

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

ХАБАРШЫСЫ

—

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ.
КУРМАНҒАЗЫ

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

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2016

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

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

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

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

4 (13) 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

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

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

4 (13) 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

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

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

4 (13) 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

ОРТА АЗИЯНЫҢ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

INSTRUMENTAL MUSIC OF CENTRAL ASIA

МРНТИ 18.41.09
УДК 785.7(51) "653"

Зульфия МУРАДОВА¹

¹*Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан*

ЦЕНТРАЛЬНОАЗИАТСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ ЭПОХИ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (на примере неизученных артефактов)

Аннотация: В статье рассмотрена ранее не изученная иконография и определены составы инструментальных ансамблей, характерные для музыкальной культуры Центральной Азии раннесредневековой эпохи. Выявлены такие ансамбли, как сочетание арфы и лютни; арфы, лютни и сирикса; а также расширенные ансамбли с дублированными составами. Изученные источники свидетельствуют о гендерном равноправии в музыкальной деятельности и о древнейших корнях межкультурного взаимодействия на Великом Шёлковом Пути.

Ключевые слова: Центральная Азия, музыкальная иконография, раннее средневековье, инструментальный ансамбль.

Иконография центральноазиатских инструментальных ансамблей раннего средневековья, достаточно подробно изученная по прежним находкам [1-8 и др.], включает ряд изображений, ещё не привлекавшихся музыковедами Узбекистана [9, fig. 6; 10, fig. 222; 11, 71, рис. 3; 12, 57, fig. 7; 13, 51-52, рис. 1, 4, 179-181, цв. табл. II, рис. 1, 2, цв. табл. III, рис. 1; 14, 116, 118, рис. 6, 9, 10; 15, 253-254, figs. E, J]. Воспроизведённые на них ансамбли состоят из 2, 3 и более инструментов струнной, духовой и ударной принадлежности. Их составы рассматриваются с целью дополнения и расширения информации о музыкальной культуре указанного региона в объявленную эпоху.

Сочетание арфы и лютни запечатлено на терракотовых оссуариях VI-VII вв. н. э., найденных в конце XX века при раскопках городищ Сиваз и Хантепа на юге Узбекистана [9, fig. 6; 12, fig. 7; 16] (ил. 1-2). Ансамбль аналогичного состава имеется и на одной из 12 гравированных плит обнаруженного в 2000 г. в Сиане погребального ложа *сабао* (должность чиновника по делам среднеазиатских колонистов в Китае) Ань Цзе, согдийца из Бухары, скончавшегося в 579 г. [13, 50-54; 14, 114-119; 16; 17] (ил. 3-3а).

Иллюстрация 1. Фрагмент прорисовки рельефа оссуария (реконструкция). VI-VII вв. н.э., Сиваз, Узбекистан



Ил. 2. Рельеф терракотового оссуария. VI-VII вв. н.э. Хантепа, Узбекистан



Иллюстрация 3. Гравюра на первой плите погребального ложа Ань Цзе. VI в.н.э., Сиань (Чанъань)



Ил. 3а. Прорисовка фрагмента гравюры.



Изображённые арфы представляют собой малый угловой тип с изогнутым вертикальным резонатором, достаточно часто встречающийся в иконографии Средней Азии. Количество струн на прорисовке «сивазской» арфы – 6, у «хантепинской» – 5(?). На гравюре из Сианя струны не показаны, зато хорошо виден небольшой прямоугольный штифт для упора под горизонтальной планкой. Подобный штифт, отмечаемый как характерная для среднеазиатских арф деталь [2, 22, 55, 57, рис. 32, ил. 4; 4, 52, рис. 9], имеется и у арфы из *Miho Museum* (ил. 4).

Античные предшественники данного инструмента – лучковые арфы Парфии [19, Abb. 73] и Афрасиаба [20, 26], восходящие к месопотамским прототипам [21, 81-82, Abb. 62-66]. В этой связи напомним, что на сегодняшний день наиболее древнее *среднеазиатское* его изображение представлено серебряной булавкой из Гонур Депе (Туркменистан) в виде музыкантши, играющей на арфе с большим изогнутым резонатором (ил. 5). Датировка артефакта началом II тыс. до н.э. не только показывает, что «музыкальное развитие Бактрии и Маргианы ни в чём не уступало соседним областям, в том числе Месопотамии» [22, 263], но и даёт серьёзное основание для пересмотра времени существования арфы в указанном регионе (по предыдущим оценкам, наличие здесь музыкального инструментария относилось к I тыс. до н.э.) [3, 8; 8, 473; 22, 262; 23, 85].

В отличие от арф лютни имеют разные виды и различную посадку. На оссуарии из Сиваза – это двухструнная щипковая лютня с вытянутым, плавно переходящим в шейку грушевидным корпусом. «Хантепинская» пандора отличается большими размерами резонатора (возможно, двухкамерного) и шейки, имеет 4 струны. Оба инструмента направлены вверх к левому плечу музыкантов. Такая позиция наблюдается на изображениях I-III вв. н. э. из Гандхары [24, 57, fig. 2; 2, 19, рис. 2; 25, 235, fig. 12], Хотана [2, 20, рис. 4] и сохранилась до наших дней при игре на танбуре.

