

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

# ХАБАРШЫСЫ

---

---

## ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

## THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY  
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL  
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ  
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА  
PUBLISHED SINCE 2013

2

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2016

МАУСЫМ  
ИЮНЬ  
JUNE

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

<b>Г. С. Сүлеева</b>	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми істер жөніндегі проректоры, филология ғылымдарының кандидаты, доцент
<b>Б. М. Аташ</b>	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
<b>М. Х. Әбеусейітова</b>	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
<b>Н. Н. Гилярова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
<b>К. В. Зенкин</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>Ә. Ғ. Қайырбекова</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
<b>Д. К. Кирнарская</b>	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>С. Ә. Күзембай</b>	өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор (Қазақстан)
<b>И. В. Мацневский</b>	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
<b>А. Б. Наурызбаева</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>С. Е. Нұрмұратов</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
<b>А. Р. Райымқұлова</b>	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
<b>И. А. Рау</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
<b>М. Сәбит</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
<b>Б. М. Сатершинов</b>	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
<b>М. Саго</b>	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
<b>Я. Сипош</b>	PhD, Ғылым Академиясының Муzyкaтану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
<b>С. Ы. Өтеғалиева</b>	өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>В. Н. Юнусова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

**Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ**

**2 (11) 2016**

**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. Ж. Машимбаева

Беттеген:  
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:  
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:  
050000, Қазақстан Алматы, Абылайхан 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

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

**ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы**

**2 (11) 2016**

**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. Ж. Машимбаева

Вёрстка:  
В. Е. Недлина

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

<b>G. Suleeva</b>	Deputy Editor, PhD in Philology, associate professor, Vice-rector for scientific work of Kurmangazy KNC
<b>B. Atash</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
<b>M. Abuseyitova</b>	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
<b>N. Gilyarova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
<b>K. Zenkin</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
<b>A. Kairbekova</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>D. Kirnarskaya</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music (Russia)
<b>S. Kuzembay</b>	Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor (Kazakhstan)
<b>I. Matzievsky</b>	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
<b>A. Nauryzbayeva</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>S. Nurmuratov</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
<b>A. Raimkulova</b>	Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor
<b>J. Rau</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
<b>M. Sabit</b>	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
<b>B. Satershinov</b>	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
<b>M. Sato</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
<b>J. Šipoš</b>	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
<b>S. Utegaliyeva</b>	PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>V. Yunussova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

**BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory****2 (11) 2016****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. Nedlina  
A. Mashimbayeva

Page Makeup:  
V. Nedlina

Cover design:  
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**МУЗЫКАЛЫҚ ТҮРКІТАНУ**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ**

**MUSICAL TURKOLOGY**

УДК 78.08(=512.162)“653”

**Сурая АГАЕВА**

*Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана*

## **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУГАМА**

### **Аннотация:**

В данном сообщении на основе исследования письменных первоисточников освещаются особенности вокальной профессиональной музыки средневекового Востока и связанный с ней процесс развития самостоятельного жанра – инструментального мугама. Подчеркнута роль теории семнадцатиступенного звукоряда Сафиаддина Урмави (XIII век), создавшей возможность для гармоничного сочетания вокальных и инструментальных мелодий. Из трактата Абдулгадаира Мараги (1353-1435) приводится малоизвестная, но актуальная информация о правилах вокального исполнительства, усовершенствовании музыкальных инструментов и тюркских модусах XV века.

**Ключевые слова:** средневековый Восток, Азербайджан, вокальная музыка, инструментальный мугам, Урмави, Мараги.

**Тірек сөздер:** ортағасырлық Шығыс, Әзірбайжан, вокалдық музыка, аспаптық мугам, Урмави, Мараги.

**Key words:** the medieval East, Azerbaijan, vocal music, instrumental mugham, Urmavi, Maraghi.

Музыкальное профессиональное искусство средневекового Азербайджана, как и всего мусульманского Востока, отличалось богатством и разнообразием жанров и форм. Оно развивалось, преимущественно во дворцах, домах местной знати, среди знатоков и ценителей поэзии и музыки. Одним из важных отличий профессиональной традиционной музыки от народной, фольклорной является то, что ее становление проходило в условиях серьезной творческой конкуренции между музыкантами-инструменталистами, певцами (муганни, ханенде), которые, зачастую, сами же были авторами музыки. На этих музыкально-литературных меджлисах (собраниях) конкуренция охватывала и поэтов, стихи которых были избраны для вокального произведения. Стихи поэтов также относились к письменной, профессиональной области творчества. Среди присутствующих ценителей прослушиваемых произведений были не только музыканты, но и правители, знатные меценаты, которые, в большинстве случаев, имели достаточно высокое для своего времени музыкальное образование и навыки стихосложения. Поэтому успешное исполнение музыкального произведения на этих меджлисах (собраниях) обеспечивало авторам немалое вознаграждение, достойный статус при дворе и авторитет в музыкальном мире. В связи с этим особое значение в репертуаре музыкантов приобрела вокальная музыка: произведения панегирического, любовно-лирического, а также философско-религиозного характера. Считалось, что именно единение слова, поэтического текста с красивой мелодией ярче доносит до слушателей смысл и содержание произведения, производит на них более сильное впечатление [1,73].

Истоки профессиональной вокальной музыки на Ближнем и Среднем Востоке уходят вглубь веков. Известно, что уже в древних восточных цивилизациях существовали группы профессиональных музыкантов, сопровождавших светские и религиозные обряды [2,55-56].

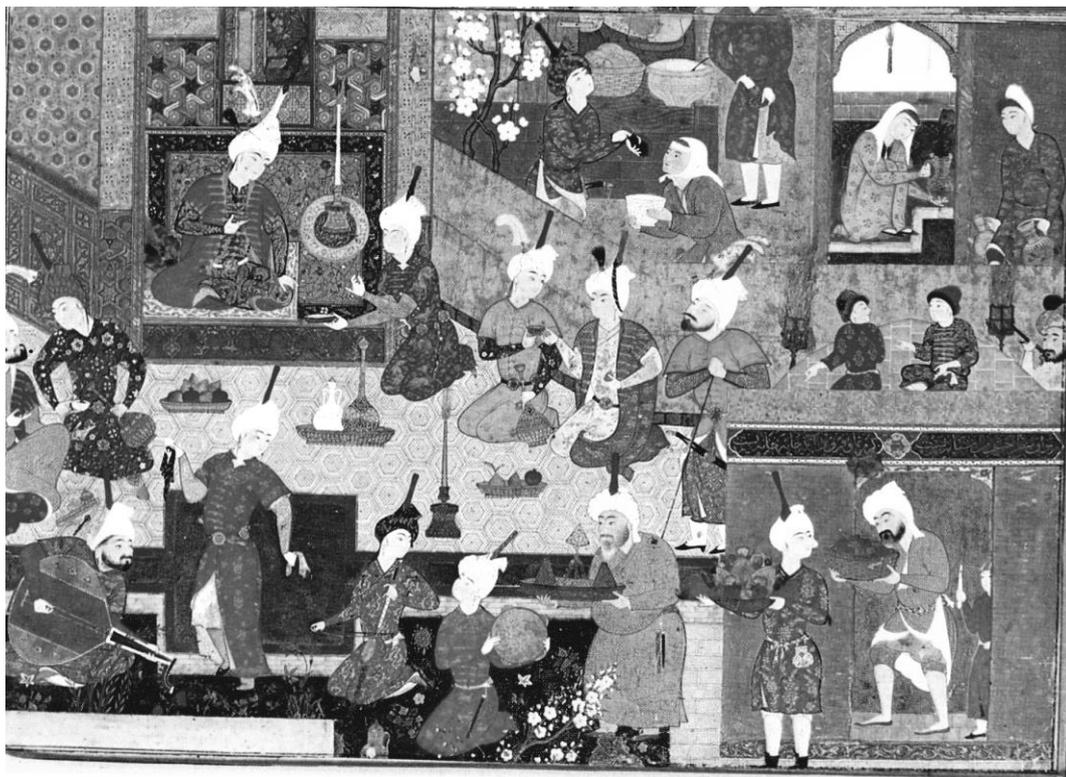


Иллюстрация 1. Музыкальный меджлис. XVI век. Тебризская школа. Художник – Мирсеид Али. Эпоха азербайджанско-тюркской династии Сефевидов.

Предположительно на рубеже 2-го и 1-го тыс. до нашей эры зороастрийские жрецы сопровождали свои ритуалы песнопениями – Гатами. Тексты вокальных композиций зафиксированы в священной книге зороастризма «Авеста», автором многих из них является сам Заратустра<sup>1</sup>. Гаты, зачастую, представляли собой своеобразное антифонное пение, когда один жрец исполнял сольно, нараспев, ритмически свободную мелодию, а ритмически четкий припев звучал в исполнении хора жрецов. В азербайджанских мугамах-дастгах до наших дней сохранились части с названием «Гебри» (буквально – зороастрийский), что свидетельствует о древнем, доисламском периоде происхождения мугамного жанра и о преемственности традиций. Эти композиции продолжали звучать и в средние века: в поэме «Игбалнаме» азербайджанского поэта Низами Гянджеви (XII век) есть строки, удостоверяющие наличие в репертуаре придворных музыкантов произведений древних мугов/магов – огнепоклонников-зороастрийцев:

***Певец, исполни «напев» в старинном ладе,  
Сыграй, как муги, зороастрийскую мелодию – муган<sup>2</sup>.***

Важно отметить, что среди народов, участвовавших в создании профессионального музыкального искусства мусульманского Востока, большая роль принадлежала представителям тюркских народов, населявших обширную территорию от Дальнего Востока и современного Китая до Малой Азии, Ирака. Однако долгое время история тюркской культуры умалчивалась и не являлась объектом специальных исследований, а

<sup>1</sup> По некоторым достоверным источникам известно, что основатель Зороастризма Зардушт (Заратустра, Заратуштра) родился около 3500 лет тому назад в городе Рага древней Мидии [3, 18], на территории Древнего, Южного Азербайджана – историко-географической области на северо-западе современного Ирана.

<sup>2</sup> Здесь и далее в тексте перевод с фарси автора статьи.

многие факты причислялись либо к арабской, либо к персидской музыкальной культуре. Вместе с тем, известно, что во все исторические периоды правители разных империй Ближнего и Среднего Востока собирали в своих дворцах талантливых представителей разных народов, в том числе и тюркских; каждый из них внёс определённый вклад в развитие традиционного профессионального мусульманского искусства. Сохранившиеся письменные источники средних веков проливают определённый свет на многообразие и особенности музыки того периода.

Многочастные вокально-инструментальные циклы, составляющие одну из особенностей макамно-мугамных произведений, получили широкое распространение предположительно с VI-VII веков нашей эры. Первые образцы семичастных произведений «Хосровани» («В царском стиле») связаны с именем их создателя – Барбада<sup>3</sup>, придворного музыканта сасанидского шаха Хосрова Парвиза. Эта традиция сочинения циклических произведений была продолжена в творчестве придворных музыкантов и певцов эпохи Омейядов: дамасского тюрка ибн Сурайджа (634–726 годы), араба Мабеда (ум. в 743 году), Юнуса аль-Катиба (ум. в 765 году). Значительный вклад в развитие восточной профессиональной музыки – вокальной и инструментальной – внесли отец и сын Ибрагим и Исхак Маусили (конец VIII-первая половина IX века) – персы по происхождению, служившие при дворе нескольких правителей Арабского халифата. Некоторые сведения о творчестве этих и других замечательных музыкантов отражены в литературных и поэтических произведениях последующих веков, это – сказки «Тысяча и одна ночь», «Шахнаме» Фирдоуси (X век), «Книга песен» Абу-ль-Фараджа Исфакхани (X век), «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви (XII век) и другие.

Исследование первоисточников показывает, что мелодии, их модусная (ладовая) и ритмическая, как и поэтическая основы постоянно усложнялись. Певцы использовали орнаментальные мелодии с чётко акцентированной и свободной метроритмикой, с различного рода мелизмами, микроинтервалика некоторых из них приобретала стабильный функциональный характер. Это соответственно приводило к созданию новых ладовых разветвлений. Общее название мелодического каркаса, основы произведения – модуса – в разные исторические периоды именовалось по-разному: «рах» (буквально – путь, способ), «пардэ» (ладок; модус), «кёк» (корень, основа), «довр» (цикл, период), «шадд» (буквально – связка, нить жемчуга), а с XIV века более всего использовался термин «макам»/«мугам» [4:54-59]. В свою очередь постепенно появляются новые, конкретные названия модусов. Так, например, в трактате Абу Али Ибн Сины (XI век) упоминаются два названия макамов (без упоминания самого термина «макам») – Исфакхан и Сальмак. В произведении Кей Кавуса «Кабуснаме» (XI век) к ним, помимо уже названного «Исфакхан» (Сипакхан), прибавляется еще Раст, Бадэ, Ирак, Ушшак, Зирафкенд, Бусалик, Нава, Бестэ, а в поэме азербайджанского поэта Низами Гянджеви (XII век) к перечисленным добавляется еще три: Новруз, Рахави (Рахаб) и Хесар [5,10]. Таким образом, в XII веке были известны уже 13 макаменных произведений, впоследствии вошедших (кроме Бадэ и Бестэ) в классическую макаменную систему.

Многие вокальные произведения исполнялись на поэтические тексты, написанные в жанре «газель» системы «аруз». Отметим, что и средневековая классическая поэзия, являвшаяся неотъемлемой частью профессиональной вокальной музыки того периода, также постоянно усложнялась, обогащалась новыми формами. Так, в VIII веке арабский ученый, поэт Халил ибн Ахмед аль-Фарахиди из города Басра на основе бытующих разнообразных по структуре стихов создал развернутую теорию стихосложения – квантитативную систему «аруз». В отличие от устной народной – слоговой,

<sup>3</sup> По поводу происхождения Барбада существуют разные мнения. Согласно иранским историкам аль-Истахри и Талиби (X–XI вв.) родиной Барбада был Мерв (ныне городище Гяур-кала близ г. Мары, Туркмения); иранский историк Хамдулла Газвини (XIV в.) относил Барбада к туркменским бахши; в Толковом словаре Бурханаддина Тебризи (XVII в.) его родным городом назван Джахром (близ Шираз).

силлабической поэзии, в стихах, написанных в системе аруз, многочисленные метры/размеры стоп различаются в зависимости от вариантов чередования и количества кратких и долгих слогов. Эта особенность поэтического текста, безусловно, отражалась на долготе звука музыкального произведения.

Если изначально теория «аруз» была связана с поэзией, написанной только на арабском языке, и включала 16 бахров (метров), то с IX века она широко распространилась (с определенными изменениями) в персоязычной, а с XI века – в тюркской поэзии. Первым образцом использования системы аруз в произведении на тюркском языке считается труд Юсуфа Хасс Хаджиба Баласагуни «Кутадгу билик» («Знание, дарующее счастье»). Необходимо подчеркнуть, что в создании поэзии, литературы, написанной на арабском и персидском языках (также как и трактатов о музыке), принимали участие многие народы, в том числе и тюркские. Используемый в художественных и научных трудах язык не являлся непреложным показателем этнической принадлежности авторов. Он менялся в связи с культурно-историческими условиями, складывавшимися в разное время в государственных образованиях Ближнего и Среднего Востока. Это зависело от того какой язык в тот или иной исторический период был принят в данном регионе в качестве официального, научного или литературного. Известно, что уже в XIV веке на музыкально-литературных меджлисах исполнялись произведения на тюркском языке (6, 391).

Важным этапом в развитии профессиональной традиционной музыки было создание в XIII веке азербайджанским учёным-музыкантом Сафиаддином Урмави (1216-1393) универсальной для многих восточных культур системы макамов, базирующихся на 17-ступенном звукоряде. Особенностью теории С. Урмави было то, что она была основана на практически реально звучащей в тот период музыке и с наибольшей точностью отражала особенности её интервальных соотношений. Свою теорию, систему основных 12-ти циклов («доур», «давр») их звукорядов, а также 6-ти производных модусов-авазов (буквально: звук, мелодия), учёный создал применительно к строю и диапазону инструмента уд [7]. Последовательность виртуальных ладков (пардэ) на струнах уда была также изменена в соответствии с теорией Урмави. Как известно, классический уд не имеет визуальных ладков, в средневековых трактатах они изображались схематически, для теоретических целей. Упорядочение интервалики ладков способствовало гармоничному, согласованному звучанию пения и уда, а также возрастанию его роли не только в качестве аккомпанирующего, но и сольного инструмента. Подобная ситуация наблюдалась также в конце XIX века, в связи с реконструкцией азербайджанского струнного инструмента тар, произведённого Мирза Садыгом Асадоглу (1846-1902).

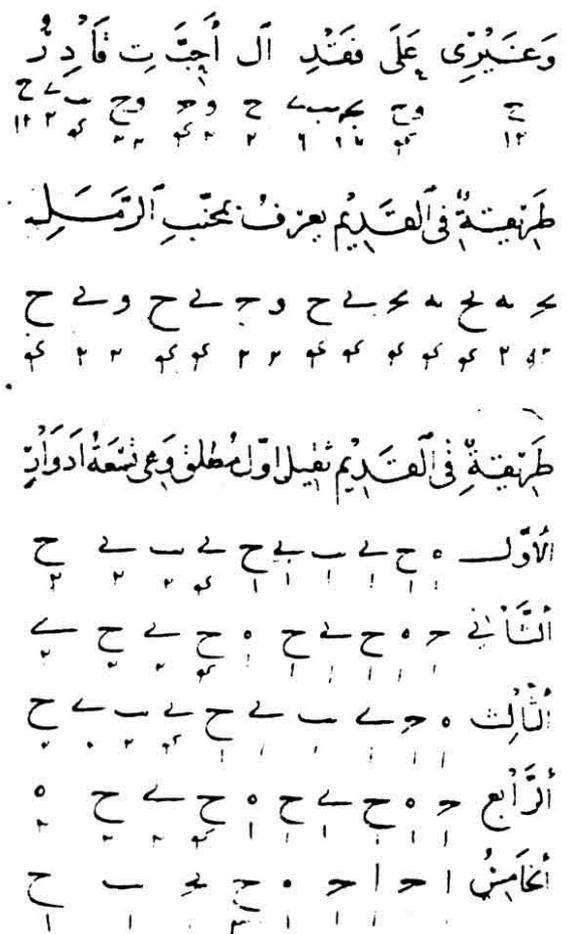


Иллюстрация 2. Запись фрагментов произведений Сафиаддина Урмави. «Китаб аль-адвар». Авторская рукопись. 1235 год. Библиотека музея «Нуроманийе» (Стамбул).

Принцип упорядочения интервалики, созданный Сафиаддином Урмави, стал применяться и на других музыкальных инструментах. Варианты этого звукоряда сохранились в строе некоторых современных традиционных инструментов, таких как азербайджанский тар и турецкая баглама. На основе усовершенствованной им буквенно-цифровой нотации с применением системы «абджад», впервые в его трактатах были записаны фрагменты вокальных произведений, с указанием текста и обозначениями модусной (макамной) и ритмической основы.

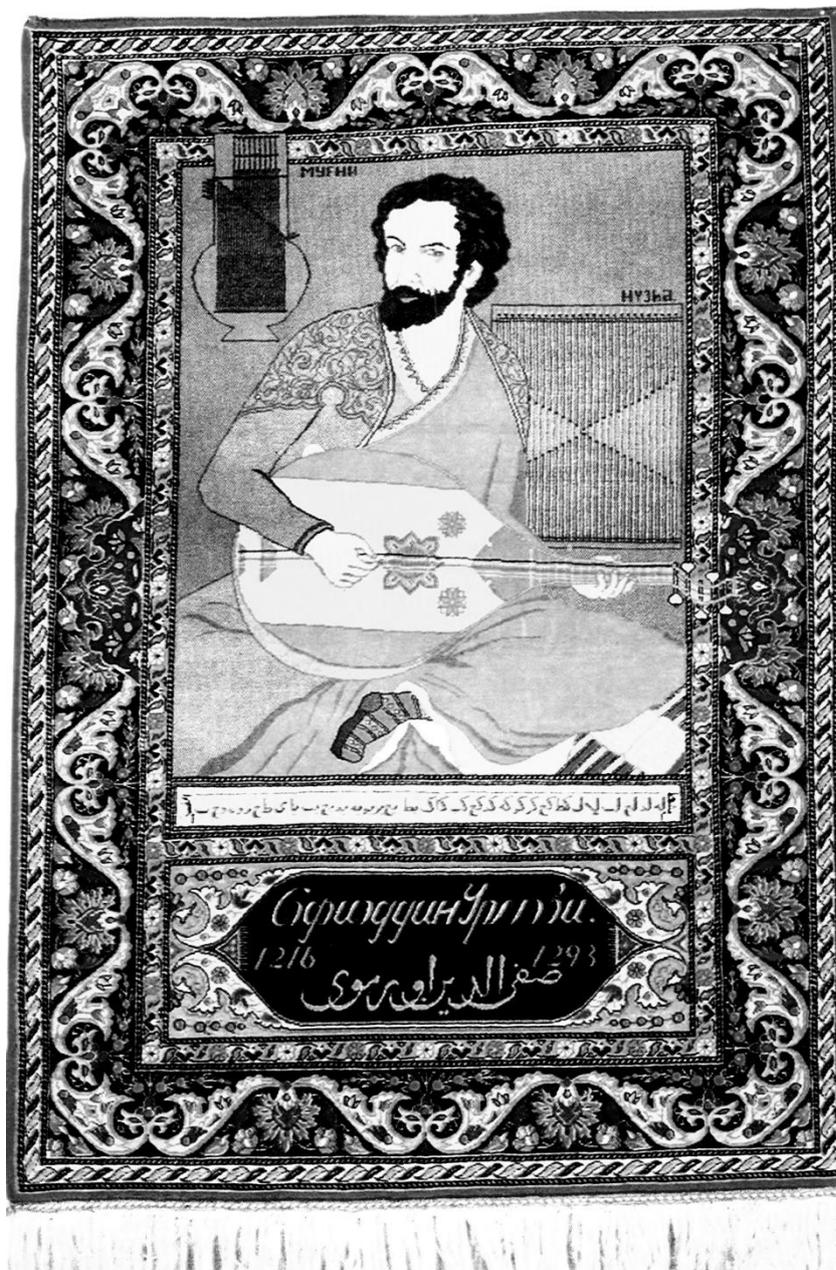


Иллюстрация 3. Ковёр «Сафиаддин Урмави». Художник – Лятиф Керимов. 1975. Под портретом – буквенное обозначение 17-ти ступенного звукоряда. Фоном для портрета служат изображения, созданных Урмави инструментов мугни и нузха. Государственный музей азербайджанского ковра. Баку.

Эти нововведения С.Урмави были восприняты музыкантами последующих веков и применены ими на практике.

Ярким представителем последователей Сафиаддина Урмави был известный на всём Ближнем и Среднем Востоке учёный-музыкант Абдулгадир Мараги (1353-1435), также азербайджанский тюрк, уроженец Южного Азербайджана [8]. Абдулгадир Мараги расширил макамно-мугамную ладовую систему своего выдающегося предшественника. К 12-ти макамам и 6-ти авазам он добавил 24 производных лада – шобэ (шу'бэ, буквально: «ветвь», «ответвление»), которые послужили основой для новых вокально-инструментальных произведений. Изобретённым Сафиаддином Урмави способом письменной фиксации музыкальных произведений Мараги записал фрагменты собственных вокальных сочинений. Его научные труды являются пока что единственным, на сегодняшний день, источником по музыкальному искусству XIV-XV веков, в котором большое место занимают разделы, посвящённые описанию музыкальных форм и жанров (более 15-ти), музыкальных инструментов (более 40), а также искусству пения того периода. Важной особенностью его трактатов является освещение редких фактов, относящихся к тюркской музыкальной культуре.

В этом смысле особенно выделяется последний, малоизвестный трактат Абдулгадира Мараги «Фаваид-и ашара» («10 полезных выводов») [9]. Единственная оригинальная рукопись трактата хранится в библиотеке музея Нуросмания, в Стамбуле<sup>4</sup>. Большая роль, придаваемая вокальной музыке в средние века, выразилась в разработке и освещении им различных аспектов искусства певцов-ханенде. Это: выбор регистра при пении, способы звукоизвлечения, взаимосвязь и характеристика тембра, диапазона и исполнительских возможностей ханенде, классификация и исполнение разновидностей трелей (тахрират, маргулэ) и многие другие вопросы традиционного пения [11,38-45].

Будучи прекрасным музыкантом – исполнителем на уде, певцом-ханенде и сочинителем музыкальных произведений, а также авторитетным придворным музыкантом правителей тюркских династий Джелаиридов в Азербайджане и Тимуридов Абдулгадир Мараги дал такую классификацию ханенде: «Различают два типа ханенде: 1) совершенный («камил») и 2) беспомощный, с недостатком («аджиз», «нагес»). Совершенным певцом называют того, кто исполняет и простые мелодии, и сложные произведения. Сила и мощь его таланта такого уровня, что он способен красиво и изысканно совершать переходы от одной мелодии к другой, доставляя слушателю радость и удовольствие». Примечательно, что раскрывая особенности искусства профессиональных певцов-ханенде, Мараги считал таковыми тех, кто исполняет сложные речитативно-импровизационные, «неритмованные» мелодии. Важно отметить, что и в современный период отличительной особенностью азербайджанского мугама является преобладание в произведении импровизационной, декламационно-распевной орнаментальной мелодии, которая разворачивается в рамках, выработанных на протяжении веков канонов. Абдулгадир Мараги отмечал, что «неритмованными звуками (мелодиями) пользуются исполнители нашидов, газелей, а также чтецы Корана и хутбы (хотба'), муэззины и все другие, поющие в таком роде». В ранних трактатах Мараги относит к этому типу и тех, певцов, «которые поют без слов, акцентируя свое внимание на распевании звуков». Следует пояснить, что нашид и газель, по Мараги, это части многочастного вокально-инструментального цикла «новбат-и мураттаб» (буквально – упорядоченный, последовательный цикл) – одного из предшественников современного азербайджанского мугамного дастгяха [12, 20-22]. В этих частях, как и в цикле в целом, преобладало свободное метро-ритмическое изложение мелодии. В качестве текстов использовались стихи на арабском, персидском и тюркском языках. Также, как и в современном азербайджанском мугаме, в «новбат-и мураттаб» использовались своеобразные модуляции – мелодические переходы в разные макамы; импровизационные части чередовались с ритмически чёткими, а вокальные части сменялись

<sup>4</sup> Впервые этот трактат стал объектом научного исследования и перевода на русский язык основных фрагментов в диссертации [10] и статьях автора этих строк.

инструментальными. Завершалось произведение (как и в современный период) возвратом к исходному макакму.

Однако, чтобы заслужить звание «совершенного», по убеждению Мараги, ханенде должен был быть музыкально грамотным, сведущим в музыкальной теории и поэзии. Он писал: «Когда наука о тонах надлежащим образом будет известна певцу, то в пении и способе исполнения неритмованных звуков он, безусловно, достигнет высокого мастерства. А если к прекрасному голосу – дару божьему – ханенде присоединит еще знания и навыки, то он прославится больше, чем прежде. Такого певца называют Совершенным».

Противоположным типом являются «несовершенные певцы, которым неизвестны правила пения». Различали два типа таких певцов: с красивым голосом и с разговорным голосом. Последний тип, утверждал Мараги, не подлежит обсуждению. А несовершенные певцы с красивым голосом – это те, которые не имеют понятия о тонах, интервалах, тетрахордах, периодах, циклах («кругах», довр, даирэ). Хотя они обладают приятным голосом, хорошо поют и нравятся слушателям, но среди специалистов, мастеров этого искусства (устадов) такие ханенде не пользуются уважением».

Как видно, проблемы исполнительского мастерства, связь с уровнем образования музыкантов-исполнителей, затронутые в трактатах 600 лет назад, всё ещё, к сожалению, остаются актуальными и в современный период. Следует добавить, что в профессиональном музыкальном искусстве средних веков строгие требования предъявлялись и к слушателям, которые должны были не просто наслаждаться звучанием музыки, но и разбираться в тонкостях этого искусства, чтобы по достоинству оценивать мастерство исполнителей.

Развивая мысли Фараби, Абдулгадир Мараги отмечал, что «те звуки, интервалы, звукоряды и мелодические циклы, которые воспроизводятся на музыкальных инструментах, можно исполнить голосом, ибо гортань человека (хэлг) – совершенный музыкальный инструмент. Мараги отмечал, что именно при пении возможно «одновременное извлечение звука и слова, в их ритмическом проявлении, что невозможно ни на одном музыкальном инструменте». Для того, чтобы в максимальной степени показать свои певческие возможности, профессиональные певцы-ханенде в соответствующих частях циклических произведений исполняли самые разнообразные трели. Этот исполнительский приём, который в настоящее время называется «зангулэ», стал неотъемлемой частью современных мугамных произведений Азербайджана.

Судя по трактату, в прошлом большое значение придавалось эстетике исполнения, качеству звука. Мараги отмечал, что «певец должен знать предел своего голоса, как в высоких звуках, так и в низких». Если способности музыканта позволяют, он должен переходить от одной красивой мелодии к другой, от одних модусов к другим. При этом он не должен превышать предел высоких звуков, поскольку это выйдет за пределы умеренности и благозвучия. Мараги приводит выражение классика восточной поэзии Саади Ширази (1203-1291): «далеко от этого прекрасного дворца дерет глотку певец, но даже здесь от его крика раскалывается голова».

Для более ясного понимания певцами техники звукоизвлечения в трактате даётся сравнение человеческого тела со струнным инструментом. Мараги пишет, высокие звуки воспроизводятся в частях гортани, близких ко рту. Отсюда звук передается к носу, словно от пупка до носа проведена струна – нижний конец подобен порожку, а верхний – у носа – подставке, и из каждой части «струны» извлекается звук. Голос бывает носовой и горловой. Голос, сочетающий оба вида, называют звуковым совершенством. «Это тот случай, когда, желая спеть мягко, певец извлекает звук из органов выше пупка, когда же хочет достичь звука средней громкости, он поет горлом, а громкого – извлекает звук ближе к носу». Голос бывает носовой и горловой. Голос, сочетающий оба вида, называют звуковым совершенством. «Это тот случай, когда, желая спеть мягко, певец извлекает звук из органов выше пупка, когда же хочет достичь звука средней громкости, он поет

горлом, а громкого – извлекает звук ближе к носу. Голос, диапазон которого двойная октава, тембр – чистый и густой и которому доступны трели и глиссандо – такой голос называют совершенством».

Авторы прошлого, продолжает ученый, овладели целой группой этих звуков, выделили среди них сорок один вид, которые можно исполнить на одно дыхание. Каждый из этих звуков имеет свое научное название.

Установление Сафиаддином Урмави и Абдулгадиром Мараги стабильной универсальной системы мугамно-макамных звукорядов способствовало развитию жанра инструментального мугама. Инструментальный мугам Азербайджана средних веков, также как и современный, был двух видов: ансамблевый и сольный. Ансамблевый воплощал в себе все особенности вокально-инструментального мугама. Благодаря участию в ансамбле не менее трех инструментов: струнно-шипкового уда, которого впоследствии заменил танбур и тар, смычковой кеманчи и ударного (дэф, гавал или нагара), инструментальный мугам состоял из импровизационных и ритмически акцентированных частей. В сольном инструментальном мугаме ритмические части отсутствуют, в связи с этим продолжительность его исполнения короче.

Сочиняя сложные музыкальные произведения для разных инструментов, Абдулгадир Мараги усовершенствовал и некоторые редкие инструменты с ограниченным строем и диапазоном, создав тем самым возможность исполнения на них мелодий, соответствующих современному для него этапу развития традиционно-профессиональной музыки. Одним из них был инструмент «каسات» (мн.ч. от «касе» – чаша). Это были наборы из 9, 18 и 35 фарфоровых чаш, расположенных в несколько рядов, наполненных водой и настроенных по тонам звукоряда макама Хусейни. На этом инструменте, в 1378 году, Абдулгадир Мараги впервые сыграл композицию в мугаме Хусейни в азербайджанском городе Ардебиле на меджлисе шейха Садреддина Мусы Сефеви. В трактате «Фаваид-и ашара» ученый приводит схему касат трех видов настройки. Буквами обозначены тоны, которые издаёт при прикосновении каждая чаша. Интересно, что этот опыт впоследствии повторил его внук Махмуд Мараги - ведущий придворный музыкант турецких султанов Баязида II (правил в 1481–12) и Сулеймана Кануни (Сулеман Великолепный; правил в 1520–66). [13].

