өзбекстан Республикасы Ғылым Академиясы Өнертану институты Музыкалық өнер бөлімінің меңгерушісі.

Information about author:

Zulfiya Muradova – Ph.D., Head of Music Art Department of Republic of Uzbekistan Science Academy.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЫКА ӨНЕРІ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА

MUSIC ART OF KAZAKHSTAN

УДК 78(574)09

Аклима ОМАРОВА**Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
ОБ ОДНОЙ ИЗ ЗАПИСЕЙ А.В.ЗАТАЕВИЧА И ЕЁ ОБРАБОТКЕ**

Резюме. В статье представлен текст неизвестной фортепианной обработки А. В. Затаевича, раскрыты факторы, повлиявшие на творческую историю, «судьбу» данного музыкального произведения.

Ключевые слова: культура, композитор, периодика, свидетельство, документ, факт.

Тірек сөздер: мәдениет, композитор, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Keywords: culture, composer, periodicals, certificate, documents, fact.

«Слова и иллюзии гибнут, факты остаются» [1]

Из всех работ А. В. Затаевича, опубликованных при его жизни, сборник «Песни Казахстана» остается практически неизвестным [2]. Большая часть содержащихся в нем обработок оказалась введенной в новое собрание фортепианных пьес, изданное в 1957 году, через 20 лет после ухода из жизни автора [3]. В предисловии, где оговаривалось объединение, он характеризовался сдержанно и кратко (с указанием разных дат). В последующем (при перечислении или упоминании трудов этнографа и композитора) год его публикации, как следствие, варьировался (чаще указывался почему-то 1932, а не 1931 г.), а в аналогичном списке Музыкального энциклопедического словаря (1990), как ни странно, «Песни Казахстана»¹ и вовсе не упоминались [4]. Как единое целое, подчиненное определенным задачам, реализованным на высоком уровне и творчески, «ПК» были представлены лишь единожды, да и то – полвека назад – на страницах книги «Затаевич А.В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы» (1958) [5].

По авторитетному мнению В. П. Дерновой, сборник, предназначенный «для разнообразных составов, в зависимости от имеющихся коллективов, то есть для хора, оркестра, ансамбля различных инструментов и т.д., по усмотрению руководителя», «с величайшей наглядностью показывает основные принципы подхода Затаевича к обработкам народных мелодий». По ее словам, в библиотеке Казрадиокомитета находились «рукописи пьес из “Песен Казахстана”, расписанных исполнителями для квартета и трио» [6].

Из приведенных данных следует, что в свое время его материал был активно востребован, причем именно в том качестве, в каком задумывался и реализовывался А.В.Затаевичем. Приведем строки из авторского предисловия: «Настоящая работа предпринята и выполнена мною по инициативе культотдела Казсовпрофа, давшего задание сделать, для репертуара клубных вечеров и концертов, отбор наиболее популярных и красивых казакских песен и дать такие их обработки, которые были бы пригодны не только для исполнения для фортепиано, но и для переложения на вокальный или инструментальный ансамбли»² [2].

Вполне закономерен в этой связи вопрос: что же помешало осуществить реально необходимое и возможное переиздание «ПК» и почему спустя десятилетия в

¹ Далее в тексте статьи – «ПК».

² Здесь и далее по тексту подчеркнуто мною. – А.О.

концертный и учебно-педагогический обиход вошли только три четверти основного содержания?

Одна из пяти оставшихся без внимания («за бортом») пьес – «*Песня о Наурызбае*^{*}» – четко указывает направление в поиске вариантов ответа. В избранной А.В.Затаевичем последовательности из двадцати обработок она помещена между №10. «Эдильбойы» («Еділ бойы») и №12. «Тапай-кок» («Топайкөк»), в сборнике 1957 г. представшими уже как №7 и №8. Ей сопутствует текст примечания: «*Записана в июле 1926 года, в Каркаралинской степи, от Зуфнун Нурмаковой. А.З.*». Напомним, что именно тогда этнографом была предпринята первая поездка по Казахстану, результаты которой войдут в сборник «500 казахских песен и кюйев...», изданный, как и «Песни Казахстана», в 1931 году [7].

Процитируем соответствующее примечание: «259. Зуфнун Нурмакова дала мне ряд очень интересных сообщений, два из которых я здесь привожу» [8].

Затаевич А. «Пятьсот казахских песен и кюев» [8].				
№	Название	Исполнитель	Регион	Характер исполнения
№ 314	Каргам-ау. (VIII) ²⁶⁰	Зуфнун Нурмакова ²⁵⁹	Ш. Семипалатинский отдел	Свежо и бодро
№ 315	Песня Наурызбая. (III) ²⁶¹			<i>Мягко и с благородством</i>

Приведем и саму запись музыкального образца:

315. Наурызбайдың әні (III)²⁶¹

Тоже

Мягко и с благородством. $\text{♩} = 60$

Цит.: по [8].

Из текста авторского примечания к данному нотному примеру – «261. *Чрезвычайно красивая и нежная кантилена, являющаяся вариантом песни, приписываемой казахскому народному герою, певцу и воину Наурызбаю, погибшему, вместе со своим братом, ханом Кенесары, в 1847 году, в битве казахов с киргизами*» [8]. И далее: «Другой вариант той же песни помещен в “1000 п.” под № 93» [9].

Затаевич А. «Тысяча песен казахского народа» ³ [10].				
№	Название	Исполнитель	Регион	Характер исполнения
№ 92	Наурызбай-герой (I) ⁴⁶ [Наурызбай (I) батыр] Герой Наурызбай	Мухтар Жылкайдаров ⁴⁴	П. Акмолинская губерния Атбассарского у.	Ликующе и одухотворенно
№ 93	Наурызбай – среди семьи (II) ⁴⁷ [Наурызбай (II) отбасы ортасында] Наурызбай среди семьи	Мухтар Жылкайдаров	П. Акмолинская губерния Атбассарского у.	Покойно и мягко

Протицируем соответственно и текст двух примечаний упомянутого сборника [10]:

«46. Наурызбай – потомок хана Средней Орды Аблая (см. прим.113), брат хана Кенесары (см. прим. 135), **исторический народный герой, ведший борьбу за свободу казахского народа и погибший в сражении с кара-киргизами, в 1847 году. Безумно храбрый, ловкий и решительный, красавец-всадник, непобедимый со своей легендарной пикой, он был, в то же время, и поэтом-импровизатором. И когда, наконец, сложил буйную голову за свободу родины – народная молва окружила его имя ореолом неуязвимой славы.**»

Назвать приводимое сообщение Жылкайдарова “Наурызбай – герой” песнею мне кажется слишком мелким для этой вещи! Это скорее – эпическое сказание, эскиз для могучего финала казахской симфонии! Поразительно, для народного примитива, это вступление на органном пункте доминанты, подчеркнутым аккордами скромной домбры, – вступление, подготавливающее могучие унисоны (медных?), **рисующие торжественный выезд и победную мощь любимого казахского героя!**».

«47. Снова – необыкновенной красоты канпилен, заключающая в себе смирившиеся, успокоенные в мягком благодушии отзвуки героического подъема и ликования, обрисованные в предыдущей песне (№92). Жылкайдаров называл эту вещь “Наурызбай в старости”, но я не решился сохранить это ошибочное название, так как **этот казахский народный герой** до старости далеко не дожил, и погиб, едва достигнув 27 лет».

Еще одну фразу о Наурызбаев можно встретить в примечании об его старшем брате:

«135. Хан Кенесары Касимов в 1838-1847 годах вел борьбу за освобождение казахского народа из-под русской власти.

Приводимый здесь “марш” собственно скорее отвечает понятию **триумфальной “фанфары”, героического лейтмотива, обрисовывающего ... (его) брата Наурызбая** (см. прим. 46), вместе с которым он и погиб в 1847 году, в сражении против кара-киргизов».

Обратим внимание на строки, подчеркнутые в тексте примечания 46.⁴ Именно они окажутся «изъятыми» из текста при втором переиздании книги А.В.Затаевича. Причем в примечание 135 (после слова власти) редакторами дополнительно будет введена объемная сноска следующего содержания: «Здесь А.В.Затаевич привел имеющееся в его время ошибочное мнение о движении хана Кенесары Касымова. В настоящее время с научной обоснованностью доказано, что хан Кенесары, крупный феодал,

³ В оригинале – «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)» [9].

⁴ Отдельные фразы из примечаний А.В.Затаевича, связанных с именем Наурызбая, уже цитировались автором-музыковедом в работе, посвященной Агыбай батыру, его старшему другу и наставнику. Сноски оформлены по второму изданию «1000» (1963), претерпевшему довольно значительные редакторские изменения, возможно, поэтому строки, важные в контексте данной статьи, не были использованы [12].

рассматривая казахский народ как свою родовую собственность, оставленную ему по наследству дедом ханом Аблаем, пытался создать казахское ханство по типу среднеазиатских феодальных государств. Однако его стремление оторвать Казахстан от России, притязания на неограниченную власть монарха не получили поддержки у народа. Набеги хана Кенесары и его сподвижников на непокорные аулы, сопровождавшиеся истреблением населения и грабежами, привели к полному разгрому его отрядов и краху возглавляемого им феодально-монархического движения (о Кенесары см. в «Истории Казахской ССР», Алма-Ата, 1957, стр. 318-221)» (221 – допущенная редакторами опечатка) [11].

Т.е., если в свое время Е. Б. Бекмаханов, представляя героические подвиги Наурызбая в книге, посвященной восстанию хана Кенесары, его богатырскую силу и храбрость, считает необходимым в связи с «замечательной песней “Наурызбай батыр”, ярко рисующей победу казахов» процитировать слова А. В. Затаевича как «известного знатока казахской музыки» [13], то теперь, в новой политико-идеологической атмосфере, объективность информации собирателя подвергается сомнению, поскольку уверенно констатируется «факт» привлечения ошибочного мнения.

Характеристика, данная герою в авторских примечаниях и имеющая прямое отношение к восприятию нотного примера, перекликается, а чаще совпадает с теми описаниями, что содержатся в научных и художественных изданиях.⁵ Показательны пересечения с высказыванием Е.Т.Смирнова, автора предисловия и примечаний к изданным в 1889 г. (!) биографическим очеркам «Султаны Кенесары и Сыздык». Прочитываем соответствующий фрагмент: «32. **Самым замечательным не только из перечисленных султанов, но из всех сподвижников Кенесары был султан Наурызбай. Это храбрый, отчаянный наездник, подвиги которого воспеты киргизскими певцами (ойлянци)**» [16].

Или же теми, что содержатся в современных справочных изданиях: «[...] отважный в бою Наурызбай прославился также мастерством в слове, в искусстве песни и кюя [...]»⁶ [17].

Именно в контексте данных интерпретаций воспринимается фортепианная пьеса, созданная А. В. Затаевичем в опоре на музыкальное «сообщение» З.Нурмаковой:

⁵ Приведем описание внешнего облика героя, которое было дано И.Есенберлиным в романе «Хан Кене»:

«Высокого роста был Наурызбай, плечи – косая сажень, белое продолговатое лицо всегда залито здоровым румянцем. Нос, рот, глаза, брови и ресницы – все у него крупнее, чем обычно у казахов. Особенно глаза были другие: какие-то странные, чуть раскосые. Они смотрели на мир с подкупающим доверием. С висков его ниспадали длинные косы с вплетенными зернами разноцветного жемчуга. К пробивающимся усам особенно шла соболя шапка с красным бархатным верхом. Соболями была оторочена и щегольская горностаевая шуба, у пояса висел серебряный кинжал в узорчатых ножнах.

Он и в бой ходил в этой одежде, только закатывая при этом правый рукав дорогой шелковой рубахи. Издали узнавали его враги, когда, опустив залитое изнутри свинцом копьё, с кличем «Аблай!» мчался он на своем серо-золотистом коне Акаузе. Говорили, что правая рука у него обладает силой четырех джигитов. А уж копьё в этой руке не знало промаха, и до сих пор не находилось храбреца, который бы выжидал приближающегося юного батыра... А в обычные дни не было в степи человека добрее и услужливее Наурызбая. Шутником и весельчаком слыл он среди соседей, и дети всего аула любили его...» [14].

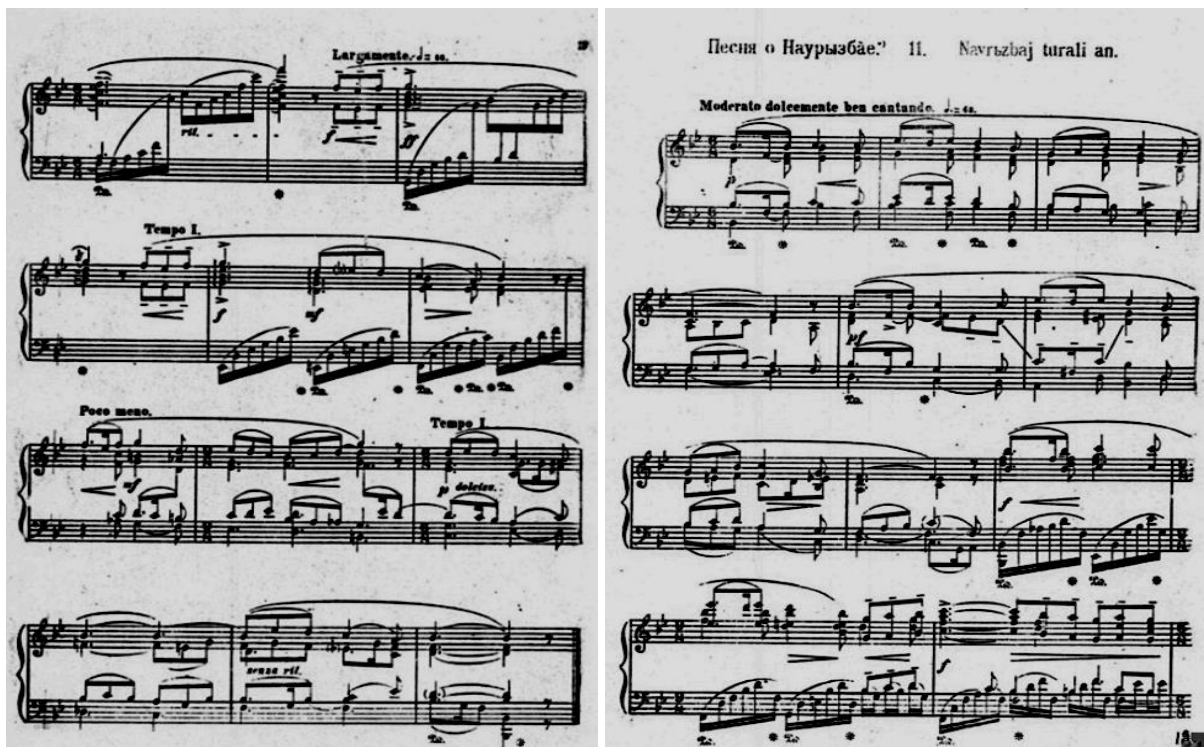
Этот «портрет» сквозь десятилетия перекликается с тем, что был создан М.О.Ауэзовым в пьесе «Хан Кене»:

«(Тут на белом коне появляется Науан, одет богато и *богато вооружен* [...])».

«На у а н. [...] (Вынув саблю, указывая на горы). [...] Вот я вышел, или удача, или смерть. Умру, не дрогнув! Пусть моя алая кровь украшает этого белого коня. Погибну жертвой светлого пули, по которому ведет Кенеке. Это желанный, заветный путь многочисленных родов казахских. Если ты достойный народ, пусть последуют со мной пятьдесят джигитов твоих! О, дух моего предка Аблая! Будь опорой мне! (Подняв саблю, быстро направляется)».

Науан. [...] Жизнь сладка, когда в ней ты побеждаешь, иначе пусть она идет в жертву чести и славы моей. ([...] Науан садится на камень, играет саблей, поет грустную мелодию [...])» [15].

⁶ Перевод с казахского наш. – А.О.



Даже по истечении двенадцатилетнего промежутка после идеологической кампании «периода кенесаризма»⁷, во втором издании «1000» [11], осуществленном в атмосфере гораздо более раскрепощенных 1960-х годов, приметы редакторского воздействия на соответствующие фрагменты сборника А.В.Затаевича оказались более чем очевидными. Поэтому возможность введения «Песни о Наурызбае» в собрание фортепианных пьес в 1957 году могла быть допущена лишь теоретически. (Ведь имена официально реабилитируемых, в числе которых был и Н.Нурмаков, только стали появляться). Думается, что публикации музыкального произведения, связанного с именами «врагов народа», была в принципе не возможна не только по идеологическим,⁸ но и по психологическим причинам. Двадцатилетие, в течение которого действовал запрет на упоминание прежде широко известных фигур, как и факты преследования, которым подверглись ученые и писатели за издания прошлых лет⁹, неминуемо должны были запустить механизм самоцензуры, срабатывающий по инерции и сегодня.

...В воспоминаниях Елюбая Умурзакова содержится весьма примечательная фраза: «Иса бір перделі “Біржан – Сара” пьесасын жазып, Біржанды өзі, Сараны Нұрмақова Зүфні ойнады» [21].

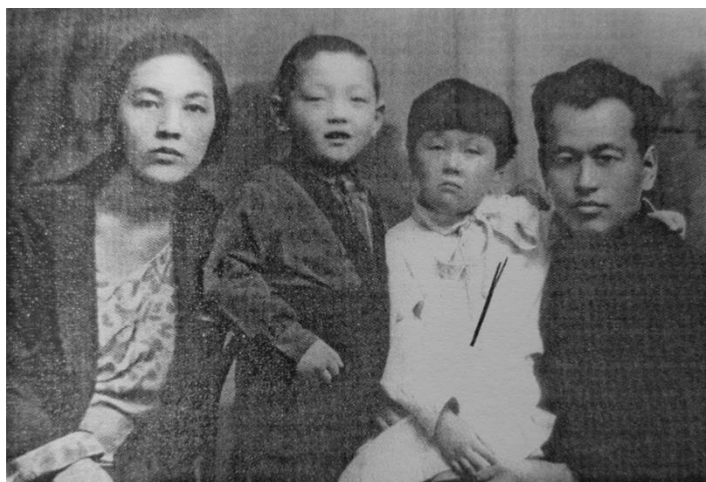
Помимо ссылки на интересный исторический факт, в ней косвенно обозначен уровень исполнительских возможностей З.Нурмаковой, позволивший ей предстать в роли акына Сары и в дуэте с самим Исой Байзаковым.¹⁰

⁷ Словосочетание А.К.Жубанова.

⁸ Добавим, что мера цензурного вмешательства в работы по творчеству А.В.Затаевича имела место быть и в 1970-е годы. Об этом свидетельствует фрагмент одного из писем И.Левицкой, автора документальной повести «Живые драгоценности» (1976) [18].

⁹ Напомним, что книга, по результатам обсуждения которой А.К.Жубанова «снимут» с работы и лишат званий (1951), была написана им в 1942 г. [19].

¹⁰ Напомним, что А.В.Затаевич характеризовал его как «молодого, полного находчивости и темперамента поэта-импровизатора и недурного певца, декламирующего и поющего с большою пластикой и выразительностью», как «в сценическом отношении также очень одаренную натуру, прирожденного актера, с даром отчетливой дикции, выразительного жеста и утонченной мимики» [10].



Нигмет и Зуфнун Нурмаковы и их дети Ноян и Тамара (Москва, 1936)

Информация о Зуфнун Нурмаковой, доступная из современных изданий, предельно лаконична: как правило, констатируется достижение ею довольно преклонного возраста, участие в Великой Отечественной войне сына – Нояна Нурмакова.¹¹ Исключение составляют две книги: “Жан дауысы. Алжир архипелагі” (1991/1994) [20] и “Узницы АЛЖИРа” (2003) [22]. В первой отражена ее прямая речь в беседе, во второй – краткие данные справочного характера. Приведем фрагмент из воспоминаний и соответствующую позицию из Списка женщин – заключенных:

1. «Нигмета задержали 3-го июня 1937 года, а меня закрыли в тюрьму 20-го июля того же года. В результате 4 с половиной месяца сидела в Московской тюрьме – Бутырке. Далее меня до 1939 года держали в одной тюрьме под Москвой. Летом 1939 года собрали женщин в тюрьме и повели по этапу в Карелофинскую АССР. А в те годы на территории этой автономной республики было много лагерей заключенных. Это невозможно скрыть. Скоро началась Великая Отечественная война, и заключенных в этом лагере также эвакуировали. Так как никакие лагеря по пути не принимали женщин, загруженных в вагоны, в конце-концов, черепашьим шагом, в 1941 году привезли в Карлаг. Здесь видела результаты беспощадных «наказаний» многих знакомых в лицо женщин. Вот так меня судьба свела с женами партийных, советских, комсомольских деятелей, которых знала, о которых слышала. [...] В 1947 году, после выхода из лагеря, приехала к родственникам в Караганду. Мне нельзя поехать в центр республики, в Алматы. Если поеду – арестуют. Это были тяжелые годы без остатка достоинства, без стыда в лице, без добра в груди...»¹² [20].

2. «НУРМАКОВА Зуфнун Ибраевна, родилась в 1904 г., г. Семипалатинск, казашка, жила в Москве, ул. Извозная, д.36, к. «а», кв.135. Приговорена 19.11.1937 ОСО при НКВД СССР как ЧСИР к 8 годам ИТЛ. Прибыла в Карлаг 20.08.1941 из Сегежлага.¹³ Освобождена 20.07.1945» [22].

В действительности, как следует из текста предыдущей цитаты, освобождение последовало позднее, в 1947 г.¹⁴, а последние годы были проведены в Москве, там, где жил и работал Нигмет Нурмаков.¹⁵

¹¹ Ему как сыну «врага народа» пришлось пройти через штрафной батальон [20].

¹² Перевод с казахского наш. – А.О.

¹³ «ОСО» – Особое совещание НКВД СССР; «ЧСИР» – «члены семей изменников родины»; Сегежлаг – Сегежский ИТЛ НКВД, ст. Сегежа Кировской ж.д., Карело-Финская ССР; реорганизован 21.10.1939 из ЛО № 4 Беломоро-Балтийского ИТЛ [22].

¹⁴ Практика такого рода расхождений оговаривалась составителями Списка.