Иллюстрация 4. Арфистка. нач. VII в. н.э., Хунань

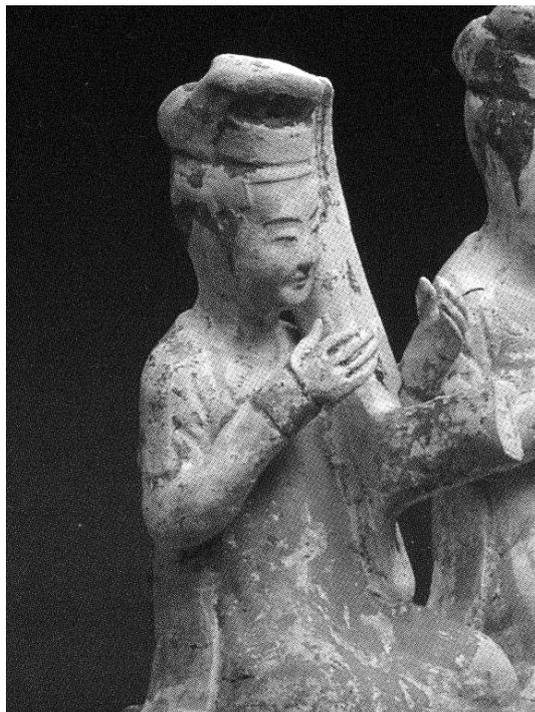
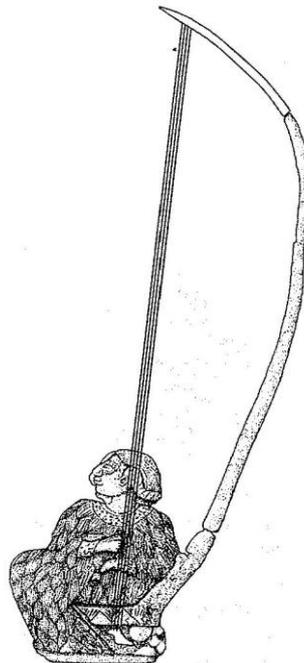


Иллюстрация 5. Арфистка (реконструкция серебряной булавки из Гонур Дене, рис. Р. Бороффи) нач. II тыс. до н.э., Гонур.



У «сианьской» четырёхструнной лютни большой грушевидный корпус и направленная вниз короткая шейка. Сходное положение инструмента зафиксировано на древнехорезмийских терракотах [3, Abb. 55, 56, 58, 60], раннесредневековых фресках Пенджикента, Уструшаны [2, 52, 57 рис. 27, 28, 32] и у лютнисток из Музея Михо [15, 260, fig. 127].

Общим конструктивным элементом у всех трех является круто отогнутая вниз головка – типичная деталь среднеазиатских лютневых инструментов [2, 54; 4, 42]. Сходство лютен из Хантепа и Сианя усматривается и в их фрикционной принадлежности, на что указывают палочки для трения струн (фрикционные трости) в руках музыкантов [подробнее о центральноазиатских фрикционных лютнях эпохи древности и раннего средневековья см.: 26].

Ансамбль из **трёх инструментов**¹ представлен на девятой (шестой фронтальной) гравированной плите погребального ложа Ань Цзе, запечатлевшей сцену приёма знатного тюркского аристократа [13, 53]. Участники ансамбля находятся в правой половине композиции за спиной у сабао, что вкупе с обликом и одеянием (короткие круглые причёски, усы, подпоясанные ниже талии халаты) говорит об их согдийском происхождении. В руках у стоящего на переднем плане исполнителя (судя по широко открытому рту, возможно, певца) – лютневый инструмент, слева от него – арфист, позади них – музыкант с сиринксом (ил. 6-6а).

У лютни виден только удлинённый грушевидный резонатор с двумя струнами, сходный по строению с рассмотренной выше «сивазской» и более ранней по датировке (IV-V вв. н.э.) находкой из Канки (Шаша) [3, Abb. 168]. Арфа идентична ранее рассмотренному «сианьскому» образцу, при этом на её резонаторе точками отмечены места крепления струн. Их пять, что даёт основание причислить данный экземпляр к

¹ Указание К. М. Байпакова применительно к данному изображению на «оркестр из шести музыкантов» не находит визуального подтверждения.

бытовавшему в Согде инструменту, который в китайских источниках назывался «у сянъ кунхоу» – пятиструнная арфа [27, 291; 2, 63].

Иллюстрация 6. Изображение (фрагмент) на шестой плите погребального ложа Ань Цзе.



Иллюстрация 6а. Прорисовка фрагмента изображения.



Сиринкс (флейта Пана) изображён довольно схематично, затрудняя определение количества составляющих его трубочек. Тем не менее, на гравюре (в отличие от прорисовки) в нижней части инструмента просматривается их диагональное удлинение к правому краю. Такое строение характерно для флейты Пана восточно-туркестанского типа [4, 55], что подтверждают аналоги этого инструмента из Йоткана (II-III в. н.э.) [4, 56, рис. 14, B] и Хунани (VII в. н.э.) (ил. 10).

О **расширенных** ансамблях с дублированными составами дают представление две мраморные панели VI-VII вв. н.э. из Музея Михо [15, 253-254, figs. E, J]. Изображённые на них ансамбли (далее – ансамбли E и J), состоят из противоположно размещённых групп исполнителей, по 5 человек каждая. Судя по причёскам и одеянию, это женские и мужские персонажи (указано автору канд. иск. Дж. Я. Ильясовым). Музыкантш, облачённых в длинные до пят платья или халаты прямого покроя (чётко представлены на панели E) отличают гладкие причёски с низко собранным на затылке пучком. У музыкантов – подпоясанные ниже талии халаты, шаровары, их волосы острижены «под горшок», лица украшены усами. При всем схематизме передачи, ощущается этническое сходство всех персонажей: округлые подбородки, подчёркнуто крупные, прямые носы, тяжёлые веки миндалевидных глаз, что вкупе с отмеченными деталями внешнего облика выдаёт их среднеазиатское (согдийское либо чачское) происхождение [13, 52].

В ансамбле E исполнительницы стоят слева, исполнители – справа на невысоком подиуме, между ними – танцор в коротком распахнутом халате и шароварах (ил. 7). На панели J слева сидит мужская группа, справа – женская (обе – на ковриках), на переднем плане по центру – танцовщица в широкополом халате с длинными рукавами (ил. 8).

Строение инструментов передано довольно условно, иногда фрагментарно, что в отдельных случаях затрудняет их определение. Наиболее отчётливо изображены короткие щипковые лютни с поперечным струнодержателем и угловые арфы (все без обозначения струн).