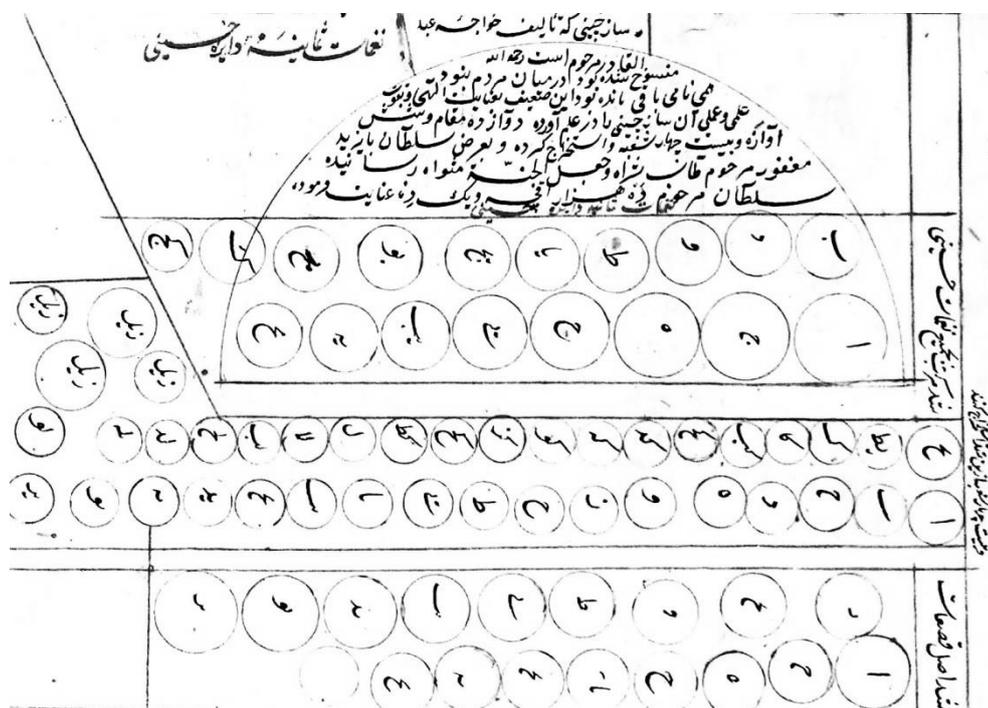
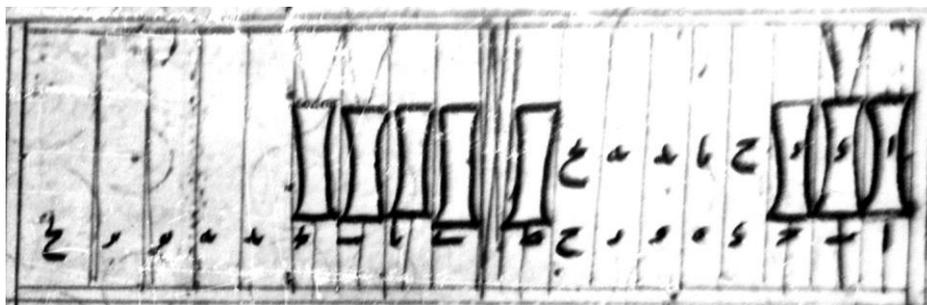


Иллюстрация 4. Схема «каسات» из трактата Махмуда Мараги.

Другим усовершенствованным инструментом был «эльвах» (мн.ч. от «ловхэ» – подвесная доска, пластина). Это тип своеобразного гонга, с несколькими подвешенными на деревянную раму стальными пластинами. Возможно, также, что при горизонтальном расположении пластин, этот редкий ударный инструмент представлял собой архетип современного металлофона. Количество стальных пластин, имеющих различный тон, Мараги довел до восемнадцати (18-ый – октавный тон), по числу 17-ти ступенного звукоряда. Это дало возможность исполнять мелодии маканного типа. Если у «касат», отмечал Мараги, изменение высоты звука зависело от уровня воды в чашах, то у «эльвах» оно зависит от температуры нагрева пластин, а также от их величины и толщины.



*Иллюстрация 5. Схема инструмента «эльвах»  
(Публикуется впервые в издании на русском языке.)*

Интересные сведения приводятся в трактате по поводу тюркских инструментов, распространённых в регионе Хятай (Восточный Туркестан – ныне Синьцзян в КНР). Усовершенствование некоторых из них создало возможность сольного исполнения развёрнутых мелодических композиций. Среди этих инструментов можно назвать духовые най-чавур, на котором исполнялись произведения в характерных для тюркской музыки макамах (Баяты-Новруз, Нава и Бусалик), а также чибчиг. В этот же период, в этом же регионе получили распространение инструментальные мелодии, основанные на 9 тюркских модусах – кёк (корень; а также: голубой, небо). Эти мелодии исполнялись ежедневно перед тронном хакана – правителя Хятай: улуг кёк (великий, главный модус), асланчип, бустаргай («серый жаворонок»<sup>5</sup>), гутатгуа (кутадгу; букв.– счастье), махдум (предположительно, по имени автора), джимтай, хонса, гуладу, шиндаг [14]

В заключении отметим, что мугамно-макамное искусство развивалось в тесной взаимосвязи вокального и инструментального искусства. Прекрасному голосу должно было соответствовать не только мастерство исполнителя, но и техническое совершенство музыкальных инструментов. Извилистая, красочно орнаментированная вокальная мелодия требовала равнозначного инструментального сопровождения. Для этой цели знатоки мугамно-инструменталисты, сохранив основные особенности звукоряда Сафиаддина Урмави, работали над реконструкцией музыкальных инструментов, создавая возможность наиболее приближенного отражения интонационных особенностей различных мугамов. Это способствовало развитию инструментального и вокально-инструментального мугама, появлению новых жанров.

Ярким примером является развитие и популярность такого уникального жанра как зерби-мугам – ритмический мугам, характерного лишь для азербайджанской традиционной музыки. Возникновение и развитие этого вида тесно связано с песенным искусством сказителей-ашигов. В зерби-мугаме свободная в метро-ритмическом отношении вокальная импровизация сопровождается ритмическим остинато

<sup>5</sup> Инструментальные мелодии и песни с таким названием известны с древних времён во многих регионах тюркского мира.

инструментального ансамбля. Ритмический мугам имеет несколько видов, наименования которых связаны с именами исполнителей, названиями местностей в Азербайджане, характером мелодии. Повторяющаяся ритмическая модель организует структуру композиции и в значительной степени определяет её облик в целом. Текстовая часть зерби-мугамов – газели поэтов-классиков, а также баяты и гошма. Широко распространены зерби-мугамы Эйраты (Гераты), Симаи-шемс, Афшары (Овшары), Аразбары, Ширван шикестеси, Карабах шикестеси и другие.

**Видео 1:** Карабах Шикестеси: <https://www.youtube.com/watch?v=CYgh7uPIVH0>

Большую роль в развитии инструментального мугама сыграла упомянутая реконструкциями тара в XIX–начале XX века в Азербайджане – главного инструмента современного азербайджанского мугама, жанра профессиональной традиционной музыки.

В настоящее время сольные инструментальные мугамные композиции исполняются на различных традиционных инструментах: на струнных (тар, кеманча, уд, канон) и на духовых (зурна, балабана, ней).

**Видео 2:** инструментальный мугам Забул Сегях. Исполнение на духовом инструменте балабан: <https://www.youtube.com/watch?v=uepwmRxmsBE>

Начиная с XX века некоторые европейские инструменты (кларнет, гобой, гармонь) вошли в обиход традиционной музыки Азербайджана, исполнение мугамов на этих музыкальных инструментах стало восприниматься как аутентичное.

#### Список литературы

1. *Ал-Фараби*. Книга ал-мусика ал-кабир. (Большая книга о музыке) / Крит. изд. и предисловие Г.А. Хашаба, комм. М.А. ал-Хифни. – Каир, 1967.
2. *Закс К.* Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира. – Л., 1937.
3. *Маковельский А.* О. Авеста. – Баку, 1960. – 70 с.
4. *Агаева С.* Термин «мугам» в трактатах Абдулгадир Мараги (XIV-XV вв.) // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Материалы Межреспубликанской научно-теоретической конференции (Ташкент, 1975). – Ташкент, 1978. – С.54-59
5. *Агаева С.* Энциклопедия Азербайджанского мугама. – Баку, 2012. – 268 с.
6. *Агаева С.* О взаимосвязи традиционного музыкального жанра Азербайджана – мугама и поэзии // Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ. – Казань, 2014. – С. 390-393.
7. *Сафиаддин Урмави*. Книга ал-адвар. Рукопись. Библиотека музея «Нуросманийе», Стамбул.
8. *Агаева С.* Абдулгадир Мараги. – Баку, 1983. – 46 с.
9. *Абдулгадир Мараги*. Фаваид-и ашара. Рукопись. 3651. Библиотека музея «Нуросманийе», Стамбул.
10. *Агаева С.* «Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие (XIV-XV века)» Канд. диссертация, рукопись (Москва, 1979).
11. *Агаева С.* О вокальном искусстве средневекового Азербайджана // Вопросы художественной культуры. – Баку, 1993. – С. 38-45
12. *Agayeva S.* Abd al-Qadir Maraghi –Towards the Problem of Investigation Regarding the History of Musical Art of Azerbaijan and the Culture of Turkic People // Proceedings of the Fourth International Symposium «Space of Mugham». – Baku, 2015. – P.17-38.  
<http://mugam.az/files/pdf/2.pdf>
13. *Махмуд Мараги*. «Магасид аль-адвар». Рукопись. Нач. 16 в. Библиотека музея «Айя-Софья», Стамбул.
14. *Agayeva S.* On the History of Uyghur Musical Culture // Proceedings of the 6th ICTM Study Group Meeting “Maqām”. – Berlin/Xinjiang, 2008/2009. – P.49-57.

**References (transliterated)**

1. *Al-Farabi*. Kitab al-musika al-kabir. (Bol'shaâ kniga o muzyke) / Krit. izd. i predislovie G.A. Hašaba, komm. M.A. al-Hifni. – Kair, 1967.
2. *Zaks K.* Muzykal'naâ kul'tura Egipta // Muzykal'naâ kul'tura drevnego mira. – L., 1937.
3. *Makovel'skij A.* O. Avesta. – Baku, 1960. – 70 p.
4. *Agaveva S.* Termin «mugam» v traktatah Abdulgadira Maragi (XIV-XV vv.) // Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo. Materialy Mežrespublikanskoj naučno-teoretičeskoj konferencii (Taškent, 1975). – Taškent, 1978. – P.54-59
5. *Agaveva S.* Ènciklopediâ Azerbajdžanskogo mugama. – Baku, 2012. – 268 p.
6. *Agaveva S.* O vzaimosvâzi tradicionnogo muzykal'nogo žanra Azerbajdžana – mugama i poèzii //Aktual'nye voprosy razvitiâ iskusstvovedeniâ v Rossii i stranah SNG. – Kazan', 2014. – P. 390-393.
7. *Safiaddin Urmavi*. Kitab al-advar. Rukopis'. Biblioteka muzeâ «Nurosmanije», Stambul.
8. *Agaveva S.* Abdulgadir Maragi. – Baku, 1983. – 46 p.
9. *Abdulgadir Maragi*. Favaid-i ašara. Rukopis'. 365l. Biblioteka muzeâ «Nurosmanije», Stambul.
10. *Agaveva S.* «Abdulgadir Maragi i ego muzykal'no-teoretičeskoe nasledie (XIV-XV veka)» Kand. dissertaciâ, rukopis' (Moskva, 1979).
11. *Agaveva S.* O vokal'nom iskusstve srednevekovogo Azerbajdžana // Voprosy hudožestvennoj kul'tury. – Baku, 1993. – P. 38-45
12. *Agayeva S.* Abd al-Qadir Maraghi –Towards the Problem of Investigation Regarding the History of Musical Art of Azerbaijan and the Culture of Turkic People // Proceedings of the Fourth International Symposium «Space of Mugham». – Baku, 2015. – P.17-38.  
<http://mugam.az/files/pdf/2.pdf>
13. *Mahmud Maragi*. «Magacid al'-advar». Rukopis'. Nač. 16 v. Biblioteka muzeâ «Ajâ-Sof'â», Stambul.
14. *Agayeva S.* On the History of Uyghur Musical Culture // Proceedings of the 6th ICTM Study Group Meeting “Maqām”. – Berlin/Xinjiang, 2008/2009. – P.49-57.

*Сурая АГАЕВА*

**ОРТАҒАСЫРЛЫҚ ШЫҒЫС ВОКАЛДЫҚ-АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖӘНЕ  
АСПАПТЫҚ МУГАМЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІГІ**

*Түйін*

Аталған хабарламада алғашқы жазба деректерді зерттеу негізінде ортағасырлық Шығыстағы кәсіби вокалдық музыканың ерекшелігі және оның аспаптық мугам жеке жанрының даму үрдісімен байланысы ашылады. Вокалдық және аспаптық әуенге гармониялық үйлесім тудыруға мүмкіндік жасаған, Сафиаддина Урмavidiң (XIII ғасыр) он жеті баспалдақты дыбыс қатары теориясының ролі ерекше атап өтіледі. Абдугадира Марагидiң (1353-1435) трактатынан аса танымал емес, бірақ вокалдық орындаушылық ережелері, музыкалық аспапты жетілдіру жолдары және XV ғасырдағы түркі әлемінен өзекті ақпарат беріледі.

**Тірек сөздер:** ортағасырлық Шығыс, Әзірбайжан, вокалдық музыка, аспаптық мугам, Урмави, Мараги.

*Suraya AGAYEVA*

**ON THE FEATURES OF THE TRADITIONAL VOCAL-INSTRUMENTAL MUSIC  
OF THE MEDIEVAL EAST AND OF THE INSTRUMENTAL MUGHAM**

*Abstract*

In this report, on the base of the study of the writing primary sources is shedding light on the features of the traditional professional vocal music of the medieval East and relating with it the process of the development independent genre –the instrumental mugham. The role of the 17 tone-scale theory by Safiaddin Urmavi (XIII century) which created an opportunity for the harmonious combination of vocal

and instrumental melodies is emphasized. The treatise by Abdulqadir Maraghi (1353-1435) provides the little-known, but current information on the rules of vocal performance, the improved musical instruments and Turkic instrumental modes of the 15th century.

**Key words:** the medieval East, Azerbaijan, vocal music, instrumental mugham, Urmavi, Maraghi.

**Сведения об авторе:**

*Агаева Сурая Хосров гызы* – Кандидат искусствоведения, доцент; Ведущий научный сотрудник отдела истории и теории музыкального искусства Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана; Заслуженный деятель искусств Азербайджана.

**Автор туралы мәлімет:**

*Агаева Сурая Хосров гызы* – Өнертану кандидаты, доцент; Әзербайжан Ұлттық ғылыми Академиясының сәулет және өнер институтының Музыкалық өнер тарихы мен теориясы бөлімінің жетекші ғылыми қызметкері; Әзербайжан өнерінің еңбек сіңірген қызметкері.

**Information about author:**

*Suraya Agayeva* – PhD, Associated Professor; Leading Researcher of Department of the History and Theory of Music at Institute of the Architecture and Arts, National Academy of Sciences of Azerbaijan; Honored Art Worker of Azerbaijan.

УДК 781.7(574):787.8

**Жаксылык НАДИРБЕКОВ**

*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина*

## **ВИЗУАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ В УСТАНОВЛЕНИИ ГРАНИЦ РЕГИСТРОВЫХ ЗОН КАЗАХСКОЙ ДОМБРЫ<sup>1</sup>**

### **Аннотация:**

Композиционные термины кюя, в условиях устной школы, позволяли начинающему домбристу без особых усилий освоить логику формостроительства, теорию домбровой музыки. Но так было. В настоящее время теория для маститых кюеведов и домбристов оказалась «крепким орешком». В работах кюеведов наибольшее расхождение наблюдается в определении количества составляющих кюй элементов (регистравых зон). Автор предпринял попытку установить границы регистравых зон и их количество.

**Ключевые слова:** домбровый кюй, регистравая зона, элементы кюя, гриф домбры, 4 перне.

**Тірек сөздер:** домбыраға арналған күй, регистрлік аймақ, күй элементтері, домбыра мойны, 4 перне.

**Keywords:** dombyra kuy, register zone, kuy's elements, neck of dombra, 4 perne.

Композиционной терминологии домбровых кюев посвятили свои работы: первооткрыватель «народной теории» Б.Аманов, его последователи А.Раимбергенов, П.Шегебаев, А.Есенулы и др. Каждый из последователей развивает концепцию Б.Аманова, и не в лучшую сторону. В их концепциях **количество элементов кюя определяет количество регистравых зон**. Количество элементов (*соответственно и регистравых зон*) возросло от трех до шести. Но в чем тогда смысл увязывать пространство грифа с трехчленной структурой мировой Горы? Что же является главенствующим в теории домбровой музыки, структура грифа или элемент кюя?

Варианты прочтений композиционной терминологии, предлагаемые кюеведами, мягко говоря, непонятны нынешним кюйши. Непонятное, как известно, почти всех отталкивает, а притягивает единицы. Это может привести к неприятию домбристами «народной теории», т.е. спрессованный веками опыт рискует оказаться невостребованным носителями традиционной инструментальной культуры. Опасение имеет под собой основания.

У нас в республике создана система детского музыкального и эстетического воспитания. Ее создатели – преподаватели Алматинской государственной консерватории им.Курмангазы – домбрист А.Раимбергенов и кандидат искусствоведения, музыковед С.Раимбергенова. Система базируется на **традиционной** безнотной основе. Но в основных положениях программы «Мұрагер» не упоминаются **структура грифа и композиционная терминология**.

В системе, созданной на основе традиционного устного обучения, отсутствует **наименования** регистравых зон. Если в системе не востребованы как нотная грамота так и народная музыкальная теория, то в чем преимущество устного обучения от нотного? Есть ли гарантия того, что в будущем «безнотники» станут непременно импровизаторами и кюетворцами? Если учесть, что в традиционной системе обучения только **наличие знаний о пространственной** структуре **грифа** делает возможным связь конкретно-предметных

<sup>1</sup> Сокращенная версия статьи, под названием «Визуализация регистравых зон домбры», была опубликована в материалах международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы, опыт и перспективы развития традиционной и современной музыки» I том. Алматы, 2014. стр. 112

обозначений с терминами имеющими *музыкальное* содержание, то без «народной теории» такое безнотное обучение не является *традиционной*.

«... за простым незнанием народных терминов и понятий стоит нечто большее. Это большее можно охарактеризовать как разрыв между практикой и её осознанием» [1, 40]. Педагогу и ученому А.Раимбергенову должно быть известно к чему может привести *практика не подкрепленная элементарной теорией* нотного или традиционного обучения. «Теория без практики мертва и бесплодна, практика без теории бесполезна и пагубна» – эти слова принадлежат великому математику XIX столетия Пафнутию Чебышеву.

Не думаю, что ученые С.Раимбергенова и А.Раимбергенов находят «народную теорию» бесполезной, просто в принятой трактовке термины «народных теоретиков» сложны для усвоения детьми. Всегда ли «народная теория» была сложной для обучающихся? А как Курмангазы объяснял народную музыкальную теорию десятилетней Дине? Наверное дивным по простоте способом.

«Народную теорию» не используют не только авторы безнотного обучения, но и преподаватели детских музыкальных учебных заведений. Но у вторых, в отличие от «безнотников» усваивающих музыку на слух, есть *учение* об основных элементах музыки.

В средних и высших учебных заведениях читаются народникам такие лекции по теории домбровой музыки, которые не только сложны, но и (можно с определенной уверенностью сказать) *разрушают* в их сознании традиционный понятийный аппарат.

В кюеведении до сих пор существует *путаница*, связанная с ключевыми понятиями и терминами домбрового искусства. Автор убежден, что такие компоненты домбрового кюя как: форма, элементы формы, функции частей (*и даже тонов*), лад, ладовые опоры связаны со структурой грифа. Учитывая все это, в настоящей статье *гриф*, как материальный носитель «народной теории», становится объектом тщательного анализа.

Б.Жүсіпов: «Ұлттық музыкатанушылар арасында... Бағдәулет Аманов адам мен тау және күй құбылысын ғылыми жосықта «трихотомия» аталатын фәлсапалық *үштік* формамен салыстырған болатын. Ғалым күй құрылымын жүйелеу барысында шығарманы *бас буын, орта буын, саға* деп үшке бөлу негізді екенін айта келіп, күйдегі бас буынды адам мен таудың басымен, орта буынды кеудемен, сағаны аяқпен (етек) салғастырып ілкі үштік қалыпты қисынды талдап шыққан еді. *Дүние құрылымын жоғарғы, ортаңғы, төменгі деп бөлу бұрыннан бар жосық*» [1].

Б.Аманов: «Народные названия частей кюя, ориентированные как на *образ Горы*, так и на антропо-зооморфную модель, соотносимо с *образом Мирового дерева* своей вертикально-пространственной ориентацией и *трёхчленной структурой*» [2, 42].

Тариель Мамедов в статье «Ашығи Азербайджана» в сноске: «Автор солидарен с известным казахским этномузыковедом Б.Амановым, впервые обратившем внимание на вертикально-пространственную ориентацию и *трехчленную структуру казахского кюя и музыкального инструмента домбра*» [3].

До этого момента полное *соответствие структур древнетюркской мировоззренческой системы и грифа*.

«Сакральное выступает организующим началом для вселенского и индивидуального существования. Оно содержит в себе совершенные образцы, прототипы для всех "спонтанно" происходящих природных явлений и сознательно совершаемых индивидуальных и коллективных действий. Без связи с сакральной сферой никакое существование невозможно. Для религиозного человека сакральное не есть некая абстракция или отвлеченная гипотеза, не есть область, к которой применимо "быть может". Напротив, существование сакрального в высшей степени достоверно, гораздо более достоверно, чем изменчивые явления повседневной жизни» [4].

Далее начинается этап *«десакрализации» грифа*.

Б.Аманов: ««*Бірінші саға*». «*Екінші саға*». Слово «саға» многозначно. Применительно к домбровой музыке слово «саға» с приставкой *бірінші* и *екінші*

объединяет понятие: широкий разлив музыкального потока и его связь с определенным участком грифа инструмента, то есть определенной точкой регистрового развития. На равных с выражениями *бірінші* и *екінші* бытуют *кіші* и *ұлкен*» [2, 41].

Ученые переписывают данный тезис друг у друга, из монографии в монографию, из учебника в учебник.

Т.Сарыбаев: «В построении и логике развития музыкального материала кюев западной традиции существуют определённые закономерности. **Наличие четырёх регистровых зон** (*бас буын, орта буын, бірінші саға, екінші саға*), направленность развития от нижней регистровой зоны к верхней уже отмечались исследователями» (2, 51).

Б.Байкадамова: ««Показательно, что в народной музыкальной практике бытует такой понятийный аппарат, который по своему значению приближается именно к самым общим характеристикам членения формы на определенные разделы. Это прежде всего относится к различным вариантам понятия “саға” – “*бірінші саға*”, “*екінші саға*”. Точного аналога в русском языке этому слову нет. Но оно ближе всего стоит к таким понятиям, как разлив, поток»[5].

П.В.Аравин: «В народной исполнительской практике первая кульминация получила название «*Бірінші саға*», вторая кульминация – «*Екінші саға*». Казахское слово «саға» употребляется для обозначения устья реки – самого широкого места, где она впадает в озеро и которое трудно перейти. «*Бірінші саға*» и «*Екінші саға*» обозначает предельно высокий регистр домбры, представляющей значительную трудность для исполнителя» [6, 215].

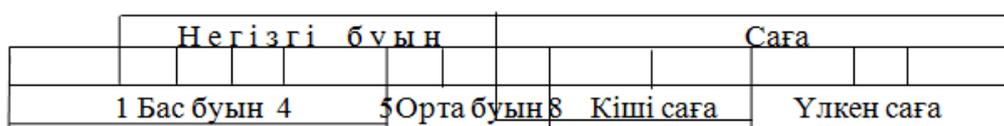
А.Раимбергенов: «**Саға** – кульминация кюя. Традиционная форма включает две саги – *кіші* и *ұлкен*, встречаются образцы их совмещения в общий кульминационный раздел, распространены кюи только с одной малой сагой» [1, 76]. Полное единодушие и в сакрализации грифа, и в его десакрализации.

«Любую версию, даже самую, на первый взгляд, очевидную, необходимо тщательно проверять. Кто говорит: “Это верно, потому что так считают все вокруг”, – уже ошибается» [7, 112].

Поскольку у Б.Аманова и его последователей структура *Кюя* аналогична структуре *Горы* можно утверждать и следующее: «Саға – основание горы. Гора имеет два основания – *кіші* и *ұлкен*, встречаются образцы их совмещения в общее основание, распространены Горы только с одним малым основанием».

«Каждый человек пытается объяснить то, или иное явление, сообразуясь со смыслом и логикой. Но природа неохотно открывает свои тайны, а потому одни и те же явления у разных людей могут получить различные толкования в зависимости от способности каждого проникать в суть явлений» [8].

«Это, прежде всего, результат отложившейся в блоках памяти человека информации, которая тем или иным образом влияет на восприятие, подчеркивая одни моменты и опуская другие. Еще проявляется так называемый субъективный фактор, когда человек видит то, **что** хочет видеть. Но, поступая подобным образом человек в какой-то степени создает свой собственный образ предмета или явления, причем, он может *очень* отличаться от того что есть на самом деле» [9]. Иллюстрацией к цитате могут служить нижеследующие примеры:



Пример №1. Структура грифа у А.Раимбергенова.

Г.Омарова, К.Жукибаева: «Согласно закономерностям психологического восприятия, сходное разъединяет, а различное объединяет» [10, 180]. Принятое музыковедами и домбристами членение сходное (*ладки 1-4 и 5-8*) делает несходным (*все равно, что резать по живому*), а несходное сходным (*все разделы формы функционально подобны*).

При таком членении грифа глазу не за что «зацепиться», нет ритма, взаимоподчинения элементов. Если даже убрать из схемы элементы «негізгі буын» и «саға» (что и сделал П.Шегебаев в предлагаемом им альтернативном варианте структуры грифа), то это, вопреки ожиданиям, не приводит к «пробуксовке» композиционных терминов. В таком виде **звукоряд традиционной домбры** не воспринимается как система, как структурно упорядоченное образование.



Пример №2. Структура грифа у П.Шегебаева.

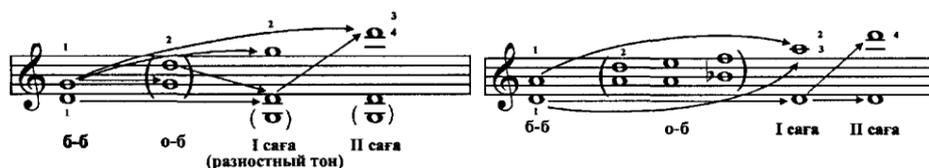
В варианте П.Шегебаева [11, 47] отсутствуют «негізгі буын» и «саға», но есть «4 перне». Как видим, кюеведы А.Раимбергенов и П.Шегебаев не придерживаются **руководящей** идеи Б.Аманова. Но и введенное Б.Амановым равенство  $3 = 4$  ими не опровергается. Более того, они вводят «новые» элементы и тем самым количество **регистровых зон** становится еще больше.

В статье Б.Аманова «Композиционная терминология домбровых кюев» **трёхчленная структура Горы, Мирового дерева, шейки домры – начало шейки, середина шейки и конец шейки** (2, 44) – у автора плавно перетекает в регистровые зоны **бас буын, орта буын, кіші саға и үлкен саға – названия частей... шейки домбры.**

**Гриф, являясь отображением тенгрианского пространства, изменил свою структуру. Искаженная структура грифа порождает искаженное представление по всем структурно обособленным составляющим домбровой теории (форма, элементы формы, функции частей, лад и т.д).**

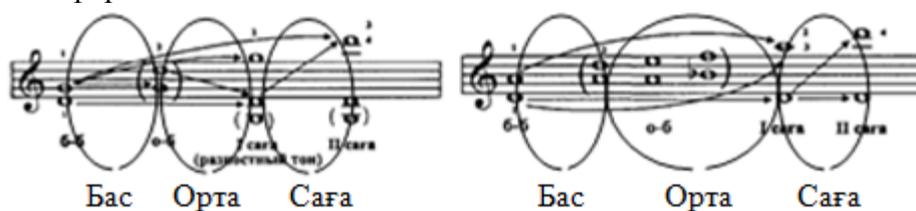
Никакую информацию о предмете исследования не удастся передать до тех пор, пока этот предмет не будет представлен в структурно ясной форме.

С.И.Утегалиева: «Модально-композиционные схемы домбровых кюев Западного Казахстана с опорами *d-g* и *d-a*» [12].



Пример №3. Модально-композиционные схемы.

В моем восприятии изображения иллюстрируют не только модально-композиционные схемы, но и **«тенгрианское пространство»**. Позволю себе сделать незначительное, на первый взгляд, дополнение, а в результате ценная для нашего исследования информация:



Пример №4. Уровни «тенгрианского пространства».

*Зоны «бас», «орта» и «сага» соответствуют уровням «тенгрианского пространства» – нижний, средний и верхний миры.*

Мы видим, что *бас буын, орта буын, I-ші сага и II-ші сага являются элементами кюев* как с ладовой опорой *d-a* (буынная форма), так и кюев с ладовой опорой *g-g* (форма с транспозицией и т.д. так же «буынные»), и то, что обертоны («переведенные» в тоны) членят гриф домбры *не на четыре, а на три зоны*. Данный вывод подтвердится далее и *визуальным суждением*.

*В работах кюеведов отсутствует визуальное мышление, как метод исследования.* Цифры и слова хороши, но только рисунок может одновременно раскрыть функциональные характеристики идеи и ее эмоциональный аспект.

«Согласно Жуковскому, визуальное мышление есть одно из опосредующих звеньев между чувственной и рациональной сторонами духовного мира человека, осуществляемое не на основе слов естественного языка, а на базе **пространственно-структурированных наглядных образов**.

Исследуя *визуальное мышление* как аспект, составную часть синтетического мышления, Жуковский выделяет гносеологическую, онтологическую, методологическую и коммуникативную функции феномена визуального мышления, доказывая, что единство обозначенных функций, во-первых, повышает степень объективности содержания развивающегося знания, а, во-вторых, **выявляет истинность знания до его проверки на практике**» [13].

Тот факт, что большинство проголосовало за какое-то положение, вовсе не означает, что оно истинно. Музыковеды, приняв вариант К.Жантлеуова, сделали невозможным применение *названий участков грифа* к домбровым кюям не только других регионов, но и к множеству кюев Западного Казахстана. В концепциях кюеведов гриф лишен *универсальности*, а композиционная терминология «работает» избирательно даже в среде порадившей ее.

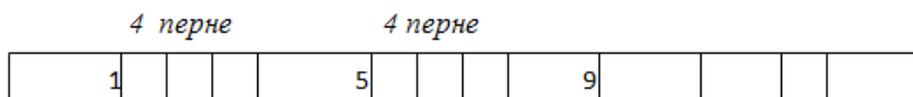
«Домбыраның мойны **төрт** бөліктен тұрады. Бұл құранды бөліктер емес, дыбыс **регистріне** қарай бөлуден шыққан ұғымдар. Ең төменгі регистрді "бас" яки "алғашқы" деп атаймыз. Ол мойынның алқымдағы **бесінші** пернесіне дейінгі бөлігін қамтиды. Бесінші перне мен **оныншы** перненің арасын "орта шен", яки ортанғы регистр дейміз. Мойынның қалған жағы "сага" болып аталады. Оның өзі "бірінші сага", "екінші сага" болып екіге бөлінеді» [14, 115].

Из цитаты не понятно: звукоряд какой домбры имеется ввиду – *традиционной* или *современной*. Упомянутые в цитате ладки в разных системах дают разную структуру грифа. При темперированном строе:



Пример №5. Структура грифа у Б.Аманова.

Зона «сага» занимает почти ½ грифа домбры. Подозрительно большое пространство для *места* соединения. «Середина» находится во второй четверти грифа. Гриф «соединяется» (*сага*) с корпусом *дважды* – *малое соединение* (*кіші сага*) и *большое соединение* (*үлкен сага*). Смысл возникает, прямо скажем, странный. Обратимся к традиционному звукоряду:



Пример №6. Традиционный звукоряд.

Первое, что обращает на себя внимание – это наличие двух групп ладков, расположенных по полутонам. Обозначим их термином «*төрт перне*». А что будет, если к данным группам присовокупить следующие за ними ладки? Мы установим контактность тождественных по интервальному составу групп ладков **1-5** и **5-9**, термин напрашивается сам собой – *буын* (сочленение). Пространственное положение групп – начало (*бас*) и середина (*орта*) грифа. Термин *буын* указывает на *сочлененность* зон бас и орта. **Буын – начало начал в теории домбровой музыки.**

Последняя группа ладков (10 -13 октавное дублирование ладков 1,3,4 и 5) отстоит от зоны орта буын на 1 тон, занимает пространство близкое к *месту соединения* грифа и корпуса – *саға*. А теперь вернемся к выделенному фрагменту последней цитаты [16, 115]: «Ең төменгі регистрді "бас" яки "алғашқы" деп атаймыз. Ол мойынның алқымдағы *бесінші* пернесіне дейінгі бөлігін қамтиды. **Бесінші** перне мен *оныншы* перненің арасын "орта шен", яки *ортанғы* регистр дейміз. Мойынның *қалған жағы* "саға" болып аталады».



Пример №7. Структура грифа традиционной домбры.

Все сходится. Если звукоряд традиционной домбры представляет собой систему, то совокупность ладков в регистровых зонах «бас», «орта» и «саға» с четко выраженной интервальной структурой являются *подсистемами*.

«Человек субъективен. Это как нельзя лучше известно уголовным следователям. Так, при опросе свидетелей происшествия, всегда можно получить данные, полностью противоречащие одно другому. По словам одного свидетеля машина, на которой скрылся преступник, будет красного цвета, а по словам другого свидетеля – синего. И это происходит не потому, что кто-то из свидетелей намеренно хочет ввести следствие в тупик, а потому, что таково свойство человека: запоминать так, как он склонен запомнить» [15].

В варианте К.Жантлеуова не все термины обозначают регистровые зоны. Некоторые из них обозначают и элементы кюя и регистровые зоны (*бас буын, орта буын, саға*), некоторые только элементы кюя (*кіші саға, үлкен саға*). Кали Жантлеуов запомнил так, как он склонен был запомнить.