¹⁵ Нурмаков Нигмет (1896(5) – 1937). «[...] С сентября по ноябрь 1924 г. заместитель председателя, с ноября 1924 г. по апрель 1929 г. Председатель Совнаркома КАССР. В 1931 – 1937 гг. заместитель

В заключение сформулируем некоторые из выводов:

1. «Песня о Наурызбае» гармонично вписывается в галерею его портретов, созданных в разных жанрах литературы и искусства. Пьеса-обработка А.В.Затаевича представляет интерес не только в контексте сохранившихся научных и художественных интерпретаций образа прославленного казахского батыра, но и в связи с собственно музыкально-исторической и музыкально-теоретической проблематикой. Показательно, что чуть ли не единственное во всей доступной музыковедческой литературе упоминание данного произведения состоялось в журнальной статье, посвященной разработке вопросов вариационности как метода обработки казахского народно-песенного материала и было допущено при перечислении пьес в одной из многочисленных сносок (1971) [24].

2. Возможность введения в научный обиход, казалось бы, «затерянного» нотного текста, реализованная через восемь десятилетий после его первой публикации, подтверждает необходимость последующего изучения творческого (музыкально-этнографического и композиторского) наследия А.В.Затаевича. Иллюзия предельного его освоения и соответственно «исчерпанности» должна быть окончательно преодолена. Полное переиздание «художественно-гармонизационных обработок»¹⁶ из серий «Казахские песни», сборника «Песни Казахстана» (аналогично предпринятому в отношении «1000» и «500»),¹⁷ содействуя обогащению концертного репертуара музыкантов-исполнителей, активизировало бы исследовательскую мысль.

3. Конкретные персоналии, обозначенные А.В.Затаевичем в числе «многоликого собрания сообщателей и сочувственников, всемерно» его поощрявших и «ему помогавших» [10], могут и должны быть изучены с новых позиций: с привлечением прежде «закрытой» информации и на основе более широкого круга обобщаемых проблем и материалов. Через особый уровень взаимодействия с А.В.Затаевичем, свою историю и судьбу, в многообразии форм самореализации раскрывается их яркая природная индивидуальность, высота помыслов и сила духа.

Список литературы

1. Крылатые слова. – 4-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 528 с.
2. Песни Казакстана. Собрал, записал и гармонизовал А.Затаевич. Выпуск I. 20 казакских песен Акмолинского, Каркаралинского, Павлодарского и Семипалатинского округов. – М.: Гос. муз. издат., 1931. – 33 с.
3. **Затаевич А.** Қазақтың халық әндері тақырыбы бойынша фортепианоға арналған пьесалар. Пьесы для фортепиано на казахские народные темы. – Алматы: ҚМКӘБ, 1957. – 112 б.;
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
5. Затаевич А.В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1958. – 304 с.
6. **Дернова В.П.** А.В.Затаевич и казахская народная музыка. Автореф. ... к. иск. – Л., 1960. – 16 с.
7. **Затаевич А.** 500 казакских песен и кюйев. Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских. (Продолжение «1000 песен казакского народа» того же собирателя). – Алма-Ата: Наркомпрос Казакской АССР, 1931. – 313 с.
8. **Затаевич А.** 500 казакских песен и кюйев. – Алматы: Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 358 с.

секретаря ВЦИКа, зав. отделом национальностей, с 1935 г. одновременно зав. учетно-информационным отделом Президиума ВЦИКа (г. Москва). Репрессирован. Приговорен к расстрелу в сентябре 1937 г. Реабилитирован в августе 1956 г.» [23].

Линия взаимодействия «А.В.Затаевич и Н.Нурмаков» представляет тему другой статьи.

¹⁶ Слово сочетание А.В.Затаевича.

¹⁷ Новому, но, к сожалению, не свободному от погрешностей. Так, особое чувство досады вызывает опечатка, искажающая фамилию нашей героини и встречающаяся к тому же дважды: Нурманова (!) вместо Нурмакова [8]. Попутно отметим, что опечатка, но уже в имени, была допущена и в статье «Репрессия» 4-томной энциклопедии «Казахская ССР»: Зуннун вместо Зуфнун [25].

9. **Затаевич А.** 1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии). – Оренбург: Киргизское Государственное Издательство, 1925. – 403 с.
10. **Затаевич А.** 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
11. **Затаевич А.** 1000 песен казахского народа (песни и кюйи). – Изд. 2-е. – М.: Гос. муз. издат., 1963. – 607 с.
12. **Күзембаева С.** Образ Агыбай батыра в музыкальном фольклоре // Ақжолтай Ағыбай батыр. – Алматы: Ғалым, 2002. – С.578-583.
13. **Бекмаханов Е.Б.** Восстание хана Кенесары. (1837 – 1847). – Алма-Ата: Ғылым, 1992. – 48 с.
14. **Есенберлин И.** Хан Кене // Есенберлин И. Отчаяние; Хан Кене: Романы / Пер. с казах. М.Симашко. – М.: Дружба народов, 1993. – 592 с.
15. **Әуезов М.** Хан Кене // Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – 6-т. – Алматы: Ғылым ғылыми баспа орталығы, 2001. – 368 б.
16. **Кенесарин А.** Султаны Кенесары и Сыздық. – Алма-Ата: Жалын, 1992. – 144 с.
17. Қазақстан тарихы. Энциклопедиялық анықтамалық. – А.: Изд-во «АРУНА», 2010. – 768 б.
18. **Левецкая И.** Живые драгоценности. (Документальная повесть). – Алма-Ата: Жалын, 1976. – 232 с.
19. **Жұбанов А.** Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы. – А.: Қазақтың біріккен мемлекеттік баспасы, 1942. – 236 б.
20. **Тасымбеков А.** Зүпнүн // Жан дауысы. Алжир архипелагі. – Алматы: Жалын, 1994. – С.57-60.
21. **Өмірзақов Е.** Ұстаздарым-достарым // Жұлдыз. – 1972. – № 11. – Алматы, 1972. – С. 180-196.
22. Узницы «АЛЖИРА». Список женщин – заключенных Акмолинского и других отделений Карлага. – М.: «Звенья», 2003. – 568 с.
23. Наркомы Казахстана. 1920-1946 гг. Биографический справочник. – Алматы: «Арыс», 2007. – 400 с.
24. **Котлова Г.К.** Приемы варьирования в фортепианных пьесах А.В.Затаевича // Музыказнание. – Вып. V. – Алма-Ата: 1971. – С.143-156.
25. «Казахская ССР»: 4-томная краткая энциклопедия. Гл. ред Р.Н.Нургалиев. – Т.4: Язык, фольклор, литература, искусство, архитектура. – Алма-Ата: Гл. ред. Казах. Сов. энциклопедии, 1991. – 688 с.
26. **Затаевич А.** Фортепианные пьесы. – Алма-Ата: Өнер, 1983. – 96 с.; **Затаевич А.** Фортепианолық пьесалар. Фортепианные пьесы. – Алма-Ата: Өнер, 2004. – 100 б.

References (transliterated)

1. Krylatye slova. – 4-e izd., dop. – М.: Khudozh. lit., 1988. – 528 p.
2. Pesni Kazakhstana. Sobral, zapisal i garmonizoval A.Zatayevich. Vypusk I. 20 kazakhskikh pesen Akmolinskogo, Karkaralinskogo, Pavlodarskogo i Semipalatinskogo okrugov. – М.: Gos. muz. izdat., 1931. – 33 p.
3. **Zatayevich A.** Қазақтың khalуқ әндери тақырыбы бойынша fortepianoға арналған pyesalar. Pyesy dlya fortepiano na kazakhskiyе narodnye temy. – Almaty: КМКӘБ, 1957. – 112 p.
4. Muzykalny entsiklopedichesky slovar. – М.: Sov. entsiklopediya, 1990. – 672 p.
5. **Zatayevich A.V.** Issledovaniya. Vospominaniya. Pisma i dokumenty. – Alma-Ata: KGIKhL, 1958. – 304 p.
6. **Dernova V.P.** A.V.Zatayevich i kazakhskaya narodnaya muzyka. Avtoref. ... k. isk. – L., 1960. – 16 p.
7. **Zatayevich A.** 500 kazakhskikh pesen i kyuyev. Adayevskikh, Bukeyevskikh, Semipalatinskikh i Uralskikh. (Prodolzheniye «1000 pesen kazakhskogo naroda» togo zhe sobiratelya). – Alma-Ata: Narkompros Kazakhskoy ASSR, 1931. – 313 p.
8. **Zatayevich A.** 500 kazakhskikh pesen i kyuyev. – Almaty: Almaty: Dayk-Press, 2002. – 358 p.
9. **Zatayevich A.** 1000 pesen kirgizskogo naroda (napevy i melodii). – Orenburg: Kirgizskoye Gosudarstvennoye Izdatelstvo, 1925. – 403 p.
10. **Zatayevich A.** 1000 pesen kazakhskogo naroda. – Almaty: Dayk-Press, 2004. – 496 p.
11. **Zatayevich A.** 1000 pesen kazakhskogo naroda (pesni i kyuyi). – Izd. 2-e. – М.: Gos. muz. izdat., 1963. – 607 p.
12. **Kuzembayeva S.** Образ Агыбай батыра v muzykalnom folklore // Ақжолтай Ағыбай батыр. – Almaty: Ғалым, 2002. – P.578-583.
13. **Bekmakhonov Ye.B.** Vosstaniye khana Kenesary. (1837 – 1847). – Alma-Ata: Gylym, 1992. – 48 p.
14. **Esenberlin I.** Khan Kene // Yesenberlin I. Otchayaniye; Khan Kene: Romany / Per. s kazakh. M.Simashko. – М.: Druzhba narodov, 1993. – 592 p.
15. **Әуезов М.** Хан Кене // Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – 6-т. – Almaty: Fylym ғылыми баспа орталығы, 2001. – 368 p.
16. **Кенесарин А.** Sultany Kenesary i Syzdyk. – Alma-Ata: Zhalyн, 1992. – 144 p.
17. Қазақстан тарихы. Энциклопедиялық анықтамалық. – А.: Изд-во «АРУНА», 2010. – 768 б.
18. **Levitckaya I.** Zhivye dragotsennosti. (Dokumentalnaya povest). – Alma-Ata: Zhalyн, 1976. – 232 p.

19. *Zhubanov A.* Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы. – А.: Kazakhtyn birikken memlekettik baspasy, 1942. – 236 b.
20. *Tasymbekov A.* Zupnun // Zhan dauysy. Alzhir arhipelagi. – Almaty: Zhalyn, 1994. – pp.57-60.
21. *Omırzaқov Ye.* Ustazdarym-dostarym // Zhuldyz. – 1972. – № 11. – Almaty, 1972. – pp. 180-196.
22. Uznitsy «ALZhIRa». Spisok zhenshchin – zaklyuchennykh Akmolinskogo i drugikh otdeleny Karlaga. – M.: «Zvenya», 2003. – 568 p.
23. Narkomy Kazakhstan. 1920-1946 gg. Biografichesky spravochnik. – Almaty: «Arys», 2007. – 400 p.
24. *Kotlova G.K.* Priyemy varyirovaniya v fortepiannvkh pyesakh A.V.Zatayevicha // Muzykoznanie. – Vyp. V. – Alma-Ata: 1971. – pp.143-156.
25. «Kazakhskaya SSR»: 4-tomnaya kratkaya entsiklopediya. Gl. red R.N.Nurgaliyev. – T.4: Yazyk, folklor, literatura, iskusstvo, arkhitektura. – Alma-Ata: Gl. red. Kazakh. Sov. entsiklopedii, 1991. – 688 p.
26. *Zatayevich A.* Fortepiannye piesy. – Alma-Ata: Oner, 1983. – 96 p.; *Zatayevich A.* Fortepiannolyk pyesalar. Fortepiannye pyesy. – Alma-Ata: Oner, 2004. – 100 p.

Ақлима ОМАРОВА

А. В. ЗАТАЕВИЧТИҢ БІР ФОЛЬКЛОРЛЫҚ ЖАЗБАСЫ ЖӘНЕ ОНЫ ӨНДЕУІ ТУРАЛЫ

Түйін

Мақалада А. В. Затаевичтің белгісіз фортепианолық өңдеуіндегі мәтін ұсынылады. Аталмыш туындының шығармашылық тарихына яғни «тағдырына» әсер еткен факторлар айқындалады.

Тірек сөздер: мәдениет, композитор, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Aklima OMAROVA

ON ONE OF A.V.ZATAEVICH'S RECORDS AND IT'S TRANSCRIPTION

Summary

The article presents the text of the unknown piano processing of A.V.Zataevich, and it reveals the factors that influenced on the artistic history, the «destiny» of this music composition.

Keywords: culture, composer, periodicals, certificate, documents, fact.

Сведения об авторе

Омарова Аклима Каирденовна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Ақлима Қайырденқызы Омарова – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Information about author:

Aklima Omarova – PhD in Art, Docent of Kazakh National Conservatoire named after Kurmangazy.

УДК 78.036(574)

Гульмира МУСАГУЛОВА

Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова

**МУЗЫКА ДИАСПОР КАЗАХСТАНА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ
(к 20-летию Ассамблеи народа Казахстана)**

Резюме. В статье даны сведения о новой коллективной монографии «Музыкальное искусство народа Казахстана», выполненной сотрудниками отдела музыковедения Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова МОН РК и увидевшей свет в 2014 году. Данное издание посвящено музыкальному творчеству диаспор, населяющих Казахстан, которое до сих пор не изучалось в отечественной гуманитарной науке. В статье освещено содержание каждого раздела, содержащего информацию о специфических (исконно национальных) особенностях и жанровых проявлений в музыке русских, дунганских, корейских, киргизских, каракалпакских, ногайских, азербайджанских, уйгурских авторов и других этносов Казахстана.

Ключевые слова: музыка диаспор, диаспоры Казахстана, русская диаспора, дунганская диаспора, киргизская диаспора, каракалпакская диаспора, ногайская диаспора, азербайджанская диаспора, уйгурская диаспора.

Тірек сөздер: диаспора музыкасы, Қазақстан диаспоралары, орыс диаспорасы, дұнған диаспорасы, қырғыз диаспорасы, қарақалпақ диаспорасы, ноғай диаспорасы, әзірбайжан диаспорасы, ұйғыр диаспорасы.

Keywords: music of diasporas, diasporas of Kazakhstan, Russian diaspora, Dungan diaspora, Kirghis diaspora, Karakalpak diaspora, Nogai diaspora, Azerbaydjan diaspora, Uyghur diaspora.

Впервые в казахстанском музыкознании полноценно изучено музыкальное творчество народов, населяющих Казахстан, которое до сих пор не предпринималось в отечественной гуманитарной науке. Отдельные отчеты о деятельности культурных центров, редкие статьи в СМИ и на интернет-сайтах, краткий анализ творчества отдельных мастеров в изданиях, посвященных изучению истории музыкального искусства многочисленных национальных диаспор, дают лишь отрывочные представления об искусстве представленных народностей. Актуальность и недостаточная разработанность этих проблем послужили основанием к проведению данного исследования.

В ходе научного исследования был произведен процесс изучения творчества композиторов многообразных национальных диаспор в контексте становления и развития музыкального искусства Казахстана: сбор, опись и поиск исторических документов, подтверждающих основные причины и мотивы переселения разных народов на территорию Казахстана; изучение специфических (исконно национальных) особенностей и жанровых проявлений в музыке русских, уйгурских, корейских, киргизских, татарских, каракалпакских, дунганских, ногайских, азербайджанских авторов и других народов Казахстана; обозначение духовных ценностей диаспор, проживающих в республике, которые в комплексе образуют многокрасочную палитру культурного пространства. А также выявлен индивидуальный вклад каждой диаспоры в общую, единую систему художественных тенденций и направлений. Научная новизна обусловлена также комплексным, многосторонним подходом к изучению искусства многочисленных этносов Казахстана, рассмотрению феномена национальных особенностей и жанровых проявлений в контексте заявленной идеи первым Президентом Республики Казахстан Н. Назарбаевым о толерантности и единстве с

различных методологических подходов, включающих этнографию, этномузыкологию, культурологию, музыкальную фольклористику.

Ранее нами в статье «Основные этапы реализации научно-исследовательского проекта «Музыкальное искусство народов Казахстана», опубликованной в Международной газете Турецкого этнокультурного центра РК «Ахыска» от 28 июня 2013 года, были освещены некоторые вопросы по реализации данного проекта. На сегодняшний день сотрудниками отдела музыковедения освещены многие проблемы в изучении музыкального искусства диаспор в Казахстане, в частности по теме «Традиционное и современное музыкальное творчество русских Казахстана», выполненной известным в Республике ученым, член-корреспондентом РК, доктором искусствоведения, профессором С.А.Кузембай исследованы проблемы бытования на современном этапе традиционной народной художественной культуры русских Казахстана, определены формы и виды музыкального фольклора, обобщенно рассмотрены религиозные праздники, народные празднества при проведении Святков, Масленицы, Дня славянской письменности, Дня России, Дня Пушкина и т.п., проанализированы (лирические, обрядовые, календарные) песни, так и народные хоровые произведения. Это – «Родные истоки», «Масленица», «Летят утки», «По, над горочкой», «На камне белый цвет», шуточные «Валенки». «Ах, мамочка», «Эх, бабоньки», свадебная «У нас ныне белый день», обрядовая «Венки Купалы» и мн. др. Доминантной идеей работы выдвигается мысль о возрождении в республике национальной духовности русских, их стремление восстановить и далее развивать истоки славянской культуры под общим шансыраком Независимого Казахстана.

В разделе «Фольклорная и профессиональная музыка корейцев Казахстана», написанном кандидатом искусствоведения, доцентом Мусагуловой Г.Ж. за 2013 год была проведена определенная работа по изучению многочисленных обычаев и обрядов корейской диаспоры. Исследованы различные виды обрядового фольклора (годовщина ребенка, церемония совершеннолетия, бракосочетание, 60-летие, погребальные процедуры, а также обряд жертвоприношения). В связи с этим изучены и различные виды и формы искусства представленного народа – песенно-обрядовые, ритуальные песни, старинные песенные жанры. Вместе с тем изучен творческий портрет представителей корейской диаспоры – доктора филологических наук, профессора композитора – Тен Чу и композитора А.Стригоцкого. Проведены встречи, беседы, интервью с профессиональными композиторами корейской диаспоры, внесшими определенный вклад в изучение казахской профессиональной музыки. Проанализированы произведения Тен Чу, выделяющиеся национальным колоритом, исходящим от корейского народного мелоса, своеобразием гармонического, полифонического письма и оркестровой фактуры. Среди них кантата «Пхеньян», симфоническая поэма «Страна утренней свежести», «Драматическая сюита», сюита «Праздник урожая», многочисленные песни, а также 5-ти частная драматическая сюита для симфонического оркестра под заголовком «11.09.1937 17 час 30 мин СТАЛИН». Разобраны все 5 частей сочинения, которые имеют следующие названия: «Приказ и волнения», «Отчаяние», «Воспоминание о Родине», «Обида» и «Плачь».

В разделе кандидата искусствоведения Казтугановой А.Ж. «Қазақ және қырғыз халықтарының аспапты музыкасының сабақтастығы» за истекший период исследована проблема взаимосвязи инструментальной музыки казахского и киргизского народов, а также отличия их инструментов. Была прослежена схожесть, сохранение и реконструкция древних струнно-щипковых инструментов комуза и домбры, выявлены в сравнении взаимосвязь и отличия настрая, звукоряда и формы инструмента. Вместе с тем рассмотрены истоки и развитие широко распространенных инструментов ооз комуз и шаң қобыз. Сделан сравнительный анализ, изучена история зарождения, развития, прослежен опыт пропаганды и сохранения. В связи с этим были расшифрованы и

проанализированы кюи для шаң қобыза и ооз комуза, таких композиторов как Адамкалы Байбатыров «Тагылдыр тоо», Қаромолдо Орозова «Насихат», кыргызские народные кюии «Жастар», «Кербез» и др., а также казахские народные кюи «Қыз ұзату», «Қыз зары», «Қыз мұңы», «Шаңқобыз толғауы» и др. В сравнении изучаются их музыкальные особенности (мелодия, ритм, темп, форма и т.д.), история создания, стилевые и жанровые особенности, а также отличительные черты – высота, звукоряд, соотношение голоса (бурдон) и инструментальной партии.

По результатам научной экспедиции были собраны свадебно-обрядовые, похоронные, трудовые песни, речитативный жанр – терме, инструментальные произведения, исполненные на ооз комузе, а также авторские произведения, записанные от информаторов Кыргызской диаспоры города Актау. Кроме того, систематизированы материалы о национальной одежде, прикладном искусстве, мероприятиях и праздниках проводимых Кыргызским этнокультурным центром «Ала-тоо».

По теме научного проекта «Традиционная музыка казахстанских каракалпаков» кандидата искусствоведения Турмагамбетовой Б.Ж. представлены сведения об искусстве жырау и баксы данного этноса, то есть, исполнителях героических (баксы, аккомпанирующие себе игрой на кобызе) и любовных дастанов (баксы, аккомпанирующие себе игрой на дутаре), проанализированы 25 каракалпакских песен из сборника известного этнографа А.В.Затаевича «Песни разных народов». Так же рассмотрены другие источники исследования: «Каракалпакская народная музыка» (1959, 8-том), «Каракалпакские народные песни» (1959), «Қарақалпақ фольклоры» (много томник, 2007), «Музыкальная культура каракалпакского народа дооктябрьского периода» (Т.Адамбаев, 1967) и т.д.

В научной экспедиции по городу Актау был собран музыкальный фольклор каракалпаков и сделана его аудиозапись. Были проанализированы косыки (песни) Бердак баксы «Бозатау», «Дембермес», сделаны расшифровки народных и лирических произведений «Қыз бен жігіт айтысы», «Мейман-дұр», «Өтерсен», «Болмаса» и др. в исполнении информаторов, нотирован косык «Айдынлар» известного каракалпакского композитора М.Жийемуратова. Также собраны и систематизированы сведения об обрядах и традициях, национальной одежде и праздниках данного этноса.

В разделе «Стабильные и мобильные элементы в традиционной музыке казахстанских азербайджанцев» кандидат искусствоведения Касимова З.М. особое внимание уделяет разным этапам становления и развития музыкального искусства, жанрам, историческим предпосылкам, инструментарию, характеристике творчества видных деятелей, отдельных произведений, а также общим теоретическим основам стилистики азербайджанской музыки.

Вместе с тем изучено искусство ашугов – сказителей, певцов народных легенд и поэм, а также вокально-инструментальных и эстрадных коллективов, исполняющих традиционные и современные азербайджанские сочинения, с характерными особенностями музыкального языка в плане ладо-гармонической, метро-ритмической основы, тембрового, образно-тематического строя.