Лютни двух видов: а) с большим грушевидным резонатором и атрибутирующей *среднеазиатский* тип отогнутой назад головкой, на которой угадываются 4(?) колка (ил. 7, первая лютня слева); б) с вытянутым малым грушевидным корпусом, завершающимся прямой, указывающей на *восточно-туркестанскую* разновидность, головкой с 5 колками

(ил. 8, вторая лютня слева). На панели *E* лютен указанных типов четыре – по две у стоящих визави на переднем крае музыкантши и музыкантов. Спереди размещены и лютни ансамбля *J*: две – в составе мужской и одна (виден круглый край корпуса) – женской групп.

Иллюстрация 7. Ансамбль с танцором. VI-VII вв. н.э., Северный Китай, Miho Museum, панель E (фрагмент).



Иллюстрация 8. Ансамбль с танцовщицей. VI-VII вв. н.э., Северный Китай, Miho Museum, панель J (фрагмент).



Арфы больших размеров, имеют вертикальный, ровный по всей длине и слегка загнутый кверху резонатор без штифта, месторасположение струн передано цельным полотном. В ансамбле *E* на ней играет арфистка, в ансамбле *J* – арфист, оба в одинаковых позах с опорой нижней части резонатора на левую грудь и плечо.

Духовые инструменты представлены поперечными флейтами и шэном. Флейты с типичным расположением дульца, но пальцевые отверстия на них не отмечены. В ансамбле *E* их две, по одной у женской и мужской группы. Ансамбль *J* имеет одну флейту в составе женской половины, куда входит и шэн – губной органчик в виде вертикальных бамбуковых трубочек разной длины, особым образом вделанных в резонатор с отходящей от него трубочкой для вдвухания. Этот инструмент, практикуемый в Китае и сегодня, известен с VI века до н.э. В ансамбле с короткой лютней изображения шэна встречаются на изделиях сасанидского (по некоторым оценкам, согдийского) серебра VIII-IX вв. н.э. [2, 61, рис. 376]. Симптоматично, что и в рассматриваемом ансамбле *J* исполнительница на шэне сидит рядом с лютнисткой.

Из ударных хорошо видны тарелки в виде получаш у музыканта из ансамбля *J*, более древние аналоги которых известны по парфянским [2, 33, рис. 15] и гандхарским [24, 57, fig. 13] находкам II-I вв. до н.э.

Представляется, что и квадратный предмет на плече сидящего рядом музыканта, по которому он бьёт правой ладонью, а также нечто подобной конфигурации у противоположной музыкантши в согнутых перед грудью руках, скорее всего, тоже несут ударную функцию. На это указывает соседство музыканта с «ударником» на тарелках-получашах и нахождение музыкантши рядом с поддерживающей метр хлопальщицей в ладоши (аналог – сидящие рядом хлопальщица и исполнительница на тарелках-получашах (ил. 9) в женском ансамбле керамических фигурок из музея Михо)².

² Напомним, что аль-Фараби относил хлопанье в ладоши к одному из видов музыкального исполнения [2, 76]. В Узбекистане такое исполнение сохранилось в жанрах *қарсақ* (букв.: хлопок) и *ялла*.

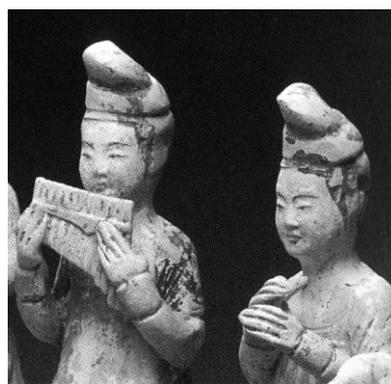
На такую же мысль наводит и овальный инструмент с продольной линией (выемкой?) на панели *E*. Его в высоко поднятой левой руке держит за край (обод?) музыкант, размахнув правую руку для удара. Однако на дойру (бубен круглой формы, известный ещё со времён Шумера) он не похож.

Сложно определить и инструмент в виде обрезанного овала, который держит у подбородка замыкающий мужскую группу исполнитель на панели *E*. За неимением прямых аналогов можно лишь предположить духовую принадлежность указанного инструмента. Косвенно об этом говорит нахождение музыканта рядом с флейтистом, сравнимое с соседством исполнительницы на сиринксе и флейтистки в женском ансамбле керамических фигурок из музея Михо (ил. 10).

Иллюстрация 9. Хлопальщица и музыкантша с тарелками-получашами нач. VII в н.э., Хунань, Miho Museum



Иллюстрация 10. Исполнительницы на сиринксе (слева) и флейте. нач. VII в н.э., Хунань, Miho Museum



Таким образом, составы ансамблей *E* и *J* образованы количественно преобладающей *струнной* (короткие щипковые лютни разных конфигураций, угловые арфы), *духовой* (поперечные флейты, сиринкс (?), шэн) и *ударной* (тарелки, хлопальщица, бубны (?) квадратной и овальной формы) группами. Порядок их расположения на панели *E* следующий: на переднем плане струнные (с удвоением лютневых), далее (в изобразительной перспективе) – духовые, позади них (в мужской группе) – ударный инструмент. На панели *J* спереди находится струнная группа у мужчин, напротив неё духовая – у женщин, замыкают оба ряда ударные инструменты. Такое распределение групп инструментов даёт общее представление о балансе ансамблевого звучания (размещение струнных и духовых друг за другом либо визави, а ударных на заднем плане сохранилось и в современной оркестровой практике).

Стремительно-подпрыгивающее движение танцора (ил. 7) с соединёнными наверху руками, напоминающими приём «*бармоқ қирсиллатиши*» (прищелкивание пальцами одной руки о кулак другой), наводит на мысль о моторно-танцевальном характере сопровождения. Возможно, так изображен упоминаемый в средневековых китайских хрониках *хутеньу* – «западный (чачский) скачущий танец» [32, 132]. Величаво-плавная же поза танцовщицы с томно склонённой головой (ил. 8) «говорит» о лирически-неторопливом звучании ансамбля *J*.