Б.Аманов: «термины 4 и 5 групп (*Күйдің басы – Күйдің ортасы – Күйдің аяғы; Күйдің басы – Күйдің кеудесі – Күйдің аяғы. – Н.Ж.*) обозначают части кюя, порядок появления, их функции, а также **высотное положение частей**. Последнее конкретизируется соответствием названий строф кюя названиям **частей шейки домбры**, которая членится на бас, орта и **саға, аяқ**» [1, 42]. У автора *пространственное* положение *частей «аяқ»* и «*саға*» совпадает.

Азербайджанский музыковед Т.Мамедов, как видим из приведенной выше цитаты, целиком и полностью разделяет концепцию Б.Аманова о вертикальной пространственной ориентации казахского кюя, и проводит параллель с ашыгской лексикой, но ашыгский термин «аяг» он трактует иначе: «Что касается термина "Аяг", то он непосредственно связан с завершением, окончанием. Дословно в переводе **аяг** обозначает "нога", т.е. образно выражаясь, это – "ноги", **конец напева**» [3].

С моей точки зрения правильнее было бы воспринимать термин «*күйдің аяғы*» как *конец кюя*, а не как *конечную фазу развития, кульминацию*. То есть последовательность *басы – ортасы – аяғы* относится к структуре *формы*, а не грифа. Таким образом в домбровой музыке *различаются терминологии*, включающие совокупность терминов, обозначающих *регистровые зоны* и терминов, обозначающих *элементы кюя*. Данной дифференциации нет в работах кюеведов.

**Фазы кюя** А.Мухамбетовой закрепленные за участками грифа:



Пример №8. Фазы кюя.

Из схемы мы видим, что каждая фаза кюя опирается не только на определенный *участок звукового пространства*, но и на *определенный участок грифа*. Фазы идеально вписываются в мой вариант членения грифа. Но у автора фазы-голоса соответствуют разделам *бас буын* (*нижний голос*), *орта буын* (*второй голос*), *кіші саға* (*третий голос*) и *үлкен саға* (*самый высокий голос*) [16, 233], что не согласуется со структурой грифа. Данное противоречие является **принципиальным** и должно найти свое решение.

«Три камня очага – символ традиционного образа жизни и культуры кочевника, образ мироздания в виде триединства. Очаг у тувинцев, как и у других тюрко-монгольских народов, является почетным, священным, жертвенным местом. Три камня, служившие вместо треножника, вызывали чувство устойчивости, крепости и покоя у кочевников-скотоводов» [17].

Если трём камням очага соответствуют три зоны (*бас буын, орта буын, саға*), то смысловые значения терминов «*кіші саға*» и «*үлкен саға*» нужно искать в другой плоскости. Не может третий *камень-саға* члениться на составные «*кіші*» и «*үлкен*».

«Тувинское мировоззрение базируется на следующих основных космологических концепциях: триадичная модель мироздания: Верхний мир – Средний мир – Нижний мир (*пространственная структура*), прошлое – настоящее – будущее (*временная структура*) и центральная вертикальная ось мира, соединяющая три космические зоны» [17].

Триада у «народных теоретиков»: пространство – гриф домбры (*регистровые зоны – элементы пространственной структуры*); время – кюй (*разделы – элементы временной структуры*); вертикальная ось – домбра.

В.Гёте говорил, что «задача науки – сделать природу понятной всем. Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения – сделать музыку понятной всем» [18]. От себя остаётся только добавить: «**Задача кюеведения – сделать домбровую терминологию (теорию) понятной всем**».

#### Список литературы:

1. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровых кюев. / Инструментальная музыка казахского народа. Составитель А.И.Мухамбетова. – Алма-Ата: «Өнер», 1985. – 151 с.
2. **Мамедов Т.** Ашыгы Азербайджана. / Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал. – Баку. [Эл. ресурс] URL: <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=23273&txtid=454> – дата последнего обращения 1.06.2016.
3. **Жүсіпов Б.** Домбырам не дейді? / Шынырау, 29.01.2015. [Эл. ресурс] URL: <http://shynyrau.kz/?p=170> – дата последнего обращения 16.05.2016.
4. **Аранов А.В.** Мистерии богини матери на Востоке и Западе. / Шактизм. [Эл. ресурс] URL: <http://shaktism.narod.ru/pag.html> – дата последнего обращения 18.05.2016

5. **Байкадамова Б.Б.** Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы) : дис. ... канд. иск. – Алма-Ата, 1983. – 195 с.
6. **Аравин П.В.** Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. – Алматы: Өнер, 2008. – 240 с.
7. **Коломийцев И.** Тайны Великой Скифии. М.:ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 395 с.
8. **Чернушкина В.Н.** О некоторых заблуждениях в науке. / astrolog. [эл. ресурс] URL: <http://astrolog.cinet.ru/file6.doc>
9. Разное восприятие мира людьми. / Томалогия. Внутренний мир человека [эл. ресурс] URL: <http://tomalogy.org/love/raznoe-vospriyatie-mira-lyudmi.html>
10. **Омарова Г., Жукибаева К.** Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в традиции токпе // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы междунар. конф., посвящ. памяти Т.Бекхожиной. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С. 267
11. **Есенулы А.** Кюй – послание Всевышнего. – Алматы: «Көкіл», 1997. – 194 с.
12. **Утегалиева С.И.** Натурально-обертонная основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб, 2009.
13. **Жуковский В.И.** / Люди и книги – мемуары великих, труды неизвестных, замечания посторонних [эл. ресурс] <http://www.az-libr.ru/Persons/6LA/df1d6672/index.shtml>
14. **Жұбанов А.Қ.** Өн-күй сапары. – Алматы: Қаз. ССР-нің «ҒЫЛЫМ» баспасы, 1976. – 479 с.
15. **Гуминенко М.Г.** Критерии научности и ненаучности знаний (утончённый фальсификационизм Имре Лакатоса). / «Сибирские истоки». 2015. N 1(68), март. – С. 18-21.
16. **Мухамбетова А.** Проблема древнетюркского субстрата в культурах Западно-Казахстанского кюя и Среднеазиатского макама. / Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: «Дайк Пресс», 2002. – с. 236-287.
17. **Миэжит Л.С.** Триада в тувинской словестности: поэтический жанр ожук дажы (трёхстишие) : дис. ... канд. фил. наук. – 162 с.
18. **Ганзбург Г.** Ваш ребёнок и музыка. (Глава 9 «Воля к пониманию».) – Харьков, 2006. – 40 с.

#### *References (transliterated):*

1. **Атанов В.** Kompozicionnâ terminologiâ dombrovyyh kûev. / Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. Sostavitel' A.I.Muhambetova. – Alma-Ata: «Өнер», 1985. – 151 p.
2. **Mamedov T.** Aşygi Azerbajdzana. / Harmony. Meždunarodnyj muzykal'nyj kul'turo-logičeskij žurnal. – Baku. [èl. resurs] URL: <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=23273&txtid=454> – data poslednego obraşeniâ 1.06.2016.
3. **Žūsipov B.** Dombyram ne dejdi? / Šynyrau, 29.01.2015. [Èl. resurs] URL: <http://shynyrau.kz/?p=170> – data poslednego obraşeniâ 16.05.2016.
4. **Арапов А.В.** Misterii bogini materi na Vostoke i Zapade. / Šaktizm. [èl. resurs] URL: <http://shaktism.narod.ru/pag.html> – data poslednego obraşeniâ 18.05.2016
5. **Bajkadatova B.B.** Funkcional'nye osnovy temoobrazovaniâ v kazahskoj dombrovoj muzyke (na pri-mere kûev Kurmangazy) : dis. ... kand. isk. – Alma-Ata, 1983. – 195 p.
6. **Aravin P.V.** Dauletkerej i kazahskaâ dombrovaâ muzyka XIX veka. – Almaty: Өнер, 2008. – 240 p.
7. **Kolomijcev I.** Tajny Velikoj Skifii. M.:OLMA-PRESS, 2005. – 395 p.
8. **Černuškina V.N.** O nekotoryh zabluzdenâh v nauke. / astrolog. [èl. resurs] URL: <http://astrolog.cinet.ru/file6.doc>
9. Raznoe vospriâtie mira lûd'mi. / Tomalogiâ. Vnutrennij mir čeloveka [èl. resurs] URL: <http://tomalogy.org/love/raznoe-vospriyatie-mira-lyudmi.html>
10. **Omarova G., Žukibaeva K.** Vzaimodejstvie ladovyh i formoobrazuûših principov v tradicii tokpe // Ètnokul'turnye tradicii v muzyke: Materialy meždunar. konf., po-svâš. pamâti T.Bekhožinoj. – Almaty: Dajk-Press, 2000. – P. 267

11. *Esenuly A.* Kûj – poslanie Vsevyšnego. – Almaty: «Kôkil», 1997. – 194 p.
12. *Utegaliyeva S.I.* Natural’no-obertonovââ osnova zvukovoj organizacii muzyki tûrko-âzyčnyh narodov // Metamir muzyki. Issledovaniâ, gipotezy, diskussii. – SPb, 2009.
13. *Žukovskij V.I.* / Lûdi i knigi – memuary velikih, trudy neizvestnyh, zamečaniâ po-storonnih [èl. resurs] <http://www.az-libr.ru/Persons/6LA/df1d6672/index.shtml>
14. *Žubanov A.Қ.* Än-kûj sapary. – Almaty: Қаз. SSR-нің «ĞYLYM» baspasy, 1976. – 479 p.
15. *Guminenko M.G.* Kriterii naučnosti i nenaučnosti znaniy (utončennyj fal’sifikacionizm Imre Lakatosa). / «Sibirskie istoki». 2015. N 1(68), mart. – P. 18-21.
16. *Muhambetova A.* Problema drevnetûrkskogo substrata v kul’turah Zapadno-Kazahstanskogo kûâ i Sredneaziatskogo makoma. / Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek. – Almaty: «Dajk Press», 2002. – p. 236-287.
17. *Mižit L.S.* Triada v tuvinskoj slovestnosti: poëtičeskij žanr ožuk dažy (trëh-stišie) : dis. ... kand. fil. nauk. – 162 p.
18. *Ganzburg G.* Vaš rebënok i muzyka. (Glava 9 «Volâ k ponimaniû».) – Har’kov, 2006. – 40 p.

*Жақсылық НӘДІРБЕКОВ*

### ҚАЗАҚ ДОМБЫРАСЫНЫҢ РЕГИСТРЛІК АЙМАҚТАРЫНА ШЕК ОРНАТУДА ВИЗУАЛДЫҚ ОЙЛАУ

#### *Түйін*

Ауызша мектепте күйдің композициялық терминдері оқушыға форма қисынын, күй қағидасын меңдетіп меңгеріп кетуге ыңғайлы етеді. Бірақ осылай болды. Осы уақытта күй қағидасы көрнекті күйтанушылар мен домбырашылар үшін түйіні шешілмейтін мәселеге айналды. Мақалада күйшілердің анағұрлым көп шығарған күйлерінің құрамдық элементтерінің санын (регистрлік аймақтарын) айқындауға әрекет жасалады. Автор регистрлік аймақтар олардың санына шек қоюға талпыныс жасауға ұмтылады.

**Тірек сөздер:** домбыраға арналған күй, регистрлік аймақ, күй элементтері, домбыра мойны, 4 перне.

*Zhaksylyk NADIRBEKOV*

### VISUAL THINKING IN MARKING BORDERS OF KAZAKH DOMBRA’S REGISTER ZONES

#### *Abstract*

Compositional terms of kuy in the conditions of oral education allow the students to master the principle of form-building and the theory of dombra music without any effort. Currently, the theory turned out to be a “tough nut to crack” even for experienced scholars and dombra players. The biggest variance could be found in defining the number of kuy elements (register zones). In the article an attempt is made to set the actual number of dombra’s register zones.

**Keywords:** dombyra kuy, register zone, kuy’s elements, neck of dombra, 4 perne.

#### **Сведения об авторе:**

*Надирбеков Жақсылық Рзаханович* – преподаватель по основному инструменту (домбра), Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина.

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Нәдірбеков Жақсылық Рзаханұлы* – А.Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжінің арнайы аспап оқытушысы (домбыра).

#### **Information about author:**

*Zhaksylyk Nadirbekov* – teacher on a basic instrument (dombyra) at A. Musin Balkhash Humanitarian-Technical College..

**ПЕДАГОГИКА МӘСЕЛҒЕЛЕРІ**

**ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ**

**ISSUES OF PEDAGOGICS**

УДК 378.1

**Ляйля КАЛИАКБАРОВА**

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы*

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ УЧЕБНЫМ ПРОЦЕССОМ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

### ***Аннотация:***

Основная причина исследования заключается в необходимости изменения подходов к управлению учреждением высшего образования для быстрой интеграции системы высшего образования в международную образовательную среду. Необходимо отметить что образовательное учреждение определённо имеет свою специфику, но зачастую она не принимается во внимание.

Научная новизна заключается в том, что впервые проведено всесторонне мультидисциплинарное исследование существующего состояния и тенденций образовательного процесса в контексте реформы музыкального образования Казахстана, обобщён практический опыт процесса обучения будущих музыкантов-профессионалов в связи с внедрением принципов Болонской Декларации.

Практическая ценность заключается в анализе проблем современного высшего музыкального образования Казахстана в контексте Болонского процесса, в обобщении тенденции в организации образовательной деятельности в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, в разработке рекомендаций и предложений по развитию эффективности управления учебным процессом для будущих музыкантов-профессионалов в контексте реформы высшего образования в Казахстане.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, подготовка творческих кадров, образовательные учреждения культуры и искусства, интеграция, международное образовательное пространство, качество образования, музыкальная культура Казахстана, консерватория, болонский процесс, конкурентоспособность, мастер искусства.

**Тірек сөздер:** музыкалық білім беру, шығармашылық кадрларды даярлау, өнер және мәдениет білім беру мекемелері, шоғырлану, халықаралық білім беру кеңістігі, білім сапасы, Қазақстанның музыкалық мәдениеті, консерватория, болон процесі, бәсекеге қабілеттілік, өнер шебері.

**Keywords:** music education, training of creative personnel, educational institutions of culture and art, integration, international educational environment, the quality of education, the musical culture of Kazakhstan, conservatory, Bologna process, competitiveness, master of the art.

В соответствии с Болонской декларацией в области высшего образования Республики Казахстан на базе лучших достижений национальной и мировой образовательной практики в вузах страны внедряются глобальные нововведения и реформы, направленные на интеллектуальное развитие и выявление творческого потенциала личности, без которого невозможно обеспечение мирового лидерства в экономической, социальной, культурной и других сферах.

Однако этот процесс развивается неравномерно и на его динамику влияет множество как объективных, так и субъективных факторов. Основной из них – готовность и встроенность будущей профессии в рыночные отношения. Жесткая конкуренция на рынке труда требует мобильности и динамичности системы менеджмента образования. Развивающемуся обществу нужны образованные, высоконравственные, предприимчивые люди, которые могут самостоятельно принимать ответственные решения в ситуации выбора, прогнозируя их возможные последствия, способные к сотрудничеству, отличающиеся мобильностью, обладающие развитым чувством ответственности. Для скорейшего интегрирования системы высшего образования страны в международное

образовательное пространство в динамично изменяющемся мире, необходимо повышать ответственность за качество образования каждого высшего учебного заведения, а, следовательно, изменить подходы к управлению организациями образования.

От руководителей требуется глубокое изучение современных методов и форм управления. Любой администратор организации образования, стремящийся к инновациям, обязан владеть теорией, практикой и искусством управления, уметь четко определять цели своей деятельности, определять стратегию и тактику, необходимые для их достижения, принимать управленческие решения и нести персональную ответственность за них. Поэтому очень важно изучить и проникнуться идеями тотального менеджмента качества образования для их внедрения в практику [1].

Кризисные явления в управлении образованием в большей мере, на наш взгляд, проявляются в сфере культуры и искусства. Более того, можно утверждать, что, именно в этих сферах, эти явления дают о себе знать с особенной остротой. Нельзя не учитывать, что учебные заведения искусства (специализирующиеся на музыкальном, театральном, изобразительном и других видах искусства) имеют определенную специфику. Сам феномен искусства накладывает определенный отпечаток и на учебный процесс, и на стилистику межличностных взаимоотношений в творческих коллективах, и на многое другое. Между тем, это обстоятельство зачастую не принимается в расчет.

Активизация процесса развития рыночных отношений в Казахстане обусловила возникновение рынка образовательных услуг, в том числе и в высшем образовании. Очевидно, что дальнейшее его развитие, повышение эффективности и качества образовательного процесса невозможно без привлечения различных инструментов современного менеджмента. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что новые принципы управления используются в сфере образования в недостаточной мере. Эффективное управление учебным процессом в вузе представляет собой сложное явление, составляющими которого являются выбор целей, задач, анализ достижений учебной работы вуза, планирование, организация деятельности профессорско-преподавательского состава, мониторинг качества образовательных услуг.

Кроме того, нельзя не учитывать тот факт, что образовательные структуры всегда достаточно консервативны. По мнению, американского исследователя Ф. Кумбса, образование *«упрямо противится нововведениям в собственной области..., оно инертно и слишком медленно меняет свой внутренний уклад в ответ на поступающие извне запросы»* [2]. Особенно трудно поддаются изменениям и нововведениям управленческие структуры, порой не выдерживающие критики со стороны специалистов. Так, В. Ерошин отмечает бессистемность управления современным образованием *«его низкую наукоемкость, отсутствие должной ориентации на научные подходы, на теорию научного управления, несбалансированность между рутинными функциями, связанными с решением стандартных ситуаций и творческим подходом к разрешению управленческих проблем»* [3].

На схожих позициях стоят и многие другие теоретики образования. Ситуация, складывающаяся в управлении, грозит сделать неэффективными все усилия, предпринимаемые для реформирования системы образования, - пишет В. Лазарев и заключает, что *«без профессионализации управления образованием на современной научной базе снова придется «преодолевать трудности», которые нами же будут порождаться»*[4].

Вопросам менеджмента в сфере образования посвящено достаточно большое количество исследований ученых Казахстана и стран СНГ. Так, проблемы управления образованием в новых экономических условиях поднимаются в работах экономистов: В.Н.Андреева [5], Р.А. Акмаевой [6], Б.А. Аникина [7], А.Н. Асаул [8], М.А. Баранник [9], Н.М. Березиной [10] и других. Профессиональные качества и свойства управленческого персонала в образовательных системах изучались и анализировались М.Н. Арцевым [11], Ю.Е. Ефремовой [12], М.В. Лактионовым [13]] и др. Вопросам теории и практики

управления в учреждениях образования, менеджмента в различных его аспекта и разновидностях посвящались работы А.А. Алталиевой [14], Ю.С.Алферова [15], Г.А. Курганбаевой [16] и др. Проблемы корпоративной культуры, эффективного менеджмента, взаимоотношений в рабочем коллективе поднимались в исследованиях ученых дальнего зарубежья: В. Hode, W. Anthny, L. Gales [17], J. Kotter [18].

Для понимания процессов, происходящих в сфере художественно-творческого образования – в различных его аспектах и на различных уровнях – бесспорно для нас важны исследования Ю.Б. Алиева [19], Л.С. Выготского [20], А.Н. Леонтьева [21] А.В. Малинковской [22] и др. В области менеджмента учебного процесса в творческом вузе в Казахстане специальные научные исследования пока, к сожалению, отсутствуют.

Очевидно, что попытка унифицировать управленческие подходы в образовательных учреждениях разных стран будет иметь не только положительные результаты. Вместе с тем Казахстан подписал соответствующие документы и вошел в «поле» Болонской системы. Теперь куда более актуально решить, как минимизировать неизбежные издержки. Для скорейшего интегрирования системы образования страны в международное пространство в динамично изменяющемся мире, необходимо повысить ответственность за качество образования каждого учебного заведения, а, следовательно, на наш взгляд, изменить подходы к управлению организациями образования, в том числе в сфере культуры и искусства. Искусство – тонкая материя и подведение его под единый стандарт чревато серьезными осложнениями.

Искусство как сфера деятельности определяется высокой специфичностью, управление которой требует специального научного изучения и подхода. Менеджмент управления различными процессами в творческих организациях образования РК обусловлен, на наш взгляд, не только наличием профессиональных кадров и необходимых условий для их успешной работы, но и совершенствованием механизмов управления, в частности, учебного процесса в концепте реформирования высшей школы республики.

Вместе с тем, следует констатировать отсутствие на сегодняшний день разработанной методической базы по организации управления учебным процессом в системе подготовки творческих кадров.

Создание инновационной, интегральной системы менеджмента в культурной сфере является одним из важнейших вопросов, как в Казахстане, так и во всем международном культурно-образовательном пространстве.

Очевидно, что для построения современной системы менеджмента в творческих организациях образования республики необходима подготовка мобильных кадров, способных видеть, ставить и оригинально решать проблемы, ориентироваться в возникающих ситуациях, предвидеть результаты своих действий. Ряд исследователей сходится во мнении, что эффективность деятельности руководителя целиком и полностью зависит от степени развитости внутреннего потенциала его личности, от его интеллектуальных, эмоциональных и творческих способностей. И художественное образование не является исключением.

Система современного художественного образования давно нуждается в административных ресурсах, способных к восприятию новых идей, принятию нестандартных решений, к активному участию в инновационных процессах, готовых стабильно и компетентно решать имеющиеся и вновь возникающие профессиональные задачи. Руководитель, находящийся в постоянном поиске, гораздо быстрее достигает высших уровней профессионального мастерства и управления творческим коллективом.

Следует заметить, что вопросы, связанные с управлением музыкально-образовательными структурами, с анализом индивидуально-личностных и профессиональных качеств руководителей этих структур оставались до последнего времени малоизученными. Практически нет работ, исследующих проблемы конфликтологии в художественно-творческих учебных коллективах. Проведенный анализ теоретических аспектов проблемы окончательно убедил нас в актуальности

избранной проблемы, в рассмотрении вопросов эффективной организации в системе подготовки профессиональных кадров в сфере искусства в контексте реформирования высшего образования Казахстана

Реформы требуют, прежде всего, инновационного мышления всего коллектива вуза. В связи с происходящими процессами глобализации, международной интеграции усиливаются значение и роль университетов в процессах строительства современного общества; кардинальному изменению подвергаются содержание и формы профессиональной подготовки будущих специалистов; внедряются новые обучающие программы, технологии, методики, ориентированные на результат. В исследованиях все чаще отражается мысль о том, что субъект, осваивающий мир искусства, обладает особым складом мышления, у него имеется своя духовно-личностная концепция миропонимания, базирующаяся на диалогичности, как особой способности, обеспечивающей возможность вхождения в «сотворчество понимающих»[23].

Многие исследователи подчеркивают важность понимания роли искусства, как центрального направления гуманизации высшего музыкального образования. Неслучайно наиболее востребованными специалистами являются те, которые обладают высокой креативностью, умеют выдвигать новые идеи, планы и проекты.

Подготовка творческих работников и менеджеров новой генерации в разных сферах культуры и искусства должна стать одним из приоритетов культурной политики и требует принятия ряда комплексных мер: ориентировать государственную культурно-образовательную политику на потребности рынка труда в сфере культуры и искусства; организовать подготовку специалистов и современных менеджеров в сфере культуры на базе профильных вузов; модернизировать систему повышения квалификации работников культуры и искусства, педагогов художественного образования.

Выпускник вуза искусства должен быть профессионально состоятелен по завершению учебы, а, следовательно, реально востребован на «рынке труда». Решение этой задачи должно изначально определять один из основных векторов деятельности руководства. В случае успеха данное творческое учебное заведение не только обретает притягательность в глазах абитуриентов, но и повышает свой имидж в образовательном пространстве. В обострившейся сегодня конкуренции в сфере образования последние обстоятельства в современных условиях весьма актуальны.

Одной из основных задач руководителя учебного процесса (проректор, руководители учебных структур) является приобщение возможно большего числа преподавателей к новым, современным педагогическим и методологическим идеям, начинаниям, проектам и т.д. Для этого сам руководитель должен быть «на острие» сегодняшних психолого-педагогических концепций - отечественных и зарубежных, должен демонстрировать эвристический, творчески поисковый уровень профессиональной деятельности. При соблюдении этого условия у коллектива появляются реальные шансы выйти на рубежи опережающего обучения, которое по ряду направлений обгоняет повседневные, привычные запросы и требования дня, выявляя себя через обновление содержания, форм и методов учебной работы.

На сегодняшний день ситуация такова, что руководители для учебных заведений искусства фактически не подготовлены к деятельности администратора. Организуемое время от времени семинары, совещания и т.п., как правило, малоэффективны и требуемого результата не дают. В этих условиях лишь те руководители (проректоры, руководители образовательных структур, деканы и др.) оказываются на высоте положения, которые решают свои проблемы путем самообразования. Задача руководителя аккумулировать имеющиеся взгляды и мнения, консолидировать усилия коллектива преподавателей и обучающихся, объединить их инициативы в согласованную программу действий.

Профессиональная конкуренция, деловое и межличностное соперничество, противостояние, расхождения в позиции – атрибутивное свойство педагогической

системы. Конфликт в этом контексте может быть охарактеризован как одна из наиболее распространенных форм сосуществования людей и коллективов (групп, сообществ), их профессиональных и межличностных взаимосвязей друг с другом. Сказанное в полной мере относится к учебно-образовательной практике.

Конфликт обнажает противоречия, выводит их на передний план, сталкивает во многих случаях конфликтующие стороны в прямом и открытом противостоянии. Тем самым нередко создаются условия для достижения консенсуса, временного снятия противоречий, чем открывается путь и дается стимул к дальнейшему самодвижению коллектива. Опытный руководитель, как правило, предвидит возможное возникновение конфликта, в ряде случаев готовится к нему и принимает превентивные меры.

Систематически отслеживая социально-психологическую ситуацию во вверенной ему учебной структуре, такой руководитель регулярно анализирует и диагностирует состояние дел на данный момент и на перспективу; владея современными технологиями педагогического мониторинга, он чутко следит за изменениями в настроениях и поведении членов коллектива, предвидя грядущие осложнения и кризисы.

Все больше на должность руководителя структуры востребованными становятся люди, обладающие широким кругозором, гибкостью общего и профессионального мышления, имеющие универсальную подготовку в избранной сфере деятельности и главное, нацеленные на самовыдвижение, саморазвитие, самореализацию.

Т. Артаменкова констатирует факт, что *"учебный процесс в заведениях, где профилирующими дисциплинами является музыка или другие виды искусства, имеет свои специфические особенности, начиная от индивидуальной формы обучения и кончая особым психологическим колоритом ("фоном"), складывающимся в ходе освоения художественно-творческой деятельности"* [24].

В процессе исследования ряду руководителей учебных структур различных вузов автором статьи был задан вопрос: Каковы основные проблемы управления вузом?

Большая часть их ответила: недостаточность финансирования и, соответственно, текучесть кадров; старение корпуса ППС; отсутствие рычагов привлечения молодежи к педагогической работе; сокращение числа участников НИР, т.к. большая часть ППС предпочитает дополнительный заработок в других организациях; отсутствие всеобъемлющей системы управления качеством подготовки специалистов, хотя отдельные элементы такой системы в вузах имеются.

Все эти трудности требуют неординарных управленческих решений для удержания показателей вуза на достойном уровне. И лишь несколько респондентов отметили отсутствие системы профессиональной подготовки и переподготовки управленцев (менеджеров) в сфере высшего образования на уровне руководителей.

Не секрет, что преподаватели творческих учебных заведений обладают, как правило, определенной спецификой, которая отличается от большинства других видов человеческой деятельности. Профессия, как известно, практически всегда откладывает свой особый отпечаток на людей, целиком посвятивших себя ей; на это не раз указывали видные психологи, социологи, педагоги (С.Рубинштейн, К.Платонов, Е.Климов и др.).

У военных, медицинских, научно-исследовательских коллективов есть свои специфические особенности. Они есть и у людей сферы искусства. Наряду с такими качествами как чуткая восприимчивость к окружающему, щедрая эмоциональность, поэтическая фантазия, зачастую присутствуют и такие качества, как: чрезмерная амбициозность, нарциссомания, ярко выраженный индивидуализм.

Подчас деятелям искусства присуще ощущение собственной исключительности, они непомерно честолюбивы, капризны, обидчивы, ревнивы к успехам коллег. Их "план жизненный" и "план творческий" зачастую контрастируют, противоречат друг другу, находятся в явной дисгармонии. А.Кони обращал внимание на то, что именно у представителей художественно-творческих профессий (актеров, музыкантов и др.) можно видеть подчас *"отталкивающие черты самолюбования, недоброжелательного*

отношения к товарищам по оружию и фантастической нетерпимости к чужим убеждениям" [25].

Конечно, мы ни в коей мере не хотим бросить тень на представителей творческих профессий, но это реалии, с которыми нельзя не считаться. Руководителю с таким коллективом непросто, так как возникают остроконфликтные ситуации и противостояния между отдельными людьми и группами людей. Руководителям таких сообществ требуются особые качества и свойства, особые умения и навыки; требуется комплекс специальных психологических знаний из области теории управления [26].

Мнение о том, что с получением определенного поста руководитель автоматически приобретает авторитет, ошибочно. Авторитет - это личное влияние человека на коллектив, которое он приобретает своим трудом, профессиональными знаниями, организаторскими способностями, инновационным мышлением и умением работать с людьми [27].

Таким образом, учебным заведениям искусства, имеющим определенную специфику, для более эффективного интегрирования в международное образовательное пространство в динамично изменяющемся мире, необходимо изменить подходы к управлению происходящими процессами. Феномен искусства накладывает определенный отпечаток и на учебный процесс, и на стилистику межличностных взаимоотношений в творческих коллективах, и на многое другое. Однако, новые принципы управления используются зачастую в недостаточной мере [28].

#### Список литературы

1. **Каланова Ш.М., Бишимбаев В.К.** Тотальный менеджмент качества в высшем образовании. – Астана: Изд-во "Фолиант", 2006. – 476 с.
2. **Кумбс Ф.Г.** Кризис образования в современном мире. Системный анализ. М., 1970, стр. 10,12,13.
3. **Ерошин В.И.** Взаимосвязь управления и экономики образования. /Педагогика, №8, 1989, с.23.
4. **Лазарев В.** Управление образованием на пороге новой эпохи/ Педагогика. 1995, №5.
5. **Андреев В.Н.** Теория менеджмента. Опорный конспект лекций. 2012.
6. **Акмаева Р.И.** Инновационный менеджмент: Учебное пособие / Р.И. Акмаева. Ростов н/Д: Феникс, 2009, 347 с.
7. **Аникин Б.А.** Высший менеджмент для руководителя: Учебное пособие / Б.А. Аникин.- 2-е изд. перераб. и доп.- М.: ИНФРА-М, 2001, 144с.
8. **Асаул А.Н.** Управление высшим учебным заведением в условиях инновационной экономики / А.Н. Асаул; Б.М.Капаров. СПб.: Гуманистика, 2007, 280с.
9. **Баранник М.А.** Маркетинг образовательных услуг: базовые понятия. Интернет-сайт [www.ooipkro.nm.ru](http://www.ooipkro.nm.ru)
10. **Березина Н.М., Лысенко Л.М., Воронцова Е.П.** Современное делопроизводство (3-е издание), СПб., 2007, 224 с.
11. **Арцев М.Н.** Психодиагностическая модель профессиональной компетентности менеджера инновационного образовательного учреждения (диссертации на канд. псих. н., 2002, Тверь, 180 с.
12. **Ефремова Ю.Е.** Разработка модели определения потребности в работниках перспективных специальностей и организация их опережающей подготовки в условиях глобализации и инновационного пути развития //Региональные проблемы преобразования экономики. 2014, № 2(40), с. 114-121.
13. **Лактионов М.В.** Системный подход в менеджменте. Дисс...д.фил.н., М., 2002, 357 с.
14. Введение в организационное поведение: Учебное пособие/ Авт. сост.: Алталиева А., Куница С. Алматы: Алма-Атинская Школа Менеджмента, 1999, 94 с.
15. **Алферов Ю.С., Курдюмова И.М., Писарева Л.И.** Оценка и аттестация кадров образования за рубежом. Под ред. Ю.С.Алферова, В.С.Лазарева. М., 1997, 175 с.
16. **Курганбаева Г.А.** Экономика Казахстана в XXI веке / Г. А. Курганбаева; КИСИ при Президенте РК. Алматы: КИСИ при Президенте РК, 2009, 140 с.
17. **Hode B. Anthny W., Gales L.** Organizational Theory: a Strategic Approach. -New Jersey: Prentice Hall, 1996.

18. **Kotter J.** Corporate Culture and Performance. - New York: Free Press, 1992
19. **Алиев Ю.Б.** Формирование музыкальной культуры школьников подростков. Автореф. дисс... доктора пед. наук. М., 1987.
20. **Выготский Л.С.** Психология искусства. М., 1986, с. 388.
21. **Леонтьев А.Н.** Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975, 304 с.
22. **Малинковская А.В.** К вопросу моделирования структуры деятельности музыканта-педагога. / Актуальные проблемы музыкальной педагогики. М., 1982.
23. **Глазырина Е.Ю.** Музыкальное время: определение, уровни, структура. X/Общее музыкальное образование в спектре актуальных проблем современной педагогики. Сб. научн и метод. статей. Омск, 2000, 125 с.
24. **Артаменкова Т.А.** Управление образовательными учреждениями начального и среднего профессионального образования в сфере культуры: теоретикометодологические основы. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора педагогических наук. М., 2002, с.4, 5.
25. **Кони А.Ф.** Собр. соч., т.б., М., 1968, с. 460.
26. **Вересаев В.В.** Из книги «Записи для себя». Собр. соч., т. 5.. М., 1961, с. 477.
27. **Калиакбарова Л.Т.** Наша современница – Жания Аубакирова/Музыкальное образование-культура-искусство Казахстана XX-го века. Сб.статей, посвященных 65-летию КНК им.Курмангазы. Алматы -2012, с. 57.
28. **Калиакбарова Л.Т.** К проблеме управления учебным процессом в творческом вузе на современном этапе//ВЕСТНИК КазНУ им.Аль-Фараби. Серия "Педагогические науки" №2(45) Алматы, 2015 с.12.