Раздел НИП «Современное состояние музыкального искусства уйгуров Казахстана», выполненный магистром искусствоведения Домуллаевой Х.И. посвящен изучению деятельности современного вокально-инструментального коллектива «Дияр» в Казахстане, а также современному состоянию музыкального искусства уйгуров Казахстана. Автором была дана информация о знаменитых деятелях искусств уйгурской диаспоры Казахстана. Среди них Бурханов А.М. (гл.дирижер Уйгурского театра им. К.Кужамьярова), Саитова Г.Ю. (балетмейстер), народные самородки Кибирова З. (село Малабай Чиликского района), Розахунова А. (село Чунджа Уйгурского района) и др. В результате исследования творческой деятельности

уйгурской вокально-инструментальной группы записан полный репертуар ансамбля (на электроном носителе) – состоящий из традиционных и современных произведений, нотированы образцы из репертуара ансамбля такие как: «Той», «Азиз дияр», «Өмүр шундақ өтиду» и др.

По всем выбранным темам была проработана имеющаяся в наличии научная и популярная литература, относительно изучаемого народа [1-15]. В списке использованных источников приводятся лишь некоторые из них.

Таким образом изучение музыкального искусства азиатских, славянских и тюркоязычных народов, освещение деятельности крупных культурных центров разных этносов и т.п. позволили определить вклад названных этносов в историю развития Казахстана и пути сохранения традиционного фольклорного наследия и вообще самобытной культуры каждого из них. И в этой связи научный проект «Музыкальное искусство народов Казахстана», выполняемый отделом музыкального искусства Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова имеет свою актуальность, новизну и социально-политическую значимость на государственном уровне.

Основным стержнем исследования предстала проблема сохранения, пропаганды и функционирования полижанрового и многопланового фольклорного музыкального наследия народов многонационального Казахстана и обогащение традиционной культуры во взаимодействии с Ассамблеей народа Казахстана. В нынешнем году в связи с завершением выполнения вышеуказанного грантового проекта сотрудниками отдела музыкального искусства идет активная подготовка коллективной монографии, посвященной исследуемой тематике. На наш взгляд, продолжение в изучении подобной актуальной и малоисследованной, вместе с тем интересной и значимой проблематики непосредственно имеет основополагающее значение. Исследование культурных аспектов многочисленных диаспор, проживающих в Республике на современном этапе внесет определенный вклад в развитие музыкального искусства независимого Казахстана.

Список литературы

1. Дунганская энциклопедия / Гл.ред. М. Х. Имазов. – Бишкек: Илим, 2005.
2. **Варшавская Л.** Бакир Баяунов: Я модель взаимодействия культур (интервью с первым дунганским композитором Казахстана) // Известия Казахстана. – 2006. Декабрь. – 11.
3. **Еркибаева А.М.** Владимир Стригоцкий-Пак. Портрет композитора // Диссертация на соискание академической степени магистра искусств по специальности «6М041100 – Композиция». – Алматы, 2012.
4. Композиторы и музыковеды Казахстана // Справочник Союза композиторов Казахстана. – Алма-Ата: Өнер, 1983. – 129 с.
5. Корейцы // Народы России. Атлас культур и религий. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2010. – 320 с.
6. Русские Казахстана. – Алматы: Сага, 2007. – 592 с.
7. **Бигабаева М.М.** Русский фольклор Семиречья. – Алма-Ата: 1983. – 370 с.
8. **Дүйшалиев К.Ш.** Кыргыз эл ырлары, термелери жана дастандары. Окуу куралы. – Бишкек: Кербез, 2009. – 120 с.
9. **Субаналиев С.** Некоторые аспекты функционирования и жанровой дифференциации кыргызских кюу // В кн.: Профессиональная музыка устной традиций народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент, 1981. – С. 35-38.
10. **Жапаков Н.** Обрядовые песни // Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.
11. **Адамбаева Т.** Революцияға дейинги карақалпақ халқының музыкалық мәдениаты (Музыкалық тарихый изертлеу) // Искусство таныу илимлериниң кандидаты деген илимий дәрежесин алыуға арналған жумыс. Қолжазба. – Нөкис, 1967. – 301 б.

12. **Галина Г.С.** Башкирская народная музыка. Учебное пособие. – Уфа: Китап, 2013. – 120 с.
13. Азербайджанская диаспора Казахстана // http://www.ia-centr.ru/archive/public_details
14. **Исмаилов М., Карагичева Л.** Народная музыка Азербайджана // Азербайджанская музыка. Сборник статей. – М.: Гос.муз.издат., 1961. – 375 с.
15. **Бурханов А.** Уйғур хәлиқ музыка дурданилири. – Алматы: Ата-мұра, 2007. – 318 с.

References (transliterated)

1. Dunganskaya entsiklopediya / Gl.red. M. Kh. Imazov. – Bishkek: Ilim, 2005.
2. **Varshavskaya L.** Bakir Bayakhunov: Ya model vzaimodeystviya kultur (intervyu s pervym dunganskim kompozitorom Kazakhstana) // Izvestiya Kazakhstana. – 2006. Dekabr. – 11.
3. **Erkibayeva A.M.** Vladimir Strigotsky-Pak. Portret kompozitora // Dissertatsiya na soiskaniye akademicheskoy stepeni magistra iskusstv po spetsialnosti «6M041100 – Kompozitsiya». – Almaty, 2012.
4. Kompozitory i muzykovedy Kazakhstana // Spravochnik Soyuza kompozitorov Kazakhstana. – Alma-Ata: Oner, 1983. – 129 s.
5. Koreytsy // Narody Rossii. Atlas kultur i religiy. – M.: Dizayn. Informatsiya. Kartografiya, 2010. – 320 s.
6. Russkiye Kazakhstana. – Almaty: Saga, 2007. – 592 s.
7. **Bigazbayeva M.M.** Russky folklor Semirechya. – Alma-Ata: 1983. – 370 s.
8. **Dyushaliyev K.Sh.** Kyrgyz el yrlary, termeleri zhana dastandary. Okuu kuraly. – Bishkek: Kerbez, 2009. – 120 s.
9. **Subanaliyev S.** Nekotorye aspekty funktsionirovaniya i zhanrovoy differentsiatsii kyrgyzskikh kyuu // V kn.: Professionalnaya muzyka ustnoy traditsiy narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost. – Tashkent, 1981. – S. 35-38.
10. **Zhapakov N.** Obryadovye pesni // Ocherki po istorii karakalpakskogo folklor. – Tashkent: Fan, 1977. – 232 s.
11. **Adambayeva T.** Revolyutsiyaға deyingi karakalpak khalkynun muzykalyq mädeniyat (Muzykalyq tarykhy izertleu) // Iskusstvo tanyu ilimleriniң kandidaty degen ilimy дәrezhesin alyuға arnalған zhумыs. Kolzhaba. – Nökis, 1967. – 301 b.
12. **Galina G.S.** Bashkirskaya narodnaya muzyka. Uchebnoye posobiye. – Ufa: Kitap, 2013. – 120 s.
13. Azerbaydzhanskaya diaspora Kazakhstana // http://www.ia-centr.ru/archive/public_details
14. **Ismaylov M., Karagicheva L.** Narodnaya muzyka Azerbaydzhana // Azerbaydzhanskaya muzyka. Sbornik statey. – M.: Gos.muz.izdat., 1961. – 375 s.
15. **Burkhanov A.** Uyghur khaliq muzyka durdaniliri. – Almaty: Ata-mura, 2007. – 318 s.

Гүлмира МУСАГУЛОВА

ҚАЗАҚСТАН ДИАСПОРАЛАРЫНЫҢ МУЗЫКАСЫ: ӨТКЕНІ ЖӘНЕ БҮГІНГІ (Қазақстан халқы Ассамблеясының 20-жылдығына)

Түйін

Мақалада ҚР БҒМ М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімі қызметкерлерінің орындаған 2014 жылы жарық көрген ұжымдық «Қазақстан халқының музыка өнері» монографиясы туралы ақпарат беріледі. Аталған басылым отандық гуманитарлық ғылымда әлі зерттелмеген Қазақстанда тұратын әртүрлі ұлт өкілдері диаспорасының музыкалық шығармасына арналады. Мақалада орыс, дұнған, корей, қырғыз, қарақалпақ, ноғай, әзірбайжан, ұйғыр және Қазақстанның басқа да этностары авторларының музыкасындағы ұлттық ерекшелігі мен жанрлық көрінуі туралы апаратты қамтыған әр бөлімге сипаттама беріледі.

Тірек сөздер: диаспора музыкасы, Қазақстан диаспоралары, орыс диаспорасы, дұнған диаспорасы, қырғыз диаспорасы, қарақалпақ диаспорасы, ноғай диаспорасы, әзірбайжан диаспорасы, ұйғыр диаспорасы.

Gulmira MUSAGULOVA

**MUSIC OF DIASPORAS OF KAZAKHSTAN: PAST AND PRESENT
(to 20-years anniversary of People of Kazakhstan Assembly)**

Summary

The article provides information about the new monograph “Musical Art of People of Kazakhstan” created by staff-members of M. Auezov Institute’s of literature and art Musicology department and published in 2014. This edition is dedicated to musical creativity of diasporas living in Kazakhstan, which still has not been studied in the domestic humanities. The article highlights the content of each chapter containing information about specific (native national) features and manifestations in the music genres of Russian, Dungan, Korean, Kyrgyz, Karakalpak, Nogai, Azerbaijan, Uighur authors and other ethnic groups of Kazakhstan.

Keywords: music of diasporas, diasporas of Kazakhstan, Russian diaspora, Dungan diaspora, Kirghis diaspora, Karakalpak diaspora, Nogai diaspora, Azerbaydjan diaspora, Uyghur diaspora.

Сведения об авторе

Мусагулова Гүлмира Жаксыбековна – кандидат искусствоведения, доцент; заведующая отделом музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова Член Союза композиторов Республики Казахстан

Автор туралы мәлімет:

Мусагулова Гүлмира Жақсыбекқызы – өнертану кандидаты, доцент; М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімінің меңгерушісі, Қазақстан Республикасы композиторлар Одағының мүшесі.

Information about author:

Gulmira Musagulova – Ph.D., Associate Professor; Head of the Musicology Department of M.O.Auezov Institute of Literature and Art; member of the Composers' Union of the Republic of Kazakhstan.

ӘОЖ 378.978

Айгуль ИМАШЕВА, Ерасыл КАУМБАЕВ
Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы

ДӘУЛЕТ ХАЛЫҚҰЛЫ – КҮЙШІЛІК ӨНЕРДЕГІ ДАРА ТҰЛҒА

Түйін. Бұл мақалада Алтай Тарбағатай дәстүрлі күйшілік мектептегі Дәулет Халықұлы тұлғасының шығармашылық келбеті көрсетілген.

Тірек сөздер: домбыра, өнер, күй, орындаушы, жалғастырушы.

Ключевые слова: домбра, искусство, кюй, исполнитель, продолжатель.

Keywords: dombra, art, kui, a performer, a continuer.

Көшпенді қазақ жұрты талай қиын белестерді басынан өткізді. Мәселен, қазақтың кең байтақ дархан даласына көз тігіп тұс-тұстан анталаған көрші елдердің озбырлығы салдарынан болған жұт заманы, қалың бұқараны шарпыған аштық, Ертістен Еділге дейінгі ұлан-ғайыр аймақтың дербестігін сақтап қалу мақсатындағы көптеген қанды шайқастар, азаттықты ұран еткен сан алуан елеулі көтерілістер. Осындай халқымыздың басына ауыр күн туған сәттерде ақыл-ойдың кемеңгер парасаттылығы арқасында ақтық демі біткенше күресіп сан ғасыр, жүздеген жылдар бойы арман етіп келген егемендікке де қол жеткізе білдік. Қаншама уақытқа созылған қиын күндерде қазақ халқының ата-қоныс елі мен жерін ғана емес, салт-дәстүрі мәдениетімен өнерінде бұзылмас қалпында сақтап келгеніне қалай ғана таңырқамассың?!

Барлық жұрт өз дәстүрімен дараланады. Өз мәдениетін ұмыт қалдырмай берік ұстана білген халық көш басында жүретіні анық. Қазақтың мәдениетін тілге тиек еткенде әрине қазағымның дәстүрлі өнері ойға келетіні анық. Он саусағынан өнер тамған күйшілеріміз, көмейіне бұлбұл ұялаған әншілеріміз, жыршы-жырауларымыз, ауыл-аймақтағы думанның сәнін келтірген сал-серілеріміз т.б. осы сияқты дәстүрлі музыкалық өнердің дарынды тұлғалары көпшілік арасында көп болған-ақ. Аталған музыкалық мәдениетіміз атадан-балаға, ұрпақтан-ұрпаққа жалғасын тауып отырған. Ата-бабамыз дәстүрлі өнерге аса мән беріп, ден қоя білген халық.

Қазақтың музыка мәдениетіне Қорқыт атадан бастап, одан соң бертін келе күйшілеріміз - Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерей, Дина, әншілеріміз - Ақан сері, Біржан сал, Жаяу Мұса, Кенен сияқты алты алашқа аты мәлім болған бір тума дарындыларымыздың сіңірген еңбегі ұшан теңіз. Қазақтың даласы ежелден ән мен күйге толы. Қазақ музыкасына оның әуендік көркемділігімен, тақырыптық ерекшеліктеріне қанық болған академик Б.В.Асафьев қазақтың суырып салма әні мен аспаптық шығармашылығы – «...бұл ең алдымен мағыналы әсем саз, нақты өмір шындығы» – деген болса [1, 25], қазақ халқының ән-күйлерін, композиторлардың өмірі мен шығармашылығын терең, жан-жақты зерттеген академик А.К.Жұбанов әрбір ән-күй тарихтың әрбір кезеңін анық көрсетіп, тайға таңба басқандай бейнелеп берді. Сондықтан да «... ән-күйді халық басынан өткен кезеңдері суреттейтін тарих десек кателеспейміз», – деген екен [2,12].

Қазақ жерінде әр аймақтың өңірлік, орындаушылық ерекшеліктеріне байланысты дараланған күйшілік мектептері қалыптасқан. Атап айтсақ Батыс Қазақстан және Маңғыстау, Сыр бойы, Қаратау, Жетісу, Арқа, Шығыс Қазақстан аймақтық күйшілік дәстүрлері. Еліміздің шығыс өңіріндегі күйшілік дәстүрдің тамыры тереңнен бастау алған. Аймақтық жағынан да кең ауқымды болып келеді. Республикамыздың шығыс

өлкесі Семей өңірі, Алтай тауынан Сарыарқа даласына дейінгі аймақ, Қытай Халық Республикасының Шыңжаң өлкесі, Моңғолияның Баян-Өлгей аймақтарына дейінгі аралықты қамтиды. Осы аталған аймақтардың ішінде ерекше көзге түсетіні Қытай Халық Республикасының Шыңжаң өлкесі.

Шыңжаң өлкесі үлкен, ірі үш аймақтан тұрады: Алтай (орталығы Алтай), Тарбағатай (орталығы Шәуешек), Іле (орталығы Құлжа). Тарихи деректер бойынша бағзы заманнан "қазақ" жері болған Шыңжаң өлкесін ата-бабаларымыз Шығыс Түркістан деп те атаған. Бұл территорияда Орта және Ұлы жүз рулары орныққан. Алтай және Тарбағатай керейлер мен наймандардың ертеден келе жатқан бесігі. Бұл рулардың мемлекеті дәл осы жерде пайда болған [3,119]. Шыңжаң өлкесі әсем табиғатымен қатар дәстүрлі өнерімен де ерекше көзге түседі. Әсіресе дәстүрлі күй өнері бөлек бір төбе.

Шыңжаң қазақтарының күй өнеріндегі орындаушылығы Қазақстанның орталық, шығыс, оңтүстік және оңтүстік шығыс өңірлеріне тән шертпе дәстүрінде қалыптасқан. Аймақта домбыра күйлерімен қатар сыбызғы күйлеріде тең дәрежеде дамыған.

Шыңжаң өлкесінің Алтай аймағында дүниеге келген, дәстүрлі күй өнерінің дамуына ерекше үлес қосқан күйшінің бірі – **Дәулет Халықұлы**.



Күйші – 1939 жылы Алтай аймағы, Шіңгіл ауданы Аралтөбе ауылының Қарағаш деген жерінде дүниеге келген. Руы - Керей. Әкесі халық домбыра тарта білген, анасы Нұрғайша - еңбекқор, қарапайым жандар болған. Жастық шағынан анасының бесік жырын естіп, әкесінің домбырасынан шыққан қоңыр үнін тыңдап өскен Дәулет, музыка өнеріне бейімделе ержетеді [4, 1-16]. Дәулет Халықұлы күй шертуді 7-8 жасында өз әкесінен үйрене бастайды. Ол жастайынан Әшім Дүңшіұлы, Тайыр Белгібайұлы, Әліппек Мәлікұлы сияқты белгілі күйшілерден күй үйреніп, домбыра тартудың қыр-сырын меңгереді.

1956 жылдан бері Іле қазақ автономиялық облысының ән-би үйірмесінде қызмет істеп келді. 1957 жылы күйші Бейжіңде 17 өлкенің қатысуымен

өткен Мемлекеттік байқауында Бас жүлдені жеңіп алып, 1987 жылы 21 өлке аралық көркемөнер байқауында қазақ музыка өнерін танытып, ерекше «Даңқ» куәлігін алды.

Стамбулда 1992 жылы өткен Халықаралық өнер фестивалінде 1-ші дәрежелі жүлдемен марапатталды. Орындаушылық шеберлігіне тәнті болған өз жұрты: "Алтын саусақ", "Қанатты қол", "Күй перісі", "Дауылпаз күйші", "Жұрт жүрегінен жол тапқан жүйрік" деген сияқты атауларға теңеді.

Дәулет Халықұлы тек домбырада ғана емес, сонымен қатар скрипкада, балалайкада, рубапта, прима сынды музыкалық аспаптарында шетел музыкаларын, туысқан халық әуендерін, оның ішінде қытай, ұйғыр, тәжік, өзбек, қырғыз, татар, орыс, дүңген, моңғол ұлттарының музыкасын аса шеберлікпен орындаған [5,5].

Бейжіңдегі телерадио корпорациясының Алтын қоры мен Шыңжаң халық радиостанциясына Дәулет Халықұлының орындауында 300-ге жуық халық күйлері ұнтаспаға жазылған. Мысалы: "Ақсақ қаз", "Сары өзен", "Жалғыз жігіттің зары", "Желмая", "Шыңырау", "Жорға аю", "Сал торы" т.б біршама күйлер. Дәулет Халықұлы шебер орындаушы ғана емес, ол белгілі сазгер, оның жиырмаға жуық өз туындылары халыққа кеңінен танымал. Атап өтер болсақ: "Ауылым", "Шаттық", "Тарту", "Бақыт қайнары", "Туған жер", "Арал шаттығы", "Поезд келді", "Ян-ан", "Қос Шіңгіл", "Тасқын" т.б күйлері бар. Оның өнерін толық меңгерген, ізін жалғастырушы ретінде

ұлы - Ұлан Дәулетұлын айта аламыз. 1985 жылы Шыңжаң баспасынан "Ақ қайнар" атты төте жазу мен сандық нота үлгісінде күйшінің шығармашылығы туралы жинақ шықты. Дәулет Халықұлы нота жазу үлгісін білмеседе, ешбір музыкалық оқу орнын бітірмеседе, оның есте сақтау қабілеті орасан болған [6,289].

Дәулет Халықұлы Шыңжаң өлкелерін аралап, ел арасынан ұмытылып бара жатқан халық күйлерін көнекөз қариялардың қолынан тыңдап, үйреніп, жинақтады. Бірнеше жоғалуға айналған сыбызғы күйлерін домбыраға арнап лайықтады.

Күйші Дәулет Халықұлы 2008 жылдың тамыз айында Күйтін қаласында дүниеден озды.

Қорытып айтқанда Дәулет Халықұлын, дәстүрлі күйшілік орындаушылықты меңгерген және өзіндік стильдік ерекшелігін қалыптастырған күйші ретінде толық мойындауымызға болады. Ол өткен тарих дәуірімен қазіргі заман күйшілік дәуірін жалғап тұрған алтын көпір іспеттес. Оның күйшілік өнерге қосқан үлесі ұшан теңіз. Дәулет Халықұлы өмірден өтсе де жасап кеткен еңбектері, шығарған күйлері мәңгіге өшпек емес.

Әдебиеттер тізімі

1. *Асафьев Б.В.* О казахской народной музыке //Музыкальная культура Казахстана. - Алматы, 1955.
2. *Жұбанов А.Қ.* Қазақтың халық композиторлары. - Алматы, 1962.
3. *Мұқанов М.* Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза.- Алматы, 1974.
4. *Халықұлы Д.* Ақ қайнар. - Шыңжаң, 1988.
5. *Қалибекұлы Ғ.* Күй-ғұмыр //Шалқар, 1993. №11.
6. *Игілік Б.* Алыстағы шұғыла (Шыңжаң қазақтарының күйлері). - Алматы, 2011.

References (transliterated)

1. *Asafiyev B.V.* About Kazakh folk music //Musical culture of Kazakhstan. - Almaty, 1955.
2. *Zhubanov A.K.* Kazakh folk composers. – Almaty, 1962.
3. *Mukanov M.* Ethnic composition and playcing of kazakhs of Middle family. – Almaty, 1974.
4. *Khalykov D.* Ak kainar. – Shynzhan, 1988.
5. *Kalibekov G.* Kui- gumir //Shalkar, 1993. №11.
6. *Igylyk B.* Alystagy shugila (Kuis of Shynzhan khazaks). – Almaty, 2011.

Айгуль ИМАШЕВА, Ерасыл КАУМБАЕВ

ДАУЛЕТ ХАЛЫКОВ – ВЫДАЮЩАЯСЯ ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ КЮЯ

Резюме

В статье говорится о творчестве выдающегося исполнителя традиционной школы кюя Алтай Тарбагатайского региона – Даулете Халыкове.

Ключевые слова: домбра, искусство, кюй, исполнитель, продолжатель.

Aygul IMASHEVA, Erasyl KAUMBAYEV

DAULET KHALYKOV – EXTRAORDINARY PERSON IN THE ART OF KUY

Summary

In the article talked about Daulet Khalykov – a performer of traditional school of kui at Altai Tarbagatai region.