Рассмотренные изображения, демонстрируя отсутствие гендерных различий во владении инструментами, доказывают существование практики совместного – мужского и женского – исполнительства в Центральной Азии доисламской эпохи. Ансамбли, состоящие из инструментов, характерных для среднеазиатской (лютни с отогнутой головкой, лучковые арфы со штифтом для упора, тарелки-получаши, поперечная флейта),

восточно-туркестанской (лютни с прямой головкой, флейта Пана) и китайской (шэн) музыкальных культур, являются ещё одним подтверждением интенсивности культурного взаимодействия на трассах Великого шёлкового пути в раннесредневековую эпоху.

Сочетание лютни (лютен) и арфы, встреченное во всех привлечённых изображениях и известное по более ранним находкам (в частности, фрескам Пенджикента, Уструшаны, Дуньхуана), говорит в пользу его устойчивости и укоренённости в исполнительской традиции указанного времени, преемственно продолженной на Среднем Востоке в эпоху развитого средневековья [2, 109, ил. 47]. В отсутствие собственно музыкальных данных об ансамблевых функциях этих инструментов, стоит обратить внимание на то, что лютни в парных составах расположены по правую руку центрального персонажа (аналог – серебряное блюдо VI-IX вв. [2, ил. 36-37]), а в тройном и расширенном – вынесены на передний план и количественно преобладают. Представляется, что таким образом подчеркнута ведущая (возможно, солирующая) роль лютневых инструментов во всех рассмотренных случаях.

Другой общий момент привлечённых изображений видится в *симметричности* расположения ансамблей: «дуэтных» – справа и слева от сидящего центрального персонажа, расширенных – по обе стороны от танцующих фигур (исключение – «трио» позади фигуры Ань Цзе). Подобная симметрия, отмеченная специалистами в иконографии дуньхуанских инструментально-танцевальных ансамблей [28, fig. 18-23] и обобщённая в сводной схеме [29, 278], присутствует и в женском ансамбле из музея Михо [15, 260, fig. 127; 31, с. 57] (ил. 11). Такая симметричность, возможно, имела культовое происхождение и визуально отражала соразмерное, гармоничное восприятие мира.

**Иллюстрация 11. Женский вокально-инструментальный ансамбль.
нач. VII в н.э., Хунань, Miho Museum**



Множественность примеров наблюдаемого явления указывает на сложившийся изобразительный канон, следование которому иногда приводило к искажениям с музыкальной точки зрения. Такова, например, неожиданная исполнительская посадка «сивазского» арфиста (ил. 1): нижняя часть его туловища и голова повернуты к центральному персонажу, симметрично сидящему слева лютисту, верхняя же (от поясицы до слегка скошенных плеч) – развёрнута к арфе, находящейся *позади* музыканта. Отмеченная неправильность, думается, вызвано тем, что арфа в обычном положении закрыла бы *пирей* (алтарь огня) в руке сидящего в центре зороастрийского покровителя огня Ардвахишта (еще один атрибут этого божества – лопатка для пепла – находится в другой его руке) [30, 51]. В данном изображении передача стандартной позы арфиста привела бы к смещению его фигуры вправо и нарушению композиционной

симметрии (отметим, что в содержательно сходном сюжете на оссуарии из Хантепа (ил. 2), арфа находится в принятом переднем положении).

Подобный пример единичен и не может повлиять на основной вывод о том, что иконография центральноазиатских ансамблей, воспроизводя культовые и светские сюжеты, отражала реально существовавшую практику профессионального музицирования. В первую очередь это относится к инструментальным составам и видовым группам в больших ансамблях. Распределение музыкантов на два противоположных ряда с дублированием инструментов, несомненно, способствовало достижению «стереофонически» объёмного, усиленного звучания, необходимого при игре на открытом пространстве. А о том, что пространство *открыто*, говорят обе картины: ансамбль *E* находится во дворе, развлекающая сидящих на помосте летней беседки господ (в верхней части панели); ансамбль *J* играет подле дерева, стоящего на заднем плане.

Не исключено также, что подобное расположение визуально передаёт соревновательный, концертирующий тип исполнительского общения между женскими и мужскими группами ансамблей (сюда, возможно, примыкают и «дуэты»), тогда как «трио», возглавляемое поющим лютнистом, намекает на партнёрское (рапсодическое) взаимодействие музыкантов. По оценкам специалистов, оба указанных типа исполнительского контакта наиболее характерны для ансамблевой традиции Ближнего и Среднего Востока [33, 147-148].

Рассмотренные артефакты, обогащая информацию о традициях музицирования и составах центральноазиатских ансамблей раннего средневековья, стали ещё одним важным свидетельством транскультурных взаимосвязей на Великом шёлковом пути.

Список литературы

1. **Садоков Р. Л.** Среднеазиатские ансамбли // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2 / Сост. и ред. В.С. Виноградов. М., 1973. С.187-222.
2. **Вызго Т. С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980.
3. **Karomatov F. M., Meškeris V. A., Vyzgo T. S.** Musikgeschichte in Bildern: Mittelasien. Band II. Leipzig, 1987.
4. **Малькеева А. А.** Значение Великого шелкового пути в расширении международных музыкальных связей // На среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. Очерки истории и культуры: Сб. статей / Отв. ред. Г.А. Пугаченкова. Ташкент, 1990. С. 40-59.
5. **Беленицкий А. М.** Новые памятники искусства древнего Пянджикента // Скульптура и живопись Пянджикента. М., 1959. С. 11-86.
6. **Маршак Б. И.** Согдийское серебро. М., 1971.
7. **Негматов Н. Н.** О живописи дворца афшинов Уструшаны // Советская археология. М., 1973, № 3.
8. **Eichmann R.** Musik und Migration // R. Eichmann, H. Parzinger (Eds.). Migration und Kulturtransfer. Der Wandelvorder-und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums Berlin, 23. bis 26. November, 1999. Kolloquien zur Vor-und Frühgeschichte 6. Dr. R. Habelt. Bonn, 2001. P. 473-483.
9. **Kraseninnikova N. I.** Deux ossuaires a décor moulé trouvés aux environs du village de Sivaz, district de Kitab, Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. Paris, 1993. P. 53-54.
10. **Grenet F., Kraseninnikova N. I.** Les ossuaires zoroastriens // P. Chauvin (Réd.). Les arts de l'Asie Centrale. Paris, 1997. P. 164-166.
11. **Ўлмасов А. Ф.** Қадимий Сўгд мусикачиларининг моддий ёдгорликлардаги тасвири: Шарқ тароналари: Халқаро илмий-назарий конференция материаллари тўплами. Тошкент, 2007. 70-73-б.
12. **Lunina S. B., Stolarova N. P.** Un nouvel ossuaire des environs de Šahr-i-sabz en Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. Paris, 1993. P. 55-59.