#### *References (transliterated)*

1. **Kalanova Š.M., Bišimbaev V.K.** Total'nyj menedžment kačestva v vysšem obrazovanii. – Astana: Izd-vo "Foliant", 2006. – 476 p.
2. **Kumbs F.G.** Krizis obrazovaniâ v sovremennom mire. Sistemnyj analiz. M., 1970, str. 10,12,13.
3. **Erošin V.I.** Vzaimosvâz' upravleniâ i èkonomiki obrazovaniâ. /Pedagogika, №8, 1989, p.23.
4. **Lazarev V.** Upravlenie obrazovaniem na poroge novej èpohi/ Pedagogika. 1995, №5.
5. **Andreev V.N.** Teoriâ menedžmenta. Opornyj konspekt lekcij. 2012.
6. **Akmaeva R.I.** Innovacionnyj menedžment: Učebnoe posobie / R.I. Akmaeva.Rostov n/D: Feniks, 2009, 347 p.
7. **Anikin B.A.** Vysšij menedžment dlâ rukovoditelâ: Učebnoe posobie / B.A. Anikin.- 2-e izd.pererab.i dop.- M.: INFRA-M, 2001, 144p.
8. **Asaul A.N.** Upravlenie vysšim učebnym zavedeniem v usloviâh innovacionnoj èkonomiki / A.N. Asaul; B.M.Kaparov. SPb.: Gumanistika, 2007, 280p.
9. **Barannik M.A.** Marketing obrazovatel'nyh uslug: bazovye ponâtiâ. Internet-sajt www.ooipkro.nm.ru
10. **Berezina N.M., Lysenko L.M., Voroncova E.P.** Sovremennoe deloproizvodstvo (3-e izdanie), Spb., 2007, 224 p.
11. **Arcev M.N.** Psihodiagnostičeskaâ model' professional'noj kompetentnosti menedžera innovacionnogo obrazovatel'nogo učreždeniâ (dissertacii na kand. psih. n., 2002, Tver', 180 p.
12. **Efremova Ū.E.** Razrabotka modeli opredeleniâ potrebnosti v rabotnikah perspektivnyh special'nostej i organizaciâ ih operežaušej podgotovki v usloviâh globalizacii i innovacionnogo puti razvitiâ //Regional'nye problemy preobrazovaniâ èkonomiki. 2014, № 2(40), p. 114-121.
13. **Laktionov M.V.** Sistemnyj podhod v menedžmente. Diss...d.fil.n., M., 2002, 357 p.
14. Vvedenie v organizacionnoe povedenie: Učebnoe posobie/ Avt. sost.: Altalieva A., Kunica S. Almaty: Alma-Atinskaâ Škola Menedžmenta, 1999, 94 p.
15. **Alferov Ū.S., Kurdûmova I.M., Pisareva L.I.** Ocenka i attestaciâ kadrov obrazovaniâ za rubežom. Pod red. Ū.S.Alferova, V.S.Lazareva. M., 1997, 175 p.
16. **Kurganbaeva G.A.** Èkonomika Kazahstana v HHÌ veke / G. A. Kurganbaeva; KISI pri Prezidente RK. Almaty: KISI pri Prezidente RK, 2009, 140 p.
17. **Hode B. Anthny W., Gales L.** Organizational Theory: a Strategic Approach. -New Jersey: Prentice Hall, 1996.
18. **Kotter J.** Corporate Culture and Performance. - New York: Free Press, 1992

19. *Aliiev Ū.B.* Formirovanie muzykal'noj kul'tury škol'nikov –podrostkov. Avtoref. diss... doktora ped. nauk. M., 1987.
20. *Vygotskij L.S.* Psihologija iskusstva. M., 1986, p. 388.
21. *Leont'ev A.N.* Deatel'nost'. Soznanie. Licnost'. M.: Politizdat, 1975, 304 p.
22. *Malinkovskaja A.V.* K voprosu modelirovaniâ struktury deatel'nosti muzykanta-pedagoga. / Aktual'nye problemy muzykal'noj pedagogiki. M., 1982.
23. *Glazyrina E.Ū.* Muzykal'noe vremâ: opredelenie, urovni, struktura. H/Obšee muzykal'noe obrazovanie v spektre aktual'nyh problem sovremennoj pedagogiki. Sb. naučn i metod. statej. Omsk, 2000, 125 p.
24. *Artamenkova T.A.* Upravlenie obrazovatel'nymi učreždeniâmi načal'nogo i srednego professional'nogo obrazovaniâ v sfere kul'tury: teoretiko–metodologičeskie osnovy. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenyj stepeni doktora pedagogičeskikh nauk. M., 2002, p.4, 5.
25. *Koni A.F.* Sobr. soč., t.b., M., 1968, p. 460.
26. *Veresaev V.V.* Iz knigi «Zapisi dlâ sebâ». Sobr. soč., t. 5.. M., 1961, p. 477.
27. *Kaliakbarova L.T.* Naša sovremennica – Žaniâ Aubakirova//Muzykal'noe obrazovanie-kul'tura-iskusstvo Kazahstana HH-go veka. Sb.statej, posvâšennyh 65-letiu KNK im.Kurmangazy. Almaty - 2012, p. 57.
28. *Kaliakbarova L.T.* K probleme upravleniâ učebnym processom v tvorčeskom vuze na sovremenom etape//VESTNIK KazNU im.Al'-Farabi. Seriâ "Pedagogičeskie nauki" №2(45) Almaty, 2015 p.12.

*Ләйлә ҚАЛИАҚБАРОВА*

## **МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР ЖОҒАРЫ ОҚУ ОРЫНДАРЫНДА ОҚУ ҮРДІСІН БАСҚАРУДЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

### *Түйін*

Болон процесіне қосылуға байланысты республиканың музыкалық білім беруі өзіне тән жүйеліліктен, толассыздықтан, кәсіби негізінен, студенттер алатын білім мен дағдының тәжірибелік бағытталуынан айырылмауы маңызды, оның нәтижесі халықаралық кеңістікте бәсекеге қабілетті болумен өлшенеді. Еліміздің жоғары білім беру жүйесін халықаралық білім беру аясына жылдам шоғырландыру үшін жоғары оқу орындарын басқару жолдарын өзгерту қажеттілігі зерттеу жұмысының өзектілігі болып табылады.

ҚР жоғары білімін реформалау бағытында болашақ музыкант-мамандардың оқыту процесін басқарудың тиімділігін арттыру бойынша әдістемелік ұсыныстар жасалғаны Болон процесі контекстінде көрсетілген және осы сараптама зерттеу жұмысының тәжірибелік маңызын айқындайды.

Қазақстандық музыкалық білім беруді реформалау бағытында оқу процесін басқару үрдісі мен заманауи жағдайын кешенді зерттеудің алғаш жүргізілуі және Болон декларациясы қағидаларының енгізілуіне байланысты болашақ музыкант-мамандарды оқыту процесін ұйымдастырудың практикалық тәжірибесін жалпыландыру ісін зерттеу жұмыстың ғылыми жаңалығы болып табылады.

**Тірек сөздер:** музыкалық білім беру, шығармашылық кадрларды даярлау, өнер және мәдениет білім беру мекемелері, шоғырлану, халықаралық білім беру кеңістігі, білім сапасы, Қазақстанның музыкалық мәдениеті, консерватория, болон процесі, бәсекеге қабілеттілік, өнер шебері.

*Lyailya KALIAKBAROVA*

## **ACTUAL PROBLEMS IN MANAGEMENT OF EDUCATIONAL PROCESS IN THE HIGHEST EDUCATIONAL INSTITUTES OF CULTURE AND ARTS**

### *Abstract*

Rationale of the research is necessity to change approaches in management of high educational institution for quick integration of high education system in international educational environment. Needs to be noted that high educational institution definitely have specific but often there is not taken into account.

Scientific novelty is that for the first time there is carried out a comprehensive multidisciplinary study of the current state and trends of educational process in the context of the reform of Kazakhstan's musical education, summarized the practical experience of the learning process for future professional musicians in connection with the implementation of the principles of the Bologna Declaration

The practical value is to present problems' analysis of the modern higher musical education of Kazakhstan in the context of the Bologna process, summarizes trends in the organization of training activities of the Kurmangazy National Conservatoire, developed recommendations and suggestions to improve the efficiency of educational process management of future professional musicians in the context of the reform of higher education of Kazakhstan.

**Keywords:** music education, training of creative personnel, educational institutions of culture and art, integration, international educational environment, the quality of education, the musical culture of Kazakhstan, conservatory, Bologna process, competitiveness, master of the art.

**Сведения об авторе:**

**Қалиақбарова Ләйля Тайтолеуовна** – кандидат педагогических наук (PhD), доцент (ВАК РК), Лучший преподаватель вуза – 2006 г., 2012 г., профессор (акад.), зав. кафедрой «Музыкальное образование и педагогические инновации» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

**Автор туралы мәлімет:**

**Қалиақбарова Ләйлә Тайтолеуқызы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкалық білім беру және педагогикалық инновациялар» кафедрасының меңгерушісі, педагогика ғылымдарының кандидаты (PhD) (ҚР ЖАК) доценті, «Жоғарғы оқу орнының үздік оқытушысы» – 2006 ж., 2012 ж., (акад.) профессоры

**Information about author:**

**Lyailya T. Kaliakbarova** – PhD in Pedagogical sciences, Associate Professor, awarded by the Ministry of Education and Science as (twice awarded - in 2006 and 2012) as “The best teacher of the high school”, Head of Department of «Music education and pedagogical innovations» of the Kurmangazy National Kazakh Conservatoire.

ӘӨЖ 811.512.122

**Айнұр МӘШІМБАЕВА**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*

## **ТИПТІК БАҒДАРЛАМА – КӘСІБИ ҚАЗАҚ ТІЛІН ОҚЫТУ КУРСЫНЫҢ БАСТЫ ҚҰЖАТЫ**

### **Түйін:**

Мақалада Кәсіби қазақ тілін оқытуда жасалатын негізгі құжат Типтік оқу бағдарламасын жасаудың жалпы жобасы, құрылысы туралы сөз қозғалады. Аталған типтік бағдарлама 2016 жылдың 28 сәуірінде Республикалық оқу әдістемелік кеңесінің кеңейтілген мәжілісінде талқыланған болатын. Мақалада типтік бағдарламаның мазмұны, құрылысы, типтік бағдарлама бойынша хорды дирижерлау мамандығында оқытылатын сабақ мазмұны туралы жан-жақты ақпарат беріледі.

**Тірек сөздер:** типтік бағдарлама, кәсіби қазақ тілі, хорды дирижерлау, термин, мәтін, жаттығу.

**Ключевые слова:** типовая программа, профессиональный казахский язык, хоровое дирижирование, термин, текст, упражнение.

**Keywords:** standard program, professional Kazakh language, choral conducting, term, text, exercise.

Кәсіби қазақ тілін оқыту Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында базалық пән ретінде оқытылады. Бүгінгі күн талабы үш тұғырлы тіл саясатын ауызекі түрде ғана емес, белгілі маманның өз кәсіби саласында да терең меңгеріп, қолдана алуды қажет етіп отыр. Аталған пән осы талаптарды жүзеге асыру мақсатында барлық ЖОО-ның оқу бағдарламаларына еніп, типтік бағдарлама жасалу үстінде. Соған орай өз тарапымыздан Музыкалық ЖОО-да кәсіби қазақ тілін оқытудың типтік бағдарлама жобасын ұсынамыз.

Кәсіби қазақ тілін оқыту үрдісінде болашақ маманның сөйлеу тілін қалыптастыру үшін қолайлы жағдай туғызу, тіл үйренушілерді мамандығына сәйкес оқыту, мамандықтарына қатысты лексикалық минимумды игерту қарастырылады.

**Кәсіби қазақ тілін оқыту көлемі:** Барлық сағат саны – 90, кредит саны – 2, практикалық сағат саны – 15, ОСӨЖ – 16, СӨЖ – 44.

**Типтік бағдарлама жасалатын мамандық тізімдері:** 5B042300 – Арт-менеджмент, 5B040300 – Вокалдық өнер, 5B040500 – Хор және оркестрді дирижерлау, 5B040200 – Аспаптық орындаушылық, 5B040100 – Музыкатану, 5B040400 – Дәстүрлі музыкалық өнер.

**Пәнді оқыту мақсаты** болашақ маманның күнделікті өз кәсіби әрекетінде тілді еркін қолдана білуіне дағдыландыру; кәсіптік сөйлеу мәдениетін қалыптастыру; мамандық терминдерін еркін аударып, түсіне алуға бағыттау; өз мамандығы бойынша сұхбаттар құрастыра білуге қалыптастыру;

**Пәнді оқыту міндеттері:** Студент: Кәсіби мәтіннің грамматикалық және лексикалық жүйелерін білуі, берілген мәтінді мәнерлеп оқып, оны сөздіксіз аударып **түсінуі қажет**; Мәтінмен жұмыс жүргізудің барлық түрлерін (мәтінді түсіну, мәтіннен негізгі ойды табу және мамандық тақырыптары бойынша өз бетінше шағын әңгімелер, өзара мәтін құрастыра алу) **пайдалана білуі тиіс**; Өз мамандығы бойынша берілген музыкалық мәтінді аудару **дағдысын қалыптастыруы тиіс**, сондай-ақ орыс және қазақ тілдерінде берілген кәсіби терминологияны іс жүзінде қолдана білуге **дағдылануы қажет**. Кәсіптік музыка саласына қатысты берілген тілдік материалдарды пайдалана отырып, өз ойын жүйелеп айтуға, сауатты жазуға **дағдылануы қажет**;

**Пәннің пререквизиті:** Курстың бастапқы деңгейі ретінде “Қазақ тілі – мектеп бағдарламасы”, “Қазақ тілі – Жоғары оқу орны”, Музыкасы саласының жеке мамандықтары («Аспаптық орындаушылық», «Вокал және хорды дирижерлау», «Музыкатану», «Музыкалық білім беру») пәндері бойынша алған білімдері ескеріледі.

**Пәннің постреквизиті:** Кәсіби коммуникация аумағына байланысты жаңа тілдік біліктіліктер мен дағдыларды қалыптастыра және жетілдіре отырып, студенттер қазақ тілінде тілдесу құралын меңгереді, яғни арнайы және академиялық мақсаттағы қазақ тілін үйреніп, сапалы кәсіби білім алады.

**Кәсіби тілдік аяны меңгеру талаптары: Тыңдалым:**

- берілген мамандық саласындағы ақпаратты тыңдап түсіне білу;
- өз мамандығына қатысты пікір айта алу;
- ресми кездесулердегі екі немесе бірнеше адамдардың арасындағы сұхбат мазмұнынан қорытынды шығара білу;

**Оқылым:**

- мамандық саласы бойынша берілген мәтіннің мазмұнына толықтырулар мен өзгертулер енгізе отырып, әңгімелеп бере білу;
- мәтіннің негізгі идеясын түсініп, оның ішінен өзіне қажетті ақпаратты ала білуі;
- хабарға, ақпаратқа өзінше түйіндеме жасап, автордың ойына баға бере білу;

**Жазылым:**

- Мамандығы бойынша берілген ойды өз бетінше жалғастыра алу;
- ғылыми баяндама, мәлімдеме, баяндама жазу үшін ойды логикалық жүйемен жазбаша құра білу;
- нақты мамандық бойынша оқыған кітаптары, мақалалары, тыңдаған хабарлары жайында шағын мәлімдеме, түйіндеме жаза білу.

**Айтылым:**

1. мамандығы бойынша жаңалықтармен бөлісе алу;
2. кәсіпке қажетті сөздер мен сөз тіркестерін сөйлеуде орнымен қолдану;
3. естіген ақпараттары жайындағы өзіндік тұжырымын дәлелдей білуі тиіс;
4. баяндама жасай білу, сұхбат құра білу;
5. кәсіби тілдік сөйлеу мен жазу үлгілерін ресми кездесулерде, келіссөздерде, пікірталастарда қолдана алу.

**Кәсіби қазақ тілін оқытуға арналған сабақ түрі. Тақырыбы: Хортану және хормен жұмыс істеу әдістемесі.** Мақсаты: Мамандыққа байланысты сөздерді түсініп, оларды дұрыс қолдана білу. *Тыңдалым:* Естіген мәліметтің негізгі мазмұнын есте сақтау арқылы айта білу. *Оқылым:* мәтінді оқу, таныс емес сөздердің мағынасын сөз құрамы, сөздік арқылы анықтау. *Жазылым:* оқыған мәтінді конспектiлеу. *Айтылым:* мәтін бойынша қойылған сұрақтарға жылдам жауап беру.

**Мәтін: Дирижерға қойылатын талаптар**

Музыкалық шығарманы, нота текстін іштей естіп көзбен не дауыспен, немесе аспаппен орындай білу керек; шығарманың құрылысы, стилі, жанры, композиторы туралы мағлұматты болуы; музыканың көркемдік құралдары: екпін, саз, ырғақ, тембр, интонация, әуен, гармония, өлшем, фактурасының музыкалық шығарма мазмұнын жасаудағы ерекшеліктерін талдай білуі аспапты хор партитурасын сауатты ойнай алуы; дирижерлық техника негіздерін игере білуі (ауфтакт, дыбысты жиыру, тактілей білу дағдысы т.б.); дыбыс жүргізу негіздерінің және шығарманың көркемдік мәнін ашудағы түрлі әдістерін игеру керек.

**Мәтін бойынша сұрақтар:**

Дирижер қандай біліктілікті игеруі керек?

Дирижердің психологиялық дайындығы қандай болу керек?

Өзіңіз қандай дирижер болар едіңіз?

### Сабақ барысындағы жаттығу түрлері:

#### ➤ Сөздер мен сөз тіркестерін орыс тіліне аударып, сөйлем құраңыз.

Музыкалық шығарма, әуенді музыка, «би ырғақты», «марш екпінінде», «жеңіл музыка» мен «салмақты музыка», композитор стилі, күй жанры.

#### ➤ Сөздерден сөйлем құрастырыңыз.

Музыкант, көрсете алады, өнер, бірнеше, өздігінен. 2. Бірақ, дирижерсіз, күні жоқ, оркестрдің, үлкен. 3. Себебі, айқындайды, әуеннің, орындалатын, ол, мен, қарқыны, ырғағын. 4. Көрерменге, дирижердің, сыртын, беріп, тұруын, балағандар да, әдепсіздікке, екен, болған. 5. Бірақ, беретін, музыканттарға, жөн көрген, нұсқаулары, көрінуі үшін де, дирижерлер, жақсы, осылай, тұруды.

#### ➤ Музыкалық терминдердің қазақша түсініктемесін өз сөзіңізбен ауызша айтып беріңіз.

1. *Обертон* – ән үндестігіне жаңа өң беретін қосымша дауыс құбылысы. 2. *Меццо-сопрано* - орта дәрежедегі сопрано мен контральто арасындағы әйел дауысы. 3. *Сурдина* – музыкалық бұқтырма дыбысты бәсеңдету үшін ішектің үстіне қойылатын тарақ тәрізді жабдық. 4. *Дианазон* – дауыстың немесе музыкалық аспаптардың дыбыс ауқымы.

#### ➤ Жақшаны ашып, сұраулы сөйлемдерді хабарлы сөйлемге айналдырыңыз.

1. Оркестр дегеніміз не? (*Дыбыс саздары әр алуан, құрлысымен дыбыс реінгтері неше түрлі музыкалық аспаптарда орындайтын музыканттар тобы*)
2. Оркестрдің қандай түрлері болады? (*Симфониялық, камералық, эстрадалық, үрлемелі аспаптар оркестрі және халық аспаптар оркестрі*)
3. Симфониялық оркестр дегеніміз не? (*Ішекті, үрлемелі, ұрып ойнайтын аспаптардан тұратын оркестрдің жетілдірген түрі. Ол опера, балет, симфониялық шығармаларды орындайды*).
4. Үрлемелі аспаптар оркестрі қандай аспаптардан тұрады? (*Фагот, гобой, тромбон, саксафон, волторна, труба*).
5. Халық аспаптар оркестрі қандай аспаптардан тұрады? (*Домбыра, қобыз, сырнай, бас домбыра, бас қобыз, ұрмалы аспаптар*).
6. Эстрадалық оркестрге қандай аспаптар жатады? (*Гитаралар, барабандар, ямаха*).
7. Камералық оркестр дегеніміз не? (*Ішекті аспаптардан тұратын оркестр*).

#### Сөз тіркестерін қазақ тіліне аударыңыз.

Юбилейный концерт, мы снова вместе, современная школа искусств, различные музыкальные инструменты, изобразительное искусство, актерское мастерство, музыкально-эстетическое воспитание, творческое пространство, интеллектуальная культура, традиционная казахская музыкальная культура, награждения, почетные грамоты.

#### Терминдік сөз тіркестерін орыс тіліне аударыңыз.

Күміс көмей, жез таңдай, дем күші, әнші даусы, дыбыс саңылауы, дауыс пернелері, ән әуендері, дауыс техникасы, дауыстың еркін айтылуы, көмейдің дыбыс шығару қызметі, дыбыс бояуы, дыбыс бастамасы (атакасы), дыбыс шығару, дыбыс биіктігі (высокая позиция), дыбыс күші.

#### ➤ Дыбыс түрлеріне қатысты сөз тіркестерімен сөйлем құрастырыңыз.

Дыбыс түрлері – жұмсақ дыбыс, әлсіз дыбыс, үзік дыбыс, нәзік дыбыс, жіңішке дыбыс, қатаң дыбыс, табиғи дыбыс, жеңіл дыбыс, күнгірт дыбыс, жағымсыз дыбыс, сырылдаған дыбыс, сыңғырлаған дыбыс, сыңғыр дауыс (медный голос).

#### ➤ Терминдерді дұрыс анықтамасымен сәйкестендіріңіз.

Фальцет	қажетсіз дыбыс тербелісі
Тремоляция	төменнен жоғары қарай орналасқан дыбыстар тізбегі
Регистр	«әлсіз дыбыс»

➤ **Сөйлемдерден сұраулы сөйлем жасаңыз.**

1. Өнші дауысы – жанды аспап.
2. Өнші ән сөздерін тіл ұшымен жеңіл, таза айту керек.
3. Жұмсақ дыбыс лирикалық әндер айтқанда қолданылады.
4. Жігерлі, патриоттық әндерде марш екпінді қатаң дыбыстар қолданылады.
5. Айқай дауыстыларды жұмсақ айтуға тәрбиелеу үшін үзік дыбыс бастамасы қолданылады.
6. Үзік дыбыс бастамасы дауыс техникасын дамытуда стакатто, трель т.б. әшекей өрнектерді жаттықтыруда қолданылады.

➤ **Ақпаратпен танысыңыз. Музыкант ретінде пікір қосыңыз.**

Күнделікті жай есту мен музыкалық дыбыстарды есту арасында үлкен айырмашылық бар. Мысалы, күнделікті өмірде қыбыр мен сыбырды өте күшті еститін адамдар музыкалық дыбыстың биіктік деңгейін нашар естуі мүмкін. Керісінше, өмірде есту сезімі нашар, тіпті бір құлақпен еститін адамдар музыкалық дыбыстардың биіктік деңгейін бірден естіп, таза дыбыстай алады. Бұл есту мүшесінің физиологиялық құрылымына байланысты болады.

Мұнда атап өтетін жағдай жаттығулар құру мен білім алушыға орындатуға жеңіл жаттығу түрлері берілу қажет. Орыс тобындағы білім алушының ауызекі сөйлеу тілімен бағаланады. Бірнеше жылдық орыс аудиториясында жұмыс істеу тәжірибесінен байқағанымыздай 1 курста өтетін жалпы қазақ тілі курсына қатысушылардың кәсіби тілід емес, ауызекі тілде өз ойларын жеткізе алмайтындығын байқаймыз.

Алдарыңызға ұсынылып отырған бірнеше жаттығу түрлерінен байқағандай Кәсіби қазақ тілі тек терминдерді аударып үйретіп қана қоюдан тұрмайды. Студенттер сабақ барысында өз мамандықтары туралы жүйелі пікір айтуға, жатық сөйлеу білуге машықтанады.

Сонымен қатар кәсіби ағылшын тілі, кәсіби орыс тілі, кәсіби қазақ тілі пәндерінің арасында кәсіби қазақ тілін оқытудың өз қиыншылықтары бар. Өйткені дәстүрлі халық музыкасынан өзге мамандықтар бойынша қазақша мәтіндер, зерттеу жұмыстары жоқтың қасы. Әдебиеттердің көпшілігі орыс тілінде жазылған. Бұл болашақта кәсіби қазақ тілінің типтік бағдаламасын, оқу жұмыс бағдарламасын жазуда үлкен ізденісті, музыка саласында аударма жұмысымен айналысуды қажет етеді.

***Пайдаланылған әдебиеттер***

1. Музыкалық терминдер сөздігі. Алматы, - 1992 .

***References (transliterated)***

1. Muzykalyқ terminder sôzdigi. Almaty, - 1992 .

*Айнур МАШИМБАЕВА*

**ТИПОВАЯ ПРОГРАММА – ОСНОВНОЙ ДОКУМЕНТ В КУРСЕ  
ОБУЧЕНИЯ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ КАЗАХСКОМУ ЯЗЫКУ**

***Аннотация***

В статье речь идет об общем проекте и структуре разработки типовой программы, которая является основным документом при обучении казахскому языку. Данная программа была обсуждена на расширенном заседании Республиканского Учебно-методического Совета 28 апреля 2016 года. В статье дается общая информация о содержании и структуре типовой программы, о содержании урока обучения по специальности Хоровое Дирижирование.

**Ключевые слова:** типовая программа, профессиональный казахский язык, хорвое дирижирование, термин, текст, упражнение.

*Ainur MASHIMBAYEVA*  
**STANDARD PROGRAM AS THE BASIC DOCUMENT  
FOR COURSES OF PROFESSIONAL KAZAKH LANGUAGE**

***Abstract***

The article focuses on the overall project and the structure of development of a standard program, which is the basic document for teaching Kazakh language. The program was discussed at the extended meeting of the National Training and Methodological Council of 28 April 2016. This article provides general information about the content and structure of the sample program and on the content of lessons for choral conducting specialty.

**Keywords:** standard program, professional Kazakh language, choral conducting, term, text, exercise.

**Автор туралы мәлімет:**

*Мәшімбаева Айнұр Жақыпәліқызы* – филология ғылымдарының кандидаты, «Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер» кафедрасының доценті.

**Сведения об авторе:**

*Мәшімбаева Айнұр Жақыпәліевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

**Information about author:**

*Ainur Mashimbayeva* – candidate of Philology, docent of Social and Human Sciences department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**ЗАМАНАУИ МУЗЫКАСЫНЫҢ ЗЕРТТЕУЛЕРІ**

**ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ**

**THE STUDIES OF THE CONTEMPORARY MUSIC**

УДК 78.045:781.6

**Антон СОМОВ, Виталий ШАПИЛОВ**

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

## **ГАРМОНИЯ СИМВОЛИКИ ЧИСЕЛ В ТВОРЧЕСТВЕ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ (на примере «Размышлений на тему ВАСН»)**

### **Аннотация:**

Данная статья посвящена анализу числовой символики в творчестве Софии Губайдулиной на примере произведения «Размышления на тему ВАСН». Особое внимание уделяется роли чисел в построении музыкальной формы и воплощении художественной концепции. Также рассмотрена структура и семантика символа, кратко обрисована его история в музыкальном искусстве.

**Ключевые слова:** символ в музыке, музыкальная символика, число и музыка, монограмма в музыке, монограмма ВАСН, монограмма SOFIA, современная музыка, числовой метод анализа.

**Тірек сөздер:** музыкадағы танба, музыкалық бейнелеме, сан және музыка, музыкадағы монограмма, ВАСН монограммасы, SOFIA монограммасы, заманауи музыка, сандық талдау әдістемесі.

**Keywords:** symbol in music, musical symbolism, number in music, monogram in music, ВАСН monogram, SOFIA monogram, contemporary music, numerical method of analysis.

Музыка XX века установила новую парадигму, отличающуюся от барокко, романтизма и классицизма. По мнению В.Н. Холоповой: «Эмоциональная сторона достигла крайностей выражения, утратив полноту многообразия, предметная изобразительность пошла сильно на убыль, зато символическая достигла такой всеохватности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры» [1]. Исследователи считают, что в Новейшее время символика стала составной частью рационального восприятия мира и достигла такой всеобщности, какой она еще не имела раньше. Показательным примером такого подхода служит творчество Софии Губайдулиной, в котором числовая символика является основным фактором формообразования и определяет концептуальные основы содержания. Эти качества характеризуют специфику творчества композитора, начиная с восьмидесятых годов, и с этого времени проявляются практически во всех ее произведениях [2].

**Символ** – это наиболее емкая и значительная, продуктивная и концентрированная форма выражения культурных ценностей и смыслов. Это, один из наиболее «мощных из всех имеющих в культуре «инструментов» реализации ее духовных возможностей» [3, 3]. Также, символ выступает одной из важнейших категорий искусства, философии и психологии. Символ представляет собой, по сути, конкретно-зримое воплощение тех или иных идей и идеалов как высших ценностей и смыслов, которыми живет человек и которыми обуславливается развитие и функционирование культуры.

Понятие символа родственно понятию знака, их объединяет общая структура, основанная на взаимодействии двух сторон – предметной и смысловой. Но глубинный смысл символа многослоен, разноплановость его содержания служит отражением всеобщности человеческого бытия. Знак, напротив, однороден по своей семантике, поскольку неоднозначность смысла вредит его рациональному функционированию.

В результате действия символов сформировалась особая форма мышления – **символика**. Ее основу образует психический механизм, который обеспечивает замещение одних образов и эмоционально окрашенных представлений другими [4, 337]. Символика отличается множественностью форм своего проявления – символика жанров, стилей, букв

и чисел, монограмм, и фактически любое явление природы или жизни человека может иметь символическое значение.

По мнению Н.Н. Рубцова, полное проявление своих существенных характеристик и определяющих свойств символ находит в искусстве, выступающим в роли «эталона» символического выражения в целом, так как искусство есть ни что иное как «модель культуры или способ ее самопознания» [3, 4].

Но стоит отметить, что в содержании символа на первом плане находится чувственно-эмоциональное начало, направленное на подсознание человека. Поэтому, начало своего применения символ находит в религии, как наиболее древней форме постижения бытия, а лишь потом в разных видах искусств. Помимо религии и искусства, символы нашли свое применение в науке, подразделяясь на математические, физические, химические, логические, психологические (образы). В музыке особый интерес вызывают символы чисел, благодаря их способности целостно выражать глубинную сущность вещей и явлений.

Число выражает гармонию и совершенство, но в тоже время оно покрыто тайной и тем самым требует к себе особого внимания и отношения. Возникнув еще в первобытном обществе из потребностей счёта, понятие числа с развитием науки значительно расширилось. Сопровождая человека на протяжении всего времени его существования, число получило множество форм обозначения, но его внутреннее содержание всегда оставалось постоянным в своей значимости. В античное время понятие гармонии и музыки было почти тождественным, вплоть до того, что одно из них можно было заменить другим. Но что связывает эти понятия? По мысли Боэция в роли связующего начала выступает число, ведь гармония – это то, что устроено на основе разума и измерено числом, так как она имеет своей основой меру и пропорцию – категории связанные с числами. Числовая музыка в представлениях Боэция, отразивших многовековой опыт античной философии, – это многообразная гармония в человеке, в человеческом теле, в человеческой жизни и деятельности, а также гармония души и тела [5]. Следовательно, главная цель творца (*музософа*) – познание и восхваление мировой гармонии и божественных установлений, говорящих с нами на языке чисел, воплощенных в музыкальных звуках и звукосоотношениях. Эти идеи Боэция не теряют своей актуальности, они являют собой скрытую программу деятельности для каждого творца музыки, который рожден быть философом [5]. Основой гармонии мыслится мера, пропорция, то есть число и соотношения чисел. Гармония чисел отражает Мировую гармонию, равновесие элементов во всякой вещи, предохраняя ее от распада.

Ход развития истории показывает, что символика чисел на первых этапах общей истории постепенно приобретала все большее влияние. Так под влиянием христианской религии средневековое искусство характеризуется еще большей символичностью. По словам М.А. Сапонова, «числовая символика в виде постоянно действующей «квазисемиотической» системы входила во все трактаты или подразумевалась сама собой» [6, 9]. Начиная с эпохи барокко, символическое значение чисел постепенно уменьшается, но в XX веке символика чисел возрождается. Одна из наиболее значимых причин этого кроется в особой роли времени как фактора организации музыкального произведения Новейшего времени<sup>1</sup>.