Keywords: vocal department, pedagogics, vocal school, solo singing

Авторлар туралы мәлімет:

Имашева Айгүл Тілләбекқызы – педагогика ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы Музыкатану кафедрасының аға оқытушысы;

Ерасыл Каумбаев – Халық музыкасы факультетінің 1 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – А.Т.Имашева.

Сведения об авторах:

Имашева Айгуль Тиллябековна – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры Музыкаведения КНК им. Курмангазы;

Ерасил Каумбаев – магистрант 1 курса ФНМ КНК им. Курмангазы. Науч.руководитель – А.Т.Имашева.

Information about authors:

Imasheva Aygul Tillyabekovna – PhD in pedagogical sciences, senior lecturer of Musicology department, Kurmangazi Kazakh National Conservatory;

Erasil Kaumbayev –masters student of 1 course of Folk music faculty of Kurmangazi Kazakh National Conservatory. Scientific tutor A.T.Imasheva.

ӨНЕР АДАМ ЖӘНЕ ҚОҒАМ ТУРАЛЫ ҒЫЛЫМ МӘНІНДЕ

**ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ НАУК
О ЧЕЛОВЕКЕ И ОБЩЕСТВЕ**

**THE ART IN THE CONTEXT OF HUMAN
AND SOCIETY SCIENCES**

УДК 37.026.9

Диляра ГАЗИЗОВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

СТРУКТУРА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Резюме: В этой статье приводится анализ творческого процесса: его стадии, динамика протекания. Рассматриваются уже существующие концепции, также приводятся результаты исследования и дается теоретический анализ.

Ключевые слова: творчество, искусство, вдохновение, сознательное, бессознательное, структура, динамика.

Тірек сөздер: шығармашылық, өнер, тухтанушылық, саналы, санасыз, құрылым, динамика.

Keywords: creativity, art, inspiration, conscious, unconscious, structure, dynamics.

В современной психологии довольно небольшой процент внимания уделяется психологии искусства и психологии художественного творчества. Возможно, такая ситуация возникла из-за неуловимости этого феномена, и очень долгое время проблеме психологии творчества отводилась второстепенная роль. В этой статье мы никак не ставим своей целью описать все механизмы, законы и тайны этого процесса. Поэтому, признавая, прежде всего, невозможность полного и исчерпывающего ответа на вопрос о том, что же такое творческий процесс, мы, все же, рискнули в него заглянуть и постараться уловить наполняющие его содержания.

Эта статья, помимо уже существующей литературы по психологии творчества, опирается на проведенное нами эмпирическое исследование творческого процесса: мы брали интервью у людей, занимающихся творчеством в различных видах искусства. Кроме того, в исследовании мы проводили анализ дневниковых записей, очерков, интервью и рефлексивных текстов людей, занимающихся творчеством (художников, композиторов, писателей и т.д.).

Сегодня в гуманистической и экзистенциальной парадигме в психологии немалую важность приписывают искусству, прекрасному, эстетичному. Основная идея заключается в том, что искусство запускает в человеке внутренний диалог, обращает его к духовным ценностям, учит его видеть и чувствовать. Однако, при этом, как уже было упомянуто, психология искусства, психология художественного творчества остаются в тени. В этом мы видим проблему в общем плане.

В литературе, посвященной вопросам творческого процесса, обычно выделяются его стадии. В целом, у всех классификаций есть общий момент: везде выделяются этапы *до* начала работы, и *сам процесс*. В некоторых выделяются так же период, следующий *после* завершения работы. Основная разница заключается в дроблении процесса на количество стадий. И практически каждый подход ограничивается описанием стадий, оставляя вдохновение «тайной, одной из семи загадок».

Макс Вертгеймер, в результате наблюдений за решением творческих задач, выделил пять этапов их решения:

- Возникновение темы. У человека возникает необходимость начать работу, его творческие силы мобилируются напряженностью, возникающей в результате возникшей темы. Чаще всего, на этом этапе нет осознания того, что именно будет результатом творческого процесса, нет ясного видения и самой идеи. В этом смысле «тема» — это скорее некое значимое для творца содержание, некий

внутренний посыл, который требует выражения вовне. Как правило, это внутреннее содержание имеет глубинное значение для творца, отражая его личностное ядро, связь с жизнью.

- Осознание проблемы, ее анализ и восприятие. На этой стадии складывается целостный образ проблемной ситуации, появляется образ будущего решения.
- Этап, на котором осуществляются попытки решить задачу. Проблема захватывает человека, постоянно находится в сознании, появляются также косвенные свидетельства, что работа происходит и на неосознаваемом уровне.
- Возникновение новой идеи решения. Природа этого момента непонятна для самого субъекта мыслительного процесса: этот феномен называют инсайтом, озарением.
- Исполнительная, «техническая» стадия, когда решение конкретизируется, дорабатывается, уточняется, проверяется и оформляется в соответствии с социально принятыми требованиями[2].

В отечественной психологии Левин, еще в 1907 году, выделил следующие стадии творческого процесса[6]:

- *Стадия труда*, позволяет актуализовать содержания бессознательного.
- *Бессознательная работа* (в других концепциях этот этап называют «инкубационный период», или этап «кристаллизации»)
- *Стадия вдохновения* (непосредственное воплощение решения)

Энгельмейер выделял три акта — желания, знания, умения:

- *Первый акт* характеризуется «нащупыванием» идеи, а затем ее кристаллизацией. Иными словами на этом этапе речь идет о возникновении и осознании темы и инкубационном периоде вызревания идеи.
- *Второй акт* анализирует возможности исполнения этой идеи и дает план выполнения.
- *Третий акт* не требует творчества — происходит осуществление идеи по составленному плану.

Пономарев Я. А., анализируя различные классификации, приводит их к следующему общему знаменателю:

- «Первый этап (сознательная работа) — подготовка — особое деятельное состояние, являющееся предпосылкой для интуитивного проблеска новой идеи.
- Второй этап (бессознательная работа) — созревание — бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи.
- Третий этап (переход бессознательного в сознание) — вдохновение — в результате бессознательной работы в сферу сознания поступает идея изобретения, открытия, сначала в виде гипотезы или возможного решения.
- Четвертый этап (сознательная работа) — развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка»[6].

Мы видим, что основной темой всех классификаций является *разграничение работы бессознательного и сознания* в процессе создания творения, а также общим является момент выделения инкубационного периода, или этапа кристаллизации. Процесс воплощения же выносится за скобки вдохновения и наделяется лишь техническими характеристиками. Тем не менее, как показало наше исследование, а также концепции других исследователей (М. Чиксентмихайи, В. Вейсберг), этот процесс тоже имеет свою динамику, в нем также присутствует момент вдохновения, или переживания потока. Тем не менее, практически все исследователи творческого

процесса подчеркивают бессознательный характер вдохновения. На эту тему существуют записи лекций писателя Е. И. Замятина о психологии творчества.

Он неоднократно подчеркивал невозможность научиться создавать «большое искусство» (т. е., *не ремесло*), однако, он выделил некоторые вехи, которые также ложатся на основную канву творческого процесса. Например, он сравнивал процесс вызревания и создания литературных героев с беременностью женщины: «Писатель, как женщина-мать, создает живых людей, которые страдают и радуются, насмеваются и смешат. И так, как мать своего ребенка, писатель своих людей создает из себя, питает их собою — какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе»[5]. Он также говорил о влюбленности автора в свое творение — это в некотором роде соответствует тем ощущениям и переживаниям, которые наполняют инкубационный период вызревания образа: «Для художника творить какой-нибудь образ — значит быть влюбленным в него»[5].

Далее, мы видим, что подчеркивается конфликт работы сознания и бессознательного в творческом процессе. Замятин сравнивает состояние, в котором находится творящий, с гипнозом, подразумевая, что происходит работа с образами бессознательного. По его мнению, трудность процесса заключается и в том, что приходится совмещать в себе гипнотизера и гипнотизируемого. Сложнее всего достигнуть состояния «самогипноза», или «крайнего сгущения мыслей»: иногда случается, что такое состояние приходит само, а часто нужно заставлять себя оставаться в таком состоянии усилием воли.

Интересно, что многие творцы, осознанно относившиеся к своей деятельности, изобретали различные способы, которые бы помогали им оставаться в этом пограничном состоянии сознания: одновременной открытости образам бессознательного и намерении концентрироваться и следовать этим образам. Например, Сальвадор Дали изобрел такой метод: он ставил под подбородок ложку или вилку и упирался ими о поднос. Затем погружался в дремотное состояние, а когда он начинал засыпать, и его голова падала на грудь, вся конструкция рушилась и своим лязгом будила художника. В этот момент он сразу же записывал те образы, которые пришли к нему в этом состоянии между сном и явью. Так, например, родилась его картина «Полет пчелы» — когда он заснул, в комнату залетела пчела, и ее жужжание в измененном состоянии сознания художнику представилось рычанием, а проснувшись и увидев полосатую пчелу и соединив этот образ с рычанием, он создал образ тигра[4].

Этот прием — концентрация на символах бессознательного — один из наиболее часто применяемых сегодня в терапии искусствами. Его называют «направленной визуализацией» — когда клиент погружается в медитативное состояние, которое задает терапевт, и дает прийти некому символу и следует за ним, раскрывая его все более и более глубинные значения, сначала на знаковом, затем на символическом уровнях, и, наконец, на уровне метафоры.

Замятин также сравнивает процесс творчества со сновидением: «Тогда сознание тоже наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной яркостью», указывая на ассоциативную работу мышления. Такие сравнения творчества с гипнозом, сновидением, имеют общие параллели с описанием опыта «аутогелической» деятельности у Михайя Чиксентмихайи: полной поглощенности человека своей деятельностью.

Все же, Замятин отмечает, что «Попытка анализировать творческий процесс неминуемо приводит к тому, что на первый план выступает сознание — загипнотизированный просыпается, творческая работа останавливается, а стало быть, и анализу конец»[5].

Российский художник Владимир Вейсберг провел скрупулезные наблюдения за своей работой и работой своих учеников, в которой он каждый час записывал

изменения динамики в работе. Он выделил следующие стадии творческого процесса:

1) Обращение к мотиву, на этой стадии происходит контакт художника с его мотивом и чувственным аппаратом.

2) Деконструкция, разрушение того, что было создано на первом этапе. Этот момент творчества является самым сложным для преодоления и зачастую на нем многие останавливаются.

3) Реконструкция, на новом уровне синтезируется прошлая работа и добавляются спонтанные, новые элементы. Идея произведения (конечный посыл зрителю) формируется на этой стадии.[1]

Первый этап можно соотнести с описанием переживания Встречи, данное Ролло Мэем: что-то в мире вызывает в художнике интенсивную эмоциональную затронутость: «В процессе интенсивной встречи художники, равно как и мы все, испытывают явные психофизиологические изменения в организме. Они чувствуют учащенное биение сердца, у них поднимается давление; у них обостряется зрение при одновременном сужении поля зрения таким образом, чтобы они могли более подробно рассмотреть сцену, которую изображают. <...> Все эти признаки свидетельствуют о торможении функций парасимпатической автономной нервной системы и об активизации симпатической системы»[8].

Встречей описывается процесс затронутости личности миром: «Художник встречает пейзаж, который хочет изобразить, он вглядывается в него, оценивает. Можно сказать, он поглощен пейзажем. Если иметь в виду абстракциониста, то встречей может быть идея, внутренний образ, который мог возникнуть из переливающихся цветов палитры или строгой белизны полотна, которая приглашает к рисованию. Краска, полотно или другие материалы становятся дополнительным элементом встречи, ее языком, а если точнее, медиумом»[8].

В ходе нашего исследования было установлено, что встреча может проходить в следующих локализациях: встреча с миром, встреча с собой, но чаще это носит интегративный характер *встречи с-собой-в-мире*. Это может быть также и *встреча-мира-в-себе*, как частный вариант встречи с собой, но этот последний компонент более ярко проступает в спонтанном творчестве. Кроме того, необходимым условием для того, чтобы произошла Встреча, является открытость себе и к миру.

Следующая цитата из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк ярко иллюстрирует содержание переживания встречи с идеей, которое происходит на первом этапе: «Обыкновенно, вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, т. е. если есть расположение к работе и зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтоб явилось зерно и чтоб оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собою. Напрасно я бы старался выразить вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь намечать эскизы. Одна мысль погоняет другую»[9].

Справедлив вопрос, в каком случае встреча приводит к творческому подъему, к вдохновению: ведь не всякая встреча, затронутость, перетекает в художественное творчество. Здесь можно выделить два основных компонента: обычно «художественная» встреча требует не только открытости, но и особого состояния сознания. Такое состояние сознания можно назвать чуткостью, восприимчивостью. Оно словно работает на другом уровне восприятия: респонденты в нашем исследовании описывали его как трансовое, медитативное, обостренное, восприимчивое, мета-

уровень сознания. В арт-терапии такое состояние сознания стимулируется медитацией, упражнениями для разогрева. Это состояние может достигаться и за счет внутреннего усилия, и посредством внешней ситуации.

Следующий момент, который характеризует встречу: практически всегда во встрече проживается важная для личности *тема*. Даже если происходит встреча с миром, она затрагивает внутренне важные содержания. Это может быть тема, требующая проработки, какой-то непрожитый материал (травма), либо выражение значимых для личности символов и образов (потребность в диалоге с миром). Также зачастую подобные встречи-вдохновения проходят в кризисные или травмирующие для личности моменты, в момент тяжелых переживаний, которые сложно выдерживать: утрата, страдание, потеря отношений, неудовлетворенность собой.

Все случаи творческого процесса, рассмотренные нами в исследовании, были направлены на то, чтобы воссоздать пережитое во встрече.

Интересно, что второй этап, «Деконструкция» может длиться довольно долго и восприниматься как творческий кризис, или упадок. Достаточно вспомнить о том, сколько своих проектов так и не довел до конца Леонардо да Винчи из-за невозможности в точности воплотить то, как он видел свои задумки в воображении. Обычно, преодолев этот этап, человек испытывает новую волну вдохновения в работе с затронувшей его темой. Этот механизм мы выявили и в нашем исследовании: практически все респонденты говорили о большом вдохновении при работе с новой идеей, о постепенном затруднении и длительных безуспешных попытках ее воплотить, а после происходило что-то, что дарило новое видение в воплощении идеи. Это воспринималось как инсайт, или озарение, и происходило часто после длительных осознанных попыток претворить решение в жизнь.

«Пусть трио немного полежит; оно выиграет оттого, что я на время расстанусь с ним. Затем примусь за его отделку <...>»[9]. (П. И. Чайковский) «Наши картины никогда не будут столь же прекрасны, какими мы их видим в наших мечтах» (Ван Гог)[3] — вот типичное отражение происходящего в душе художника на втором этапе, когда первичные решения не кажутся более подходящими.

Этот феномен описывал Анри Пуанкаре в своем очерке «Математическое творчество», где он говорил о том, что бессознательное перенимает эстафету у сознания в решении задачи, он писал, что у ученого вырабатывается некий эстетический фильтр, который пускает в сознание только красивые решения задач[7]. Согласно нашему исследованию, эти озарения приходят после длительной осознанной работой над темой и последующим переключением на другой род деятельности, когда фокус сознания полностью переносится с проблемы на другой род деятельности. В терапии искусствами такое переключение применяется в методе децентрации, разработанном Паоло Книллом. Терапевтическая сессия делится на три части, и представляет собой сжатый творческий процесс, который у художников, поэтов, писателей и т.д. может длиться годами:

1) Обращение к теме, концентрация на ней, сосредоточение на мыслях, чувствах, образах, связанных с ней, постановка вопроса, который бы помог разрешить проблему.

2) Обращение к искусству — танцу, рисунку, музицированию. Обычно на этом этапе происходят озарения и инсайты. П. И. Чайковский, вероятно, интуитивно почувствовавший это свойство психики, осознанно выстроил свой режим дня таким образом, чтобы в нем было время полностью переключиться от написания музыки, обычно он в это время просто гулял пешком.

3) Возвращение к исходной проблеме и ее переосмысление с учетом полученного нового опыта.

В нашем исследовании мы подробно остановились на этом «инкубационном» этапе творческого процесса, выделив в нем два этапа: когда происходит

непосредственное обращение к впечатлению, и когда происходит кристаллизация образа, его обдумывание. В инкубационном периоде, как правило, решается задача «Как передать пережитое во встрече впечатлению». С этой точки зрения, упомянутым двум этапам соответствуют этап интеллектуальной работы над задачей, который выступает условием для интуитивной работы над задачей. Обычно инкубационный период длится не менее двух месяцев и до года. Нередко в ходе инкубационного периода идея принимает совершенно другую форму, отличную от изначальной.

Третий этап — процесс воплощения идеи — мы также выделили два этапа: первичный и вторичный, по своей природе они очень похожи на то, как они проходят в инкубационном процессе (сначала идет работа от ума, а после выходит на новый уровень, приобретает спонтанный характер). Причем, вторичный этап в процессе работы над идеей соответствует начальному этапу спонтанного творчества, поэтому с этой точки мы будем рассматривать оба процесса одновременно.

Такое разделение на первичный и вторичный этапы близко к описанию творческого процесса В. Вейсбергом, и соотносится с тем, что Ролло Мэй, называл о «Точкой сдвига». По сути, на вторичном этапе происходит сдвиг от технической составляющей к чувственной, и здесь наступает состояние потока, момент трансценденции, переживание вдохновения. Первичный этап также является обязательным условием для вторичного: на первичном этапе происходит основная работа над формой, техническими моментами, требующие большой кропотливости: «Вдохновение это такая гостья, которая не любит посещать ленивых», «Вдохновение рождается только из труда и во время труда»[9]

Феномен вдохновения подробно описал Михай Чиксентмихайи в своей концепции потока. Он различает два противоположных состояния сознания: психическую энтропию, или беспорядок в сознании и упорядоченное состояние сознания, иными словами состояние потока. Состояние потока *«достигается в ситуациях, когда индивид может свободно направлять внимание на достижение своих целей, потому что ему не нужно бороться с внутренним беспорядком и защищаться от каких-либо угроз»*[10].

Рассмотрим подробнее это утверждение, поскольку оно включает в себе несколько ключевых факторов для понимания творческого процесса. Во-первых, речь идет о внимании, более того, о свободном владении своим вниманием. Во-вторых, здесь говорится о целях индивида — в контексте творчества эти цели можно выразить как тему произведения, или то, в чем художник испытывает потребность высказаться. В-третьих, М. Чиксентмихайи обозначает условия, которые способствуют достижению этого состояния: отсутствие внутреннего беспорядка и угроз. Последние [угрозы] могут быть реальными, но чаще угрозы являются внутренним переживанием своей уязвимости, как следствие травмирующих эмоциональных состояний: обесценивания, критики, пренебрежения. Натали Роджерс описывала четыре основных условия для того, чтобы процесс творчества протекал свободно[11]:

- Безоценочное принятие
- Конгруэнтность (оставаться со своими чувствами, выражать их как есть, быть «здесь и сейчас»)
- Эмпатия (опыт «быть понятым», «быть увиденным», «быть услышанным»)
- Творческий вызов — запрос от среды выразить себя через искусство, приглашение выйти за рамки своей зоны комфорта.

Как мы видим, эти четыре условия вытекают из концепции Карла Роджерса, в которой он говорил о здоровой личности в целом. Таким образом, мы можем сделать вывод, что находясь в состоянии потока, творчества, вдохновения, в процессе созидания (при этом, не столь важно само содержание деятельности, сколько ее субъективное переживание в перечисленных качествах), мы можем сказать, что

личность находится в состоянии гармоничной, здоровой связи с собой и миром. В экзистенциальной философии такое состояние называется само-трансценденцией, или выходом за пределы себя, моментом нахождения экзистенциального смысла. Это состояние описывают как ощущение растворенности своего «Я» — подобные отчеты о своих состояниях во время состояния потока давали участники исследований М. Чиксентмихайи.

Наконец, завершение творческого процесса. Ощущение завершенности работы происходит тогда, когда у художника появляется чувство высказанности, когда внутренняя напряженность разрешается, выходит вовне. Респонденты описывали это как «Будто картина ожила», или «когда мне больше нечего было добавить» или «все было сказано». От работы исходило ощущение целостности. Нужно добавить, что в психологической литературе практически отсутствует описание конечной стадии творческого процесса — того момента, когда творец понимает, что все. Тем не менее, согласно нашему исследованию (и этот вывод соотносится с концепцией творчества у многих теоретиков) — ощущение высказанности переживается не как «Я все сказал», а как «то, что пришло ко мне, нашло выражение через меня». Именно этот момент отстранения от своего авторства, ощущение себя проводником, сосудом для воплощения какого-то содержания является той вехой, которая указывает на протекание истинного творчества. И когда этот поток иссякает, у автора происходит ощущение завершенности этого процесса.

Список литературы

1. **Вейсберг В.** Об адаптации (Адаптация и сдвиги). 1979
2. **Вертгеймер М.** Продуктивное мышление. М.: Прогресс, 1987
3. Винсент Ван Гог. Письма к друзьям. М.: Азбука-классика, 2008. – 226 с.
4. **Замятин Е. И.** Психология творчества // Художественное творчество и психология. Сборник. – М.: Наука, 1991. – С.158-162.
5. **Пономарев Я.А.** Психология творчества. М.: «Наука», 1976. - 304 с.
6. **Пуанкаре А.** Математическое творчество // Пуанкаре А. О науке (под ред. Л. С. Понтрягина). — М., Наука, 1989. — С. 399-414.
7. **Мэй Р.** Мужество творить: Очерк психологии творчества / Перевод с английского. — Львов: Инициатива; Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001 г. — 128 с.
8. **Хотунцов В.** Чайковский о Чайковском. Изд. Союз художников. СПб, 2014. – 50 с.
9. **Чиксентмихайи М.** Поток. Психология оптимального переживания. Москва, 2013. – 464 с.
10. **Rogers N.** Creative Connection: Expressive Arts as Healing. Science and Behavior Books (December 1, 1993). – 262 p.