13. **Байпаков К. М.** Западнотюркский и тюркешский каганаты: тюрки и согдийцы, степь и город. Алматы, 2010.
14. **Ильясов Дж. Я.** Искусство согдийцев в Китае // Очерки по истории искусств Узбекистана. Древность и средневековье / Отв. ред. Э.В. Ртвеладзе. Ташкент, 2012. С. 110-125.
15. **Miho Museum / South Wing** (каталог). Nissha Printing Co., Ltd, 1997.
16. **The Institute of Archaeology of Shaanxi.** Excavation of the An Jia's Tomb of the Northern Zhou in Xi'an // Wenwu (Cultural Relics), 2001, no. 1. P. 4-26.
17. **Rong Xinjiang.** The Illustrative Sequence on An Jia's Screen: A Depiction of the daily Life of a Sabao // Orientations, February 2003. P. 32-35.
18. **Ўлмасов А. Ф.** Зардўштиликка оид ноёб ёдгорликнинг таъмирлаши хусусида: Марказий Осиё минтақасидаги тарихий маданий меросни таъмирлаш муаммолари: Илм.-амал. конференция материаллари тўп. Тошкент, 2005. 94-97-б.
19. **Buchner A.** Musikinstrumente im Wandel der Zeiten, Prag., 1956.
20. **Мешикерис В. А.** Терракоты Самаркандского музея: Каталог. Л., 1962
21. **Rashid S. A.** Mesopotamien // Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 2. Leipzig, 1984.
22. **Бороффа Н.** Серебряная фигурная булавка из «гробницы ягненка» (18/1994) в Гонуре // На пути открытия цивилизации: Сб. статей к 80-летию В. И. Сарияниди / Ред. П. М. Кожин и др. СПб., 2010. С. 258-265.
23. **Meshkeris V. A.** Archaeological Chordophones of Central Asia during the 6/5th – 9th Century A.D. Typology, Evolution, Migration // E. Hickmann, R. Eichmann (Eds.). Studien zur Musikarchäologie 1. Saiten instrumente im archäologischen context. Vorträge des 8. Simposiums der Studiengruppe on Musikarchäologie (ICTM), Limassol, 26.-30. August, 1996 und andere Beiträge / Stringed Instruments in archaeological context. Papers from the 8th Symposium of the Study Group on Music archaeology (ICTM), Limassol, 26-30 August, 1996 and other contributions. Orient Archäologie 6. Rahden / Westf., 1996. P. 85-96.
24. **Krishnamurthy K.** Musical instruments in the sculptures of Gandhāra School. Delhi, 1976. P. 48-60.
25. **Tissot F.** Gandhāra. Paris, 1985.
26. **Мурадова З. А.** Новые иконографические данные о фрикционных хордофонах Бакирии (опечатка редактора – З. М.) и Согда эпохи древности и раннего средневековья // Ш. Камолиддин (Ред.). Согдийский сборник. Выпуск 3: Новейшие исследования по истории и истории культуры Согда в Узбекистане. Saarbrücken (Deutschland): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. С. 53-58, 213-215: ил. 1-13.
27. **Бичурин Н. Я.** Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древнейшие времена. Т. 2. М.-Л., 1950.
28. **Lawergren B.** Music on Japanese Raigō Images 700 – 1700 – and Chinese Influences, in M. P. Ferreira (ed.), Medieval Sacred Chant: From Japan to Portugal. Lisbon, 2007. P. 43-87.
29. **Lawergren B.** Angular Harps Through the Ages: a Causal History // A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann, L.-Ch. Koch (Eds.). Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie / Challenges and Objectives in Music archaeology. Vorträge des 5. Simposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zur Berlin, 19.-23. September 2006 / Papers from the 5th Simposium of the International Study Group on Music archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September, 2006. Orient- Archäologie. Band 22. Verlag M. Leidorf GmbH Rahden / Westf., 2008. P. 261-281.
30. **Гроне Ф.** Городская культура Бактрии-Тохаристана и Согда (античность, раннее средневековье): Материалы советско-французского коллоквиума (Самарканд, 1986). Ташкент, 1987. С. 42-53.
31. **Мурадова З. А.** Фигурки музыкантов из Miho Museum как свидетельство транскультурной интеграции на Великом шелковом пути: Культурное наследие: сохраним прошлое во имя будущего: III Рериховские чтения: Материалы научного семинара. Ташкент, 2016. С. 54-57.
32. **Гоибов Г.** Музыка и танцы народов Средней Азии до и после арабского завоевания // Борбад и художественные традиции народов Центральной и передней Азии: История и современность. Душанбе, 1990. С. 131-132.
33. **Юнусова В.Н.** Инструментальные ансамбли в классической музыке Ближнего и Среднего Востока: проблемы истории и типологии // Музыка народов Центральной Азии / Сост. и отв. ред. С. И Утегалиева. Алматы, 2009. С. 140-148.