Задача многих современных композиторов – побудить слушателя замечать и раскрывать эти символы, понимать в музыке то, о чем порой сложно сказать словами. Обращение к символике становится необходимо, дабы не утонуть в мире простоты и доступности, характерной для популярной музыки. Одним из таких композиторов является С. Губайдулина – мастер религиозной символики в инструментальной музыке, для которой «многомерный», множественный смысл становится одно-единственным

<sup>1</sup> Основные концепции музыкального времени XX века получили характеристику в коллективном труде «Теория современной композиции» [7, 83-108].

жестом танца, рифмой стихотворения или формы музыкального произведения. Для нее музыкальная форма – это дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством изменений.

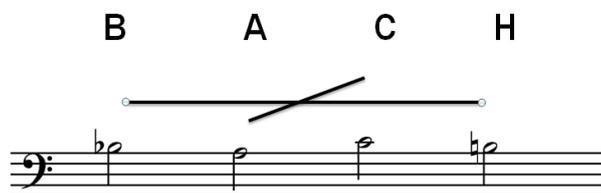
У каждого композитора есть свой язык письма, язык искусства, и он же становится языком символов. Разработанность языка, в том числе и музыкального, сказывается в закономерности повторения явно отчеканенных формул. Числовые структуры в творчестве Губайдулиной имеют разные проявления. Одно из них – повышенный интерес к «священной семерке». Но это лишь внешний пласт числовой эстетики. Наибольшую ценность представляет ее глубинный слой, затрагивающий композиционное строение музыкальных произведений. Именно эти отношения и создают красоту временной структуры музыки, впервые раскрытой в исследовании В.С. Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной».

Характерное проявление числового метода композиции можно обнаружить в двух произведениях композитора: «Размышлении о хорале И.С.Баха», числовая организация которого подробно раскрывается в монографии В.Холоповой, и – камерно-инструментальном сочинении для струнного квартета «Размышления на тему ВАСН», которое еще не становилось предметом отдельного анализа.

Английское название первого произведения автором трактуется как «Meditation» – сосредоточенное размышление. Однако, **Reflections** (образ, отражение) несет в себе большое значение в передаче эмоционального содержания. Название **Reflections** включает в себе не статику медитации, а активное движение мысли. Оно выражается с помощью символики чисел, риторических фигур, полифонии сонорных пластов, алеаторики и т.д.

Обращение к камерному составу также не случайно. Музыкальный звук в камерном исполнении, полном тонких деталей и нюансов – это целый мир. Вслушивание без счета времени в струны и души скрипки, виолончели, альты открывает безграничные просторы композиционной фантазии. Даже один солирующий инструмент таит для композитора большие возможности. Камерный состав позволяет максимально сосредоточиться на звуковых характеристиках музыкального языка. Губайдулина считает, что «унылая или яркая жизнь общества, отдельных людей находит выражение в музыкальном звуке» [8, 119].

Выбор монограммы ВАСН в качестве основы произведения обусловлен трагической концепцией, так как ноты монограммы выстраиваются в соответствии с риторической фигурой креста, с выделением малосекундовых ламентных интонаций, которые пронизывают все произведение. Символ креста – это один из древнейших и универсальных символов мифопоэтического мышления. Крест стал центральным символом христианского мировосприятия. Его главное значение – спасение через муки и страдания, диалог между человеком и богом. «Крест – это символ высших сакральных ценностей, высших устремлений человеческого существа» [3, 109]. Для С. Губайдулиной очень важна сама ситуация драмы, трагедии, то есть, ситуация высокого психологического накала. По словам композитора, ее интересует «все, в чем присутствует трагизм» и наиболее ярко это выражается в риторической фигуре креста – ВАСН (см. пример 1):



Пример 1

Числовой символ ВАСН равен **14**, и это число играет важную роль в разделении частей внутри формы (см. таблицу 1, схему 1). Также важная роль в произведении принадлежит числу 48, которое выступает символом имени SOFIA (см. таблицу 2).

<b>В</b>	<b>А</b>	<b>С</b>	<b>Н</b>
2	1	3	8
= 14			

Таблица 1

<b>S</b>	<b>O</b>	<b>F</b>	<b>I</b>	<b>A</b>
18	14	6	9	1
= 48				

Таблица 2

Форма «Размышлений на тему ВАСН» близка к контрастно-составной. Первая часть начинается в темпе **48** ударов в минуту и состоит из двух фраз, построенных на ламентных интонациях (см. схему 1<sup>2</sup>):

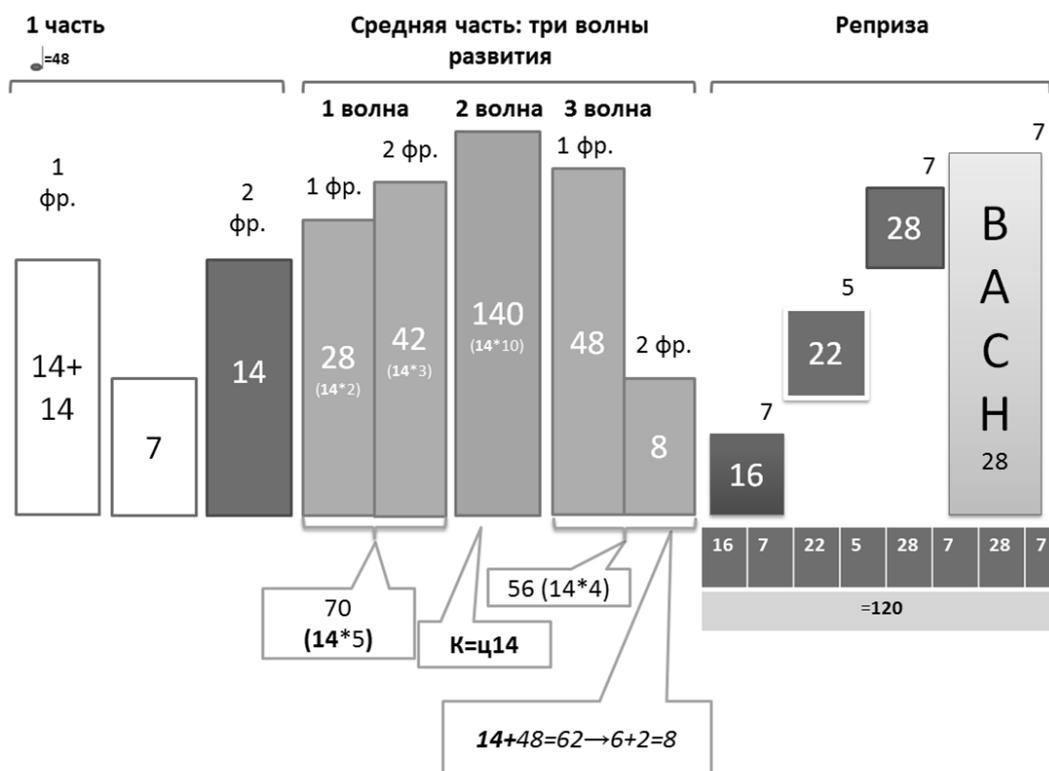


Схема 1. Размышление ВАСН, форма

Первая фраза длится **28** секунд (14+14, символ ВАСН). Переход ко второй фразе занимает протяженность **7** секунд, что трактуется как половина от **14**. Вторая фраза занимает небольшое построение, при темпе **72**, ее общая протяженность также **14** секунд, что также соответствует числовому символу монограммы ВАСН.

<sup>2</sup> Все числа указаны в секундах

Первую часть можно обозначить как «ядро», а среднюю часть, которая строится на новом материале – развертывание, что типично для барочной структуры (см. пример 2):

Пример 2 – Размышление ВАСН, начало развертывание ядра

Средняя часть состоит из трех волн развития, где первая волна длится **70** секунд, и это не случайно. Данное число говорит о пятикратном увеличении числа **14** ( $14 \times 5$ ), выступающим фактором развития, расширения временного и звукового пространства. Подобно первой части, внутри средней части также образуется ядро, протяженность которого составляет **28** секунд ( $14 \times 2$ ) и развертывание – **42** секунды ( $14 \times 3$ ). Интересно, что в партиях первой скрипки (такты 23-24), а затем – виолончели (такт 25) впервые в данном произведении появляются контуры монограммы ВАСН.

Вторая волна – это центральный этап, который длится **140** секунд, десятикратное увеличение числового символа монограммы ВАСН ( $14 \times 10$ ). Здесь достигается максимальная напряженность мыслей, их развитие, внутреннее смятение: «Мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [9, 15]. В данном разделе в очередной раз подчеркивается значимость числового символа ВАСН – кульминация расположена в цифре **14** (см. пример 3):

Пример 3 – Размышление ВАСН, вторая волна

Третья волна, с протяженностью звучания первой фразы, до наступления кульминации и генеральной паузы – **48** секунд, что вновь побуждает вспомнить числовое значение SOFIA и осмыслить момент высшего духовного напряжения. Кульминация вместе с генеральной паузой длится **8** секунд – что, можно трактовать как символ единения двух композиторов ( $14 + 48 = 62 \rightarrow 6 + 2 = 8$ ).

Последняя часть имеет черты репризы, художественный замысел которой раскрывается в стремлении заполнить пространство за счет поочередного вступления всех инструментов, глиссандирующие звучности которых устремляются вверх. Возникает духовное возвышение и просветление – итогом всего произведения становится хоральное провозглашение монограммы ВАСН, как спасительный маяк, символ личной веры (см. схему 2):

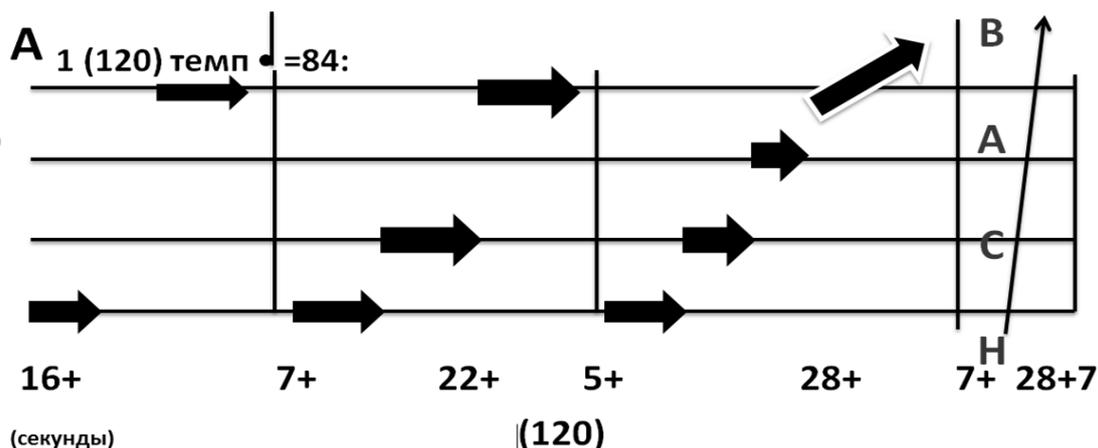


Схема 2 – Размышление BACH, порядок вступления голосов в репризе

Казалось бы, итог размышлений ясен. Но завершает сочинение высокий звук у виолончели (не характерный для традиционного диапазона этого инструмента) – *as* второй октавы. Интересным становится следующий факт, общая протяженность репризы составляет **120** секунд, что в аспекте символического содержания не является случайным. Число 120 образуется в результате символической расшифровки названия произведения – **Reflections** (см. таблицу 3):

<b>R</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>L</b>	<b>E</b>	<b>C</b>	<b>T</b>	<b>I</b>	<b>O</b>	<b>N</b>	<b>S</b>
17	5	6	11	5	3	19	9	14	13	18
= 120										

Таблица 3

Использованный метод анализа в очередной раз подтверждает, что раскрытие секретов числовых символов не должны завершаться пожиманием плеч и шутками по поводу никчемности таких исследований (Э. Бодки). Они требуют предельной внимательности и ответственности, как со стороны исполнителя, так и со стороны исследователя.

Какие еще символические смыслы можно заметить в данном произведении? Оно служит ярким примером феномена художественного договаривания<sup>3</sup>, представленного А.С. Соколовым. Обращает на себя внимание использование священной тройки, которая раскрывается в выстраивании нотного текста всего произведения из 21 квартетного стана. Сумма 2+1 дает 3 – священное число – Божественная троица. Еще одним подтверждающим фактором христианской числовой символики также является расшифровка **Reflections** как  $1+2+0=3$ .

На этом основании можно предположить, что художественный замысел этого произведения можно понимать как религиозное размышление, путь к просветлению и обретению духовного единства в сознании самого композитора, которое можно расшифровать, если 21 (стан всего произведения) умножить на 4 голоса = 84, что в зеркальном отражении будет 48 – монограмма SOFIA. Но также если 48 и 84 довести до однозначного значения, то мы увидим:  $4+8 = 12 \rightarrow 1+2 = 3$ ;  $8+4 = 12 \rightarrow 1+2 = 3$ . Все вычисления приводят к священному числу 3.

<sup>3</sup> Договаривание представляет собой доведение до мыслимого предела некоей культурно-исторической традиции, чаще всего, «иссякающей», по словам автора. Обращаясь к ней, художник-композитор сохраняет ее в рамках своего творчества [10]. В данном произведении – это традиция обращения к нотной монограмме BACH.

Гармония символики чисел выражается в особой стройности, слаженности и созвучности частей композиции, и это определяет конструктивное и идейно-художественное единство данного произведения. Осознание этих качеств способствует наиболее точной интерпретации и пониманию концепции многих произведений Губайдулиной, созданных начиная с 80-х годов XX века. Выдающиеся гуманисты, к которым принадлежит С. Губайдулина, болезненно и остро ощущают дисгармонию современного мира, духовный кризис, поразивший общество. Поэтому философия композитора представляет собой безусловную ценность, как источник этически направленной воли и интеллекта, высокой духовности, нравственного ориентира.

#### **Список литературы**

1. **Холопова В.Н.** Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции. – М., 2002.
2. **Ценова В.С.** Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Автореф. дис... докт. искусствоведения. – М., 2000.
3. **Рубцов Н.Н.** Символ в искусстве и жизни: философия размышления – М., 1991.
4. **Головин С.Ю.** Словарь психолога-практика. – Минск, 2003.
5. **Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л.** Философия гармонии Бозэция // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. – М., 2002.
6. **Сапонов М.А.** Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. – М., 1978.
7. Теория современной композиции: Учебное пособие. Ред. Ценова. – М., 2005.
8. **Холопова В.Н.** София Губайдулина. – М., 2011.
9. **Мазель Л.А.** Черты стиля Шостаковича. – М., 1962.
10. **Соколов А.С.** Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2004.

#### **References (transliterated)**

1. **Holopova V.N.** Tri storony muzykal'nogo sodержaniâ // Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika. Materialy Pervoj Rossijskoj naučno-praktičeskoj konferencii. – М., 2002.
2. **Cenova V.S.** Čislovye tajny muzyki Sofii Gubajdulinoj: Avtoref. dis... dokt. iskusstvovedeniâ. – М., 2000.
3. **Rubcov N.N.** Simvol v iskusstve i žizni: filosofiâ razmyšleniâ – М., 1991.
4. **Golovin S.Û.** Slovar' psihologa-praktika. – Minsk, 2003.
5. **Holopov Û.N., Pospelova R.L.** Filosofiâ garmonii Boëciâ // Russkaâ kniga o Palestrine. K 400-letiu so dnâ smerti. – М., 2002.
6. **Sapouov M.A.** Menzural'naâ ritmika i ee apogej v tvorčestve Gil'oma de Mašo // Problemy muzykal'nogo ritma: Sbornik statej. – М., 1978.
7. Teoriâ sovremennoj kompozicii: Učebnoe posobie. Red. Cenova. – М., 2005.
8. **Holopova V.N.** Sofiâ Gubajdulina. – М., 2011.
9. **Mazel' L.A.** Čerty stilâ Šostakoviča. – М., 1962.
10. **Sokolov A.S.** Vvedenie v muzykal'nuû kompoziciû XX veka: učeb. posobie po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» dlâ stud. vysš. učeb. zavedenij. – М., 2004.

*Антон СОМОВ, Виталий ШАПИЛОВ*

### **СОФИЯ ГУБАЙДУЛЛИНА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ СИВОЛДЫҚ ГАРМОНИЯЛАРДЫҒЫ САНЫ («ВАСН тақырыбында ойлану» мысалында)**

#### **Түйін**

Бұл мақала «ВАСН тақырыбына ойлану» атты шығарманың үлгісінде София Губайдулина шығармашылығындағы сандық символын талдауға арналған. Музыкалық форманың

құрастырылуындағы сандар рөлі мен көркемдік тұжырымданың іске асыруына ерекше назар аударылады. Сонымен қатар, символдың семантикасы мен құрылымы қарастырылып, оның музыка өнеріндегі тарихына қысқаша сипаттама берілген.

**Тірек сөздер:** музыкадағы таңба, музыкалық бейнелеме, сан және музыка, музыкадағы монограмма, BACH монограммасы, SOFIA монограммасы, заманауи музыка, сандық талдау әдістемесі.

*Anton SOMOV, Vitaliy SHAPILOV*  
**THE HARMONY OF NUMBERS' SYMBOLISM  
IN CREATIVITY OF SOFIA GUBAYDULINA  
on example of "Reflections on BACH"**

**Abstract**

This article is devoted to the analysis of numerical symbolism in creativity of Sofia Gulbaydulina on example of "Reflections on BACH". Special attention is paid to a numbers' meaning in building musical form and implementing artificial conception. The structure and meaning of symbol is also considered, its history in musical art is described.

**Keywords:** symbol in music, musical symbolism, number in music, monogram in music, BACH monogram, SOFIA monogram, contemporary music, numerical method of analysis.

**Сведения об авторах:**

*Сомов Антон* – студент 3 курса специальности «Музыковедение».

*Шапилов Виталий Александрович* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции КНК им. Курмангазы.

**Авторлар туралы мәлімет:**

*Сомов Антон* – «Музыкатану» мамандығының 3 курс студенті.

*Шапилов Виталий Александрович* – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті.

**Information about the author:**

*Anton Somov* – 3<sup>d</sup> year student of "Musicology".

*Vitaliy Shapilov* – PhD in Art, docent of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

УДК 781.22:78.036

**Данияр БЕРЖАПРАКОВ***Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***О ЗНАЧЕНИИ ТЕМБРА В МУЗЫКЕ XX-XXI ВЕКОВ****Аннотация:**

Статья посвящена рассмотрению анализов нескольких музыкальных произведений XX-XXI века с точки зрения особенностей использования тембровых красок и их влияние на развитие и обогащение современной музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** тембр, техника музыкальной композиции, Джон Кейдж, Джордж Крам, Дьёрдь Лигети, электронная музыка, темброколористика, сонористика.

**Тірек сөздер:** тембр, музыкалық композицияның техникасы, Джон Кейдж, Джордж Крам, Дьёрдь Лигети, электрондық музыка, темброколористика, сонористика.

**Keywords:** timbre, musical composition technique, John Cage, George Crumb, Gyorgy Ligeti, electronic music, tone coloring, sonorism.

За последние несколько десятилетий появилось огромное количество произведений выдающихся зарубежных композиторов, так или иначе реализующих определенные идеи, концепции, посредством тембра. Первые шаги в этом направлении были сделаны еще в начале прошлого столетия, в творчестве ныне действующих композиторов создано много новаторских сочинений, которые остаются в тени. В связи с этим, изучение достижений и экспериментов в зарубежной музыке XXI века является актуальной задачей для нынешнего поколения учёных, музыковедов.

В условиях, когда композиторское творчество стало рассматриваться как переход от создания музыки с помощью звуков к поиску новых красок и изобретению самих звуков, тембр выдвинулся на первый план музыкальной выразительности. Авангардные течения XX века привели к кардинальным изменениям сознания художников и переосмысления самой музыки. Начиная с 1950-х годов прошлого столетия, появляются труды, посвященные этим музыковедческим проблемам. В их числе труды Назайкинского, Цытовича, Асафьева, Задерацкого, Дубинец и мн.др. Определённые вопросы уже достаточно хорошо изучены современными музыковедами. И, тем не менее, многое ещё остаётся малоизученным и требует дальнейшего изучения. В частности, психологические аспекты тембрового мышления, концепции произведений и вопросы восприятия. Кроме того, с каждым годом появляются все новые и новые музыкальные инструменты и тембры, которые требуют новой музыкальной нотации, рассмотрения, изучения для их понимания и использования композиторами в современной музыке.

XX век – одна из сложнейших эпох в развитии музыкального искусства, столетие контрастов, частых и резких смен творческих тенденций, смены идеалов. Однако, несмотря на порой глубочайшие различия, все авангардистские направления сходились в одном – в отношении к звуку. В поисках новых решений, альтернативного звука, расширяя звуковое пространство, итальянские футуристы, русские авангардисты, европейские и американские композиторы приходят к открытию иного звукового мира. Композиторов интересует звук с разных точек зрения: высотности, интенсивности, громкости, яркости, воздействия звука на человеческую психику. К тому же, звук рассматривается не столько как средство для выражения мысли, чувства, реакции на окружающий его мир, а как самостоятельный объект эстетического созерцания, создающий собственный мир. Об этой тенденции современных композиторов, созданию звука из всего, о новом взгляде на звуковую материю и, открытии, что «музыка – это звук,

резонирующий с целым миром», убедительно говорит Дж. Кейдж в одном из интервью: «Там, где люди чувствовали необходимость “склеивать” звуки, чтобы добиться связности, мы стремились сделать наоборот, – избавиться от “клея”, чтобы звук был сам по себе» [1, 11]. Не случайно партитуры современных зарубежных композиторов отличаются большим разнообразием и смелыми экспериментами. Фактически к инструментам традиционного оркестра прибавляются экзотические, конкретно-шумовые и детские инструменты. В качестве примера приведём партитуру Дж. Крама, в которой встречаются следующие инструменты: мараки, китайские тарелочки, банджо, ситар, мандолина, игрушечное пианино, варган, музыкальная пила, электрогитара, стеклянная гармоника (стаканы, наполненные водой, по которым исполнитель водит смычком), воссоздающие, по мнению композитора, звучание «божественной музыки». Вместе с таким оригинальным составом инструментов Крам вводит особые приемы игры. В качестве примера, удары стеклянной палочкой по струнам – характерный для игры на банджо и гитаре прием под названием «горлышко бутылки» (bottle neck). С помощью необычных тембровых качеств инструментов и исполнительских приемов он создает свой, неповторимый звуковой мир.

Тембр, как справедливо отмечают исследователи, выступает, с одной стороны, мощным формообразующим фактором, с другой, темообразующим, и даже стилеобразующим фактором. Однако, как пишет М. Манафова, несмотря на появление научных работ в области тембра и его отдельных аспектов, полного и многостороннего рассмотрения этого явления в контексте музыкальной системы ещё не проводилось» [2, 1]. И мы не можем не согласиться с ней, полагая, что рассмотрение столь важного пласта формообразования произведения через призму музыкальной системы представляет собой обширную и плодотворную почву для исследователей, интересующихся этой сферой.

В современной музыкальной системе тембр занимает чуть ли не самое верхнее место. В то время, как мелодия становится расплывчатой, ритм все более конструктивным, гармония обрастает различными комбинациями наложения различных созвучий, а форма едва уловима – тембр становится почти единственной «аркой», скрепляющей все музыкальное произведение. Особенно это заметно, если привести наглядный пример – Трио «Sounds of Bones and Flutes» Д. Крама. В данном Трио, где из-за усложненного ритма и музыкального языка нам трудно различить разделы форм, дифференцировать музыку на мелодию, подголоски, аккомпанемент. Единственное, что мы можем понять сразу, без всяких анализов – это тембр. Например:

The image shows a musical score for three instruments: E. Vln. I, E. Vln. II, and E. Vc. The score is complex, featuring various performance techniques and dynamic markings. Key elements include:
 

- E. Vln. I:** Starts with a 'whisper (stacc)' instruction, followed by 'col legno' and 'fongue click' markings. It includes a section with the vocal-like syllable 'Ka-to-ko to-ko to-ko to-ko to-ko to-ko to-ko!' and a 'poco (come sopra)' marking.
- E. Vln. II:** Features 'whisper (stacc)', 'col legno', and 'fongue click' markings. It also includes the 'Ka-to-ko' syllable and a 'pizz.' (pizzicato) marking.
- E. Vc.:** Includes 'whisper (stacc)', 'col legno', 'fongue click', and 'pizz.' markings. A 'pizz.' marking is also present at the end of the section.

 The score is written in a style that emphasizes texture and timbre over traditional melodic and harmonic structures.

Пример 1. Д.Крам, Трио «Sounds of Bones and Flutes»

Глядя в партитуру Джорджа Крама, трудно представить музыку, понять замысел, узнать форму и прочее. Но мы уже знаем, что этот эпизод исполняют скрипки и

виолончель. И, несмотря на нетрадиционное звукоизвлечение, в нашем воображении уже автоматически представляем эти инструменты, и внутренним слухом слышим их тембральные особенности.

Значение тембра постоянно росло все больше и больше по мере развития музыки. Композитору приходилось насыщать инструменты все новыми приемами, чтобы «освежить свое творчество». Так когда-то появились такие приемы звукоизвлечения как пиццикато, фруллато, флажолеты. Особенно остро эта проблема возникла на рубеже XIX-XX веков, и до сих пор остается актуальной. Тому доказательства различные высказывания ученых – музыковедов о значении тембра в музыкальной драматургии произведения и его восприятия.

В книге «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьев пишет, что «чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса – произведение, – это музыкальные инструменты, их материал, их строй, их тембр; техника игры и т.д. Конечно, данный фактор понимается как формообразующий в том случае, если отказаться от абстрактного представления о форме в музыке и от чисто зрительно-архитектонического-понимания, ее в виде количества тактовых единиц. Мелодии в 16 тактов, допустим, даже со сходными кадансами и одинаковыми модуляционными отклонениями, сочиненные, скажем, для скрипки, с использованием всех возможностей, которые дают ее диапазон и смычковые штрихи, другая же для английского рожка, – будут различаться в отношении формы» [3, 48].

Нельзя не согласиться с тем, что тембральная краска очень часто становится одной из характерных особенностей стиля композитора любой эпохи. Например, любимый И.С. Бахом орган или гобой, всевозможные фортепианные краски Ф. Шопена и Ф. Листа, тембры человеческого голоса в песнях Ф. Шуберта, и т.д. В современной же музыке это явление очень редко, так как композитор, пытаясь создать что-то новое, пишет произведения для самых различных составов инструментов, иногда даже и не музыкальных.

Идея эмансипации и эстетизации шума принадлежит итальянским музыкантам-футуристам. В начале XX века Франческо Прателла (1880-1955), Луиджи Руссоло (1885-1947) в своих многочисленных Манифестах и книгах, излагая взгляды на «шумовую музыку» будущего, одновременно представляли слушателю свои первые композиции для шумовых инструментов. Так Л. Руссоло в манифесте «Искусство шумов», получившем в 1916 году широкий резонанс, четко передаёт суть нового искусства: «... мы будем варьировать удовольствие нашего чувствования, различая бульканье воды, воздуха и газа в металлических трубах, урчанье и хрип моторов <...> трепетанье клапанов, движение поршней, пронзительные крики металлических пил, звучное скольжение трамвая по рельсам, шелканье бичей, плесканье флагов» [4, с.272].

Одновременно в сфере шумовой музыки и шумовых эффектов большую известность получают идеи и эксперименты русских авангардистов – врача, художника Н. Кульбина, композиторов А. Аврамова («Симфония гудков»), М. Матюшина (опера «Победа над солнцем»), А. Мосолова («Завод»), французских композиторов Э. Сати (балет «Парад»), П. Шеффер, П. Анри. Среди американских творцов следует выделить такие имена как Э. Варез («Гиперпризма»), Д. Антейл («Механический балет»), Г. Кауэлл («Ритмикана»).

О музыке и науке, о новой трактовке звуков, их освобождении много пишет в 1930-х года Эдгар Варез. Ему принадлежит цикл лекций «Передовые элементы современной музыки», где четко излагается позиция композитора-новатора, автора экспериментальных произведений на новые возможности электронных звуков и выделяются среди них наиболее важные: а) освобождение от темперированного строя; б) отказ от использования хроматической гармонии; в) углубление дифференциации тембров; г) расширение спектра динамических оттенков и другие. Лекции Вареза опубликованы в книге «Современные композиторы о современной музыке» под редакцией Дж. Швортца [5, 58].

Хочу отметить и тот факт, что оркестр XX века отличается от современного независимо от стиля и идеи. В этом огромная заслуга композиторов, открывших новые тембральные возможности инструментов симфонического оркестра. Одним из таких мастеров своего дела является крупнейший композитор XX-XXI века, итальянский композитор Лучано Берлио (1925-2003). Большая часть его работ есть реализация возможностей инструментальной музыки, в развитие которой Берлио внёс значительный вклад. Из наследия итальянского композитора большую популярность приобрели «Секвенции» для тринадцати солирующих инструментов – флейты, арфы, женского голоса, фортепиано, тромбона, альты, гобоя, скрипки, кларнета, трубы, гитары, фагота, аккордеона, которые Берлио назвал, отталкиваясь от первоначального смысла этого слова, «последование».

В 2002 году композитор создаёт «Секвенцию для виолончели», представив известный инструмент совершенно с другой, неизведанной до этого стороны. Во-первых, нотная запись нетрадиционна – вместо одной строчки две. Во-вторых, виолончель выполняет несколько функций различных инструментов – ударных, духовых и струнных. Таким образом, виолончель настолько в тембровом отношении разнообразна, что слышится не один инструмент, а целое трио, или даже квартет. Начинается музыка с постукивания – левой рукой по грифу и струнам, правой – по корпусу инструмента. Благодаря задеванию на грифе струн, мы слышим удар на определенной высоте, зафиксированной в нотах, правая рука же издает удар без какой либо фиксации тона. Поэтому подражание ударным также двойственно. Внезапно появляющиеся резкие звуки пиццикато, словно сигнальные позывные, так же имеют свой звуковысотный строй.

scritta per Rohan de Saram

**Sequenza XIV** accordatura, sempre

per violoncello (2002)

Luciano Berio (1925-2003)

♩ = 92 ca. *morendo e flessibile*

♩ = 120 *+ sempre*

\*) the dynamic of the right hand is always the same as the left hand  
\*\*) strike the fingerboard with the palm of the right hand

Luciano Berio Sequenza XIV per violoncello (2002)  
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 32 914

Пример 2. Л. Берлио, «Секвенция XIV» для виолончели

Отсюда тембр виолончели грозный, слегка угрожающий, а благодаря контрастной динамике (*pp* и *ff*), имеет оттенок настороженности. Композитором найдены новые краски в своем произведении, и эта – лишь одна из многих.

Понять форму этой «Секвенции» очень сложно, можно лишь предположить, что это 3-х частность, и, опять - таки, только с помощью темброкolorистики. Вначале очень долго виолончелист играет без смычка, затем, ближе к середине произведения, он достает смычок, и произведение продолжает свое развитие, соединяя в себе попеременно игру разные технические приемы. Ближе к концу мы снова слышим преимущественно пиццикато. Таким образом, форму произведения можно, схематически выразить следующим образом:

I раздел	II раздел	III раздел
Pizzicato	pizzicato, arco	pizzicato, meno arco

*Таблица 1. Схема формы Секвенции для виолончели*

Тембральные сочетания настолько яркие, что воображение рисует самые различные картины, но очевидно одно – это соревнование, где один прием преследует другой.

Секвенции Берлио — виртуозные пьесы. Один из главных принципов Берлио, как было отмечено выше, – не насиловать природу инструмента. Его путь – исследовать возможности инструмента и исполнителя, раздвигая границы привычных представлений. При этом, по мысли Берлио, виртуозность вырастает «из напряженного отношения между музыкальной идеей и инструментом, между замыслом и музыкальной субстанцией» [6,с.90-91]

Наглядно убеждаясь в осознании композиторами XXI века важности отношения к тембральным аспектам симфонического оркестра, мы можем смело убеждать, что это лишь начало открытия всевозможных способов, приёмов, изобретений, и экспериментов над ним. Именно благодаря синтезу композитора и изобретателя в одном лице, нам известны имена Д.Кейджа, Л.Лигети, Л.Берлио, Б.Мадерна и многих других композиторов, открывших нам самые разнообразные фонизмы, краски, тембральные сочетания и их комбинации. Поэтому симфонический оркестр и композитор нашего времени – это мощное и органичное сочетание, за которым стоит будущее всего музыкального искусства.