References (transliterated)

1. **Veysberg V.** Ob adaptatsii (Adaptatsiya i sdvigi). 1979
2. **Vertgeymer M.** Produktivnoye myshleniye. M.: Progress, 1987
3. Vinsent Van Gog. Pisma k druzyam. M.: Azbuka-klassika, 2008. – 226 p.
4. **Zamyatin Ye. I.** Psikhologiya tvorchestva // Khudozhestvennoye tvorchestvo i psikhologiya. Sbornik. – M.: Nauka, 1991. – pp.158-162.
5. **Ponomarev Ya.A.** Psikhologiya tvorchestva. M.: «Nauka», 1976. - 304 p.
6. **Puankare A.** Matematicheskoye tvorchestvo // Puankare A. O nauke (pod red. L. S. Pontryagina). — M., Nauka, 1989. — pp. 399-414.
7. **Mey R.** Muzhestvo tvorit: Ocherk psikhologii tvorchestva / Perevod s anglyskogo. — Lvov: Initsiativa; Moskva: Institut obshchegumanitarnykh issledovany, 2001 g. — 128 p.
8. **Khotuntsov V.** Chaykovsky o Chaykovskom. Izd. Soyuz khudozhnikov. SPb, 2014. – 50 p.
9. **Chiksentmikhayi M.** Potok. Psikhologiya optimalnogo perezhivaniya. Moskva, 2013. – 464 p.

10. **Rogers N.** Creative Connection: Expressive Arts as Healing. Science and Behavior Books (December 1, 1993). – 262 p.

Диляра ГАЗИЗОВА

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҮДЕРІСТІҢ ҚҰРЫЛЫМЫ

Түйін

Бұл мақалада шығармашылық үдерістің кезеңдері мен өсу қарқынын сараптаулар қорытындысы айтылады. Іс жүзіндегі бар тұжырымдамалар қарастырылып, зерттеу нәтижелері түйінделеді және теориялық қорытынды жасалады.

Тірек сөздер: шығармашылық, өнер, тухтанушылық, саналы, санасыз, құрылым, динамика.

Dilyara GAZIZOVA

STRUCTURE OF THE CREATIVE PROCESS

Summary

This paper gives the analysis of creative process: its stages, dynamics. We have reviewed the existing concepts along with the results of the last research and theoretical analysis.

Keywords: creativity, art, inspiration, conscious, unconscious, structure, dynamics.

Сведения об авторе:

Газизова Диляра Искандаровна — магистр психологии, преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Газизова Диляра Искандаровна – психология магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының оқытушы.

Information about author:

Dilyara Gazizova — Master of psychology, teacher of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

УДК 332.158:303.425.4

Ярослава КРЕМЕНЦОВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***ЭКОЛОГИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА**

Резюме: Статья посвящена проблеме экологии культуры. Основываясь на методах Д. Лихачёва, автор предлагает рассматривать музыкальное искусство как часть информационно-культурного пространства. Приведены примеры выхода музыки за пределы пространств, традиционно присущих искусству.

Ключевые слова: экология культуры, экология музыки, экология информационно-культурного пространства.

Тірек сөздер: мәдениет экологиясы, музыка экологиясы, ақпараттық-мәдениет кеңістігі экологиясы.

Keywords: cultural ecology, ecology of music, ecology of informational and cultural space.

Настоящая статья посвящена интересной и сложной проблеме современного музыкознания – экологии культуры. Обращение к этой теме обусловлено ее возрастающей актуальностью, жизненной важностью и малой изученностью.

На наш взгляд, такие важные факторы, как сложнейшая ситуация, сложившаяся в театральном-концертной практике, загрязнение информационно-культурного пространства, усиливающаяся в современном обществе тенденция к сохранению культурной среды, привлекают внимание ученых к данной проблеме, позиционируют актуальность выбранной темы в современном музыкознании и одновременно выделяют экологическую направленность музыки – развитие вкуса современных слушателей, а в конечном итоге – оздоровление музыкальной биосферы.

Целью данной статьи является изучение экологии информационно-культурного пространства в музыкально-историческом контексте. Последнее обусловлено тем, что это проблема культуры, исторического наследия, воспитания гармонически развитого человека. В существующих реалиях, когда ритм жизни стал намного динамичнее, поток информации, благодаря научно-техническому прогрессу, каждодневно обрушивается на современного человека, вынужденного «поглощать» произведения не только культуры, но и так называемой «антикультуры», не способствующей воспитанию вкуса массовой аудитории, необходимо осознать и поднять роль и значение культуры в современном мире.

Обратимся к этимологии слова «экология», которое происходит от древнегреческого «*oikos*», обозначающего обиталище, дом, имущество, и «*logos*» – понятие, учение, наука, – наука о взаимодействиях живых организмов и их сообществ между собой и с окружающей средой [1]. Этот термин был введен в науку в 1866 году немецким зоологом и философом Э. Геккелем, врачом, ученым, писателем и одной из самых известных и популярных личностей XIX века – века естествознания, автором книг «Мировые загадки», «Общая морфология» и «Чудо жизни».

Термин, первоначально означавший науку о взаимодействиях живых организмов и их сообществ между собой и с окружающей средой, со временем вырос в большую систему естествознания. В современной науке объектами изучения экологии становятся не только системы организации отдельных организмов, но и внутренний мир человека. Знаменательно, что к настоящему времени сформировались такие **понятия**, как «экология культуры», «экология образования», более того,

появляется **понятие** «экология души» как наука, затрагивающая различные аспекты внутренней жизни человека.

Прежде всего, следует сказать, что интерес к экологии культуры во многом связан с развитием философских знаний. Как отмечают исследователи, именно в философии вырабатывается понятийно-категориальный аппарат по проблемам взаимодействия человека, общества и природы, собственно экологии, а также складывается экологическая форма общественного сознания. Вместе с естественно-гуманитарными науками и другими видами духовной деятельности в философии осуществляется интенсивный поиск наиболее эффективных путей решения многогранных экологических проблем современности [2, 26-31].

В советской науке тему экологии впервые поднял в статье «Экология культуры» академик Дмитрий Лихачев, подразделив экологию на биологическую и экологию культурную или нравственную. «Экологию, – пишет ученый, – нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды. Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности. А между тем вопрос о нравственной экологии не только не изучается, он даже и не поставлен нашей наукой как нечто целое и жизненно важное для человека. Изучаются отдельные виды культуры и остатки культурного прошлого, вопросы реставрации памятников и их сохранения, но не изучается нравственное значение и влияние воздействующей силы на человека всей культурной среды во всех ее взаимосвязях, хотя сам факт воспитательного воздействия на человека его окружения ни у кого не вызывает ни малейшего сомнения». [3, 173]

Вслед за Д. Лихачевым к осмыслению и изучению этой проблемы, но уже в музыкальной науке, обращается Е. Назайкинский в статье «Музыка и экология». В ней ученый определяет три основные сферы взаимодействия музыки и окружающей среды: 1) музыка как шум, как загрязнение окружающей среды; 2) сфера художественных и эстетических норм и идеалов, где требование чистоты прямо связано с экологией и нравственностью; 3) внутренний духовный мир человека как поле экологического воздействия – художественного, психологического, социального, биологического. В своей работе Е. Назайкинский подчеркивает, что сложившаяся ситуация в культурной среде, в музыкальной биосфере в огромной мере способствует «порче внутренней картины мира, представляющей собой наиболее важное достояние человека и как биологического существа, и как личности». [4, 8].

Данный феномен изучается с разных сторон – эстетических и теоретических в работах таких авторов, как Ю. Евсюкова «Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания», А. Мешкова и А. Коробова – «Массовая музыкальная культура XX века». В казахстанском музыкознании большое внимание этой теме уделяется Т. Джумалиевой, Г. Садвакасовой. В книге «Музыкальная культура Казахстана в зеркале музыкальной критики и журналистики» отечественные музыковеды поднимают вопросы экологии музыки, информационно-культурного поля, засорения сознания современного человека, разрушения личности, оперируя конкретными примерами, связанными с тематикой и качеством передач на радио, музыкой, звучащей на телевидении, программами концертов [5, 174]. В Узбекистане данная проблема имеет место в исследовании Н. Хасановой. Таким

образом, в современной музыковедческой литературе буквально на глазах, шаг за шагом формируется и разрастается понятийно-терминологический аппарат¹ [2, 26-31].

Наше внимание в статье сконцентрировано на проблеме, связанной с загрязнением информационно-культурного пространства. Последнее закономерно, поскольку шумовое загрязнение окружающей среды – одна из серьезнейших проблем современного общества. В век НТР, в ситуации, когда научно-технический прогресс намного опережает развитие духовной культуры общества, выявляется не только позитивная, но и ее обратная сторона - наступление «индустрии развлечений», принимающей угрожающий характер. Не случайно в середине 70-х годов XX века известный канадский композитор, писатель, защитник окружающей среды М. Шейфер разработал проект «World Soundscape Project» («Проект мирового звукового ландшафта»), в котором отражены взаимоотношения людей с окружающим их пространством посредством звука, а также введено в науку такое понятие, как «звуковой ландшафт». В центре внимания здесь представлена методика «звуковой локации» окружающего пространства и последующей выработки человеком способности не просто слышать, но и правильно воспринимать окружающую звуковую какофонию, научившись выделять даже в беспорядочном шумовом гуле звуки полезные и приятные² [2, 29] [6].

Границы шумового загрязнения в музыке определяет музыковед Е. Назайкинский, выделяющий при этом несколько специфических проблем. Во-первых, это крайняя степень силы звучания бытовой развлекательной музыки, «массовой культуры». Во-вторых, акустическое излишество, создаваемое любой музыкой для людей, попадающих в сферу ее действия, оказывается, как правило, неуместной³ [3]. В-третьих, нарушение принципов коммуникации, соответствующих разным типам музыки (концертные залы, площадки, оперные театры), из-за появления аудиоаппаратуры, техники радио, звукозаписи и прочего. Безусловно, широкое распространение в современных условиях таких технических средств для прослушивания музыки, как наушники, плееры, телефоны, в какой-то степени решает проблему акустического загрязнения окружающей среды. В то же время, как пишет Е. Назайкинский в своей статье, это выдвигает новую проблему, на этот раз связанную с совмещением, что касается образования разных пространственных условий. «Виртуальная» музыка несет с собой первоначальное пространство (студия, концертный, театральный зал), а слушатели пребывают в другой среде (сельская, городская, природа). Ученый не только выделяет сложность данного явления, но и предостерегает общество, массового слушателя от серьезных последствий. «Шизофония – не единственное следствие техники звукозаписи и описанными проявлениями вред её не ограничивается. Но она требует тщательного изучения, как медико-биологического, так и музыковедческого». Конкретизируя важные социально-психологические изменения, Е. Назайкинский приходит к следующим важным заключениям: а) «Дело в изоляции индивида. На смену единению в общине, в коллективе, в концертном зале приходит одиночество в толпе»; б) «Состояние внутреннего мира есть не только следствие, но и одна из коренных причин экологических изменений среды». [4, 10, 15]

В представленной работе наше внимание концентрируется в основном на такой тенденции, сложившейся в современных реалиях – как выход профессиональных

¹ Кроме того, искусствоведами В. Медведевым, А. Алдашевой, Л. Переверзевым выделено такое стилевое направление XX века, как «экологическая музыка». Речь идет о природе, воспеваемой в творчестве бардов, субкультуре хиппи, в зарубежной популярной музыке.

² По мнению автора, для жителей лесов каждый вид дерева имеет свой голос, пение птиц является для людей самым приятным звуком природы, для каждого региона Земли существует своя собственная птичья симфония

³ Имеется в виду не соответствие вкусовых, жанровых пристрастий, звучание не ко времени и так далее

музыкантов разного ранга, в том числе и с мировым именем, в сферу городского быта, буквально, на улицы и площади городов, а также сёл. Как известно, практика такого рода деятельности существует во многих странах Запада и Востока – городах Европы, Америки, Казахстана. В течение десятилетий современные профессиональные коллективы и музыканты-солисты, стремясь оздоровить информационно-культурное пространство, музыкальную биосферу города, часто используют эту форму выступления. С одной стороны, подобная творческая акция привлекает внимание к народному и профессиональному искусству, с другой, меняет шум города на «экологически чистую» музыку.



Фото 1: Джошуа Белл

Фото 2: Питер Хакуол

В музыкальной практике много ярких и убедительных примеров. Так, в американской прессе широко разрекламирован эксперимент скрипача Джошуа Белла, лауреата премии «Грэмми» и премии Эвери Фишера, так же одного из самых талантливых музыкантов в мире. Уроки игры на скрипке Д.Белл начал брать в четыре года, вскоре оказавшись под крылом известного скрипача и педагога Джозефа Гингольда. В 14 лет юный скрипач солировал с Филадельфийским Оркестром под управлением знаменитого дирижера Риккардо Мути. Играет Белл на скрипке 'Gibson ex Huberman работы Антонио Страдивари. 12 января 2007 известный скрипач принял участие в проекте «Джошуа Белл играет инкогнито в метро», который был организован газетой Washington Post и расценивается как часть социального эксперимента о восприятии, вкусе и приоритетах людей. В январе 2014 года Д. Белл повторил свое выступление на той же станции метро, сыграв в ансамбле с девятью учениками. «Особенно почетно было исполнить произведения Баха, который по праву считается величайшим композитором всех времен», – говорит музыкант. [7].

В Австралии подобный пример связан с именем пианиста Питера Хакуола. В новостной ленте и на видео в социальных сетях музыкант удивительно и как-то неправдоподобно смотрится за фортепиано на асфальте, практикуя игру на улице с 2010 года. Мимо спешат люди, а пианист, словно не замечая торопливого ритма городской жизни, играет для них нежные мелодии и возит инструмент за собой по всей столице штата Южная Австралия – Аделаиде. В нашем интервью «Рояль на асфальте», проведенном посредством переписки с австралийским пианистом и опубликованном в «Новой музыкальной газете», музыкант рассказал об идеях своей творческой акции – влиянии музыки на человечество и претворении этой идеи в реальность. Этим самым, по нашему мнению, именно музыкант, фактически «берет на себя ответственность за решение важнейшей задачи – воспитание экологической культуры современного человека». На страничке музыканта в социальной сети Facebook и в записочках,

которые горожане бросают вместе с монетами, часто содержатся комментарии подобного рода: «Спасибо, что поделился музыкой», «Благодарю, что заставил меня улыбнуться» [8].

Можно сказать, что такой пример отношений между музыкантом и аудиторией, ставит этику на особое место в структуре экологического знания и поведения. Именно этот аспект подчеркивается основателем учения о биосфере В. И. Вернадским (1863-1945) в книге «Философские мысли натуралиста». Самыми главными вопросами являются, по мнению ученого, вопросы этические, вопросы о том, как следует себя вести в тех или иных условиях жизни.



Фото 3: Ансамбль ветеранов труда «Мерцающие звезды» из поселка Карабулак Ескельдинского района

В Казахстане подобную творческую акцию, определяемую нами как «экологически чистый фольклор», вот уже несколько лет проводит ансамбль ветеранов труда «Мерцающие звезды» из поселка Карабулак Ескельдинского района. В будущем году объединению сельских звёзд исполнится десять лет. Коллектив выступает на открытых площадках в городах, селах, под сенью окрестных рощ, широко популяризируя и пропагандируя традиционную музыку русского и казахского народов. С этим творческим коллективом мы познакомились в ближайшем к областному центру районе – Ескельдинском. В отличие от фольклорного ансамбля «Ардагер эжелер», с которым работают три профессионала, в «Мерцающих звездах» лишь у художественного руководителя коллектива Елены Мельниковой семь классов местной музыкальной школы. Акомпаниатор – баянист Есбатыр Кунчаев по профессии спортивный врач второго состава областной футбольной команды «Жетысу». Музыкант он оригинальный – нотной грамоты не знает, зато мелодии песен «схватывает» на лету. В этом мы и смогли убедиться во время их концерта в Текелийском профилактории. Все остальные самодеятельные артисты – пенсионеры-сельчане, которые любят петь, разучивать новые произведения, привлекать к певческому занятию детей и внуков.

Нам повезло увидеть самодеятельных артистов в творческом процессе. Исполнители как раз приехали с концертом к своим давним друзьям из города Текели выступить перед отдыхающими, прибывшими сюда со всех концов Казахстана. Поистине, вокалисты из Карабулака не зря в названии своего коллектива используют это невыразимо приятное слово «звёзды»: певцы ни разу не ступали на сцену. Контакт со слушателями был установлен буквально с первых минут. Более того, зрительская аудитория тут же стала участником действия. В репертуаре ансамбля

звучат казахские, украинские и русские песни, современные частушки, прибаутки, в которых так органично соединились народный юмор, печаль и раздумья. Вполне естественно, что со сцены буквально «переворачивали душу» так любимые казахской степью «Айттым сәлем, қаламқас», «Қөзімнің қарасы» Абая, «Қорлан» Естая, «Сырымбет» Ахана, знаменитый русский марш «Прощание славянки», а также песни военных лет «В землянке» К. Листова и А. Суркова, «Смуглянка-молдаванка» А. Новикова и Я. Шведова, «Катюша» М. Блантера и М. Исаковского и многие другие произведения. А как проникновенно звучит в исполнении ансамбля «Мерцающие звезды» современная лирическая песня! Музыкальная шкатулка коллектива из 50 произведений – поистине народное богатство. Ведь самодеятельные артисты не просто поют, а «проживают» свои песни на сцене, затрагивая сокровенные струны души слушателей [9].

Итак, воздействие на человека его окружения, воспитание экологической культуры у нашего современника, а также преобразующие возможности музыки представляют собой неделимое целое. Приведем по данному поводу мысли творцов, не потерявшие актуальности и сегодня. Первое высказывание принадлежит Э. Вилла-Лобосу, выдающемуся бразильскому композитору, дирижеру, общественному деятелю. Собранный в свое время для исполнения народных и патриотических песен на стадионе в Рио-де-Жанейро хор из 40 тысячи участников и оркестр в составе более 1000 музыкантов, он был глубоко уверен в том, что «музыка человеческого голоса, хорового пения, объединяет души, очищает чувства, облагораживает характер, увлекает дух к самым высоким идеалам».

Второе и во многом конвергентное мнение высказал крупнейший казахский писатель и либреттист многих опер казахских композиторов Г. Мусрепов. «Относительно музыки, – пишет драматург, – у меня есть одна – единственная, может быть, наивная истина, перед которой я преклоняюсь, как перед божеством. Это – человек с песней в устах не может ни оскорбить, ни ударить, ни тем более убить другого человека. Да не только человека. Нанося оскорбление человеку, нанося удар, или убивая человека, человек пользуется словом, но никогда не музыкой. Отсюда я делаю для себя вывод, что музыкальное воспитание человека – одна из больших проблем, один из решающих факторов, смягчающих характер и нравы людей, пробуждающий в душе человека созвучие благородных линий поведения. К служителям музыки у меня особое уважение, особая любовь к их труду» [10, 274] .

Список литературы

1. Экология. [электронный ресурс]. Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%EA%E0%EB%E0%E3%E8%FF>
2. **Евсюкова Ю.** Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1. – С. 26-31
3. **Лихачев Д.** Экология культуры // М.-1979. - №7. – с. 173-179.
4. **Назайкинский Е.** Музыка и экология // Музыкальная академия. – 1995. - №1. – с.8-18.
5. **Джумалиева Т., Садвакасова Г.** Музыкальная культура Казахстана в зеркале музыкальной критики и журналистики//Алматы.-2009. – с.174э\
6. **Schafer M.** The tuning of the world. –Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977.
7. **Gene Weingarten.** Pearls Before Breakfast // The Washington Post, April 8, 2007
8. **Кременцова Я.** Рояль на асфальте// <http://musicnews.kz/fortepiano-na-ulicax-goroda/>
9. **Кременцова Я.** А не пойти ли нам в народ?..Заметки музыковеда // <http://musicnews.kz/a-ne-poiti-li-nam-v-narod-zametki-muzykoveda/>
10. **Мусрепов Г.** Черты эпохи. Статьи и речи. – Алма-Ата, 1986. – 415с .

11. Скрипач Джошуа Белл дал концерт в вашингтонском метро. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://itar-tass.com/kultura/1478022>

References (transliterated)

1. Ekologiya. [digital source]. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%EA%E2%EB%E3%E8%FF>
2. *Yevsyukova Yu.* Ekologiya muzyki kak aktualnaya problema sovremennogo muzykoznaniiya // Yuzhno-Rossyskiy muzykalnyy almanakh. – 2012. – № 1. – pp. 26-31
3. *Likhachev D.* Ekologiya kultury // M.-1979. - №7. – pp. 173-179.
4. *Nazaykinskiy E.* Muzyka i ekologiya // Muzykalnaya akademiya. – 1995. - №1. – p. 8-18.
5. *Dzhumaliyeva T., Sadvakasova G.* Muzykalnaya kultura Kazakhstana v zerkale muzykalnoy kritiki i zhurnalistiki // Almaty.-2009. – p.174
6. *Schafer M.* The tuning of the world. – Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977.
7. *Gene Weingarten.* Pearls Before Breakfast // The Washington Post, April 8, 2007
8. *Krementsova Ya.* Royal na asfalte [digital source]. URL : <http://musicnews.kz/fortepiano-na-ulicax-goroda/>
9. *Krementsova Ya.* A ne poyti li nam v narod?.. Zametki muzykoveda [digital source]. URL : <http://musicnews.kz/a-ne-pojti-li-nam-v-narod-zametki-muzykoveda/>
10. *Musrepov G.* Cherty epohi. Statyi i rechi. – Alma-Ata, 1986. – 415 p .
11. Skripach Dzhoshua Bell dal kontsert v vashingtonskom metro. [digital source]. URL : <http://itar-tass.com/kultura/1478022>

Ярослава КРЕМЕНЦОВА

АҚПАРАТТЫҚ-МӘДЕНИ КЕҢІСТІК ЭКОЛОГИЯСЫ

Түйін

Бұл мақала заманауи музыкатанудың қызықты әрі күрделі мәселесі – мәдениет экологиясына арналған. Бұл тақырыпқа таңдаудың түсуі оның өзектілігі, өмірлік маңыздылығы және аз зерттелгендігінде.

Тірек сөздер: мәдениет экологиясы, музыка экологиясы, ақпараттық-мәдениет кеңістігі экологиясы.

Yaroslava KREMENTSOVA

ECOLOGY OF INFORMATION AND CULTURAL SPACE

Summary

Article is devoted to the ecology of culture. Based on the methods of D. Likhachev, the author proposes to consider the art of music as part of the information and cultural space. The examples of music distribution outside traditionally inherent in the art spaces are given.

Keywords: cultural ecology, ecology of music, ecology of informational and cultural space.

Сведения об авторе:

Кременцова Ярослава – студентка специальности «Музыковедения» факультета Музыкознания и менеджмента Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Дипломант Международного конкурса «АРТ-МЕДИА» - 2014 (г. Казань). Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Т. К. Джумалиева.