References (transliterated)

1. **Sadokov R. L.** Sredneaziatskiye ansambli // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2 / Sost. i red. V S Vinogradov. M., 1973. P.187-222.
2. **Vyzgo T. C.** Muzykal'nyye instrumenty Sredney Azii. Istoricheskie ocherki. M., 1980.
3. **Karomatov F. M., Meşkeris V. A., Vyzgo T. S.** Musikgeschichte in Bildern: Mittelasien. Band II. Leipzig, 1987.
4. **Mal'keeva A. A.** Znachenie Velikogo shelkovogo puti v rasshirenii mejdunarodnyh muzykal'nyh svyazey // Na sredneaziatskih trassah Velikogo shelkovogo puti. Ocherki istorii i kul'tury: Sb. statey / Otv. red. G. A. Pugachenkova. Tashkent, 1990. P. 40-59.
5. **Belenitshkiy A. M.** Novyye pamyatniki iskusstva drevnego Pyanjikenta // Ckul'ptura i jivopis' Pyanjikenta. M., 1959. pp. 11-86.
6. **Marshak B. I.** Sogdiyskoe serebro. M., 1971.
7. **Negmatov N. N.** O jivopisi dvortsa afshinov Ustrushany // Sovetskaya arheologiya. M., 1973, № 3.
8. **Eichmann R.** Musik und Migration // R. Eichmann, H. Parzinger (Eds.). Migration und Kulturtransfer. Der Wandelvorder-und zentralasiatischer Kulturenim Umbruchvom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums Berlin, 23. bis 26. November, 1999. Kolloquien zur Vor-und Frühgeschichte 6. Dr. R. Habelt. Bonn, 2001. P. 473-483.
9. **Kraseninnikova N. I.** Deux ossuaires a décor moulé trouvés aux environs du village de Sivaz, district de Kitab, Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. Paris, 1993. P. 53-54.
10. **Grenet F., Kraseninnikova N. I.** Les ossuaires zoroastriens // P. Chauvin (Réd.). Les arts de l'Asie Centrale. Paris, 1997. P. 164-166.
11. **Ulmasov A. F.** Qadimiy Sugd musiqachilarining moddiy yodgorliklardagi tasviri: Sharq taronalari: Halqaro ilmiy-nazariy konferentsiya materiallari toplami. Toshkent, 2007. 70-73-b.
12. **Lunina S. B., Stoliarova N. P.** Un nouvel ossuaire des environs de Šahr-i-sabz en Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. Paris, 1993. P. 55-59.
13. **Baypakov K. M.** Zapadno-tyurkskiy i tyurgeshskiy kaganaty: tyurki i sogdiytsy, step' i gorod. Almaty, 2010.
14. **Il'yasov J. Ya.** Iskustvo sogdiysev v Kitae // Ocherki po istorii iskusstv Uzbekistana. Drevnost' i srednevekov'e / Otv. red. E. V. Rtveladze. Tashkent, 2012. P. 110-125.
15. **Miho Museum / South Wing** (katalog). Nissha Printing Co., Ltd, 1997.
16. **The Institute of Archaeology of Shaanxi.** Excavation of the An Jia's Tomb of the Northern Zhou in Xi'an // Wenwu (Cultural Relics), 2001, no. 1. P. 4-26.
17. **Rong Xinjiang.** The Illustrative Sequence on An Jia's Screen: A Depiction of the daily Life of a Sabao // Orientations, February 2003. P. 32-35.
18. **Ulmasov A. F.** Zardushtiylikka oid noyob yodgorlikning tamirlashi hususida: Markaziy Osiyo mintaqasidagi tarixiy madaniy merosni ta'mirlash muammolari: Ilmiy-amaliy konferentsiya materiallari toplami. Toshkent, 2005. 94-97-6.
19. **Buchner A.** Musikinstrumente im Wandel der Zeiten, Prag., 1956.
20. **Meshkeris V. A.** Terrakoty Samarkandskogo muzeya: Katalog. L., 1962
21. **Rashid S. A.** Mesopotamien // Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 2. Leipzig, 1984.
22. **Boroffka N.** Serebryanaya figurnaya bulavka iz "grobniysy yagenka" (18/1994) v Gonure // Na puti otkrytiya tsivilizatsii: Sb. statey k 80-letiyu V. I. Sarianidi / Red. P. M. Kojin i dr. SPb., 2010. P. 258-265.
23. **Meshkeris V. A.** Archaeological Chordophones of Central Asia during the 6/5th – 9th Century A.D. Typology, Evolution, Migration // E. Hickmann, R. Eichmann (Eds.). Studien zur Musikarchäologie 1. Saiten instrumente im archäologischen context. Vorträge des 8. Simposiums der Studiengruppe on Musikarchäologie (ICTM), Limassol, 26.-30. August, 1996 und andere Beiträge / Stringed Instruments in archaeological context. Papers from the 8th Symposium of the Study Group on Music archaeology (ICTM), Limassol, 26-30 August, 1996 and other contributions. Orient Archäologie 6. Rahden / Westf., 1996. P. 85-96.
24. **Krishnamurthy K.** Musical instruments in the sculptures of Gandhāra School. Delhi, 1976. P. 48-60.
25. **Tissot F.** Gandhāra. Paris, 1985.