В XX веке стремительное развитие научных технологий не смогло не отразиться и в различных формах искусства, в том числе и в музыке. Именно благодаря синтезу композитора и изобретателя в одном лице, нам известны имена Д. Кейджа, Л. Лигети, Л. Берлио, Б. Мадерна, Д. Лигети и многих других композиторов, открывших нам самые разнообразные краски, тембровые сочетания и их комбинации. Композиторы начинают стремиться найти новые краски и темы для своего творчества не только в пределах музыкальных инструментов, но и далеко за их пределами. Так на свет появилась «Поэма для 100 метрономов» Д. Лигети, как своеобразная сатира на злоупотребление механикой в искусстве. Она была написана в 1962 году, и исполнена в 1963 году в г. Хилверсюм, Нидерланды. Перед исполнением поэмы требовалась специальная подготовка для «исполнителей»: 100 метрономов располагалось на многоярусных станках, как хористы на ступенях. В роли дирижёра выступила лента, одновременно запустившая все 100 механизмов, заведённых на разные темпы и время звучания. Общая продолжительность поэмы от 14 до 24 минут. Важнейшим свойством музыки Д. Лигети стала сонорика, которая проявляет себя по-разному: в фактуре, звуковысотном соотношении, временном, и т.д. Но особенный вклад композитор внёс в области тембра, выступив в ней ярким новатором. Его сонорные композиции поражают своей неповторимой темброкрасочностью, вызывающей в голове слушателя целый ряд разных эмоций, впечатлений, образов. На слушателей обрушивается хаотичный шум, способный вызвать

лёгкий шок, в котором нет ни музыкальной темы, ни разделения на подразделы – ничего, за что можно было бы ухватиться. Лишь общий шквал звуков, без определённой высоты. Казалось бы – какая-то бессмыслица, просто шутка, реакция композитора на увлечение механическим в произведениях. Но почему же тогда Лигети называет её поэмой? Ведь поэма подразумевает глубокую идею, смысл, тембровую драматургию, конкретные музыкальные формы и т.д. Вот что об этой поэме написал знаменитый музыкальный критик Алекс Росс: «По мере того, как метрономы один за другими затихали, возникла странная дрожь волнения; последние оставшиеся в живых, помахивая в воздухе своими маленькими руками, выглядели одинокими, потерянными, почти человеческими». То есть вся идея произведения вертится вокруг тембра. Он создаёт изобразительную концепцию – тревожные стуки множества испуганных сердец (это связано с огромными изменениями в политической и научной сферах XX века, ставшей веком огромных потрясений для людей).

Оригинальная концепция эмоционально-образного содержания этой поэмы выдвинута и опубликована на страницах казахстанской «Новой музыкальной газеты» молодыми музыковедами, которые проводят яркие, с глубоким философским смыслом ассоциации. «Вспоминается, пишут критики, – как в блокадном Ленинграде по радио звучал стук метронома – как сердце города. В перерывах между бомбежками это сердце билось спокойно, в темпе *moderato*, но перед налётом стрелка метронома сдвигалась к темпу *presto*. А может быть 100 метрономов передаю тревожное биение сердец, беспорядочное метание из стороны в сторону людей, потерявшихся в хаосе современной жизни? Постепенное затухание этих «инструментов» один за другим, безусловно, может иметь иную трактовку, вызывая определённые ассоциации трагического характера» [7, 16].

Несмотря на то, что Лигети – новатор в области такой трактовки произведения, его искания не были найдены извне. Ведь такой принцип затухания и перехода от общего к частному в произведениях крупной формы были найдены задолго до него, в далёком 1772 году Й. Гайдном в финале «Прощальной симфонии» № 45. И также как и Лигети, Гайдн выступил в этой симфонии новатором: применил нетипичный пятичастный цикл, написал финал в не использующейся в то время ещё тональности – фа диэз мажор, изменив темп финала с быстрого на медленный. К тому же, в тембровом отношении Гайдн также сумел выделить своё произведение, создав эффект растворения музыки в пространстве: музыканты по одному покидают сцену, завершив исполнение своих партий. Продумывая драматургию произведения, Гайдн чётко придерживался цели: передать волнения музыкантов, их тревогу за долгую разлуку с домом. В этом месте линии Гайдна и Лигети пересекаются. «Поэма для 100 метрономов» - это те же самые волнения и переживания, но уже не микрообщества в лице оркестра, а всего человечества. Постепенное замирание этих инструментов один за другим может иметь и другой и трагический смысл – поочерёдный уход из жизни. А это уже не просто пародия на увлечение механикой, а глубокий философский смысл, который может быть раскрыт только благодаря определённой форме – музыкальной поэме.

Таким образом, в многообразии вариантов претворения звуковой краски преобладают две основные трактовки тембра: акцент на характерности естественной окраски отдельных источников звучания и культивирование оригинальных, особым образом организованных сонорных эффектов. На пути к воплощению сонорных звучаний находятся неосновные формы тембрового качества: фонизм гармонии, колористические нюансы оркестровых тембров, а также фонические свойства музыкальной фактуры, эффективность которых значительно усиливается и в традиционных направлениях музыкального искусства.

В сонорной музыке тембр занимает ведущее положение: он выступает в качестве центральной эстетической категории в художественной концепции, утверждающей ценность звуковой красочности. Благодаря рождению необычных форм тембра

раскрывается своеобразие “музыки звучностей”, отображающей окружающий мир во всем разнообразии его красок».

Благодаря синтезу многих направлений современного искусства и принятию во внимание всех аспектов музыки (эмоциональность, временное развитие, исторические рамки и т.п.), мы можем говорить о том, что музыка XXI века, несмотря на свой ранний возраст, уже имеет индивидуальные черты, которые необходимо изучать, описывать и раскрывать. Важность этой проблемы очень велика.

#### *Список литературы*

1. **Kostelanetz, R.** *Conversing with Cage*. Ed.R. Kostelanetz. – New York, Limelight Press. 1994. – 263 p.
2. **Манаfoва М.М.** Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века : дисс. ... канд. иск. – Санкт-Петербург, 2011. – 184 с.
3. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. – Москва, 1963. – 378 с.
4. **Zanetti R.** *La musica Italiana nel novecento*. Busto Arsizio, 1985. Vol. I. 272 p.
5. *Contemporary Composers on American Music*. Edited by E. Schwartz and C.Barney. NewYork, 1978. – 256 p.
6. **Петров В.О.** «Секвенции» Лучано Берियो: семантика цикла. – Астрахань, 2012. – 40 с.
7. «Поэма для 100 метрономов» Д. Лигети (колл. авторов). / Новая музыкальная газета, №1, 2012. – с.15-16.

#### *References (transliterated)*

1. **Kostelanetz, R.** *Conversing with Cage*. Ed.R. Kostelanetz. – New York, Limelight Press. 1994. – 263 p.
2. **Manafova M.M.** *Tembrokolorističeskie svojstva orkestrovoj tkani v muzyke vtoroj poloviny XX veka* : diss. ... kand. isk. – Sankt-Peterburg, 2011. – 184 p.
3. **Asaf'ev B.** *Muzykal'naâ forma kak process*. – Moskva, 1963. – 378 p.
4. **Zanetti R.** *La musica Italiana nel novecento*. Busto Arsizio, 1985. Vol. I. 272 p.
5. *Sontemporary Composers on American Music*. Edited by E. Schwartz and C.Barney. NewYork, 1978. – 256 p.
6. **Petrov V.O.** «Sekvencii» Lučano Berio: semantika cikla. – Astrahan', 2012. – 40 p.
7. «Poèma dlâ 100 metronomov» D. Ligeti (koll. avtorov). / Novaâ muzykal'naâ gazeta, №1, 2012. – pp.15-16.

Данияр БЕРЖАПРАКОВ

#### **XX-XXI ҒАСЫР МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ТЕМБРДІҢ МАҢЫЗЫ**

##### *Түйін*

Мақалада XX-XXI ғасырлардағы композиторлардың бірнеше музыкалық шығармаларын тембрлік бояу ерекшеліктері тұрғысынан қарап, олардың қазіргі заманғы музыкалық мәдениеттің дамуы мен баюына қаншалықты әсер еткені жайлы қарастырылады.

**Тірек сөздер:** тембр, музыкалық композицияның техникасы, Джон Кейдж, Джордж Крам, Дьёрдь Лигети, электрондық музыка, темброколеристика, сонористика.

*Daniyar BERZHAPRAKOV*

**VALUE OF TIMBRE IN THE CONTEMPORARY MUSIC OF XX-XXI CENTURIES**

***Abstract***

The article considers the value of timbre in musical works of XX-XXI centuries from the position of timbre features, and its impact on the development and enrichment of modern musical culture.

**Keywords:** timbre, musical composition technique, John Cage, George Crumb, Gyorgy Ligeti, electronic music, tone coloring, sonorism.

**Сведения об авторе:**

***Бержапраков Данияр*** – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – *Т.К. Джумалиева*, кандидат искусствоведения, профессор.

**Автор туралы мәлімет:**

***Бержапраков Данияр*** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі – *Т. К. Жұмалиева*, өнертану кандидаты, профессор.

**Information about author:**

***Daniyar Berzhapraikov*** – 1<sup>st</sup> year masters student at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, scientific supervisor – *Tamara Jumalievna*, PhD, professor.

**МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ**

**ARTICLES OF MASTERS' STUDENTS**

ӘОЖ 781.7(512.122):785.1

**Абылай ТІЛЕПБЕРГЕНОВ**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*

## **ҚАЗАҚ ҰЛТ АСПАПТАР ОРКЕСТРІ ДИРИЖЕРЛАРЫ АРАСЫНДАҒЫ АЙТҚАЛИ ЖАЙЫМОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІГІ**

### **Түйін:**

Бұл мақалада Айтқали Жайымовтың композиторлық және дирижерлық шығармашылығы мен Қазақ ұлт аспаптар оркестрі және жеке домбыраға арналып жазылған «Отпан тау» концерттік күйіне талдау жасалған.

**Тірек сөздер:** халық музыкасы, күй, ұлт-аспаптар оркестрі, дирижер, партитура, интерпретация.

**Ключевые слова:** народная музыка, кюй, оркестр народных инструментов, дирижер, партитура, интерпретация.

**Keywords:** folk music, kuy, orchestra of folk instruments, conductor, score, interpretation.

Қазақ ұлт аспаптар оркестрін одан әрмен дамытып, оркестр отырысы мен шығармалар құрылымына өзгеріс жасап, өлшеусіз еңбек қосып жүрген Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚР білім беру ісінің «Құрметті қызметкері», Қазақстан композиторлар Одағының мүшесі, Атырау облысы Жылыой ауданының «Құрметті азаматы», Астана қаласы мемлекеттік филармониясы академиялық қазақ халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижеры, дәулескер күйші, композитор, профессор - Айтқали Тілепқалиұлы Жайымов. [1-22]

Айтқали Тілепқалиұлы 1947 жылы 5 мамырда Атырау облысы, Жылой ауданы, Рәкіш ауылында дүниеге келген. 1966 жылы Құлсары қаласында орта мектепті бітіріп, сол мектепте ән сабағынан дәріс беруге қалдырылады. Нота сауаты болмаса да табиғат берген дарын домбырада ғана емес, баян мандолина тәрізді ауылда бар аспапты ойнап үйренген. Әрине, домбыра бала күнінен қанына сіңген өнер болғандықтан облысқа танымал талантты Қазақстан мәдениетінде еңбегі сіңген қызметкер Сейілхан Құсайынов Атырау музыка училищесіне алып келеді. Училищені 1972 жылы бітіріп, сол жылы Алматы мемлекеттік консерваториясына түсіп, екі мамандық бойынша (домбыра, композитор) сабақ алады. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясын 1978 жылы дирижер О.Я.Готман класында және домбырада Қ.Ә.Мұхитов класында мамандықтары бойынша бітірген. Оқып жүрген кезінде-ақ, шығармашылық қабілетті, ғылымға бейім дүлдүл күйші Айтқали Тілепқалиұлын домбыра кафедрасына сол жылы жұмысқа қалдырады.

Ол консерваторияның домбыра кафедрасы жанынан қазірде өз алдына жеке кафедра болған, дәстүрлі ән және шертер, сыбызғы кластарының ашылуына белсене ат салысты. Сондай-ақ, 1991 жылы совет үкіметі ыдырап, еліміз тәуелсіздігін алған бетте Құрманғазы атындағы оркестр құрамының жағдайы мәз емес еді. Егемендікке дейін болған оркестрдегі 85 адам тәуелсіздік алғаннан кейін 28 адамға дейін азайып, оркестр құрамын қайтадан жинау керек болды. Осы тұста Айтқали Тілепқалиұлының ерен еңбегін зор деп есептейміз. Ахмет Жұбанов заманынан құрылған Қазақ ұлттық Құрманғазы атындағы оркестрді Ахмет Жұбановтан кейін оркестрді қайта құрып, жандандырушы, оркестрге екінші өмір берген десек те артық болмас. Айтқали Жайымов келісімен оркестр құрамын толықтырып, оркестр құрамына алғаш рет қыл қобыз, шертер аспаптарын өз алдына жеке топ ретінде енгізіп, сол құрамға сәйкес көптеген жаңа шығармалар жазыла бастады.

А.Жайымов-дүлдүл орындаушы, талантты дирижер сонымен қоса дарынды композитор. Композитордың көптеген ән-романстары, ұлт аспаптарына арналған шығармалары да заманауи туындылар. Домбыраға арнап шығарма жазуды Х.Тастанов,

М.Әубәкіровтерден кейін келісті жалғастырып келе жатқан білікті композитор. «Балдәурен» атты домбыра мен фортепианоға арналған үш бөлімді концертиносы осы саладағы алғашқы күрделі шығарма. Мұнан басқа домбыра мен фортепианоға арналған «Шалқыма», «Дамылсыз қозғалыс», «Әуен», «Поэма», «Концерттік пьеса», «Отпан тау» және дәстүр негізінен өрби, соны жаңалықтарымен ерекшеленетін «Күй экспромт», «Еркін елім», «Ел толғау», «Би», «Желдірме», «Қосбасар», «Ана туралы, толғау», «Әзіл Ақжелең», «Желдірме Қосбасар», «Қоңыр», «Толғай бер домбырам», «Өмір өзен», «Думанды тобыл», «Байжұма», «Жігер» сынды 30 дан аса күйдің авторы.

А.Жайымов ұлы Арман Жайыммен бірлесіп жазған «Бейбарыс сұлтан» операсы (либреттосын жазған Ұлықбек Есдәулет) Қазақстан опера өнеріне қосылған соңғы жаңалық. Сөз арасында айта кету орынды Арман жас болсада елге танылып үлгерген композитор, талантты пианист. Жеке халық аспаптары оркестріне арналған күй-поэма «Ереуіл атқа ер салмай», «Шалқыма» (домбыра мен оркестрге арналған концерттік күй), «Толғау» (қобыз бен оркестрге арналған поэма), «Мен сәлем жазамын» (мәтіні Абай), «Кемеңгер Құрманғазы» (мәтіні Қадыр Мырза Әли), «Махаббат оты сөнбейді» (мәтіні Ф.Оңғарсынова), «Аққулар» (мәтіні А.Бақтыгереева), т.б. ондаған романс, әндер, хорлармен бірге т.б. әртүрлі аспаптарға жазылған пьесалардың авторы. А.Жайымов-дүлдүл орындаушы, талантты дирижер. Гастрольдік сапармен АҚШ, Жапония, Италия, Германия, Австрия, Франция, Норвегия, Куба, Чехословакия, Қытай, Түркия т.б. көптеген шет елдерде болып, жеке орындауда және ұжым басқарып Қазақстан өнерін жоғары биіктен насихаттай білді.

Домбыра өнерінің оқу-әдістемелік, ғылыми – зерттеушілік тұрғыда жарық көрген жаңа бағыттағы «Домбырада ойнау өнері-2 кітап», «Шалқыма», «Шаттанамын», «Домбыра үйрену мектебі»(Б.Ысқақов, С.Бүркітовтармен ав. бірлестікте), «Домбыра мен қобызға арналған пьесалар», «Домбыраға арналған бағдарлама» және жалпы білім беретін мектептің 5-6 сынып оқушыларына арналған «Музыка» (Б.Ысқақов, Ж.Еңсепов, Ж.Сәрсенбенов) оқулықтарының тағы басқа еңбектері ғылыми-зерттеушілік саласындағы теңдесі жоқ құндылықтар.

Айтқали Тілепқалиұлының класынан бітірген домбырашылардың өзіндік ерекшеліктері бар. Олар қазір республикаға танымал Мемлекеттік «Дарын» жастар сыйлығының лауреаты, Қазақстанға еңбегі сіңген артисі А. Үлкенбаева, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері, кафедра профессоры Б. Ысқақов, Ә.Шоқанбаев, ғылым докторы Ж.Нәжімеденов, ғылым кандидаттары- Ж.Еңсепов, Е.Тұңғышұлы, Мемлекеттік «Дарын» жастар сыйлығының лауреаты, Е.Нұрымбетов, Қазақстан мәдениет қайраткерлері, республикалық конкурстардың лауреаттары Т.Естаев, Т.Тоқжанов, А.Күлмұхамбетова, Ш.Құрманқұлов т.б.

1978-91 жылдары консерваторияның ұстазы;

1986-1991 жылдары домбыра кафедра меңгерушісі;

1979-81 жылдары КСРО мәдениет министрлігінің жолдамасымен Монғолияның Ұлан-Батор қаласында дирижер, ұстаз-консультант болып қызмет атқарды;

1991-2007 жылдары Құрманғазы атындағы мемлекеттік академиялық Халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері. [1-26]

2014 жылы Маңғыстаудағы «Отпан тау» мәдени ошақтың ашылу салтанатына орай Маңғыстау жыр мектебінің дүлділі, әйгілі Сүгір жыраудың «Маңғыстаумен қоштасу» мақамын өңдеп оның «Отпан тау» атты жеке домбыра мен қазақ ұлт аспаптар оркестріне жазылған жаңа концерттік шығармасымен толықты. Жалпы шығарма күй тәріздес. Жалпы концерттік формаға сәйкес 1 бөлім (Allegro) 2 бөлім (Andante), қысқаша каденция, 3-ші бөлім қайтадан (Allegro)-мен аяқталады. Басы мерекелік, салтанатты түрде бастау алады. Шығарманың характеріне сәйкес алғашқы 4 тактіні ұрмалы аспаптар тобымен дүрілдетіп ары қарай толық оркестр аспаптары қосылып шығарманың негізгі тақырыбын орындайды. Мерекелік тойдағы болып жатырған дү-думан көңіл-күйді суреттейді.





Мысал 3

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚР білім беру ісінің «Құрметті қызметкері», Қазақстан композиторлар Одағының мүшесі, Астана қаласы мемлекеттік филармониясы академиялық қазақ халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері, дәулескер күйші, композитор, профессор - Айтқали Тілепқалиұлы Жайымовтың шығармашылық жұмыстарын талдап қорытындылай келе Айтқали Тілепқалиұлының істеген және жасап жүрген шығармашылық жұмыстары бізге өскелең ұрпаққа еліміздің әр бұрышындағы кішігірім өнер ұжымдары мен үлкен оркестр ұжымы мен орта және жоғары оқу орындарына өте қажет, құнды материалдар деп білеміз. Себебі, бір ғана мысалға алсақ Айтқали Тілепқалиұлының қазақ ұлт аспаптар оркестріне жасаған әрі жасап жүрген шығармашылық материалдары біріншіден ыңғайлы- партитурада аспаптарға дауыс жазып беру ерекшелігі, оны әр оркестрантқа орындау жоғарыда айтқанымдай санаға қонымды. Екіншіден, Айтқали Тілепқалиұлының домбыра күйі ия болмаса кез келген музыкалық шығарманы аспаптандырып өндеген, интерпретацияланған шығармалары бір ауыздан ансамбльмен қосылып ойнағанда оркестр үндестігі тіптен ерекше. Оркестр ішіндегі әр аспаптың дауыс бояулары қосылып бір үндестік шығарғанда құлаққа жағымды қазақтың қоңыр үні мен ең бастысы қазақ дәстүрінің иісі келетіні тыңдаған құлақ пен көрген көзге ақиқат. Ахмет Жұбанов атамыз құрып бастаған қазақ ұлт аспаптар оркестрінің міндеті, бабаларымыздан қалған аманат ол салт-дәстүр, өл өшпес дәстүрлі өнер. Ахмет Жұбановтың аманатталған оркестрінен дәстүрлі қазақ музыкасының иісі тыңдаған құлақ пен көрген көзге жағымды болмаса несіне Қазақ ұлт аспаптар оркестрі атанамыз. Сондықтан бізге, өскелең ұрпаққа домбыра күйлерін қазақ ұлт аспаптар оркестріне аспаптандыруда, оны орындауда заман қанша дамып жетіліп жатса да ойымыздан, жүрегімізден дәстүрлі музыканың иісін жоғалтпай, бабаларымыз аманаттаған саф таза күйінде кейінгі ұрпаққа бұрмалап бұзбай, дәстүрлі нақыштарын жоғалтпай жеткізу қазіргі жастар біздің қолымызда.

#### Әдебиеттер тізімі:

1. **Ысқақов Б., Сахарбаева К.** Дәстүрлі өнердің алтын ұясы. – Алматы, 2015.
2. Құрманғазы «Серпер» – Құрастырушы: Ш.Қажығалиев. – Алматы, 1983.
3. **Ғизатов Б.** Казахский оркестр имени Курмангазы. – Алматы, 1953.
4. **Ғизатов Б.** Казахский оркестр имени Курмангазы. – Алматы, 1994.
5. **Қожырұлы Б.** Қазақ елінің атақты музыканттары. – Алматы, 2010.
6. **Сарыбаев Б.** Казахские музыкальные инструменты. – Алматы: «Жалын», 1978.
7. **Чулаки М.** Инструменты симфонического оркестра. – Санкт-Петербург, 2004.
8. **Левецкий Видор-Розаль.** Техника современного оркестра. – Москва, 1938.
9. **Жұбанов А.** Ән-күй сапары.

**References (transliterated)**

1. *Ysқақов B., Saharbaeva K.* Dástúrlı ónerdın altyn uâsy. – Almaty, 2015.
2. Құрманғазы «Serper» – Құрастырушы: Ш.Қаżyғалиев. – Almaty, 1983.
3. *Ġizatov B.* Kazahskij orkestr imeni Kurmangazy. – Almaty, 1953.
4. *Ġizatov B.* Kazahskij orkestr imeni Kurmangazy. – Almaty, 1994.
5. *Қоңырулы B.* Қазақ елінің атақты музиканттары. – Almaty, 2010.
6. *Sarybaev B.* Kazahskie muzykal'nye intstrumenty. – Almaty: «Žalyn», 1978.
7. *Čulaki M.* Instrumenty simfoničeskogo orkestra. – Sankt-Peterburg, 2004.
8. *Levickij Vidor-Rogal'.* Tehnika sovremennogo orkestra. – Moskva, 1938.
9. *Žubanov A.* Ān-kùj sapary.

*Абылай ТЛЕПБЕРГЕНОВ*

**ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЙТКАЛИ ЖАЙЫМОВА  
ДИРИЖЁРАМИ ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**Аннотация**

В данной статье рассматриваются композиторское творчество и дирижерская деятельность А.Жайымова, сделан анализ концертного кюя «Отпан тау» для соло домбры и казахских народных инструментов.

**Ключевые слова:** народная музыка, кюй, оркестр народных инструментов, дирижер, партитура, интерпретация.

*Ablay TLEPBERGENOV*

**INTERPRETATION FEATURES OF AYTKALI ZHAYIMOV COMPOSITIONS BY  
CONDUCTORS OF KAZAKH FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA**

The current article discusses the work of A.Jaimovas a conductor of Kazakh folk orchestra. The author made an analysis of the concert kuy «Отпан тау» for Kazakh folk orchestra.

**Keywords:** folk music, kuy, orchestra of folk instruments, conductor, score, interpretation.

**Автор туралы мәлімет:**

*Тілепбергенов Абылай Жанболатұлы* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының профессоры *С. Өтеғалиева*.

**Сведения об авторе:**

*Тлепбергенов Аблай Жанболатович* – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы; научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции *С. Утеғалиева*.

**Information about author:**

*Ablay Tlepbergenov* – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – PhD in Art, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory *S.Utegalieva*.

ӘОЖ 78.071.2::785.1(512.122)

### **Ақторғын СЫРҒАБАЙЕВА**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*

## **ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТ АСПАПТАР ОРКЕСТРІНДЕГІ СЫМ ҚОБЫЗДА ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ**

### **Түйін:**

Мақалада қазақ ұлт аспаптар оркестрінің жетекші аспаптарының бірі жетілдірілген сым қобыздың қалыптасу жолдары, ұлт аспаптар оркестрінің танылуы мен оның дамуына үлкен үлес қосып, өзіндік із қалдырған көрнекті орындаушылар туралы сөз қозғалады. Жетілдірілген сым қобыз Г.Баязитова, М.Кәленбаева, Р.Мұсаходжаева сияқты орындаушылар атымен тығыз байланысты. Мақалада олардың оркестрдегі орындаушылық қызметі қарастырылады.

**Тірек сөздер:** Ұлт аспаптар оркестрі, сым қобыз, орындаушылық, музыка, аспап, қалыптасу, тарих, үлес.

**Ключевые слова:** Оркестр народных инструментов, кобыз-прима, исполнительство, музыка, инструмент, формирование, история, вклад.

**Keywords:** Orchestra of national instruments, Kobyz -Prima, performance, music, instrument, formation, history, contribution.

Сым қобыз оркестрдің сұранысы бойынша құрылғаны бәрімізге белгілі. Бұл аспап өзінің сазды дыбысымен оркестрдің бояуын әсерлей түсті. А.Жұбановтың жетекшілігімен (1934 ж.) Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі жоғары орындаушылық шеберлікке көтерілді. Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі студенттер мен жастардың 1956 жылы Будапеште бүкілдүниежүзілік фестивалінің лауреаты деген құрметті атағына ие болды. Оркестрдің бас дирижёры Ш.Қажғалиев ұжымның қол жеткізген жетістіктерін қорытып жазады. Сым қобыз бен домбыра-тенорды жетілдіру және енгізу ісіне ғылыми тұрғыдан қараудың нәтижесінде, оркестрдің партитурасы пайда болды. Халықтың ұлттық аспаптарының барлығының дыбысталу сапасы жақсарды. Бұл – оркестрдің үлкен концерттік залдар мен ашық алаңдарда тамаша өнер көрсетуіне мүмкіндік жасады. Жаңа музыкалық аспаптар енгізу арқылы оркестр құрамы көбейді. Партитураның дамуы мен кеңейуі орындаушылық шеберліктің өсуіне ықпал етті. Оркестрдің кәсіби деңгейі көтерілді [1, 128]

Оркестр қазіргі уақытта да өзінің тамаша дәстүрлерін сақтау және дамыту арқылы халық шығармашылығын лайықты жалғастырып, орындап, насихаттау үстінде. Жаңартылған сым қобыз, алыт қобыз, бас, контрабас қобыздар оркестрдің құрамында негізгі музыкалық аспаптар қатарынан орын алып, маңызды рөл атқарып келеді.

Сым қобыздар, әсіресе, көне қылқобыздың қоңыр үні оркестрге ерекше әсер беретіндігі белгілі. Халық аспаптары оркестрлерінде қыл қобыз, алыт қобыз аспабының рөлін атқарады, ал сым қобыз өз үнімен оркестрге сұлу саз бере отырып, негізгі әуенді орындайды. Сондықтан халық аспаптар оркестрінде ішекті, яғни қобыз квинтеті тобы негізгі құрал болып саналып, оркестрдің кең ауқымын қамтиды. [2, 198].

Оркестрдің жетістігі негізінен, оның құрамындағы музыканттардың кәсіби біліктілігіне және орындалатын шығармалардың көркемдік сапасына байланысты болып келетіні белгілі. Оркестрдің құрамында әркезде ойнаған домбырашылар: К.Жантілеуов, У.Қабиғожин, Н.Бөкейханов, Г.Матов, Қ.Ахмедияров, Т.Шамелов. Қобызшылар: Ж.Қаламбаев, Г.Баязитова, Ф.Балғаева, А.Жаманшалава, Д.Тезекбаев, М.Кәленбаева, З.Бейсембаева, т.б. сияқты өнер майталмандарының орындаушылық

шеберліктері оркестрдің кәсібилік деңгейін көтеріп дүниежүзілік сахналарда мамандардың жоғары бағасына ие болып келді. Халқымыздың сүйікті өнер ұжымы болып есептелетін Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі қазақ өнерінің мақтанышына айналды.[1,134]

Халық аспаптар оркестріндегі бірінші қобызшы, айрықша талантты орындаушылық шеберліктің негізін қалаған Ж.Қаламбаев болды. Ол өзінің еңбек жолын Құрманғазы атындағы оркестрдің жеке орындаушысы және концертмейстері болудан бастады. Импровизациялық күйлеріне қоса, халықтық сарынды асқан шеберлікпен тыңдаушыларға жеткізе алған әйгілі қобызшы. Еліміздің виртуоздық өнер саласында өшпес із қалдырды. Оркестр ұжымы кеңейіп, ұлғайған сайын, жаңартылған үш ішекті сым қобызда орындайтын қобызшылардың саны да көбейе бастады.

Ж.Қаламбаев пен Жұмағали Қасымовтан алғашқы оқушыларының бірі – *КР Халық әртіс Гүлнәфис Баязитова* (1917-1987 жж.) Ол бала кезінен көркем өнерпаздар қатарында қалың жұрттың алдында өнер көрсетіп жүрді. 1936 жылы халық шығармашылығының олимпиядасында үздік өнер көрсетіп, жаңадан құрыла бастаған қазақ аспаптар оркестріне шақырылды. Сол кезде оркестрдің құрамына музыкалық білімі болмаса да Қазақстан аумағынан небір талантты жастар шақырылды. [3,128].

Г.Баязитова білікті мамандардан, әсіресе, талантты қобызшы Жұмағали Қасымовтан да алған сабағы өте жемісті болды. Оркестрдің құрамында көп жылдар бойы еңбек еткен қобызшы, тәжірибелі ұстаз Д.Тезекбаев өзінің «Қобыз сыры» атты еңбегінде Жұмағали Қасымов туралы әңгіме қозғағанда, оның керемет қобызшылық өнерін, шебер орындаушылығын айтып кетеді.

Аспаптың осындай ерекшеліктерін жетік меңгерген Г.Баязитова оркестрдің жетекші қобызшыларының қатарына қосылды. Ол ұзақ уақыт бойы Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестріндегі қобыз тобының концертмейстері болып елеулі еңбек жасады. [1, 98].

А.Жұбанов жетекшілік еткен оркестр жоғары деңгейге жетіп, дыбысталуы айрықша, әрі таза, техникалық ойнаулары жылдам болды. Бұл әсіресе, қобыз концертмейстері Г.Баязитованың жеке партияда ойнауында ерекше байқалды» (1949 ж. 22.06.), [2, 237]. Сөйтіп, Мәскеулік бұқаралық ақпарат газеттерінде қобызшы Г.Баязитованың қобызда ойнаған өнерін бағалаған деп білуіміз керек. Оркестрдің музыкалық аспаптарының дамуына үлес қосып, айрықша жетістіктерге жеткені үшін 1959 жылы Г.Баязитоваға Қазақстан Республикасының Халық әртісі атағы беріліп, ұлттық музыканы насихаттағаны үшін бірнеше рет ҚССР-ның Жоғарғы Кеңесінің алғыс қағаздарымен марапатталды. [13,220].

Қорыта келе, тұңғыш үш ішекті сым қобызда орындаушының бірі – Г.Баязитова аз уақыт ішінде оркестрлік еңбек жолында әдемі-сазды дыбысымен, ерекше вибрациясымен танылып, сым қобыздағы орындаушылық ізін салып кетті десе болады.

Қобызшы *Меруерт Кәленбаева* ұстазы – Ф.Балғаеваның дәстүрін жалғастырушы болып саналады. 1939 жылы, 9 маусымда Батыс Қазақстан облысы, Орда ауылында өмірге келен. 1952 жылы К.Байсейітова атындағы музыка мектеп-интернатына түсіп, 1956 жылы бітірді.[4,38]. Ол өнерге берілген, қатаң тәртіптің адамы. Өзіне жоғары талап қоя білетін қобызшы еді. Сол арқылы Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрінде жетекшілері мен өнер ұжымының назарын өзіне аудара білді. Қазақ ұлт аспаптар оркестрінде (1961-1979) елеулі еңбек етті [5,27]. М.Кәленбаева ашық эмоционалды техникалық шеберлігімен де көзге ерекше түсіп, әрбір шығарманы орындағанда сұлу иірімдерін, нақтылығын, тереңдігін шеберлікпен көрсетіп, қобызшылар тобының ішінде оркестр ұжымдарды өзіне ілестіре білген өнер иесі. Сонымен қатар, оркестрдің концертмейстерлік жұмысын атқарудағы еңбегін атап айтса болады. Қобызшылар тобының оркестрлік партияларына саусақтарын қолайлы етіп, штрихтерін қойып, олардың орындаушылық кәсіби деңгейін көтеруге де ат салысқан [6,154].

Сондай-ақ, М. Кәленбаева шығармаларды оркестрмен және жеке орындауда да мол жетістіктерге жетті. Оның орындауында таспаға жазылып алынған пьесалар М.Төлебаев «Поэма», К.Күмісбеков «Поэма», С.Мұхамеджановтың «Көңілді би», Ромберг «Соната», Тартини «Сонаталары» және т.б. өнеріміздің «Алтын қорына» енді. Әсіресе, Е.Брусиловскийдің «Алтынай» пьесасын орындауындағы М.Кәленбаеваның шеберлігі ерекше еске түседі. Оның қобыздан шығарған дыбысы қомақтырақ, қоңырлау және қоюрақ болып келеді. Пьесадағы кездесетін пунктирлі ырғақтар мен он алтылық ноталарды М.Кәленбаева асқан шеберліпен нақтылы түрде орындайтын. «Алтынай» атты туындыда бойжеткеннің бейкүнә шағын, оның жастыққа тән ашық-жарқын көңілі мен әдемі мұңы бейнеленеді. Ал орындаушы пьесаның мазмұнын суреттеп, тақырыбын өте әсерлі, тамаша сипаттап көрсете білді [3,67].