Автор туралы мәлімет:

Кременцова Ярослава – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы Музыка тану және Менеджмент факультетінің «Музыка тану» мамандығының ІІІ курс студенті. «ART-MEDIA» - 2014 халықаралық конкурсының дипломанты (Қазан қ-сы). Ғылыми жетекшісі – Т.К. Джумалиева, өнертану кандидаты, профессор.

Information about author:

Yaroslava Krementsova – “Musicology” student of Kurmanghazy Kazakh National Conservatory. Diplomant of “Art-MEDIA”-2014 international competition (Kazan, Russia). Scientific adviser – T. Jumalievа, PhD, professor.

МАГИСТРАНТТАРДЫҢ ЗЕРТТЕУЛЕРІ

ИССЛЕДОВАНИЯ МАГИСТРАНТОВ

MASTERS STUDENTS' RESEARCHES

УДК 78.071.2 §= 781.68

Марина АЛТУХОВА

Казахская национальная консерватория им.Курмангазы

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ОСНОВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Резюме. Статья посвящена сложным проблемам, относящимся к художественно-образной стороне исполнительского искусства: выразительность интонирования музыкальной ткани, выявление стилистики автора, построение конструктивной формы работы над построением интерпретации музыкального произведения, ее направленности на восприятие слушателей в аспекте драматургии исполнительского процесса. Результаты исследования помогут исполнителям в формировании собственной исполнительской концепции при работе над интерпретацией произведения.

Ключевые слова: интерпретация, художественный образ, художественно-образное мышление.

Тірек сөздер: талғап-талдап түсіндіру, көркем бейне, көркем-образды ой.

Keywords: interpretation, artistic image, art and figurative thinking

Изучение проблемы исполнительской интерпретации является сложной и недостаточно изученной областью музыковедения. Каждый исторический период задает исполнителю свои вопросы и заставляет решать новые задачи, но по-прежнему актуальной остается исследование соотношения художественно-образного мышления и исполнительской интерпретации.

К данной проблеме обращались многие исследователи и исполнители. Проблеме фортепианного исполнительства посвящено большинство работ крупных педагогов и исполнителей XX века, таких как И. Гофман, Г. Г. Нейгауз, И. А. Браудо, Г. М. Коган, А. Баренбойм, Н. Е. Перельман и многих других. Эти труды представляют методическую и практическую ценность потому, что в изучении проблемы исполнительской интерпретации отражают реалии нового времени. Одна из них – изобретение звукозаписи.

Действительно, важным явлением, которое больше века назад определило направление в развитии музыкального исполнительства, стало изобретение звукозаписи.

«Изобретение на рубеже XIX – XX веков грамзаписи сделало возможным фиксацию любого конкретного исполнения, возник новый тип исполнения в условиях студийной записи – своеобразный исполнительский «жанр», обладающий своими эстетическими закономерностями и особенностями, отличающими его от обычного концертного исполнения. Грамзапись оказала влияние на все стороны исполнения, выдвинув новые эстетические, психологические и технические проблемы»[6,2]

Граммфонные пластинки, кассеты и ныне диски дают возможность распространения музыкального искусства далеко за пределы континентов. Возможность онлайн-трансляций на интернет ресурсах, либо отдельные записи артиста делают возможным созерцать концерт в любой точке мира. С одной стороны – это

упрощает жизнь артиста, как человека занятого постоянным поиском исполнительского «Я». С другой стороны – мы наблюдаем процесс трансформации фигуры музыканта из личности-оратора в исполнителя-однотипа. Публично-исполнительский акт утрачивает свою уникальность, а однотипные студийные записи лишают фигуру исполнителя значимости.

Конечно, вопрос аудио-записей с концертов является неоднозначным. Записи с концертов Святослава Рихтера, Владимира Горовица, Ван Клиберна являются подлинными шедеврами исполнительской интерпретации. Эмоции, переживаемые исполнителем на эстраде являются подлинными, а момент концертной эйфории дает возможность слушателю через музыку «увидеть» лицо исполнителя.

Записи мастер-классов больших мастеров дает возможность исполнителю принять хоть и не вербальное, но все же участие в процессе урока, что значительно упрощает некоторые факторы в жизни исполнителя.

Говорить однозначно о пользе, либо вреде медиа-ресурсов в наше время является глупым. Информационный прогресс явно облегчает процесс становления личности исполнителя, но все же момент общения исполнителя со слушателем посредством индивидуального прочтения музыкального произведения в концертных залах является наиболее подлинным и живым видом деятельности музыканта-исполнителя.

Однако в исполнительской деятельности существуют также вневременные – вечные проблемы и одна из них – формирование художественно-образного мышления исполнителя.

Художественно-образное мышление как специфическая форма мышления, отражающая способность человека мыслить художественными образами, является одной из важных составляющих при создании индивидуальной исполнительской интерпретации

Художественно-образное мышление предполагает умение грамотного подхода к вопросу интерпретации музыкального произведения, связи культурологических и исторических знаний. Синтез различных видов искусств, таких как музыка-литература, музыка-живопись, дает возможность эстетического подхода в воплощении художественного образа «прекрасного» в музыке, поэтому формирование художественно-образного мышления происходит через изучение, познание и восприятие большого объема художественной литературы, профилирующего научного материала и знание таких дисциплин как философия и эстетика.

Личностно-художественная культура исполнителя должна быть многогранной, а фигура исполнителя-интерпретатора должна быть не только незаурядной, поэтому важными аспектами в формировании художественно-образного мышления являются эмоциональная восприимчивость, развитое воображение, интуиция, активная мыслительная деятельность, способность к самоанализу на предыдущем опыте, умение применять теоретические знания для решения творческих задач интерпретации.

Художественно-образное мышление непосредственно связано с **музыкально-художественным образом**, постижение которого происходит через изучение художественных образов, интонаций, мотивов, фраз музыкального произведения, через возможность «видеть» и слышать каждую интонацию его психологического подтекста от символического у И.С.Баха до «цветного» у А.Н. Скрибина.

Донесение до слушателя идеи прекрасного происходит посредством сенсуалистического понимания, т.е. получения эстетического удовольствия через слух, что превращает исполнительскую интерпретацию в важнейший связующий фактор звена – «исполнитель – слушатель»

Сущность понятия исполнительская интерпретация можно определить как интеграцию замысла автора с субъективным индивидуальным видением исполнителя, а потому выявление индивидуальной стилистики композитора, стилистики написания и

исполнения произведений определенной эпохи, выразительность и приемы интонирования музыкальной ткани были и остаются главными составляющими интерпретации.

Индивидуальный подход в трактовке исполнения произведения предполагает необходимость учитывать восприятие слушателей, которое Б.Асафьев называет направленностью формы на слушателя: «Чтобы произведение было воспринято слушателями, в нем должны быть учтены вехи, узлы, центры, приковывающие внимание, помогающие слушателю не потерять интереса и чуткие связующие нити-“провода”, соединяющие моменты важнейших высказываний и распределяющими эти высказывания» [5].

Однако основополагающим фактором исполнительской интерпретации является формирование художественного образа произведения, которое опирается на содержательность интерпретационной мысли, осмысленное исполнение, основанное на авторском замысле, владение исполнительскими приемами (туше, педализация, нюансировка), способность мыслить целостным музыкальным полотном, а не отдельными его частями. «Нотный текст - только частный момент, которому надо уделить внимание в процессе интерпретации. С этим связан вопрос об авторском тексте или так называемом уртексте. В случае старой музыки здесь нередко возникают проблемы, приводящие к запутанному положению вещей. В экстремальном случае вместо сочинения выступает «ансамбль» реконструируемых версий сочинения или исполнительских версий»[4,109]

Для формирования художественного образа произведения необходим поэтапный подход. Он состоит из следующих звеньев: 1. изучение теоретического материала; 2. разбора нотного текста; 3. формирования целостного представления о музыкальном произведении; 4. воплощения художественного образа в игре; 5. вынесения произведения на сцену.

1. Изучение теоретического материала раскрывает художественную ценность произведения в контексте эпохи и творчества композитора, принадлежность к жанру, стилю.

2. При разборе нотного текста произведения формируется замысел произведения, выявляются детали образов.

3. Формирование целостного представления о произведении происходит через выявление особенностей композиции и драматургии, тонального и динамического развития, средств выразительности, использования исполнительских приемов, стиля и техники композитора.

Этот этап формирования художественного образа оказывается непосредственно связанным с проблемой аутентичной интерпретации.

Аутентичная интерпретация – это исполнение, основанное на максимально точном воспроизведении музыкального произведения в том виде, в каком оно звучало или могло звучать в момент своего рождения [3].

Однако само явление «аутентичной интерпретации» является неоднозначным. В пример можно привести исполнение Рахманиновым произведений Скрябина, Листом произведений Шопена, когда яркий стиль исполнителя накладывал отпечаток на исполняемое произведение. И Рахманинов, и Лист, оба были виртуозами и гениальными композиторами, что и отразилось на интерпретации произведений их соратников. Так, Шопен и вовсе не узнал свою пьесу, задав вопросу Листу: «Чье произведение ты играл?»

Разрешение проблемы аутентичной интерпретации, то есть максимальному приближению к адекватной передаче замысла композитора, возможно при условии всестороннего выявления стилистических особенностей его творчества, глубокого

достижения авторского замысла, исторической и художественной значимости музыкального произведения.

4. Воплощение художественного образа в игре следует искать в логичности выбора выразительных средств: фактуры, музыкального языка, для чего необходимо разработать концепцию замысла исполнения, заложить основную мысль, основной образ.

5. Вынесение произведения на сцену – финальная стадия в формировании индивидуальной исполнительской интерпретации. Именно диалог со слушателем, его реакция и восприятие конечного замысла исполнителя дают объективную оценку работы исполнителя. Важным аспектом работы со слушателем – дышать вместе с залом, держать внимание аудитории до последнего аккорда. Но даже здесь исполнитель должен оставить момент недосказанности, ибо именно он заставляет слушателя приходить снова.

Обобщая вышеизложенное, отметим:

- во-первых, формирование художественного образа обладает определенной структурой и состоит из ряда этапов: изучения теоретического материала; разбора нотного текста; формирования целостного представления о музыкальном произведении; воплощения художественного образа в игре; вынесения произведения на эстраду;
- во-вторых, развитие художественно-образного мышления исполнителя непосредственно связано с выработкой навыков формирования художественного образа произведения;
- в-третьих, убедительность интерпретации зависит не только от личностных качеств исполнителя, но и от развитости художественно-образного мышления, которое опирается на профессиональные навыки формирования художественного образа.

Список литературы

1. *Алексеев А.Д.* Интерпретация музыкальных произведений. М., 1984
2. *Ушанева Ю.С.* Понятие художественно-образного мышления в эстетике, психологии, педагогике. // Гуманитарные и социальные науки вып. № 3, 2009
3. *Майкапар А.* Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики
4. *Вермайер А.* Современная интерпретация-конец музыкального текста. // Искусство XX века как искусство интерпретации. Сб. статей. Нижний Новгород, 2006.
5. *Асафьев Б.* О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
6. Лекция 1. Музыкальное исполнение и музыкант-интерпретатор // Курс лекций «Интерпретация фортепианной музыки». [электронный источник] Режим доступа: www.superinf.ru.

References (transliterated)

1. *Alekseyev A.D.* Interpretatsiya muzykalnykh proizvedeny. M., 1984
2. *Ushaneva Yu.S.* Ponyatiye khudozhestvenno-obraznogo myshleniya v estetike, psikhologii, pedagogike. // Gumanitarnye i sotsialnye nauki vyp. № 3, 2009
3. *Maykappar A.* Muzykalnaya interpretatsiya: problemy psikhologii, etiki i estetiki
4. *Vermayer A.* Sovremennaya interpretatsiya-konets muzykalnogo teksta. // Iskusstvo KhKh veka kak iskusstvo interpretatsii. Sb. statey. Nizhny Novgorod, 2006.

5. *Asafyev B.* O napravlenosti formy u Chaykovskogo //Asafyev B. O muzyke Chaykovskogo. L.,1972.
6. Lecture 1. Muzykalnoye ispolneniye i muzykant-interpretator // Kurs lektsy «Interpretatsiya fortepiannoy muzyki». [digital source] URL: www.superinf.ru.

Marina ALTUKHOVA

FORMATION OF ART AND FIGURATIVE THINKING AS A BASIS IN PERFORMING INTERPRETATION OF A PIECE OF MUSIC

Summary

Article is devoted to the complex problems relating to the art and figurative party of performing art: expressiveness of an intoning of musical fabric, identification of stylistics of the author, creation of a constructive form of work on creation of interpretation of a piece of music, its orientation on perception of listeners in aspect of dramatic art of performing process. Results of research will help performers with formation of own performing concept during the work on work interpretation.

Keywords: interpretation, artistic image, art and figurative thinking

Марина АЛТУХОВА

МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАНЫ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАУДЫҢ НЕГІЗІ РЕТІНДЕ КӨРКЕМ-ОБРАЗДЫ ОЙЛАУДЫ ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Түйін

Бұл мақала күрделі мәселелерге, орындаушылық өнердің көркем-бейнелік жағына бағытталған: музыкалық бейнені мәнерлі интонациялау, автордың стилін анықтау, музыкалық шығарманың конструктивті жұмыс формасын құру, оның драматургиялық орындаушылық процесі тыңдаушылардың қабылдауына бағытталған. Зерттеу нәтижесі – шығармамен жұмыс істеу барысында өзіндік орындаушылық концепциясын қалыптастыруға септігін тигізеді.

Тірек сөздер: талғап-талдап түсіндіру, көркем бейне, көркем-образды ой.

Сведения об авторе:

Алтухова Марина Игоревна – магистрант I года обучения, научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения КНК им. Курмангазы Зыкова Людмила Юрьевна.

Автор туралы мәлімет:

Алтухова Марина Игоревна – Құрманғазы атындағы ҚҰК магистранты, ғылыми жетекшісі – Зыкова Людмила Юрьевна, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Музыкатану кафедрасының доценті, өнертану кандидаты.

Information about author:

Altukhova Marina – Masters student; scientific supervisor – Ludmila Zykova, assistant professor of musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ӘОЖ 786.02 (07)

Назым ЕСМАХАНОВА*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы***ҚҰРМАНҒАЗЫНЫҢ «АҚБАЙ» КҮЙІНІҢ НЕГІЗГІ ТАҚЫРЫБЫНА
ЖАЗЫЛҒАН ЕКІ ЕСЕЛЕНГЕН ФУГА**

Түйін: Ұсынылып отырған мақалада Құрманғазының «Ақбай» күйінің негізгі тақырыбына жазылған Ә.Әбдінұровтың екі еселенген фугасының қысқаша тарихы мен құрылымдық ерекшеліктеріне музыкалық талдау жасалды.

Тірек сөздер: сырнай аспабы, күй, екі еселенген fuga, такт, бөлім, күй формасы;

Ключевые слова: баян, кюй, «двойная» fuga, такт, форма кюя;

Key words: accordion, kui, double fugue, tact, kui structure.

Аз ғана уақыттың ішінде Қазақстанның музыкалық өнері айтарлықтай дамыды. Бұл дамудың қарқынды жылдамдықта болғандығына, бір кезеңде әртүрлі этаптағы музыканың пайда болғаны дәлел. Осы кезеңдегі Қазақстан музыкасының дамуындағы әр сатыдағы шығармашыл жеке тұлға, композиторлар Е. Рахмадиев, М. Сағатов, Б. Баяхунов сынды композиторлар, ұлттық композиторлық мектепте классиканы қалыптастырып, одан әрі дамытушылар болса; Б. Аманжол, С. Еркімбеков, А. Бестібаев-орта буын композиторлар: Т. Тілеухан, А. Мүсірепова, С. Әбдінұров және тағы басқа композиторлар, Қазақстанның музыка тарихына өз жаңалықтарымен келді деп айта аламыз. Жоғарыда аталған барлық композиторлардың Қазақстан музыка тарихында өз қолтаңбасы бар. Менің бұл жұмысыма аға буынның ізімен ерген талантты композитор – Әліби Әбдінұровтың өмір жолы, шығармашылығы мен баян аспабына жазылған және өңделген шығармаларымен танысасыздар. Әбдінұровтың сырнай аспабына лайықталып түсірілген шығармаларының ішінде маңызды орын алатын шығармасы Құрманғазының Ақбай күйінің әуеніне жазылған екі еселенген фугасы. Алдымен, қысқаша тарихына тоқталсақ:

1879-шы қоян жылы қыс өте қатты болып, қазақтың бар малы жұтап қырылыпты, ал 1880-1881 жж малдан айырылған елді аштық жайлап адамдар өле бастайды. Орыс патшасы қазақтың халін біліп, қайтуға бір министрін жібереді. Мұны – Орда губернаторы хабарлап, министрмен кездесуге – «Жеті Қыйсымның» бар адамын, әкімдерін Ордаға шақырып жинапты. Жиналғандардың ішінде Шеркеш Мақаш Шолтырұлы да бар еді. Елдің халін министрге жеткізіп, түсіндіріп айтуды Байбақты руынан Әубекер Ақбайұлына тапсырып, қисынды, дәлелді сөздермен министрдің көзін жеткізіп, жақсы түсіндіріпті. Ал оның сөзін Мақаш Шолтырұлы орысшаға аударып, тәржімә жасапты. Сонан кейін – ақ министр ашыққан халыққа ақшалай да, тамақтан да көмек жасаған көрінеді.

Дегенмен, Ақбай ел билеген үстем тап өкілдерінен еді. Елге азуларын батырып, қорқытып, қанап, билеп төстеп келген болатын. Оған қарсы Құрманғазы секілді елдің еті тірі, ержүрек адамдары қарсы шыққан еді. Міне, сол тұста Құрманғазыға және басқаларға жала жауып, қуғын сүргінге салып, алысқа жер аудартуға, сөйтіп көздерін жоюға Ақбай және оның ұлы көп әрекет жасаған болатын. Құрманғазы осыған орай өзінің «Ақбай» деген күйін жазады.

Бұл күйді сырнайға алғаш лайықтаушы, Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті, сырнайшы – З. Н. Смакова.

Оның өңдеуінде Ақбай күйінде – аккордтық фактуралар қолданылады. Төмен регистрлердің қолданылуы шығармаға философиялық мінез береді. Күйді орындау барысында темп пен регистрлердің өзгеруіне аса мән берген жөн.

Мақаламда қозғалып отырған Әліби Құттымбетұлы Әбдінұровтың Ақбай күйінің әуеніне жазылған екі еселенген «двойная» фугасы – 1998 жылы, оның студенттік жылдарында емтихан талаптары бойынша жазылады. Әбдінұровқа студенттік жылдарында полифония сабағынан әйгілі – Бақытжан Байқадамовтың қызы-Байқадамова Балдырған Бақытжанқызы береді. Емтихан алдында сол кісінің талабы бойынша, полифония- монограммалық тұрғыда жазылады. Яғни, фугадан, **bbb** әуенін жиі көруге болады. Фугадағы бұл – **bbb** монограммасы- Байқадамова Балдырған Бақытжанқызы деген мағынаны білдіреді.

Жалпы фугалар – бір әуенге негізделеді. Ал, Әбдінұровтың фугасының ерекшелігі екі әуенге негізделген, сондықтан ол екі еселенген «двойная» фуга деп аталады. Фуга – жігерге, рухқа, тебіреніске толы. Фуганы тыңдайтын әрбір тыңдарман ерекше әсер алады деп ойлаймын. Бұл фугаға Шостоковичтің де ықпалы бар.

Ақбай күйінің әуеніне жазылған екі еселенген фуганың жалпы формасы

Бұл фуга екі әуенге негізделген, екі еселенген деп аталуы да осыған байланысты.

Фуганың қысқаша формасы төмендегідей

Фуга жалпы үш бөлімді формада, екі тақырып негізінде жазылған.

Фуганың бірінші тақырыбы тенор дауысында *g-moll* да басталады, екінші тақырып әрі қарай альт дауысында *d-moll*-да өтеді. Бұл жерден созылған қарсы әуен (удержанное противосложение) негізгі әуенге қарсы жүреді. Әрі қарай екі такт интермедия. Интермедия (лат. *Intermedius*)- орта жағында жүретін әдетте пьесадағы бөлімдер аралығында қолданылады.

Интермедиядан соң бірінші тақырыптың үшінші рет өткізілуі сопранода *g-moll*-да өтеді. 7 такттан соң кішкене интермедия өтіп, бірінші тақырып соңғы рет бас дауысында *g-moll*-да беріледі. Ортаңғы бөлімнің алдында тағы да интермедия өтіп, 37 такттан ортаңғы бөлім сопрано дауысында *e-moll*- да тақырып секста жоғары жүріп отырады. Одан соң 45-ші такттан бастап, тақырып негізгі түрде альт дауысында *bes-moll*-да өтеді, әрі қарай да өтеді, әрі қарай такт – интермедия. Осымен бірінші тақырыптың экспозициясы мен ортаңғы бөлімі бітеді.

Енді, келесі екінші тақырып 55 такттан бастап (*con molto*) альт дауысында *bes-moll*- да басталады. 4,5 такттан соң екінші тақырыптың екінші рет өткізілуі ортаңғы дауыста *f-moll* тональдігінде өтеді. 64-ші такттан бастап, 3-ші рет екінші тақырып сопрано дауысында *bes-moll*-да жүрсе, тақырыптың соңғы өткізілуі *f-moll*-да төменгі бас дауысында жүреді. Әрі қарай 73-ші такттан бастап екінші тақырыптың ортаңғы бөлімі- стретта түрінде өтеді, яғни, екінші тақырып *d-moll* және *a-moll* тональдіктерінде бір- біріне қабаттасып қатар жүріп отырады. 79-шы такттан бастап екі такт интермедиядан соң екі тақырыптың репризасы басталады. Репризада екі тақырып қосылып октавада бір уақытта жүріп отырады.

Енді фуганың ең күрделі бөлімі – **coda** – екі еселенген (двойной) канон түрінде, 90- такттан ортаңғы дауыста *fis-moll*-да бірінші тақырып басталады, әрі қарай екінші тақырып *a-moll*-да, бұған керісінше екінші тақырып *e-moll*-да төменгі дауыста жүреді. Одан кейінгі *as-moll*-да сопранодағы бірінші тақырып өтеді. Фуганың соңғы жағындағы 3 такт- қорытынды (заклучение) екінші тақырыптың негізінде өтіп, фуганы аяқтайды.