26. **Muradova Z. A.** Novyye ikonograficheskiye dannye o friktsionnyh hordofonah Bakirii (*opechatka redaktora – Z. M.*) i Sogda epohi drevnosti i rannego srednevekov'ya // Sh. Kamoliddin (Red.). Sogdiyskiy sbornik. Vypusk 3: Noveyshiye issledovaniya po istorii i istorii kul'tury Sogda v Uzbekistane. Saarbrucken (Deutschland): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. P. 53-58, 213-215: ill. 1-13.
27. **Bichurin N. Ya.** Sobranie svedeniy o narodah, obitavshih v Sredney Azii v drevneyshie vremena. T. II. M.-L., 1950.
28. **Lawergren B.** Music on Japanese Raigō Images 700 – 1700 – and Chinese Influences, in M. P. Ferreira (ed.), *Medieval Sacred Chant: From Japan to Portugal*. Lisbon, 2007. P. 43-87.
29. **Lawergren B.** Angular Harps Through the Ages: a Causal History // A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann, L.-Ch. Koch (Eds.). *Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie / Challenges and Objectives in Music archaeology. Vorträge des 5. Simposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zur Berlin, 19.-23. September 2006 / Papers from the 5th Symposium of the International Study Group on Music archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September, 2006. Orient- Archäologie. Band 22. Verlag M. Leidorf GmbH Rahden / Westf., 2008. P. 261-281.*
30. **Grenet F.** Gorodskaya kul'tura Baktrii-Toharistana i Sogda (antichnost', ranneye srednevekov'ye): Materialy sovetsko-frantsuzskovo kollokviuma (Samarkand, 1986). Tashkent, 1987. P. 42-53.
31. **Muradova Z. A.** Figurki muzykantsh iz Miho Museum kak svidetel'stvo tranckul'turnoy integratsii na Velikom shelkovom puti: Kul'turnoe nasledie: sohranim proshloe vo imya buduschego: III Rerihovskie chteniya: Materialy Nauchnogo seminara – Tashkent, 2016. P. 54-57.
32. **Goibov G.** Muzyka i tantsy narodov Sredney Azii do i posle arabskogo zavoevaniya // Borbad i hudojestvennyye traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii: Istoriya i sovremennost'. Dushanbe, 1990. P. 131-132.
33. **Yunusova V. N.** Instrumental'nyye ansambli v klassicheskoy muzyke Blijnego i Srednego Vostoka: problemy istorii i tipologii // Muzyka narodov Tsentral'noy Azii: Materialy Mejdunarodnoy nauchno-practicheskoy konferentsii / Sost. i otv. red. S. I Utegalieva. Almaty, 2009. P. 140-148.

Зульфия МУРАДОВА

ЕЖЕЛГІ ОРТАҒАСЫР ДӘУІРІНДЕГІ ОРТА АЗИЯЛЫҚ АСПАПТЫҚ АНСАМБЛЬДЕР
(зерттелмеген артефактілер мысалында)

Түйін

Мақалада осы уақытқа дейін зерттелмеген иконография қарастырылған және ежелгі орта ғасыр дәуіріндегі музыкалық мәдениетке тән аспаптық ансамбльдің құрамы анықталған. Арфа мен лютняның, арфа мен лютня және сириксаның үйлесімі сияқты ансамбльдер, сол сияқты жұптық құрамдағы кеңейтілген ансамбльдер көрсетілген.

Тірек сөздер: Орталық Азия, музыкалық иконография, ежелгі орта ғасыр, аспаптық ансамбль.

Zulfiya MURADOVA

CENTRAL ASIAN INSTRUMENTAL ENSEMBLES IN THE EARLY MIDDLE AGES
(on example of unexamined artifacts)

Abstract

Previously unexplored iconography is examined and structures of instrumental ensembles typical for musical culture of Central Asia of the early medieval era are determined in this article. Such kinds of ensembles as harp and lute; harp, lute and syrinx; and also extended ensembles with doubled instruments are identified. The studied sources indicate gender equality in musical activities and the ancient roots of intercultural interaction on the Great Silk Road.

Keywords: Central Asia, musical iconography, Early Middle Ages, instrumental ensemble.

Сведения об авторе:

Мурадова Зулфия Алиевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая отделом музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан.

Автор туралы мәлімет:

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

Information about author:

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

МРНТИ 18.41.91

УДК 787.8 (516)(=512.122)