Ұлтымыздың музыка мәдениетіне сіңірген еңбегі үшін 1977 жылы ҚР еңбегі сіңген әртісі атағы берілді, Профессор М.Кәленбаева халық аспаптар факультетін 15 жыл басқарып кәсіби орындаушылардың жаңа толқындарының шындалып қалыптасуына үлкен ұстаздық үлес қосуда. Талантты шәкірттерінің ішінен Э.Ахмедиярова, Ә.Төреханқызы, А.Мутигулина, А.Сарсекеева, А.Аужанованы атап айтуға болады.

**Раушан Мұсақожаеваның** орындаушылық өнер жолы. Көп балалы Мұсақожаевтар жанұясы музыканы өте қастерлейтін. Анасы – Рахилия, Әкесі – Қожабек білімді азамат болған. Мәскеудегі Тимирязев атындағы ауылшаруашылық академиясын бітірген.[5,3].

Газет бетінен «Күләш Байсейітова атындағы саз мектебі дарынды балалар мектеп-интернатына, оқып білім алуға қабылдайды» деген хабарландыруды оқып, әке-шешесі үлкен екі қызды, Раиса мен Раушанды осы мектепке тапсырады, көп ұзамай, өсе келе Айман мен Бахытжан да осы мектепке қабылданып, төрт қыз бір-біріне қамқорлық жасай жүріп, оқып білім алады.

Раушан 1955 жылы 28 қазан айында өмірге келген. Ол К.Байсейітова атындағы музыка мектебіне 1967 жылы, 4 сыныпта оқып жүргенде келді. Алдымен үрлемелі аспап гобойда оқып, кейін тәжірибелі ұстаз, Д.К.Тезекбаевтың қобыз сыныбына ауысты. Таланттың аты-талант. Раушан мектепке кештеу келсе де, музыка жағынан өз қатарластарын тез қуып жетті. Аз уақыттың ішінде ол қобыздың орындау қыр-сырын жетік меңгеріп, концерттер мен байқауларға қатыса бастайды. Мектеп қабырғасында жүрген кезінен-ақ Раушан өзінің үлкен өнер иесі екенін көрсете білді. Бірнеше рет байқау жүлдегері атанды [5,24].

1974 жылы Раушан Құрманғазы атындағы консерваторияның табалдырығын аттады. 1979 жылы консерваторияны ойдағыдай аяқтаған соң, белгілі дирижёр Шамғон Қажығалиевтың шақыруы бойынша Қазақтың мемлекеттік ұлттық оркестрінде концертмейстер қызметін атқарды. Сөйтіп, өзінің өнер жолының алғашқы баспалдағын Құрманғазы оркестрінде бастады.

Оркестрдің құрамында ол елімізде және шет елдерде қазақ өнерін кең насихаттауға ат салысты. Оркестрдің сүйемелдеуімен қобызда жеке орындап, ойнау мәнерімен тыңдаушының көңілінен шыға білді [6,154].

Р.Мұсақожаева қандай шығарма орындаса да, музыка мәтініне сақтықпен қарап, шығарманың композициялық желісін дәл жеткізген қобызшы. Ол өзінің табиғи талантымен, еңбекқорлық ізденгіштігімен көпшілікке кеңінен танылды. Оның шебер орындауындағы А.Жұбановтың «Жез киік», «Көктем», «Ария», «Вальс», «Романс» шығармалары күй табақтарға жазылды. Бұл орындаған туындыларда оның табиғи дыбысы, пьесалардың түпнұсқасын сақтап жеткізетіндігі байқалады. Раушанның жеке концерттері теледидар мен радиода әрқашан да беріліп тұрады [3,86].

1982 жылы «Отырар сазы» оркестріне ауысып, біраз уақыт қобыз тобының концертмейстері болып жұмыс атқарды. Аталмыш оркестрмен таяу және алыс шет мемлекеттерге шығып, өзінің орындаушылық шеберлігін танытты. Р.Мұсақожаеваның жоғары орындаушылық қабілеті, сахналық тартымдылығы өзара үндесіп музыкалық

шығарманың түпнұсқасының ашылуына көркемдік әсерлігіне ықпал етеді. Қазақ күйлерін, қазіргі заманғы Қазақстан композиторларының шығармаларымен бірге қобызға бейімделген классикалық туындылардың тұңғыш орындаушысы болып табылады [7,44].

Қазіргі уақытта профессор Раушан Қожабекқызы Қазақ Ұлттық Музыка Академиясының қазақ халық аспаптар кафедрасының меңгерушісі.

Музыка саласындағы ерен еңбегі үшін Р.Мұсақожаеваға 2003 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді. Оның әлі де көптеген дарынды қобызшыларды баулитынына сенім мол. Көпжылдық ұстаздық, орындаушылық қызыметтерінің тұжырымы ретінде «Қобыз әуендері», «Арман» атты қобызға арналған жас композиторларының жинақтарын жарыққа шығарды. Қорыта келе, Р.Мұсақожаеваның орындаушылық өнерінің әсері, Қазақстан композиторларын шабыттандырып, жаңа туындыларды жазуға әкелді [5,56].

### *Әдебиеттер тізімі*

1. **Ғизатов Б.** Казакский оркестр им. Курмангазы. – Алматы: Ғылым, 1994. – 230 с.
2. **Жұбанов. А.** Ғасырлар пернесі.-Алматы: Дайк Пресс, 2001. – 325 б.
3. Кафедра народных инструментов // Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.– Алматы: Asu anima, 2004. –67 б.
4. **Рауандина Ш.** Народная артистка Ф.Ж. Балгаева – Алматы: Рауан, 2005. –98 с.
5. **Жұмабекова Д.** Выдающиеся исполнители и деятели Казахстана. – Астана: ЕНУ,2006. – 89 с.
6. **Бейсембек Т.** Шамғон Қажғалиев. – Алматы: Өлке, 2007. – 228 б.
7. **Мусаходжаева Р.** Пути реконструкции традиционного кобыза в XX веке. Этнокультурные традиции в музыке // Материалы международной конференции, посвященной памяти Т.Бекхожиной. – Алматы: Атамұра.2000. – С.257-266

### *References (transliterated)*

1. **Ġizatov B.** Kazakskij orkestr im. Kurmangazy. – Almaty: Ġylym, 1994. –230 p.
2. **Žybanov. A.** Ġasyrlar pernesi.-Almaty: Dajk Press, 2001. –325 p.
3. Kafedra narodnyh instrumentov // Kazahskaâ nacional’naâ konservatoriâ imeni Kurmangazy.– Almaty:Asu anima, 2004. –67 p.
4. **Rauandina Š.** Narodnaâ artistka F.Ž. Balgaeva – Almaty: Rauan, 2005. –98 p.
5. **Žymabekova D.** Vydâûšiesâ ispolniteli i deâтели Kazahstana. – Astana: ENU,2006. –89 p.
6. **Bejsembek T.** Šamğon Қажғалиев. – Almaty: Ôлке, 2007. –228 p.
7. **Musahodžajeva R.** Puti rekonstrukcii tradicionnogo kobyza v HH veke. Ètnokul’turnye tradicii v muzyke // Materialy meždunarodnoj konferencii, posvâšennoj pamâti T.Bekhožinoj. – Almaty: Atamұra.2000. –p.257-266.

*Акторгын СЫРГАБАЙЕВА*

### **СТАНОВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ПРИМА-КОБЫЗЕ В ОРКЕСТРЕ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ИМЕНИ КУРМАНГАЗЫ**

#### *Аннотация*

В данной статье рассмотрены пути становления усовершенствованного кобыза-примы как одного из ведущих инструментов казахского народного оркестра, хронологически осветив видных исполнителей оставивших свой след в истории оркестра и внесших большой вклад в его развитие. Совершенствование кобыза-примы тесно связано с именами таких исполнителей как; Г.Баязитова, М.Каленбаева, Р.Мусаходжаева, в данной статье рассматривается исполнительская деятельность в оркестре.

**Ключевые слова:** Оркестр народных инструментов, кобыз-прима, исполнительство, музыка, инструмент, формирование, история, вклад.

*Aktorgyn SYRGABAIEVA*  
**THE DEVELOPMENT OF PRIMA-KOBYZ PERFORMING ART IN KURMANGAZY  
KAZAKH FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA**

**Abstract**

This article describes the stages of formation kobyz-prima as one of the leading Kazakh folk instruments in orchestra, chronologically highlighting prominent artists have left their mark in the history of the orchestra and made a great contribution to its development. Improving kobyz Prima is closely linked with the names of such artists as G.Bayazitova, M.Kalenbaeva, R.Musahodzhaeva, this article examines their orchestral performing activities.

**Keywords:** Orchestra of national instruments, Kobyz -Prima, performance, music, instrument, formation, history, contribution.

**Автор туралы мәлімет:**

*Сырғабайева Ақторғын Бекболат қызы* – Құрманғазы атындағы ҚҰК 2 курс магистранты.

**Сведения об авторе:**

*Сырғабайева Ақторғын Бекболатовна* – магистрант 2 курса КНК им.Курмангазы

**Information about author:**

*Aktorgyn Syrgabaieva* – 2<sup>nd</sup> year undergraduate of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ӘОЖ 781.7(512.122):787.4

**Шынар БАЛТИНА**

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы*

## **ҚОБЫЗ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ БАТЫС ЖӘНЕ ШЫҒЫС ӨРКЕНИЕТТЕРІНІҢ ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ**

### **Түйін:**

Аталған мақалада қазақ музыкалық өнеріндегі шығыс пен бастыс мәдениетінің өзара байланыс ерекшеліктері қарастырылады. Автор прима қобыз аспабының даму тарихы мысалы арқылы өзгешеліктері мен жалпы бейнесін көрсетеді. Мақалада құрылымдағы түйінді сәттерге, репертуарға, аспапта ойнаудың орындаушылық тәсілдеріне, оқып-үйрену үрдісінің ерекшеліктеріне, сонымен қатар, қобыз примада ойнаушы танымал орындаушылардың шығармашылық қызметіне назар аударылады.

**Тірек сөздер:** дәстүрлі мәдениет, қобыз музыкасы, Батыс және Шығыс өркениеттері.

**Ключевые слова:** традиционная культура, кобызовая музыка, цивилизации Востока и Запада.

**Keywords:** traditional culture, kobyz music, East and West civilizations.

*«Халық өзінің ұлттық мұрасын сақтауға міндетті»*

*Т. Г. Григорьева*

XX ғасырдың II-ші жартысынан бастап әлемдік өркениеттің дамуы, жалпы адамзаттық «әмбебап мәдениет» жайлы ойлар жиі айтылып келе жатыр. Мәселен, шығыстық және батыстық, керісінше батыстық және шығыстық өркениет өзара ықпалдасып, бірін-бірі өркендетуінің өзі осы жаһандық ғаламды ортақтандыра түссе керек. Бұлай деуімізге, зерттеушілердің пайымдауынша, «адамзаттың тұрақтылығы екі түрлі бастаулардың – Шығыс пен Батыстың бірін бірі толықтырылуына негізделеді», – деуі себеп [1].

Батыс пен Шығыс әлемі – ғаламның екі жартысынан тұратын тұтас бір әлем. Ғаламның екі жартысын бөліп тұрған өркениет құндылықтары тұтастанып, жаһандануда. Тұтастанған жаһандану көшінде әр ұлт пен этностың, әр ел мен жердің, әр халық пен мемлекеттің өзінің даралығын, келбетін, ерекшелік сипатын айқындауға ұмтылуы керек.

Әрине, Батыс пен Шығыстың мәдениетінің әр қайсысының өз өркениеті, екі түрлі өмір сүру ұстанымы бар екендігі белгілі. Шын мәнінде, олар бір-бірінен рухани да, материалдық та құндылықтарымен ерекшеленеді. Жаңаға ұмтылған, ескіні қызметі кәдеге жарап болған дүние ретінде қарастырған Батыс өте қарқынды дамыса, ал әлемнің дамуын бақылаушы ретінде қарастырған, табиғат пен бүкіл табиғи әлемді қадірлеген әрі өмірдің даму мәнінен үйлесімділік іздеген Шығыс асыға қоймады [1].

Батыс пен Шығыстың арасындағы айырмашылық психологиялық тұрғыдан, екі өркениеттің менталитеті тұрғысынан алғанда байқалатыны рас. Еуропалық пен күншығыстық философиясы түрліше. Бұған олардың табиғат пен қоршаған ортаға деген көзқарасы мен қарым-қатынасы куә. Оған еуропалықтың табиғат «ғибадат етпейтін шеберхана» ретінде таныса, ал шығыстық тұлға табиғатты өзімен бірге «тұтас әлем» ретінде қарастырады.

Мәдениеттің біртұтас дамуы қарама-қайшылықтарға толы процесс болды. XX ғасырда дүниежүзілік мәдениеттің қалыптасуына ұлттық мәдениеттердің өркендеуі жолындағы қуатты қозғалыстарымен қабаттас келді. Қазіргі кезеңде мәдениетке «еуроцентристік көзқарастың» шектеулі екендігіне көзімізді жеткізіп отырмыз. «Техногендік еуропа мәдениеті» ерекше дәріптеліп, оны ұлттық және аймақтық

мәдениеттерге негіз етіп көрсетілді. Қазіргі заман тәжірибесі Шығыс елдерінің Батыс мәдениетінің құндылықтарын, қол жеткен табыстарын өздерінің өндіріс және білім беру жүйесінде кеңінен қолданып отырғандығын көрсетіп отыр [2].

Дегенмен осы екі өркениет, екі мәдениет арасындағы айырмашылықтар жігі анық бола тұра олардың қайсысы үздік деген сұраққа жауап іздестіру артық болар еді. Өйткені екі өркениет жер шарының екі жартысы сияқты, полярлық әлемнің өзіндей бірін-бірінсіз болуы, өмір сүруі мүмкін емес тұтастық әлемі.

С. Хантингтонның айтуынша, бүгінгі өркениет өзінің тарихы, тілі, діні, мәдениеті, дәстүрлерімен бір-бірімен ерекшеленіп, өзгешеліктер «Батыс» және «Шығыс» терминімен айқындалды. Батысқа рационализм, христиан дәстүрі, ағартушылық, демократия, дербестік тән болса, Шығыс үшін, керісінше, мистерия, сезімталдық, исламдық және буддистік (басқа да) діни ұстанымдар, дәстүршілдік, ұжымшылдық, қауымдастық, мемлекеттіктің ерекше түрі тән келді. Батыс пен Шығысты нақты бір елге таңбалау қажетсіз. Бұл географиялық ұғым саналады. Ал мәдениет даму барысында Батыстың да, Шығыстың да белгілерін өзіне сіңіруі мүмкін [1].

Батыс пен Шығыс өркениетінің өзара байланысы арқылы бірін-бірі толықтыру барысында қазақ мәдениеті де біршама өзгерістерге ұшырады. Мысалы, қазақ музыка мәдениетін қарастырсақ, оның екі бағытта дамып келе жатқанын айтуға болады:

1) еуропалық – музыканы нотаға түсіру, бағдарламалы музыка, барлық батыстық музыкалық жанрларда шығармалар жазу, оқу жүйесі толықтай еуропалық үлгіде және т.б.

2) дәстүрлі – суырып-салма шеберлігі (импровизация), ауызша дәстүрі, музыканттың синкретті өнері және т.б.

Әрине, уақыт өткен сайын мәдениет өзгермей, бір қалыпта қалуы мүмкін емес. Ұлттық музыка мәдениетіміз аз уақыт ішінде үлкен жетістіктерге жетті, яғни, музыка қорын жинақтап, нотаға түсіру, жүйелі зерттеу жұмыстары Кеңес дәуірінде нақтылы жүзеге асырылды. Демек, орыстың музыка мәдениетінің көрнекті өкілідерінің бірі А. Затаевичтің жиырмасыншы жылдары қазақтың жеріне келіп, музыкалық мұрамызды жинап, нотаға түсіруі өнер өлкесіндегі елеулі оқиға болды [3, 461]. Қазақстанда халық музыкасының өркендей өсіп, дамуы, кәсіби өнер деңгейіне көтерілуі негізінен отызыншы жылдары басталды. Бұл республикамызда музыкалық оқу орындарының ашылып, онда халық аспаптарының да жүйелі түрде оқытылуына тікелей байланысты болды [3, 465].

Еліміз Еуропалық мәдениетке бет бұрған жылдары, 1934 жылы алғашқы халық аспаптары оркестрі қазақ халқының музыкалық білімі мен ғылымының негізін қалаушылардың бірі, академик, өнертану ғылымының докторы, профессор Ахмет Жұбановтың ықпалымен құрылды. А. Жұбанов орыс халық оркестрінің аспаптарын және репертуарын зерттеп, кәсіби оркестрлердің үлгісінде қазақ халық аспаптары – домбыра, қобыз аспаптарын жетілдіріп, жаңа түрлерін енгізді.

Қыл қобыз аспабы негізінде, оркестрге жаңаша дыбыс беретін аспап үш ішекті, кейінен төрт ішекті болған «прима-қобыз» аспабыпайда болды. А. Жұбановтың пікірінше – «Қазақтың қолтума қыл қобыз аспабы тембрлік т.б. қасиеттері жөнінен қаншама жақсы болғанымен халқымыздың өскелең талабына сәйкес келе алмады... Қырқыншы жылдардың басында бізде шанағының беті жабық, қақпақталған, тұзу сағақты төрт ішекті «прима қобыз» жасау талабы қолға алынды. Қыл ішектің орнына қобызға тарамыс және сым ішектер тағылатын болды. Екі ішектің орнына үш ішек тағу (кейін төрт ішекті) арқылы да аспап үнінің жалпы диапазоны арта түсті. Бұрынғы кварта жүйелі бұрауды квинта бұрауына келтірудің де прогресшіл мәні болды; қобыздың мүмкіндігі симфония оркестріндегі ысқышты (смычок) аспаптарға біршама жуықтады. Иілген ысқыштың орнына скрипканың смычогын қолданудың да пайдасы күшті болды». Осы жерде Батыстың скрипкасымен байланысы көрінеді. Қазақ қобызының құрылысының өзгеруі, екі мәдениеттің ұштасуының арқасында болды [4, 22-23].

XX ғасырда дүниеге келген прима қобыз аспабы аз уақыт ішінде халқымыздың мәдениетінде өз орынын тапты. Алғашқыда оркестр үшін жасалған прима қобыз аспабы

жеке партияларды фортепианоның сүйемелдеуімен орындап, өзінің нәзік дыбысымен тыңдаушыны баурап алды. Солай бұл аспапқа арналған пьеса, концерттер жазыла бастады. Жетілдірілген прима қобыз аспабының диапазоны кеңейіп, орындаушылық әдіс-тәсілдері, репертуары тіпті, үні де скрипка аспабына ұқсап, орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейін талап етті. Бұл жерде атап өтетін жай, прима қобыз аспабы екі өркениеттің репертуары қамтып, яғни, Батыс және Шығыс мәдениеттерін байланыстырушы аспап деп айтуға болады.

Бұл аспаптың зор орындаушылық мүмкіншіліктерін ең алғаш практикалық негізде дәлелдеген оркестрдің сол кездегі басты қобызшысы, кейін «Халық артисі» атағын алған, қайталанбас музыкант, Жаппас Қаламбаевтың шәкірті Гүлнафис Баязитова болды [4, 35-36].

Гүлнафис Баязитова – атақты прима-қобызшы. Қазақстанның халық артисі (1954ж), Қазақстанның еңбек сіңірген артисі (1944ж), «Еңбек Қызыл ту» орденінің иегері (1944). Құрманғазы атындағы академиялық қазақ халық аспаптар оркестрінің ең алғашқы ірге тасын қалаушылардың бірі, көп жылдар бойы қобызшылар тобының жетекшісі болған. Прима-қобыз аспабында кәсіби орындаушылық дәстүрді ең алғаш қалыптастырып, көшбасшы болған қобызшы. Оркестр құрамында бастапқы кезде прима домбыра аспабында, кейіннен қобыз-прима аспабында ойнайды. Қобыз аспабында алған тәлім берген ұстазы – Жұмағали Қасымов. Одан кейін көп тәлім алған ұстазы Жаппас Қаламбаев. Ноталық сауатын ашқан ұстаздары Ахмет Жұбанов және Латиф Хамиди. Алматы музыка техникумында қобыз-прима аспабының ұстазы қызметін атқарған. 1960 жылдан құрметті демалысқа шыққанша дейін «Қазақконцерт» бірлестігінде жеке орындаушы қобызшы-артист қызметін атқарады. Өзінен тікелей тәлім-тәрбие алған шәкірттері: Фатима Балғаева, Сапихан Ыдырысова, Зере Бисембаева [4, 52].

1944 жылы Алматыда консерватория ашылғаннан бастап қобыз аспабында ойнауға үйрету кәсіби жолға қойылды. 1945 жылы қобыз классы ашылып, онда 1950 жылға дейін консерваторияның скрипка классының ұстазы, атақты Л. С. Ауэрдің шәкірті Иосиф Антонович Лесман сабақ жүргізген. И. А. Лесман, скрипка мен виолончельде ойнауға үйретудің озық әдістемелерін өзінің көп жылғы ұстаздық бай тәжірибесімен ұштастыра отырып, қобыз аспабына арнап ең алғаш әдістемелік еңбек жазған кісі.

И. А. Лесман бастаған бұл істі Алматы консерваториясының алғашқы түлектерінің бірі, кейіннен Қазақстанның халық артисі, Дүниежүзілік фестивальдің лауреаты, профессор дәрежелеріне жеткен атақты қобызшы-ұстаз Фатима Жұмағұлқызы Балғаева абыроймен жалғастырды [4, 36].

Фатима Жұмағұлқызы Балғаева (1927-2005) – атақты прима-қобызшы. Кәсіпқой прима-қобыз мектебінің ірге тасын алғаш қалаушы ұстаз-орындаушы. 1942 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік қазақ халық аспаптар оркестрінде алғашында домбырашы, кейіннен көп ұзамай қобызшы болып қызмет атқарды. Оркестрде тәлім берген ұстаздары: домбырадан – Науша Бөкейханов, Қали Жантілеуов; қобыздан – Жаппас Қаламбаев, Гүлнафис Баязитова. Оркестрде жұмыс істей жүріп, 1945-1950 жылдары Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында оқыды. Дәріс берген ұстаздары: И. А. Лесман, А. Қ. Жұбанов. 1950 жылдан өмірінің соңына дейін Алматының Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясында ұстаздық қызмет атқарды. Қобыз аспабында ойнау мен үйренуге қатысты көптеген әдістемелік құралдардың, оқулықтардың және де аса құнды хрестоматиялық жинақтардың авторы. Қазақстан композиторларының прима-қобызға арнап шығарған шығармаларды бірінші орындаған, сонымен қатар, шетел классик композиторларының шығармаларын прима-қобызға лайықтап, аспап репертуарын молайту жолында да зор еңбек сіңірген [4, 53].

Кәсіби қобыз өнерінің өсіп, өркендеп, бүгінгідей жоғары дәрежеге жетуіне Қазақстанның еңбек сіңірген мұғалімі, қобызшы Досымжан Тезекбаевтың да үлкен үлесі болды. Яғни, бұрын үш ішекті болып келген қобызға 1958 жылы төртінші «ми» ішегін қосу арқылы аспапты жетілдіріп, оны іс жүзінде бірінші болып пайдаланған. Кейіннен бұл

жаналық бүкіл музыка мамандары тарапынан қолдау тауып, Құрманғазы атындағы оркестрде, консерваторияда, музыкалық училищелер мен мектептер қабылдады. Сонымен қоса, Досымжан Тезекбаев балалардың жас дәрежесіне қарап көлемі жағынан ыңғайланылған прима-қобыз түрлерін жасап шығару ісіне мұрындық болған. Д. Тезекбаев прима-қобызда ойнауға үйрету әдістемесіне де жаңалық енгізген ұстаз. Прима-қобызды үйретуде бұрын негізінен виолончельде ойнауға үйрету әдістемесі қолданылса, Д. Тезекбаев енді скрипкада ойнауға үйрету әдістемесін қолданысқа енгізіп, әдістеменің өміршеңдігін іс жүзінде дәлелдеді.

Жалпы алғанда қобыз өнері сол кезден күні бүгінге дейін екі бағытта, яғни, қылқобыз және прима-қобыз аттарымен екі бөлек аспаптар болып, қарқынды дамып келеді [4, 36].

Жаңашыланған үш ішекті прима қобыз дамып, оркестрде және жеке аспап ретінде өз орнын тапқан. Осы аспаптың дамуына үлкен үлес қосқан, түрлендіріп, әуездендіріп ойнай білген, талғамы биік талапты дүлдүл өнер шеберлері – Гүлнафис Баязитова, Фатима Балғаева, Досымжан Тезекбаев, Болат Сарыбаев, Алмажан Жаманшалова-Шағырова, Раушан Нүрпейісова, Зере Бисембаева, Меруерт Кәленбаева, Ғалия Молдакәрімова, Роза Қойшиева, Раушан Мұсақожаева, Ғалия Оразалиева-Шілдебаева, Ғайни Болтаева, Жазира Ұзақбаева және тағы да басқалары. Олардың шығармашылық жолында прима қобыздың орындау өнерін әрі қарай дамытуына Батыстың орындаушылық әдістерін енгізуде зор үлестерін қосты.

70 жылдық тарихы бар аспап, қазіргі таңда қыл қобыздан пайда болған, ортада қалған, не скрипка не қобыз емес керексіз аспап дегендер де бар. Бірақ бұл аспаптың атқарып жүрген қызметі өте маңызды. Мысалы, сол бастапқыда оркестр үшін керек болған аспап қазір бұл аспапсыз оркестр жетім болар. Ансамбльде де прима қобыздың үні өзінің жіңішке, жоғарғы регистрдегі дыбысымен, немесе «соль» ішегіндегі қоңыр үнімен әсерлеп, музыканы әр түрлі бояумен толықтырады. Жеке орындауда прима қобыз аспабына арналған қаншама керемет шығармалары бар. Ол эстрада да кеңінен қолданылып жүрген аспап, «Инжу-Маржан», «Арт дала», «Асыл», «The Magic of Nomads» топтары және т.б.

Бұл аспаптың репертуары кеңейіп, жылдан жылға деңгейі өсіп, қазіргі кезде скрипканың репертуарының көбін меңгерген. Аспапта орындаушылар саны да, сапасы да көбеймесе, азайған емес. Бірақ, скрипканың репертуарын ойнап жүрген прима қобызшылар скрипка орындаушылары сияқты 5 жастан бастап оқып, 10 жылдан кейін, әбден пісіп жетіліп, асқан шеберлікпен ойнап жүрген шығармасын біздің прима қобызшылар көп дегенде 5-6 жылдан кейін ойнап жүр. Әр оқушының деңгейіне қарап, өз деңгейіне сай бағдарлама берілетіні белгілі ғой, бірақ, көптеген сайстардың талаптары және оқу орынының әр сатысында белгілі бағдарлама бекітілген. Яғни, мектептің 4 сыныбы мен колледждің 4 курс бағдарламасы бірдей емес, екеуінде де оқушының жас ерекшелігін ескермесек, аспапты қолға алып үйренгеніне 4 жыл ғана болды. Ал енді, мектеп оқушысында аспаптың қыр-сырын меңгеретін кемінде 5 жыл уақыты болса, колледж студенті 4 жылдан кейін ЖОО түсуге дайындалады. 4 жыл ішінде оқушы 11 жыл мектепте оқитын бағдарламаны игеріп шығу керек. Кейбір оқушылардың икеміне, қабілетіне қарай аспапты меңгеріп кететіндері бар, ал басым көпшілігі не 4 жылдан кейін тастап кетеді, не жоғарғы оқу орынына түсе алмай мектепке сабақ беруі мүмкін. Бұл дегеніміз, өзі толық аспапты меңгеріп үлгермеген ұстаз қандай шәкірт дайындайды?

Әрине, 5-6 жастан қолына қобыз ұстаған оқушымен, 15 жаста бірінші рет қобызды ұстап үйренген оқушының арасында айырмашылық жер мен көктей болатыны мәлім. Мәселен, физиологиялық тұрғыдан есейген баланың буындары қатайып, қол қойылымының икемін келтіру қиынырақ болса, психологиялық жағынан қабылдау процессі де жас оқушыдан әлдеқайда баяу және күрделі болады. Скрипка аспабының репертуарын меңгеру үшін прима қобызда скрипканың орындаушылық әдіс-тәсілдерін барынша үйретеді. Скрипканы бала кезден үйренсе, прима қобызды да жастайынан үйрету

керек. Бұл шәкірттердің кәсіби деңгейін арттырады деп сенеміз. Республикамызда санаулы облыстарда музыкалық мектеп интернаты бар, ал қалған облыстарда музыкалық колледждер және 5 жылдық музыкалық мектептер бар. Әрине барлық облыстарда музыкалық мектеп интернат ашылуы екі талай, бірақ әр қалада бар 5 жылдық музыкалық мектептерде прима қобыздан сабақ алып, әрі қарай музыкалық колледжге қабылданса, ЖОО түскенде оның 11 жылдық мектеп интернатынан соншалықты айырмашылығы да болмайды. Нәтижесінде, орындаушылық шеберлік жетіліп, кәсіби мамандардың тәлім-тәрбиесі болашақ жастарымыздың жарқын болашағына септігін тигізеді. Яғни, колледжге музыкалық білімі жоқ, аспапты қолына ұстамаған студент қабылдамағаны жөн.

Тағы бір мәселе, комплекстік оқыту, яғни, сольфеджио, теория, гармония, музыка әдебиеті деген пәндер тереңдетіліп оқытылуы керек. Мәселен, пәнаралық байланыс арқылы орындаушы-музыкант үшін бұл пәндердің көмегі өте маңызды. Мысалы, сольфеджио – есту қабілетін, интонация тазалығын жақсартса, музыка әдебиеті – орындаушы-музыканттың жан-жақтылығын, дүниетанымын кеңейтуге қажет.

Қазақтың дәстүріне сай музыкант синкретті өнерге ие, яғни, ол тек орындаушы емес, сонымен қатар, композитор, сөзге шешен, актерлік қабілеті бар жан-жақты өнерпаз адам болған. Бұл орындаушылық өнер ең басынан бөлінбейтін, бір тұтас құбылыс ретінде тыңдаушыға жетеді. Қазіргі таңда біз синкреттік өнер, суырып-салма дәстүрімізге қарағанда, батыстың музыкалық мәдениетін толық меңгерідік десем артық айтпаспын. Осындай өркениеттердің мәдени өзара байланысуының нәтижесінде, әр халық өзіндік ерекшеліктерін сақтап қалуы керек.

Сонымен қорыта айтқанда, дүниежүзілік өркениеттің даму барысының өзі-ақ ұлттық мәдениеттердің маңыздылығы бүгінгі таңда бұрынғыдан да артып отырғандығын және әрбір мәдениет дүниежүзілік дамудың түрлерін өз қажетінше қабылдауымен қатар, жалпыадамзаттық мәдениеттің қалыптасу процесіне өздерінің қомақты үлестерін қосып отырғандығын көрсетіп отыр. Осыны біз прима қобыз аспабының эволюциясында көріп отырмыз. Сонымен қатар, қазіргі дәуірге тән ерекше қасиет ұлттық мәдениеттердің тұйықтықтан арылып, бір-бірімен байланыстарын жаңа сапалық дәрежеге көтеруі болып табылады [2, 4]

Прима қобыз аспабы жайлы шешілмей тұрған мәселелер әлі де көп. Оқыту процессінен бастап, репертуарына, орындау тәсілдеріне дейін қарастырылатын міндеттері бар. Сұранысқа ие бұл аспаптың болашағы өзіміздің қолымызда.

### *Әдебиеттер тізімі*

1. **Көбегенов Ф.** Қазақ елі – Шығыс пен Батыс тоғысында. [эл. ресурс] / G-Global, 201. URL: <http://group-global.org/ru/publication/15229-kazak-eli-shygys-pen-batys-togysynda>.
2. XX ғасыр мәдениеті [эл. ресурс] / el.kz, 4.12.2012 URL: <http://el.kz/m/articles/view/content-3814>
3. **Жұмалиева Т., Ахметбекова Д.** Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. – Алматы, 2005. – 557 б.
4. **Жүнісова Б.** Қазақстан музыка өнеріндегі прима қобыз аспабының даму тарихы (Г. Баязитова шығармашылығы бойынша). автореферат – Алматы, 2005. – 24 с.
5. **Жұбанов А.** Өн күй сапары. — Алматы: Ғылым, 1976. – 480 с.

### *References (transliterated)*

1. **Köbegenov Ğ.** Kazak eli – Şygys pen Batys toğysynda. [el. resurs] / G-Global, 201. URL: <http://group-global.org/ru/publication/15229-kazak-eli-shygys-pen-batys-togysynda>.

2. XX ғасыр мәдениеті [digital source] / el.kz, 4.12.2012 URL: <http://el.kz/m/articles/view/content-3814>
3. *Žumaliev T., Ahmetbekova D.* Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. – Алматы, 2005. – 557 б.
4. *Žunišova B.* Қазақстан музыка өнеріндегі прима қобыз аспабының даму тарихы (G. Baâzitova шығармашылығы бойынша). автореферат – Алматы, 2005. – 24 с.
5. *Žubanov A.* Аң күй сапары. — Алматы: Ғылым, 1976. – 480 с.

Шынар БАЛТИНА

## ВЗАИМОСВЯЗИ ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЙ В КОБЫЗОВОЙ МУЗЫКЕ

### Аннотация

В данной статье рассматриваются особенности взаимосвязи западной и восточной культур в казахском музыкальном искусстве. Автор показывает отличия и общие черты на примере истории развития инструмента прима кобыз. В статье уделяется внимание таким опорным моментам как строение, репертуар, исполнительские приемы игры на инструменте, особенности процесса обучения, а также творческая деятельность выдающихся исполнителей на прима кобызе.