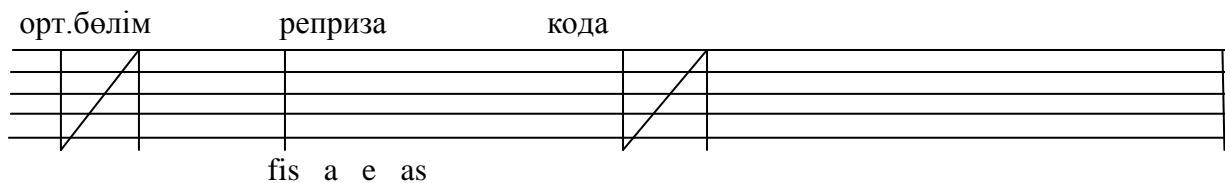
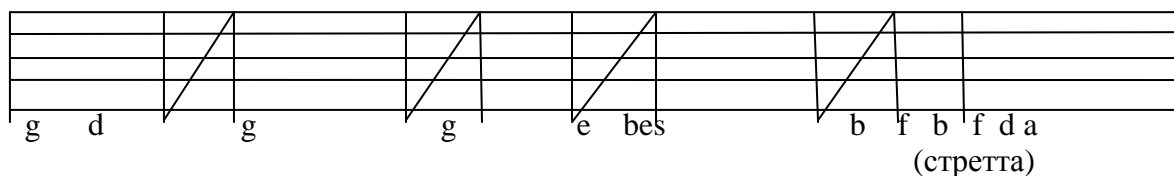
Қорытындылай келе жоғарыдағы талдауларға сүйеніп, фугада еркіндік барын көреміз. Мысалы, полифония атасы – И.С.Бах өзінің полифониялық шығармаларында тек бірінші туыстас тональдіктерді қолданса, композитор Әліби Әбдінұров «Ақбай» фугасында үшінші туыстас тональдіктерге дейін еркін қолданған.

Күйдің қысқаша схемасы:

1-тақырып

ортаңғы бөлім.

2-тақырып.



Әдебиеттер тізімі

1. *Туякбаев Д., Смакова З.* Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна: Канагат-КС – Алма-ата, 1999. – 630 б.
2. Личное интервью с композитором А. Абдинуровым.

References (transliterated)

1. *Tuyakbayev D., Smakova Z.* Posobiye po aranzhировке kazakhskikh kyuev dlya bayana: Kanagat-KS – Alma-ata, 1999. – 630 b.
2. Personal interview with composer A. Abdinurov.

Назым ЕСМАХАНОВА

ДВОЙНАЯ ФУГА А. АБДИНУРОВА НА ТЕМУ КЮЯ КУРМАНГАЗЫ «АКБАЙ»

Резюме

В данной статье предложен музыкально-теоретический и полифонический анализ двойной фуги А. Абдинурова на тему кюя Курмангазы «Акбай».

Nazym ESMAKHANOVA

DOUBLE FUGUE OF A. ABDINUROV ON A THEME OF KURMANGAZY'S «AKBAI» KUI

Summary

The musical-theoretical and polyphonic analysis of A. Abdinurov's double fugue on a theme of Kurmangazy's «Akbai» kui is made in this article.

Автор туралы мәлімет:

Есмаханова Назым Алпысбаевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2-курс магистранты, ғылыми жетекші – Қоңыратбай Тынысбек Әуелбекұлы – профессор, филология ғылымдарының докторы.

Сведения об авторе:

Есмаханова Назым Алпысбаевна – магистрант второго курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; научный руководитель – Конаратбай Тынысбек Ауелбекулы – профессор, доктор филологических наук.

Information about the author:

Nazym Esmakhanova – master's student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory; scientific tutor – Tynysbek A. Konyratbay.

ӘОЖ 784:811.512.122

Бақыт ТҰРМАНОВА

**Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
ҚАЗАҚ ТІЛІН ДАМУДА ӘННІҢ ТИІМДІЛІГІ**

Түйін. Мемлекетіміз бен қоғам, жастарды қоғамдық дамуға үлес қосатын белсенді әлеуметтік күш ретінде қолдайды. Мемлекеттік тілді білу жастарымыздың рухани дамуының маңызды көрінісі болып табылады. Бұған шығармашылық бағыттағы ән салу пәнінің қосар үлесі зор. Қазақ тіліндегі шығармаларды таңдай отырып, өзіндік дыбысталуы ерекше әріптердің дұрыс және сауатты айтылуымен жұмыс жасаймыз.

Тірек сөздер: Қазақ тілі, қоғам, мемлекет, ән салу, шығармашылық, мұра.

Ключевые слова: казахский язык, общество, государство, пение, творчество, наследие.

Keywords: Kazakh language, society, state, singing, creativity, heritage.

Қоғамдағы экономикалық, саяси -әлеуметтік, мәдени жаңа бағыттардың пайда болуы біздің жеткіншек ұрпақтың мәдени- эстетикалық дамуына әсерін тигізеді. Мәдени-эстетикалық тәрбиенің өзекті мәселесіне Қазақстан Республикасының «Гуманитарлық білім беру», «Әлеуметтік мәдени даму», «Музыкалық білім алу», «Рухани көзқарастардың қалыптасуы» сияқты мемлекеттік құжаттарында үлкен мән беріледі. Республикамыздың өрекиенетті ел болып қалыптасуы барысында тәрбиелі, дарынды жастар мемлекет байлығы деп қарастырылады, олардың тәрбиесі қоғамдағы басты мәселелердің қатарында. Сондықтан педагогикалық тұрғыдан халқымыздың мәдени, өнер мұрасын, рухани қазынасын, әсіресе қазақтың ән мен әншілік өнерін тану жолдарын тәрбие мақсатында пайдаланамыз.

Қазақ ән өнері халық арасына ғасырдан ғасырға өмір шежіресі болып жеткен. Оның халық өмірімен тығыз байланыстылығы, тарихилығы, көркем образдылығы, философиялық ой тереңділігі, сал алуан жанрлығы білімгердің адамгершілігін, эстетикалық сезімін, талғампаздылығын, көркемдік образдық қабылдаушылығын қалыптастыруда орасан зор үлесі бар.

Қазақстандық ән мектебі де 1930 жылдардан бастау алып, әлі күнге дейін заманның ағымымен жалғасып, ел мәдениетінде өз орнын қалыптастырып, дамып келеді. Қазіргі таңда музыкалық оқу орындарындағы вокал пәнінің методикалық-әдістемелік негізін эстетикалық- тәрбиелік жағынан қарасақ, мынадай міндеттерді көздейді:

1. Білімгерге қазақтың ән өнерін қалыптасуы мен дамуы, жанрлық сипаты, музыкалық-поэтикалық мазмұны, ырғақтық түзілімі, әуендік ерекшеліктері туралы білім беру.
2. Қазақтың ән мұраларын тәрбиелік, көркемдік мәні зор үлгілермен білімгерлерді кеңінен таныстырып, әншілік орындаушылыққа қызықтыра тарту, баулу.
3. Әншілік мәдениетке үйрету, кәсіби шығармашылық даму бағыттарын жетілдіру, өз көңіл- күйі мен ішкі жан дүниесін орындаушылық әдіс-тәсілдерін пайдалана отырып жеткізу.

Еліміздің тарихи кезеңдерінде Ресей елінің отаршылық саясаты үлкен із тастап кеткені белгілі. Өткен кезең кейінгі еліміздің гуманитарлық, ғылым, мәдениет саласында өз таңбасын қалдырып кетті. Бұл яғни, басым көпшіліктің орыс тілін қолдануы. Ал тәуелсіздігімізді алғалы ел саясаты дамып, сол проблемаларды шешуге көңіл бөлді.

Осы проблемалар қазіргі таңда әлі де өз орнын алуда. Ал Елбасымыздың «Келешек жастардың қолында» деген сөздерінен жастардың ел тарихының жаңа

белестерге көтерілу жолында үлкен рөл атқаратынын байқаймыз. Демек жастардың тәлім тәрбие алып, біліктілігі мен шығармашылығының дамуы ұстаздардың міндетінде.

Жалпы, педагогикалық процесс оқыту мен тәрбиелеудің тұтастығынан тұратын әрекет боп саналады. Онда ұстаздың белсенді түрде оқыту, тәрбиелеу ісі мен студенттің оқу ісінің өзара байланысы негізінде студенттің білімді меңгеруі жүзеге асады. Педагогикалық жұмыстың табысты болуы оқыту әдісін шеберлікпен пайдалануына байланысты.

Музыкалық оқу орындарында өзіндік орны бар мамандықтардың бірі – «Жеке ән салу» пәні. Вокал пәнінің әдістемелік бағыттарын орындай келе, ұстаздар қазақ тіліндегі шығармаларды орындауда қазақ тілінің айтылу ережелерін ұстанып, дыбыс үндестіктерін сақтауды талап етеді. Сондықтан орыс тілді студенттерге қазақ тіліндегі шығармаларды анық, нақты сөздерге акцент беріп орындауларын сұрайды. Қазақ тіліндегі дауысты «ә», «ө», «і», «ү», «ұ», дауыссыз «ғ», «қ», «ң» әріптері арнайы жаттықтыру жұмыстарын жүргізуді талап етеді. Өйткені орыс алфавитінде бұл дыбыстарға ұқсас айтылатын әріптер бар, сол себепті ән орындағанда бұл әріптерге аса қатты көңіл бөлінеді. Қазақ тіліндегі шығармалармен жұмыста мынадай міндеттерді пайдаланамыз:

Бірінші поэзиялық мәтінді толық оқып шығу керек, оның мән- мағынасын түсініп, мәтіндегі басты сөзді тауып, мәтінге талдау жасаған дұрыс.

Екінші студентке музыкалық сүйемелдеусіз, сөздердің айтылу амалын түсіндіріп, біраз жаттығу керек. Өйткені музыкалық әуен мен сөзді қосқан кезде, кейбір дыбыстардың үндесуі өзгеріп, дыбысталуы өзгеріске ұшырайды.

Дыбыстың дұрыс қалыптасуына сөздің де дұрыс айтылуы әсерін тигізеді. Сондықтан әнші дауыс аппаратының жұмысын толық меңгерген кезде ғана сөздің анық, нақты орындалуына қол жеткізе алады. Сөздің анық айтылуы артикуляциялық мүшелердің дұрыс жұмысының нәтижесі боп саналады. Ол яғни, ауызды еркін ашу, ерін қимылын қадағалау, төменгі жақтың бос болуы, тіл мен тістердің еркін жұмысы. Белгілі бір дыбыстың артикуляциясын оның әндету кезіндегі сипатын түсіндіру және көрсетуді олардың орыс тілінде айтылуымен салыстыра отырып бастаған жөн. Дегенмен, бұл дыбыстар акустикалық және артикуляциялық ерекше сипатына байланысты тез ажыратылады және айтылады.

Қазақ тілінде сөздердің анық айтылуын жетілдіру үшін бастапқы кезде міндетті түрде сөздің жәй темпте айтылуын қадағалау керек. Буынға бөліп, нақты әріптерге акцент беріп, дикция жұмысын қадағалау керек. Кейін тілдің жетілдірілуіне байланысты темп қосып, керекті ырғақта және темпте орындауға болады.

Абай әндері өзінің музыкалық-поэтикалық ерекшелігімен көптеген өнертанушылардың көңілін өзіне аударған. Солардың алғашқыларының бірі Жаухар Шомбалова. Ол ұлы ақынның әндеріндегі әуен қозғалыстары мен ырғақ өлшеміндегі өрнектің ән мелодиясында пайда болған жаңа үлгі екенін ашып берді.

Сондықтан оның ән шумағын қазақ әнінің үлгісі ретінде қарастырсақ. Мысалы, Ұлы Абайдың композиторлық қырларының бір көрінісі болған «Көзімнің қарасы» әнінің мәтінде бірнеше қазақ алфавитінің әріптерін кездестіреміз:

Көзімнің қарасы
Көңілімнің санасы
Бітпейді іштегі
Ғашықтық жарасы.

Тәжірибемде кездескендей «Көзімнің» сөзі «козімнын» деп естіліп жатады, яғни «ө», «і», «ң» дыбыстарының орындалу кемшіліктері кездеседі. Бұл кемшіліктерді жою процесі алғашқы сабақтардан бастау алып және әрдайым қадағалануы керек. Қазақ

тіліндегі жіңішке дауыстылар мен ұяң дауыссыздардың орындалуы ерін мен жұмсақ таңдайдың еркін жұмысын талап етеді. Музыкалық тұрғыдан сөздің орындалатын әуені жоғары бағытта дамиды, сондықтан дыбыстың жәй басталып, соңғы буынға қарай жүргіземіз. «Көзімнің» сөзіндегі соңғы буын «і» дыбысына келгендіктен демдік тіректі пайдаланып, дыбысты сәл көмкеруіміз керек. Сол кезде дыбыс интонациялық дәл биіктікте, дыбыстық күшімен, кең естіледі.

«Көңілімнің» сөзі әндету кезінде шығарманың ырғақтық ерекшеліктеріне сәйкес дыбыстардың үндестік заңына бағынады. Ол «і» дыбысының жойылып, буынның қысқаруына әкеледі.

Келесі жіңішке «і» әрпінің «е» әрпімен әрқашан бір сөзде ұйқасатынын белгілеп айту керек.

Демек, қазақ тіліндегі сөздердің белгілі бір ережеге бағынып, орындалу тәсілдерін жетілдіру арқылы біз өз ана тілімізде таза сөйлеуді жастарға үйретіп, сол тілде сөйлеу мәдениетін жоғарылатамыз.

Қазақ әндерін теориялық тұрғыда зерттеген А.В.Успенский еді. Ол өзінің «Некоторые особенности казахских народных песен» атты мақаласында 14 халық әндерінің үлгісіне талдау жасап, әуен құрылысындағы дыбыстар жүйесі, дыбыстар қозғалысындағы ерекше өзіндік айшық беретін ара-қатынастары, мәнерлік құралдарына тоқталған.

Қазақ әндерінің келешек ұрпақ үшін тәрбиелік мәні зор. Халқымыздың ән өнері бүгінгі таңда педагогика ғылымы саласында да зерттеу объектісіне айналып отыр. Ән әуенімен, әуен мәтінмен жалғасады, байытылады. Сондықтан мәтіні терең ойлы, салмақты, шынайы болып, әнші оны сезімталдықпен, ішкі ой тебіренісімен, эмоциялық шынайылықпен орындап, жеткізе білсе, ән тыңдаушы жүрегінде мәңгі қалары анық.

Әдебиеттер тізімі

1. *Дүйсембінова Р.* Қазақтың әншілік өнері. А.: «Респ.баспа каб.», 1998.
2. *Асафьев Б.А.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: «Музыка», 1973.
3. *Темірбекова А.З.* Казахские народные песни. А.: «Жазушы», 1975.
4. *Құлманова Ш.Б.* Қазақша сөйлеуді қалыптастырудағы әннің тиімділігі. А.: РБК, 1994.
5. *Ерзакович Б.Г.* Абайдың музыкалық мұрасы. А., 1979.
6. *Мелани М.* Поговорим немного о вокале. Алматы: КФ «Дегдар», 2011.

References (transliterated)

1. *Duysembinova R.* Qazaqtyn anshilik oneri. A.: «Resp.baspa kab.», 1998.
2. *Asafyev B.A.* Izbrannye statyi o muzykalnom prosveshchenii i obrazovanii. – L.: «Muzyka», 1973.
3. *Temirbekova A.Z.* Kazakhskiye narodnye pesni. A.: «Zhazushy», 1975.
4. *Qulmanova Sh.B.* Qazaqsha soyleudi qalyptastyrudaghy annin tiimdiligi. A.: RBK, 1994.
5. *Erzakovich B.G.* Abaydyn muzykalyq murasy. A., 1979.
6. *Melani M.* Pogovorim nemnogo o vokale. Almaty: KF «Degdar», 2011.

Бахыт ТУРМАНОВА
ЭФФЕКТИВНОСТЬ ПЕНИЯ В РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО ЯЗЫКА

Резюме

Наше государство и общество заинтересовано в молодежи, как в активной социальной силе, которая является участником общественного прогресса. Знание государственного языка является одним из главнейших аспектов в развитии нашей молодежи. Этому способствует и такой предмет творческого направления, как пение. С помощью произведений на казахском языке мы работаем над качественным произношением и соотношением вокального звука со специфическими буквами казахского языка.

Ключевые слова: казахский язык, общество, государство, пение, творчество, наследие.

Bakhyt TURMANOVA
EFFICIENCY OF SINGING IN THE KAZAKH LANGUAGE DEVELOPMENT

Summary

Our state and society is interested in youth as active social power which is the participant of social progress. The knowledge of a state language is one of the major aspects in development of our youth. And the singing is also promotes it as the subject of the creative direction. Using Kazakh songs we are working for the qualitative pronunciation and balance between the vocal sound and the Kazakh language specific letters.

Keywords: Kazakh language, society, state, singing, creativity, heritage.

Автор туралы мәлімет:

Тұрманова Бақыт – Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның 1 курс магистранты, Ж. Елебеков атындағы РЭЦК-нің оқытушысы.

Сведения об авторе:

Турманова Бахыт – магистрант I курса КНК им. Курмангазы, преподаватель РЭЦК им. Ж. Елебекова.

Information about author:

Turmanova Bakhyt – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, teacher of Zh. Elebekov RECK.

ЭОЖ 37+784-057.874

АБАЙ ШЕШЕНОВ*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы***ҰЛТТЫҚ ХОР РЕПЕРТУАРЫНЫҢ ТАРИХИ ҚАЛЫПТАСУ ЖОЛДАРЫ**

Түйін. Мақалада қазақ өнерінің негізгі болмысы аясындағы хор өнерінің даму жолдары қарастырылған. Батыс еуропалық көпдауысты гармониялық үйлесімділіктің қазақи әсем ұлттық әуендеріміздің бейнелі сабақтастығы талай көркем шығармалардың туындауына ықпал етті.

Тірек сөздер: әуен, топтық орындаушылық, хор, өңдеу, репертуар, опера.

Ключевые слова: мелодия, групповое исполнительство, хор, обработка, репертуар, опера.

Key words: melody, group performance, choir, transcription, repertoire, opera.

Қай өнер түрін болмасын жадына жақын ұстаған қазақ халқының музыкалық дәстүріне топтық орындаушылық мәнері тұрмыстық салтта кеңінен қолданылғанын тарих беттерінен білеміз. Ұлттық әуеннің сипаттамалық ерекшеліктері қатарына шағын диапазондағы бір дауысты музыкалық құралдары жататыны тағы бар. Жалпы қазақ өнерінде көп дауыстылық бар ма деген сұрақ ұлттық өнертану ғылымының өкілдерін сан түрлі толғандыруда. Т. Қоңыратбайдың еңбектерінен қазақ музыкалық мәдениетінің монодиялық өнері туралы жетіген, адырна жалпы көп ішекті аспаптарға қатысты жазған мақаласында «... үш ішекті домбыра, жеті ішекті жетіген аспаптары болды деудің тарихи-мәдени және этнографиялық негізі жоқ. Басқасын былай қойғанда, бұл аспаптарда көп ішектің болуы қазақ музыкасының монодиялық табиғатына қайшы келеді» - деп дабыл қағуы аталмыш аспаптарға арналған күйлердің көбіне бір әуенді дамытып, домбырадағы екінші ішектің қосалқы рөлін, жетіген күйлерінің бір әуенді ішектердің кезектесіп орындалатынын ескерер болсақ орынды айтылғанын байқауға болады [1, 22].

Ән өнерінің ұлттық тұрмыста қолданылуы оның сан түрлі жанрларға топтасуына әкеліп соқты. Олар: салттық әндер, тұрмыстық әндер, лирикалық әндер, жыр, тарихи әндер, әлеуметтік көтеріліс және революциялық әндер. Аталмыш топтарда орындалатын әндердің тақырыптық ерекшеліктеріне байланысты өзіндік орындаушылары, орындау мекендері қалыптасты. Мәселен салттық әндер той думан, жиындарда айтылатын және жоқтау тәріздес әндер бола тұра құрылымы, интонациялық ұйымы аясында өзгерісті байқатпайды (той бастар, сыңсу, танысу, көрісу, бет ашар, жоқтау, естірту, дауыс т.б.). Көбіне квинта аймағын қамтыған аталмыш әндердің арасынан топтық орындауда тек «Жар Жар» әнін айтсақ болады. Әйтседе бұл әннің топтық орындалуы унисонда, яғни бір дауыста жүзеге асады. Тұрмыстық, лирикалық, тарихи әндердің және жырдың орындалу тәсілі де салттық әндерден өзгешелік байқатпайды. Тек XX ғасырдың бастауынан қадам алған әлеуметтік көтеріліс және революциялық әндер ғана дәстүрлі орындаулардан айрықшалана бастайды. Оның өзі сырттан келген марш жанрларының пайда болуымен байланысты. Жанрлық өзгеріске бағынған ырғақтық тұрақтылық, әуендік көпдауыстылық топтық орындау мәнеріне жол ашса керек.

Қазақ өнеріндегі топтық ән орындау яғни хордың қалыптасуына ықпал еткен аталмыш топтағы әндер негізінен тұрмыстық әндермен орыс музыкасынан, оларға батыстан енген жанрлық сипаттамалармен тығыз байланысты. Негізгі діни бағыт

ретінде христиан дінін ұстанған орыс пен батыс еуропа халықтарының музыкалық өнеріне әуендегі көпдауысты қалыпты дүние екенін ескере кеткен жөн (шіркеудегі құлшылықтары). Дегенмен заман талабына сай, «батыстандыру» бағытының бастапқы кезеңдерінде топтық, коллективті орындаудың, ауқымды (масштабты) шығармалардың пайда болуы кәсіби «жазба» дәстүрінің композиторлық мектебінің (профессиональная композиторская школа письменной традиции) қалыптасуымен тікелей байланысты.

Қазақстандағы кәсіби хор мәдениеті толығымен Октябрь социалистік революциясынан кейін қалыптаса бастады. Хорда орындау мәдениетінің қарқынды дамуына қазақ халық әндерінің өңдеулері тікелей ықпал етті. Бастапқы сәтте әуесқой өңдеушілердің қаламынан шыққан өңдеу нұсқаларында еуропалық түсініктегі гармониялық айналымдар, даму тәсілдері қолданылып ұлттық әндердің түпнұсқалық мағынасын жоғалтып, хорда орындауға ылайықсыз, үйренген құлаққа жағымсыз, тұрпайы естілді.