**Ключевые слова:** традиционная культура, кобызовая музыка, цивилизации Востока и Запада.

Shynar BALTINA

## THE CROSS-CONNECTIONS OF EASTERN AND WESTERN CIVILIZATIONS IN KOBYZ MUSIC

### Abstract

Special aspects of occidental and oriental cultures interrelation in Kazakh musical art are considered in this article. The author shows the differences and common features using history of development of prima kobyz instrument as an example. In this article attention is given to such support moments as structure, repertoire, performing skills in playing instrument, special aspects of teaching process and creative work of distinguished performers on prima kobyz.

**Key words:** traditional culture, kobyz music, East and West civilizations.

### Автор туралы мәлімет:

*Балтина Шынар* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты, ғылыми жетекшісі – пед. ғ.к., доцент *Оспанова Т.Ө.*

### Сведения об авторе:

*Балтина Шынар* – магистрант 1 курса КНК им. Курмангазы, научный руководитель – к.пед.н., доцент *Оспанова Т.У.*

### Information about author:

*Shynar Baltina* – undergraduate student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – PhD in pedagogics, associate prof. *T.Ospanova.*

УДК 781.7(574):787.1

**Тимур ТАЛАНОВ, Дамиля УЗБЕКОВА**

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

**СКРИПИЧНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
И.КОГАНА, Б.КОЖАМКУЛОВОЙ, А.АБАТОВОЙ, С.АБДЫСАДЫКОВОЙ,  
Р.МУСАХОДЖАЕВОЙ, Б.АМАНЖОЛА, Г.АМАНЖОЛ**

**Аннотация:**

Статья посвящена развитию образовательных традиций национальной скрипичной школы в деятельности видных скрипачей и композиторов Казахстана. Временной охват позволил проследить динамику развития национального репертуара и вклад в него И. Когана, Б.Кожамкуловой, А.Абатовой, С.Абдысадыковой, Р.Мусаходжаевой, Б.Аманжол, Г.Аманжол. Акцент сделан на претворение традиций казахской инструментальной музыки (домбровой и кобызовой) в произведениях для скрипки.

**Ключевые слова:** скрипичное искусство Казахстана, Иосиф Коган, Балым Кожамкулова, Алма Абатова, Светлана Абдысадыкова, Раиса Мусаходжаева, Бахтияр Аманжол, Гульжан Аманжол.

**Тірек сөздер:** Қазақстан скрипка өнері, Иосиф Коган, Балым Қожамқұлова, Алма Абатова, Светлана Абдысадыкова, Раиса Мусаходжаева, Бахтияр Аманжол, Гүлжан Аманжол.

**Keywords:** violin art of Kazakhstan, Joseph Kogan, Balym Kozhamkulova, Alma Abatova Svetlana Abdysadykova and Raisa Musakhodzhaeva, Bakhtiar Amanzhol, Gulzhan Amanzhol.

Одним из родоначальников казахстанской скрипичной школы является **Иосиф Бенедиктович Коган**. Он вместе со своей семьёй, будучи ещё молодым человеком приехал в послевоенную Алма-Ату. Семья Коганов внесла немалый вклад в развитие музыкальной культуры в послевоенный период. Это и замечательный талант его старшего брата Семёна Бенедиктовича – пианиста, известного аккомпаниатора для многих певцов и инструменталистов и Евы Бенедиктовны – пианистки, получившей образование в Московской консерватории – одного из «столпов» казахстанской фортепианной школы. Иосиф Бенедиктович не оставил после себя методических трудов, вместе с тем, он проявил себя как большой педагог, учитель, выразивший в своем труде определенную позицию. Она заключалась в стремлении воспитывать у учеников живое творческое отношение к национальному казахскому материалу.

Помимо этого примечательно в его педагогической деятельности то, что он выстраивал цельную систему воспитания подрастающих скрипачей, охватывающую весь цикл образования. Это проявилось в его большом количестве работ в жанре переложений, обработок, основанных во многом на казахском музыкальном материале не только для исполнителей зрелого возраста, но и для детей. Сюда можно отнести его сборник «42 этюда на казахские темы для детей младшего школьного возраста», а также «Обработки пьес В.Великанова», которые также во многом имеют интонационную близость казахским песням, кюям. Например, в сборнике мы видим обработку кюя «Совет», песни Абая «Привет тебе Каламкас» (обработки для четырёх скрипок и фортепиано), авторский «Кюй-каприс». Кроме этого в репертуаре скрипачей, благодаря творчеству И.Б.Когана закрепились такие удачные обработки знаменитых казахских кюев как «Адай», «Балбраун».

Его творчество в педагогическом плане явилось базой для дальнейшего развития методических основ казахстанской скрипичной школы, которая дальше проявилась в деятельности не только его учеников, таких, например, как известный музыкальный

деятель Д.К. Касеинов, но и других его коллег и последователей Б.С. Кожамкуловой, А.А. Абатовой, С. Абдысадыковой, Р. Мусаходжаевой.

**Балым Сералиевна Кожамкулова** вложила немало труда в развитие методических основ претворения казахской музыкальной традиции, в казахстанскую скрипичную школу. Она выпустила сначала два сборника «Хрестоматии казахской скрипичной музыки» [1; 2], а в этом году и третий. К пьесам в каждом томе «Хрестоматии казахской скрипичной музыки» имеются методические комментарии, что делает эти сборники особенно ценными в педагогическом репертуаре. Репертуар сборников охватывает различные возрастные группы: от детей младшего школьного возраста до студентов высших учебных заведений и концертирующих исполнителей.

Кроме того, Балым Сералиевна выпустила редкие методические пособия «Работа над сонатами и партитами И.С.Баха в классе профессора М.И.Фихтенгольца», где описывается подробная и детальная работа над штрихами, стилистическими и исполнительскими особенностями, нюансировкой, в каждой части сонат и партит И.С. Баха.

Заметный вклад в развитие методической основы скрипичной казахстанской школы внесла группа авторов в составе **Алмы Абатовой, Светланы Абдысадыковой и Раисы Мусаходжаевой**. В начале 2000-х годов они выпустили сборник скрипичных пьес для начинающих обучение маленьких скрипачей, основанный на музыке современных казахстанских композиторов. Ценность этого сборника в том, что авторы особое внимание уделяют разнообразию репертуара, основанного на казахской музыкальной тематике, жанровости и интонационности казахстанских композиторов старших поколений, а также ведущих современных композиторов. В сборник вошли сочинения таких авторов как Л. Хамиди, Е. Брусиловский, А. Затаевич, а также: Ш. Калдаяков, Ж. Турсунбаев, Е. Хасангалиев, Б. Аманжол, А. Меирбеков, А. Бестыбаев и другие. Этот сборник заполняет «пробелы» национального исполнительского образования – начальный этап воспитания скрипачей.

Неожиданно, казалось бы, ценный вклад в развитие методической мысли, сопутствующей развитию национальной скрипичной школы, а также в расширение репертуара, основанного на казахской музыкальной традиции, внесли **Гульжан и Бахтияр Аманжол**. Поскольку их деятельность осуществляется в настоящее время, остановимся на их творчестве подробнее.

Г.С.Аманжол и Б.Т.Аманжол подготовили к изданию цикл из трех сборников произведений для кобыза-примы и фортепиано. Первый сборник из этого цикла «Ояну», выходит в ближайшие месяцы по плану методических изданий в Алматинском Музыкальном Колледже им П. И. Чайковского. Какое отношение имеет сборник произведений для кобыза-примы к теме нашего исследования? Оказывается, прямое. Дело в том, что кобыз-прима – инструмент, являющийся оркестровым вариантом казахского традиционного кобыза, имеет все конструктивные характеристики скрипки, а это – настройка, количество и качество струн, и, следовательно, – большую возможность использовать скрипичный репертуар.

Поскольку инструмент по своему возрасту довольно молодой, он был создан в 30-40-е годы прошедшего века, а также потому, что главное его первоначальное предназначение было звучать в оркестре, сольный репертуар для этого инструмента в основном использовался скрипичный. Вклад Гульжан и Бахтияра Аманжол в развитие этого инструмента заключается в том, что они создали значительное количество произведений для кобыза-примы, исходящих из казахской музыкальной традиции. Однако произведения из их сборников таким же образом могут быть использованы и в скрипичном репертуаре.

Качество музыки, представляемой в этих сборниках, мы можем оценить на данный момент по концерту, программа которого была составлена из произведений сборника. Он прошёл в прошлом году в Малом Зале КНК им. Курмангазы. Концерт вызвал

положительные отклики в прессе, которая была посвящена этому событию. Так, Е.Ашим, в своей статье «Новая музыка для кобыза-примы» пишет: «У этого инструмента двойственная природа: кыл-кобыза и скрипки. Поэтому, его репертуар также имеет два пути развития. В этом направлении наибольшие особенности и трудности. Связаны они, в первую очередь со звуком. Струны кобыза-примы – скрипичные...» [3]. Ценность репертуара, который звучал на концерте в том, что авторы смогли поднять тему не только выражения в музыке образов национальной культуры, но и уровень мировоззренческого плана. Так, Я. Кременцова в статье «Второе дыхание кобыза-примы» пишет: «...сумеет ли кобыз-прима выразить собой те корни традиции, которые несла тенгрианская культура? На этом пути инструмент может оказаться важной точкой в музыкальной жизни Казахстана, возможно, благодаря современному облику и ответу мировой тенденции увлечения этникой». [4]

В сборник вошли произведения Г. Аманжол, Б. Аманжол и учеников Б. Аманжол разных лет. Главное качественное отличие произведений сборника в том, что в нём представлен более глубокий уровень погружения в образность и содержательность казахской музыки. Это проявляется не только в плане образности, но и в плане выражения таких основ казахского музыкального языка как тембровая эстетика, восходящая по исследованиям Б.Аманжол к горловому пению, форме, фактуре, манере исполнения, в которую включаются и моменты спонтанного импровизационного плана.

В этом творчество Б.Аманжол и Г.Аманжол сочетается с тенденциями, повсеместно проявляющимися в композиторской мысли многих современных авторов, таких как К.Штокхаузен, А.Шнитке, С.Губайдуллина, композиторов, пишущих в «спектральной» композиторской технике. В широком понимании этого направления, к «спектральной» технике относятся произведения, в которых происходит поиск в области применения сложных тембров, разложенных на обертоны, с привлечением к звуку различных шумовых и прочих призвуков. В программе концерта «Новой музыки», который проходил в нынешнем году в КНК им. Курмангазы, прозвучало немало сочинений в этом направлении. Это сочинения Жамили Жазылбековой, Антона Софронова, Санжара Байтерекова и других.

В творческом содружестве с Б.Аманжолом, в работе над составлением сборника ярко проявила себя Гульжан Сабыровна Аманжол – известный исполнитель на кобызе-прима, а также композитор, автор ряда интересных сочинений как для этого инструмента, так и для других инструментов и исполнительских составов. Её сочинения «Ояну», «Шугыла» – кюи для кобыза-примы, обработка кюя Н.Тлендиева «Акку», а также другие произведения неоднократно исполнялись не только в Казахстане, но и за рубежом: в России, Индии, Англии, Чехии. Концертмейстер Лондонского Филармонического Королевского оркестра Филиппа Мо сделала переложение её кюя «Ояну» для двух скрипок и исполнила на одном из концертов в Лондоне.

Для нас это направление развития кобыза-примы представляет интерес в плане развития скрипичного репертуара и скрипки как инструмента, способного приблизиться к звучанию традиционного кобыза,

В настоящее время до сих пор существует острая необходимость не только в формулировании концепции скрипичного образования на национальном материале, но и обобщения опыта переложений образцов национальной музыки для скрипки и методики внедрения этого опыта в систему образования. Направления на этом пути могут быть разные, например, в использовании элементов джазовой традиции, – эту тему разрабатывает на практике Тимур Таланов, один из авторов данной статьи. Но общее здесь то, что сформулировано во многих зарубежных и отечественных методиках развития творческого и профессионального начала у детей. Это – опора на национальные традиции, развитие творческого потенциала через включение импровизационного начала. Сочетание этих двух начал объединяет и работы в области разработки методических основ казахстанской скрипичной школы, рассматриваемых в нашей статье.

**Список литературы:**

1. **Кожамкулова, Б. С.** Хрестоматия казахской скрипичной музыки : клавир / Б.С.Кожамкулова. – Алматы : Дайк-пресс, 2000. – Ч.1. – 97 с. : ноты.
2. **Кожамкулова, Б. С.** Хрестоматия казахской скрипичной музыки : клавир / Б.С.Кожамкулова. – Алматы : Дайк-пресс, 2000. – Ч.2. – 141 с. : ноты.
3. **Ашим Е.** Новая музыка для кобыза-примы. Ст. в сетевом журнале «Уникальный Казахстан», 11.06.2015, URL : <http://www.unikaz.asia/.../ev.../novaya-muzyka-dlya-kobyza-primy>
4. **Кременцова Я.** Второе дыхание кобыза-примы. // Новая музыкальная газета, 27.06.2015. – URL : <http://musicnews.kz/vtoroe-dyhanie-prima-kobyza/>

**References (transliterated)**

1. **Kożamkulova, B. S.** Hrestomatiâ kazahskoj skripsičnoj muzyki : klavir / B.S.Kożamkulova. – Almaty : Dajk-press, 2000. – V.1. – 97 p. : score.
2. **Kożamkulova, B. S.** Hrestomatiâ kazahskoj skripsičnoj muzyki : klavir / B.S.Kożamkulova. – Almaty : Dajk-press, 2000. – V.2. – 141 p. : score.
3. **Aşim E.** Novaâ muzyka dlâ kobyza-primy. St. v setevom žurnale «Unikal'nyj Kazahstan», 11.06.2015, URL : <http://www.unikaz.asia/.../ev.../novaya-muzyka-dlya-kobyza-primy>
4. **Kremencova A.** Vtoroe dyhanie kobyza-primy. // Novaâ muzykal'naâ gazeta, 27.06.2015. – URL : <http://musicnews.kz/vtoroe-dyhanie-prima-kobyza/>

*Тимур ТАЛАНОВ, Дамиля УЗБЕКОВА*

**И.КОГАН, Б.КОЖАМКУЛОВА, А.АБАТОВА, С.АБДЫСАДЫКОВА, Р.МУСАХОДЖАЕВА, Б.АМАНЖОЛ, Г.АМАНЖОЛДЫҢ ҚЫЗМЕТІНДЕ СКРИПКА БІЛІМ БЕРУ ДӘСТҮРЛЕР**

**Түйін**

Мақала көрнекті скрипкашылар және Қазақстан композиторларының қызметіне ұлттық скрипка мектебінің оқу дәстүрлерін дамытуға арналған. Уақыт аралығы ұлттық репертуардың өзгеріс динамикасы және И. Коган, Б. Қожамқұлова, А.Абатова, С.Абдысадыкова, Р.Мусаходжаева, Б.Аманжол, Г.Аманжолдың үлесі зерттеп тексеру берді. Акцент скрипка үшін жұмыстарда қазақ аспаптық музыкасының (домбыра және кобыз) дәстүрлерін жүзеге асыру орналастырылған.

**Тірек сөздер:** Қазақстан скрипка өнері, Иосиф Коган, Балым Қожамқұлова, Алма Абатова, Светлана Абдысадыкова, Раиса Мусаходжаева, Бахтияр Аманжол, Гүлжан Аманжол.

*Timur TALANOV, Damilya UZBEKOVA*

**VIOLIN EDUCATIONAL TRADITIONS IN ACTIVITIES OF I. KOGAN,  
B. KOZHAMKULOVA, A.ABATOVA, S.ABDYSADYKOVA, R.MUSAHODZHAEVA,  
B. AMANZHOL, G. AMANZHOL**

**Abstract**

The article is devoted to the development of the educational traditions of the national violin school in the activities of prominent violinists and composers of Kazakhstan. Temporal coverage made possible to trace the dynamics of the national repertoire and contributing to it of I. Kogan, B.Kozhamkulova, A.Abatova, S.Abdysadykova, R.Musahodzhayeva, B.Amanzhol, G.Amanzhol. Emphasis is placed on implementation of the traditions of Kazakh instrumental music (dombra and kobyz) in the works for violin.

**Keywords:** violin art of Kazakhstan, Joseph Kogan, Balym Kozhamkulova, Alma Abatova Svetlana Abdysadykova and Raisa Musakhodzhaeva, Bakhtiar Amanzhol, Gulzhan Amanzhol.

**Сведения об авторах:**

*Таланов Тимур* – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

*Узбекова Дамиля Ильясовна* – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы. Научный руководитель-доцент кафедры музыковедения и композиции, кандидат искусствоведения Б. Т. Аманжол.

**Авторлар туралы мәлімет:**

*Таланов Тимур* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

*Узбекова Дамиля Ильясовна* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – музыкатану және композиция кафедрасының доценті, өнертану кандидаты Б. Т. Аманжол.

**Information about authors:**

*Talanov Timur* – 2<sup>nd</sup> year masters student at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

*Damilya Uzbekova* – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – PhD in Art, docent of Musicology and Composition Department B.Amanzhol.

УДК 781.7(574):787.1

**Тимур ТАЛАНОВ**

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ХРЕСТОМАТИИ КАЗАХСКОЙ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКИ

### **Аннотация:**

В статье рассматриваются мотивы и процесс создания Хрестоматии казахской скрипичной музыки. Автор обратился к редактору издания Б.С. Кожамкуловой, которая предоставила уникальные сведения о ходе работы. Также анализируется методическая ценность сборника.

**Ключевые слова:** Хрестоматия казахской скрипичной музыки, Балым Кожамкулова, Шияб Сагиндыков, Иосиф Коган, скрипичное искусство Казахстана.

**Тірек сөздер:** Қазақ скрипка музыкасының хрестоматиясы, Балым Қожамқұлова, Шияб Сағындықов, Иосиф Коган, Қазақстан скрипка өнері.

**Keywords:** Anthology of Kazakh violin music, Balym Kozhamkulova, Shiyab Sagindikov, Joseph Kogan, violin art of Kazakhstan.

Балым Сералиевна Кожамкулова вложила немало труда в сферу развития методики скрипичного исполнительского искусства на материале казахской музыки. Она выпустила сначала два сборника «Хрестоматии казахской скрипичной музыки» [1; 2], а в этом году и третий, куда вошли обработки известных казахских кюев и песен, пьесы для ансамблевой игры, а также крупная форма – два концерта для скрипки с оркестром, включая каденции. Подробно концерт для скрипки с оркестром Г. Жубановой Б. Кожамкулова описывает в методическом пособии «Методико-исполнительский анализ скрипичных концертов композиторов Казахстана» [3].

К каждому тому «Хрестоматии казахской скрипичной музыки» имеются методические комментарии к пьесам, что делает эти сборники уникальной методической литературой, на которую будет опираться как нынешнее, так и последующее поколение подрастающих и зрелых исполнителей. Репертуар сборников охватывает различные возрастные группы: от детей младшего школьного возраста до студентов высших учебных заведений и концертирующих исполнителей.

В 1965 году заместитель министра Просвещения Шияб Сагиндыкович Сагиндыков вызвал Б.Кожамкулову на прием<sup>1</sup>. «Вы дочь знаменитого нашего актера Сералы Кожамкулова?» – спросил он. Балым Сералиевна ответила утвердительно. «Знаете, почему я Вас пригласил? Вчера, когда Вы выступали на телевидении в передаче “Будьте знакомы” я очень был рад узнать что Вы закончили музыкально-педагогический институт им.Гнесиных. Именно педагогический. Мне нужна Ваша помощь. Дело в том, что меня назначили ответственным за детские музыкальные школы Республики, а я строитель. Как Вы думаете, с чего нужно начинать?» Подумав, Б. Кожамкулова сказала: «Во-первых, нужно узнать уровень преподавания на сегодняшний день. Для этого провести республиканский конкурс ДМШ. Во-вторых – узнав, какие школы нуждаются в помощи, поехать ведущим педагогам в командировку и помочь на месте, проводя открытые уроки. В-третьих, нужен методический центр, который бы руководил всем этим процессом».

Второй вопрос который задал Ш.Сагиндыков: «Что нужно сделать, чтобы включить в процесс преподавания обязательное изучение казахской музыки?». Балым Сералиевна ответила: «Нужно издать сборник произведений казахской музыки. Я – скрипачка могу

<sup>1</sup> Здесь и далее повествовательный стиль объясняется стремлением максимально передать речь самой Балым Кожамкуловой – главного информатора по вопросу издания Хрестоматии.

этим заняться». Заместитель министра пообещал «пробить» печать сборников в типографии, когда материал для издания будет готов.

Когда Б. Кожамкулова возвращалась после встречи, её радовало то, что зам. Министра – довольно пожилой человек – не постеснялся посоветоваться с молодой, только что закончившей ВУЗ девушкой и внимательно выслушав, согласился сразу действовать.

Ш.С. Сагиндыков сдержал своё обещание. Он создал методический кабинет по музыкальному образованию, организовал печатные листы для сборников казахской музыки, построил новые здания для музыкальных школ имени А. Жубанова и К. Байсеитовой, приезжал на концерты Накипбековых, Г. Мурзабековой, А. Мусаходжаевой и т.д. В то время Балым Сералиевна работала в школе имени К. Байсеитовой, а также в консерватории. По настоянию Ш.Сагиндыкова в методическом кабинете по музыкальному образованию она была методистом по скрипке. В её обязанности входило создавать программы для ДМШ по классу скрипки, сборники казахской музыки для скрипки, организовать конкурсы юных музыкантов– струнников, ездить в командировки для оказания помощи педагогам-скрипачам ДМШ.

Об издании сборника казахских пьес Балым Сералиевна думала и раньше, когда училась в Москве. А идея эта возникла еще на одном из первых уроков по специальности, когда профессор Михаил Израилевич Фихтенгольц, у которого она училась, сказал: «Принеси, пожалуйста, ноты вашей музыки, я хочу познакомиться». На следующий урок Б.Кожамкулова принесла ноты Арии А. Жубанова написанные от руки на нотном листочке. Ей было неудобно, что ноты не отпечатанные, а написанные (в издании «Камерные произведения композиторов Казахстана» они были изданы без скрипичной партии). М. Фихтенгольц сыграл с листа настолько выразительно, что Балым Сералиевна была потрясена, поскольку такого исполнения Арии до этого еще никогда не слышала. Увидев выражение её лица, Михаил Израилевич спросил: «Что-то не так?». Его ученица ответила: «Нет! Просто я в восторге!». На что профессор ответил: «В нотах все написано»...

Чувство неудобства, что казахская музыка напечатана так убого, не давало покоя казахстанской скрипачке. Ещё тогда она решила для себя, что обязательно займется изданием нот после окончания учебы, что она и сделала. В 1966 году автор сборника обратилась к А.К. Жубанову по поводу включения его пьес “Арии” и “Романса” в сборник. Ахмет Куанович одобрил. Это прозвучало как благословение выдающегося музыканта на создание сборника.

В создании первых сборников большую помощь оказал заслуженный артист Республики Казахстан, профессор Иосиф Бенедиктович Коган. Он был не только членом кафедры консерватории, но и концертирующим скрипачом. Вместе со своим братом Семеном Бенедиктовичем Коганом они с концертами объездили весь Казахстан. В их репертуаре помимо классики были произведения казахской музыки. Многие произведения народной музыки исполнитель сам обрабатывал для скрипки. В частности, Кюй-каприз №3, вошедший в хрестоматию.

И.Б.Коган преподавал в только что открывшейся в 1964 году РКССМШИ им.А.Жубанова. Поэтому он пополнил педагогический репертуар, создав 42 этюда на казахском материале, сборники казахской музыки для скрипки. Многие, из сочинённого И.Б.Коганом, вошло в Хрестоматию.

Многие композиционные идеи в пьесах сборника перекликаются с традиционным искусством. О профессионализме в казахской народной инструментальной музыке, существующем издавна, говорят многочисленные кюи, созданные выдающимися народными композиторами-импровизаторами. Среди них Курмангазы, Даулеткерей, Казангап, Дина, Бейсерке, Ыхлас и другие. Национальный стиль в музыке – категория исторически развивающаяся. При этом возникают свои проблемы.

К примеру, кюй – инструментальный жанр, творение выдающихся кюйши, соединяющее в себе строгие законы формообразования со свободной вариантносью, импровизационным обновлением мелоса. Некоторые существующие особенности национальной музыки, связанные с характерными интонационными оборотами, полиритмикой, содержанием и историей создания пьес, должны найти отражение в исполнительстве. Кроме того, хотелось бы остановиться и на методических пояснениях, определяющих конкретные задачи, которые должны быть решены исполнителями: в конце сборника помещены методические комментарии, которые рассчитаны на помощь в раскрытии замысла и характера пьес.

Расположение пьес в сборнике продумано по степени усложнения исполнительских приемов. Методические комментарии частично раскрывают их, но все внимание должно быть направлено на точность прочтения нотного текста, аппликатуры и штрихов, темпа, создающего характер произведения, нюансировки, которая дает возможность логически выстроить трактовку. Все это имеет отношение к воспитанию профессионализма, благодаря чему звучание народной музыки будет приближено к оригиналу.

В целом, сборники произведений композиторов Казахстана, созданные под редакцией Б.Кожамкуловой, несомненно открыли новую страницу в истории казахстанского скрипичного искусства.

### *Список литературы*

1. **Кожамкулова, Б. С.** Хрестоматия казахской скрипичной музыки : клави́р / Б.С.Кожамкулова. – Алматы : Дайк-пресс, 2000. – Ч.1. – 97 с. : ноты.
2. **Кожамкулова, Б. С.** Хрестоматия казахской скрипичной музыки : клави́р / Б.С.Кожамкулова. – Алматы : Дайк-пресс, 2000. – Ч.2. – 141 с. : ноты.
3. **Кожамкулова Б.** Методико-исполнительский анализ скрипичных концертов композиторов Казахстана. – Алматы, 1983.

### *References (transliterated)*

1. **Kořamkulova, B. S.** Hrestomatiâ kazahskoj skripsičnoj muzyki : klavir / B.S.Kořamkulova. – Almaty : Dajk-press, 2000. – V.1. – 97 p. : score.
2. **Kořamkulova, B. S.** Hrestomatiâ kazahskoj skripsičnoj muzyki : klavir / B.S.Kořamkulova. – Almaty : Dajk-press, 2000. – V.2. – 141 p. : score.
3. **Kořamkulova B.** Metodiko-ispolnitel'skij analiz skripsičnyh koncertov kompozitorov Kazahstana. – Almaty, 1983.

*Тимур ТАЛАНОВ*

### **ҚАЗАҚ СКРИПКА МУЗЫКАСЫ ХРЕСТОМАТИЯСЫНЫҢ ШЫҒАРУ ТАРИХЫ**

#### *Түйін*

Бұл мақалада қазақ скрипка музыкасы хрестоматиясының себептері және құру процесі талқылайды. Автор жұмыстың барысы туралы бірегей мәліметтер берілген басылымның редактор Б. С. Қожамқұловаға жүгінді. Сондай-ақ құнының әдістемелік жинағы талданады.

**Тірек сөздер:** Қазақ скрипка музыкасының хрестоматиясы, Балым Қожамқұлова, Шияб Сағындықов, Иосиф Коган, Қазақстан скрипка өнері.

*Timur TALANOV*  
**CREATION HISTORY OF “KAZAKH VIOLIN MUSIC ANTOLOGY”**

***Abstract***

This article discusses the motives and the process of creating Anthology of Kazakh violin music. The author appealed to the editor B. Kozhamkulova who provided unique information on the progress of work. Methodical value of collection is also analyzed.

**Keywords:** Anthology of Kazakh violin music, Balym Kozhamkulova, Shiyab Sagindikov, Joseph Kogan, violin art of Kazakhstan.

**Сведения об авторе:**

*Таланов Тимур* – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

**Автор туралы мәлімет:**

*Таланов Тимур* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

**Information about author:**

*Talanov Timur* – 2<sup>nd</sup> year masters student at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### Музыкалық түркітану

#### Музыкальная тюркология

#### Musical turkology ..... 5

- Агаева С.* Об особенностях вокально-инструментальной музыки Средневекового Востока и инструментального мугама
- Агаева С.* Ортағасырлық Шығыс вокалдық-аспаптық музыкасының және аспаптық мугамының ерекшелігі
- Agayeva S.* On the features of the traditional vocal-instrumental music of the Medieval East and of the instrumental mugham ..... 6
- Надирбеков Ж.* Визуальное мышление в установлении границ регистровых зон казахской домбры
- Нәдірбеков Ж.* Қазақ домбырасының регистрлік аймақтарына шек орнатуда визуалдық ойлау
- Nadirbekov Zh.* Visual thinking in marking borders of Kazakh dombra's register zones ..... 18

### Педагогика мәселелері

#### Проблемы педагогики

#### Issues of pedagogics ..... 27

- Калиакбарова Л.* Актуальные проблемы управления учебным процессом в вузах культуры и искусства
- Қалиақбарова Л.* Мәдениет және өнер жоғары оқу орындарында оқу үрдісін басқарудың өзекті мәселелері
- Kaliakbarova L.* Actual problems in management of educational process in the highest educational institutes of culture and arts ..... 28
- Мәшимбаева А.* Типтік бағдарлама – кәсіби қазақ тілін оқыту курсының басты құжаты
- Машимбаева А.* Типовая программа – основной документ в курсе обучения к профессиональному казахскому языку
- Mashimbayeva A.* Standard program as the basic document for courses of professional Kazakh language ..... 37

### Заманауи музыкасының зерттеулері

#### Исследования современной музыки

#### The studies of contemporary music ..... 42

- Сомов А., Шанилов В.* Гармония символики чисел в творчестве Софии Губайдулиной (на примере «Размышлений на тему ВАСН»)
- Сомов А., Шанилов В.* София Губайдулина шығармашылығындағы сиволдық гармониялардың саны («ВАСН тақырыбында ойлану» мысалында)
- Somov A., Shapilov V.* The harmony of numbers' symbolism in creativity of Sofia Gubaydulina (on example of "Reflections on VACH") ..... 43

<i>Бержапраков Д.</i>	О значении тембра в музыке XX-XXI веков	
<i>Бержапраков Д.</i>	XX-XXI ғасыр музыкасындағы тембрдің маңызы	
<i>Berzhaprakov D.</i>	Value of timbre in the contemporary music of XX-XXI centuries . . . . .	51

## Магистранттар мақалалары

### Статьи магистрантов

### Articles of master's students . . . . . 59

<i>Тілепбергенов А.</i>	Қазақ ұлт аспаптар оркестрі дирижерлары арасындағы Айтқали Жайымовтың шығармашылық ерекшелігі	
<i>Тлепбергенов А.</i>	Особенности трактовки произведений Айтқали Жайымова дирижёрами оркестра казахских народных инструментов	
<i>Tlepbergenov A.</i>	Interpretation features of Aytkali Zhayimov compositions by conductors of Kazakh folk intstruments orchestra	60
<i>Сырғабайева А.</i>	Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар оркестріндегі сым қобызда орындаушылықтың қалыптасуы	
<i>Сырғабайева А.</i>	Становление исполнительства на прима-кобызе в оркестре казахских народных инструментов имени курмангазы	
<i>Syrgabaieva A.</i>	The development of prima-kobyz performing art in Kurmangazy Kazakh folk instruments orchestra	65
<i>Балтина Ш.</i>	Қобыз музыкасындағы батыс және шығыс өркениеттерінің өзара байланысы	
<i>Балтина Ш.</i>	Взаимосвязи восточной и западной цивилизаций в кобызовой музыке	
<i>Baltina Sh.</i>	The cross-connections of eastern and western civilizations in kobyz music	70
<i>Таланов Т., Узбекова Д.</i>	Скрипичные образовательные традиции в деятельности И.Когана, Б.Кожамкуловой, А.Абатовой, С.Абдысадыковой, Р.Мусаходжаевой, Б.Аманжола, Г.Аманжол	
<i>Таланов Т., Узбекова Д.</i>	И.Коган, Б.Кожамкулова, А.Абатова, С.Абдысадыкова, Р.Мусаходжаева, Б.Аманжол, Г.Аманжолдың қызметінде скрипка білім беру дәстүрлер	
<i>Talanov T., Uzbekova D.</i>	Violin educational traditions in activities of I. Kogan, B. Kozhamkulova, A.Abatova, S.Abdysadykova, R.Musahodzhaeva, B. Amanzhol, G. Amanzhol	76
<i>Таланов Т.</i>	История создания хрестоматии казахской скрипичной музыки	
<i>Таланов Т.</i>	Қазақ скрипка музыкасы хрестоматиясының шығару тарихы	
<i>Talanov T.</i>	Creation history of “Kazakh violin music antology”	81

ISSN 2310-3337

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

**Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ**

**2 (11) 2016**

**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*

*А. Ж. Машимбаева*

Беттеген:

*В. Недлина*

Мұқаба дизайны:

*В. 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**

**2 (11) 2016**

**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. Ж. Машимбаева*

Вёрстка:

*В. Недлина*

Дизайн обложки:

*В. 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**

**2 (11) 2016**

**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. Nedlina*  
*A. Mashimbayeva*

Page design:  
*V. Nedlina*

Cover design:  
*V. Nedlina*

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) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*  
Верстка на компьютере: *В. Недлина*  
Дизайн обложки *В. Недлина*  
Подписано в печать 18.06.2016

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.  
7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1

---

---