Бастапқы кезеңдегі сәтті шыққан А. Ерзаковичтің ұлттық нақыштағы өзіндік, қасиеттерін сақтай білген халық әндеріне жасалған өңдеулеріне де өз бағасын беру қажет. Сонымен қатар Мацуцин, А. Жұбанов, Е. Брусиловский, Л. Хамидидін өңдеулері де кең қолданысқа ие. Көбіне кәсіби композиторларының ауқымды опера жанрларында хорды қолданылған. Жарық мысал Е. Брусиловскийдің шығармашылығы. Халық әндеріне арналған өңдеулерден кейін М. Төлебаев, Г. Жұбанова, С. Мұхамеджановтың шығармашылықтарында хор сюиталары, кантаталар, ораториялар пайда бола бастады.

Хор репертуарының тарихи қалыптасуы негізінен кәсіби композиторлық мектептің дамуымен етене байланыста болды. Жанрлық сипаттама ретінде оратория, кантата, сюиталар музыкалық білімін шетелдік консерваторияларда арттырған қазақ тұлғаларының шығармашылығынан орын алды. Ауқымды жанрлық ерекшеліктерді «қазақша» әуендеткен кәсіби мамандардың бетке ұстар операларындағы көпшілік көріністерде (массовые сцены) хорды пайдаланбау мүмкін емес еді. Орындаушылық тұрғыда ұлттық музыканы бейнелейтін, эталонына арналған домбыра аспабының орындаушылық интерпретациясын да, күйлерді де хорға лайықтап жүзеге асырды.

Аталмыш жанрлардың туындап, дамуына қазақтың күміс көмей әншілері де ықпал етті. Жоғарыдағыдай күрделі туындыларды ансамбльдік үйлесімділікте орындау хор ұжымымынан кәсіби білікті талап етті. Шеберлігін арттырған хор ұжымы ХХ ғасырдың композиторлық мәнерлері – додекафония, сонорика, микрополифония сияқты күрделі тәсілдегі шығармаларға да қол жеткізді.

Әдебиеттер тізімі

1. ***Қоңыратбай Т.*** Қазақ халқында көп ішекті музыкалық аспаптар болған ба?// Дина Нұрпейісованың 150-жылдығына арналған Дәстүр және даму халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясы. – Алматы, 2013.

References (transliterated)

1. ***Konyratbay T.*** Qazaq khalqynda kop ishekti muzykalyq aspaptar bolghan ba?// Dina Nurpeyisovanyn 150-zhyldyghyna arналghan Dastyр zhane damu khalыqаралыq ghylymi-tazhiribelik konferentsiyasy. – Almaty, 2013.

Абай ШЕШЕНОВ
**ПУТИ ИСТОРИЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ РЕПЕРТУАРА
НАЦИОНАЛЬНОГО ХОРА**

Резюме

В статье рассмотрены исторические пути формирования хора в контексте народной музыки казахов, обычаев и традиций. Гармоничный синтез музыкальной теории западной Европы и высокодуховное музыкальное наследие казахского народа зародила множества шедевров хоровой музыки.

Ключевые слова: мелодия, групповое исполнительство, хор, обработка, репертуар, опера.

Abay SHESHENOV
**THE WAYS OF HISTORICAL DEVELOPMENT
OF NATIONAL CHOIR REPERTOIRE**

Summary

The article describes the historical path of formation of the choir in the context of Kazakh folk, customs and tradition. Harmonious synthesis of musical theory in western Europe and highly spiritual musical heritage of the Kazakh people has aroused a lot of masterpieces of choral music.

Key words: melody, group performance, choir, transcription, repertoire, opera.

Автор туралы мәлімет:

Шешенов Абай – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Сведения об авторе:

Шешенов Абай – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Information about author:

Abay Sheshenov – 2nd year Master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ЭКСПЕРИМЕНТ

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

PEDAGOGICAL EXPERIMENT

УДК 141.82

Уважаемый читатель! Неизвестно когда сложилось убеждение, что студенты-музыканты, посвящая все время занятиям музыке, не могут писать и высказывать глубокие мысли о том, что происходит в окружающем мире. На занятиях по культурологии, философии, социологии, студенты изучают труды известных мыслителей прошлого, соотнося их мысли с настоящей реальностью, пытаются понять и осознать их в своих работах. Вашему вниманию предлагается небольшое эссе студента 2 курса Сомова Антона, прочитав которое, Вы сможете «прочувствовать» как вдумчиво и грамотно молодой человек раскрывает своё отношение к нравственным ценностям, размышляя о смысле человеческого существования.

А. Каирбекова, д-р философских наук, доцент

Антон СОМОВ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
«ОТ ПЕРЕМЕНЫ МЕСТ ЦЕННОСТИ НЕ МЕНЯЮТСЯ...»

Резюме. В эссе высказывания Карла Маркса комментируются с позиции представителя молодого поколения XXI века.

Ключевые слова: Карл Маркс, «Капитал», комментарий.

Тірек сөздер: Карл Маркс, «Капитал», талдау.

Keywords: Karl Marx, “Capital”, comments.

Мы живем в XXI веке. Жизнь изменилась, отношение к ней тоже. Но какое же истинное отличие от того XIX века, в котором жил Карл Маркс? Мы можем сказать, произошел большой рывок в развитии технологии и некоторых потребностях человечества, изменилась «личность» и ее роль в обществе. Для меня отличие того века от нынешнего выделяется лишь в письменном отношении, то есть, было «XIX», а стало «XXI», перемена в правописании. Изменилось время, изменились мы, а наши ценности жизни остаются теми же, какими и были...

«Время – это простор для развития способностей» – К. Маркс. «Капитал».

Время – единственное, что позволяет нам существовать, ощущать себя живым, ставить перед собой определенные цели, а для их достижения нам нужно – время. Наши способности и знания развиваются и будут развиваться до тех пор, пока у нас есть на это желание, пока у нас есть на это силы и возможности. Лишь благодаря времени и желанию жить, человек научился добывать пищу, тепло, свет и делать свою жизнь комфортнее. В каждое время свои цели, свои потребности и свои желания и к сожалению, чем дальше идет время, тем больше возрастают наши потребности, но и в тоже время мы находим возможности для удовлетворения своих потребностей. Не смотря на то, какой век, нам хочется есть, учиться, заводить семью и любить, только отношение ко всему этому меняется только потому что изменилось время. Запрет в прошлом, в будущем может стать разрешением и только разрешением. Но главное то, что человек всегда хочет двигаться вперед и для нас открываются новые горизонты, новые возможности именно благодаря времени, ведь если оно когда то остановится, то и остановится всякое начала дальнейшего развития человечества.

«Всякое начало трудно – это истина справедливости для каждой науки», – К. Маркс. Предисловие к первому изданию «Капитала» (25 июля 1867 г.)

Всякое начало трудно, но не только для науки, но и для любой деятельности человека. Нам трудно элементарно начать учить иностранный язык, женщинам трудно становиться мамами и воспитывать детей, мужчинам – папами. А все потому, что мы не знаем с чего начать, мы не знаем какой сделать шаг, «большой» или же «маленький», но когда мы в это погружаемся, когда мы познаем основы, нам это нравится, нас это радует, вдохновляет и нарабатывается определенный опыт, которым мы потом делимся и передаем другим, почти как науку. Причем это проблема во всех веках и мы от нее не избавимся, мы можем только себе помочь, браться за дело осознавая, что трудиться нужно, а дальше будет легче.

«Всякая нация может и должна учиться у других», – К. Маркс. Капитал, т. 1 (1867 г.) /К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 23, с. 10.

Нам всегда есть у кого учиться. Многим из нас было бы полезно поучиться у людей из XIX и XX века. Ценности теряют свой смысл лишь только из-за нашего безответственного отношения к своему будущему и к будущему нашему окружающему нас обществу. Ведь раньше люди трудились во благо обществу.

Главные наши учителя – родители. Перенимая их опыт, мы можем посмотреть на определенное действие уже с двух сторон, посмотреть на это их временем, а когда уже мы переходим во взрослую жизнь, мы крутимся со всем миром со всеми временными потоками. Изучая другие нации мы можем открыть что то новое и интересное для своего как духовного мира, так и для повседневной жизни. И эти знания мы можем передать как нашим детям, так и разным национальным общинам.

«Отдельный скрипач сам управляет собой, оркестр нуждается в дирижере», – К. Маркс. Капитал, т. 1/К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 23, с. 342.

Все мы индивидуальны. Нас нет одинаковых, каждый из нас может быть «солистом», но когда нас уже двое, трое, четверо, индивидуальность каждого активизируется со страшной скоростью и мы теряем цель наших действий. Лишь благодаря культуре и этике мы умеем слушать и мы умеем анализировать собеседника и тот кто лучше это сделает, тот и станет дирижером. Всегда для большого количества людей требуется регулировщик, направляющий одним словом ЛИДЕР. Им может стать, только тот, кто может действительно стимулировать людей двигаться вперед. Мне кажется во времена Карла Маркса, слово «ответственность» имело более весомое значение, чем в наше время. Просто сегодня в нас играют амбиции и желание быть первыми.

«Если ты хочешь оказывать влияние на других людей, то ты должен быть действительно стимулирующим и двигающим вперед других людей», – К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года.

Это большая ответственность. Это большой груз, который не каждый оценивает, но каждый хочешь положить его на свои плечи и только потом ощутив этот груз, скинет его, разбив все вдребезги и без всякой ответственности пойдет дальше. Когда человек попадает в общество, он попадает в определенный механизм, пусть даже это маленькая деталь, но она имеет тоже какое-то значение. Прежде чем хвататься за основной рычаг механизма нужно изучать его и знать, как он работает и как он устроен. У человека всегда присутствует эффект «стада», а для каждого «стада» необходима «собака», которая не даст разбежаться этому «стаду» и вожак за которым «стадо» движется. Но так же каждый вожак должен быть как ведущим, так и ведомым.

«Чувство цвета является популярнейшей формой цвета эстетического чувства вообще», – К. Маркс. К критике политической экономии (август 1858 г.— январь 1859 г.)

Насколько важно чувствовать и воспринимать мир таким какой он есть... Какой он был тогда и какой он сейчас. Насколько приятно видеть природные и благородные цвета. Все мы художники, и можем чувствовать и воспринимать цвета по разному, в зависимости от настроения, времени года или просто от времени суток. Восприятие цвета у каждого человека своё. Я хочу провести небольшую параллель между цветом и вкусом пищи. Как бы нам хотелось полностью освободиться от стереотипов. В нас заложены основные понятия вкуса, которые перетекают из года в год, из столетия в столетие... и допустим это вкус хлеба. Да хлеб меняется, появляются всевозможные варианты выпечки и добавки, формы, но хлеб остается хлебом. Но мы привыкаем к новому вкусу, виду, форме и кажется они такие были всегда. Наш вкус меняется, но определенно мы всегда возвращаемся к истокам. Конечно есть такие моральные нормы эстетического чувства, которые общество не принимает, какое бы оно не было, как бы его не преподносили: **«Чувство цвета является популярнейшей формой цвета эстетического чувства вообще».** Чувство цвета доступно каждому человеку, тогда как восприятие живописи и музыки не доступно каждому.

«То, что можно сказать об отношении человека к своему труду, к продукту своего труда и к самому себе, то же самое можно сказать об отношении человека к другому человеку, а так же к труду и к предмету труда другого человека». - К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года.

Наши действия всегда отображаются на окружающих нас людях и окружающем нас мире. Нужно ценить труд каждого, как и свой. И над этим нужно работать каждому из нас долго, расценивая со всех сторон.

«Всякая экономия в конечном итоге приводит к экономии времени», – К. Маркс. Экономические рукописи 1857—1859 гг. (первоначальный вариант «Капитала»)

Если человек научится правильно излагать свои мысли и доступно доносить их до собеседника, то тут и произойдет экономия времени и появится возможность донести больше информации. Раз мы экономим, значит мы что то упрощаем и находим другой путь для скорейшего достижения цели. Всякая экономия нужна для облегчения жизни человека.

«Если ты любишь, не вызывая взаимности, то есть если твоя любовь как любовь не порождает ответной любви, если ты своим жизненным проявлением в качестве любящего человека не делаешь себя человеком любимым, то твоя любовь бессильна и она – несчастье», – К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года.

Любовь нужна всем, любить нужно каждому в любое время ибо только благодаря любви мы раскрываемся полностью, мы чувствуем себя частью чего то большего, чего то необъятного, частью вселенной, которая нам и дарует эту любовь. Как простое прикосновение любимого человека может изменить наше настроение, наш вкус, наш цвет настроения, когда любимый человек стоит на противоположной улице, время останавливается для вас обоих. Иногда сложно описать это состояние влюбленности собственно каждый из нас описывает его по разному, но объединяет нас чувство радости, чувство заботы и желания радовать своего любимого человека. Об этом можно писать много, но я хочу уделить внимание эгоистичной стороне человека, когда для него важно, что бы любили его. В таких случаях человек пользуется чужой любовью в

своих целях для своей похоти, для поднятия самооценки и это было есть и будет. Опять же тут можно упомянуть об ответственности, ведь даруя свою любовь и принимая любовь другого человека, мы берем на себя большую ответственность, которая потом перерастает в семью, если на то есть желание. Мне всегда хотелось радовать каждого человека любым знаком внимания, мне всегда хотелось донести людям, что можно любить и дружески, так же ценить своего друга, поддерживать его в любом его начинании. Но после нескольких не очень приятных исходов стало ясно, что люди умеют этим пользоваться, людям это нужно, так как думают о себе, но когда те кто даруют любовь осознают это потребительское отношение, они уходят. Потребитель всегда должен что то отдавать в замен, а если нет, то останется один. Когда я впервые влюбился, я пытался донести до своего потребителя, что не бывает игры в одни ворота, всегда должна быть обратная реакция. И после этого опыта я понял, что лично для меня нужен такой человек, которого я буду любить, который будет любить меня и не важно сколько лет у нас разница, главное, что бы мы ценили любовь и хотели быть рядом. Конечно в то время любовь была другой, как мне кажется она была ценнее. Сегодня кому то важен лишь физиологический процесс и человек становится животным, но даже в животном мире есть такая любовь, которой нынешний обделенный этим чувством человек может только позавидовать. Любовь открыта всегда и для всех, нужно лишь только ее научиться ценить.

«Временная разлука полезна, ибо постоянное общение порождает видимость однообразия», – К. Маркс — Женни Маркс в Трир (21 июня 1856 г.)

Разлука полезна, но мы этого не понимаем и скорей всего никогда не поймем. Ведь потребность человека в той же любви, перерастает в простой утренний завтрак. И не позавтракав однажды, на обеде настолько радуешься приему пищи как будто никогда не ел. И так же в отношения, так же в любви, так же в работе, так же в семье, так же и в дружбе. Мы привыкаем ко всему, и привыкаем насколько, что попадаем в рутину из которой потом сложно выйти. Не понимая этого человеку выпадают ситуации для этого осознания, а там уже решение за ним, понять и принять или же так же отнестись без всякого осознания.

Семья – это огонь, который рано или поздно потухнет, если мы сами в него не будем подбрасывать дрова, но как красиво пламя когда его не подпитываешь и вдруг снова подбрасываешь дрова. Если к 30 годам человек не вылезет из определенной рутины, он исчезнет и вернуть его будет очень сложно. Разлука может быть долгой или короткой, а желание видеть и любить может быть всегда. Раз эта разлука дана сейчас, значит так нужно, есть время понять, как же вы друг другу нужны и как же вам хочется скорее оказаться рядом, хотя бывает, что ты не знаешь когда твой человек вернется, но умея ждать и верить мы вырабатываем стойкость и терпение. И тут уже должен каждый решить сам для себя ждать или не ждать. А когда ждут двое, то встреча будет еще дороже.

В наши дни разлука на 50% переносится легче, чем в XIX веке. Сегодня испытывая разлуку, мы скучаем лишь по тактильному ощущению, по тому родному теплоте прикосновению, которое нас делает счастливыми. А ведь как было сложно в те времена, в начале XIX века, когда ты даже не мог услышать голос. Писали письма, которые шли долго... Но получая то заветное письмо так все заново оживает. Сегодня в принципе мы испытываем тоже самое, но благодаря современным технологиям, эти желания удовлетворяет интернет. Увидев, услышав голос, мы как аккумулятор заряжаемся любовной энергией и ждем следующего заряда.

Список литературы

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. тт. 1-39. Издание второе. Москва: Издательство политической литературы, 1955-1974.

References (transliterated)

1. *Marks K., Engels F.* Sochineniya. vv. 1-39. Izdaniye vtoroye. Moskva: Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1955-1974.

Антон СОМОВ

«УАҚЫТ АҒЫМЫМЕН ҚҰНДЫЛЫҚТАР ЖОҒАЛМАЙДЫ...»

Түйін

Эсседе, ХХІ ғасыр жас өкілі тарапынан Карл Маркс ойларына талдау жасалады.
Тірек сөздер: Карл Маркс, «Капитал», талдау.

Anton SOMOV

“THE VALUE DOES NOT CHANGE BECAUSE OF A CHANGE OF PLACE...”

Summary

Statements of Karl Marx commented in the essay from the perspective of the XXI century's younger generation.

Keywords: Karl Marx, “Capital”, comments.

Сведения об авторе:

Сомов Антон — студент 2 курса специальности «Музыковедение» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; руководитель – А. Каирбекова, доктор философских наук, доцент.

Автор туралы мәлімет:

Сомов Антон – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану» мамандығының студенті; жетекші – Ә.Қайырбекова, философия ғылымдарының докторы, доцент.

Information about author:

Anton Somov – “Musicology” student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory; scientific advisor – A. Kairbekova, PhD, docent.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Музыка туралы ғылымның өзекті мәселелері Актуальные проблемы науки о музыке Actual problems of music science	5
Свободов В. Инструменты народной традиции и акустика храмов Западной Европы (из истории смычкового инструментария) Свободов В. Дәстүрлі халық аспаптары және Батыс Еуропа шіркеулерінің акустикасы (ысқымен тартылатын аспаптар тарихынан) Svobodov V. Instruments of folk tradition and acoustics of temples of Western Europe (from the history of bowed string instruments)	6
Петров В. Внемузыкальные импульсы в современной музыкальной композиции Петров В. Заманауи музыкалық композициядағы музыкадан тыс шабыт Petrov V. Non-musical impulses in modern music	12
Мурадова З. Раннесредневековые аэрофоны из Мунчактепа II: опыт атрибуции Мурадова З. Моншактөбе II қорымынан ерте орта ғасырлардағы аэрофондар: атрибуция тәжірибесі Muradova Z. The Early Middle Ages wind instruments from Munchaktepa II: attempt of attribution	20
Қазақстанның музыка өнері Музыкальное искусство Казахстана Music art of Kazakhstan	29
Омарова А. Об одной из записей А.В.Затаевича и ее обработке Омарова А. А. В. Затаевичтің бір фольклорлық жазбасы және оны өңделуі туралы Omarova A. On one of A.V.Zataevich's records and its transcription	30
Мусагулова Г. Музыка диаспор Казахстана: прошлое и настоящее (к 20-летию Ассамблеи Народа Казахстана) Мусагулова Г. Қазақстан диаспораларының музыкасы: өткені және бүгіні (Қазақстан Халқы Ассамблеясының 20-жылдығына) Musagulova G. Music of diasporas of Kazakhstan: present and future (to 20-years anniversary of People Of Kazakhstan Assembly)	39
Имашева А., Каумбаев Е. Дәулет Халықұлы – күйшілік өнердегі дара тұлға Имашева А., Каумбаев Е. Даулет Халыков – выдающаяся личность в искусстве кюя Imasheva A., Kaumbayev E. Daulet Khalykov – extraordinary person in the art of kuy	45

Өнер адам және қоғам туралы ғылым мәнінде**Искусство в контексте наук о человеке и обществе****The art in the context of human and society sciences 49**

Газизова Д. Структура творческого процесса

Газизова Д. Шығармашылық үдерістің құрылымы

Gazizova D. Structure of the creative process 50

Кременцова Я. Экология информационно-культурного пространства

Кременцова Я. Ақпараттық-мәдени кеңістік экологиясы

Krementsova Ya. Ecology of information and cultural space 58

Магистранттардың зерттеулері**Исследования магистрантов****Masters students' researches 66**Алтухова М. Формирование художественно-образного мышления
как основа в исполнительской интерпретации музыкального произведенияАлтухова М. Музыкалық шығарманы орындаушылық интерпретациялаудың
негізі ретінде көркем-образды ойлауды қалыптастыру

Altukhova M. Formation of art and figurative thinking as a basis

in performing interpretation of a piece of music 67

Есмаханова Н. Құрманғазының «Ақбай» күйінің негізгі тақырыбына жазылған

Ә. Әбдінұровтың екі еселенген фугасы

Есмаханова Н. Двойная fuga А. Абдинурова на тему кюя Курмангазы «Ақбай»

Esmakhanova N. Double fugue of A. Abdinurov on a theme of Kurmangazy's «Akbaï» kui 72

Тұрманова Б. Қазақ тілін дамытуда әннің тиімділігі

Тұрманова Б. Эффективность пения в развитии казахского языка

Turmanova B. Efficiency of singing in the Kazakh language development 76

Шешенов А. Ұлттық хор репертуарының тарихи қалыптасу жолдары

Шешенов А. Пути исторического становления репертуара национального хора

Sheshenov A. The ways of historical development of national choir repertoire 80

Педагогикалық эксперимент**Педагогический эксперимент****Pedagogical experiment 83**

Сомов А. «От перемены мест ценности не меняются...»

Сомов А. «Уақыт ағымымен құндылықтар жоғалмайды...»

Somov A. "The value does not change because of a change of place..." 84

ISSN 2310-3337

Меншік иесі: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

4 (5) 2014

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Ә. Д. Шорабек

Беттеген:

Д. Семдянов

Мұқаба дизайны:

В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

4 (5) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (г. Алматы)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов Министерства культуры и информации Республики Казахстан

№13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина А.Д. Шорабек

Вёрстка:

Д. Семдянов

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Адрес редакции:

050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

4 (5) 2014

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # **13880-Ж** from September 19, 2013

Edition of 300 copies

Managing editors:

V.E. Nedlin

A.D. Shorabek

Page Makeup:

D. Semdyanov

Cover design:

V.E. Nedlin

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-57-48

Адрес типографии: ТОО «Нурай-Принтсервис», г. Алматы, ул. Муратбаева, 75,
тел. +7(727) 234-17-02

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А.Д. Шорабек.*

Верстка на компьютере: *Д. Семдянов*

Дизайн обложки *В.Е. Недлина*

Подписано в печать 17.12.2014.

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1.