Баян ИГІЛІК¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, Қазақстан

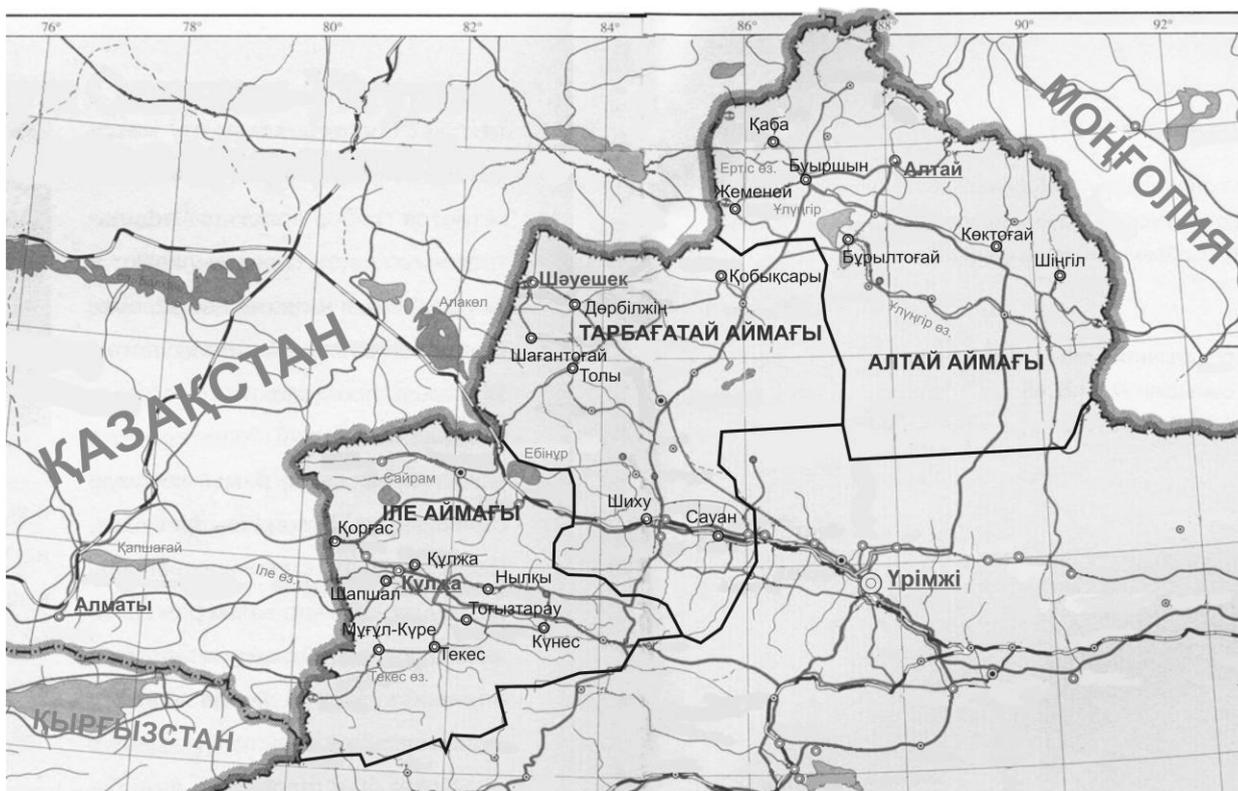
АЛТАЙДАҒЫ (ҚХР) ДӘСТҮРЛІ ДОМБЫРА ӨНЕРІ

Түйін: Бұл мақалада Алтай (Шыңжаң) қазақтарының локальдық дәстүрлі домбыра өнеріне қысқаша сипаттама мен түсініктеме берілген. Тақырып өзектілігі осы аймақтың шертпе күйлерінің әлі де тың көлемде зерттелмей қалуы болып табылады. Алтай, жалпы Шыңжаң жеріндегі күй өнерінің өзіндік ерекшелігі барын, көне сарынды сазымен қызықтыратын локальдік аймақ екенін аңғардық.

Тірек сөздер: Қытай мемлекетіндегі қазақ диаспорасының музыкалық өнері, Алтай домбыра өнері, домбыра күйі, Шыңжаң күй дәстүрі, шертпе күй.

Бұл мақалада Қытай мемлекетіндегі қазақ диаспорасының музыкалық өнеріне жалпы сипаттама беріліп, оның ішінде дәстүрлі күй мектептерінің қалыптасып дамуы, бүгінгі таңда оны зерттеп зерделенуі мен насихатталу жолдары төңірегінде болмақ. Кіріспе ретінде Алтай аймағының тарихи және мәдени деректеріне де назар аударылады.

Шыңжаң (ҚХР) аймағының картасы



XIX-XX ғасырда Қытай Халық Республикасындағы (ҚХР) Шыңжаң аймағы «Шығыс Түркістан» деп аталғаннан бері көптеген шетел, орыс, қазақ ғалымдары көшпенді халықтың тарихи-этнографиялық және географиялық зерттеулер жүргізіп маңызды

үлестерін қосқан¹. Әрине, уақыт ілгері жылжыған сайын мұндай зерттеулер өз жалғасын тауып, жаңа ізденістермен толықтырылып отырды. Соның нәтижесінде көптеген музыкатанушылар, өнертану ғалымдары зерттеулерін жасап, іздену процесін тоқтатқан емес. Атап айтқанда: 1) әртүрлі бағыттағы халық аспаптық музыкасына арналған еңбектерді құрайды: А.Жұбанов, П.Аравин, Н.Тифтикиди, Т.Бекхожина, Б.Сарыбаев, домбыра музыкасына қатысты М.Мұхамбетова, Б.Аманов, К.Жұзбасов, У. және Д. Бекеновтар, С.Өтеғалиева, П.Шегебаев, Б.Ысқақов, А.Райымбергенов, Б.Мүптекеев, М.Абуғазы, Б.Игілік және т.б.

2) Шыңжаң қазақтарына қатысты тарихи, этнографиялық, мәдени жұмыстарына арналған әдебиеттер, казакстандық ғалымдар қатарында А.Марғұлан, Г.Мендыбаева және т.б., шетел авторлары Л.Бенсон, Су Би Хай.

3) атордың Шыңжаң қазақтарының дәстүрлі күйшілерінен кездесу барысындағы сұхбат-әңгімелері, жылдап жинақталған жазба деректері (Д. Халықұлы, Ғ. Сейтказин, Н. Сүлейменұлы, А. Бейісбайұлы және 2007, 2010 болған фольклорлы-этнографиялық зерттеулер).

1.«Шығыс Түркістан» немесе Шыңжаң өлкесі Қытайдың солтүстік-батысында орналасқан. Ол негізінен Алтай, Тарбағатай, Іле сияқты үш аймақтан тұрады.

Солардың бірі Алтай (ескі аты Сарсүмбе) немесе «Өр-Алтай» деп те аталатын өңір негізінен географиялық орналасуы батыс жағынан Шығыс Қазақстан облысымен (Тарбағатайға жақын), солтүстігінде Ресейдің Алтай Республикасымен (Ресей шекарасы), ал солтүстік-батыс және батысында Моңғолияның Баян-Өлгей, Қобда аймақтарымен шектеседі. Оның бірнеше аймақтық ауданы бар: Жеменей, Қаба, Буыршын, Бұрылтоғай, Шінгіл, Көктоғай [1,3 б.; 2]. Орталығы – Алтай қаласы². Онда әртүрлі ұлт өкілдері тұрады, бірақ санақ басты бөлігін құрайтындар: қазақтар, қытайлар (ханзулар)мен ұйғырлар. Негізінен 26 ұлт өкілдері бар.

Бұл өңірдің табиғаты өте көркем, орман тоғайы мол, жер астының кен байлықтары мол. Ол негізінен таулы жерде, дәлірек айтқанда Алтай тауларының етегінде орналасқан. Аталған аймақта Алтай тауларынан Қара ертіс өзенін бастау алған Қанас пен Бұлғын өзендері ағады.

Тарихи деректер бойынша Алтай аймағы негізінен ерте дәуірде найман, керей, қаңлы, үйсін тағы басқа түркі тектес тайпалардың немесе одан да ежелгі замандағы сақтар мен гүндардың мекені болған деседі.

Алтай халқы мал шаруашылығымен қатар, аң аулау, қол өнер (киіз басу, кесте тігу, кілем тоқу, ою-өрнек салу т.б.) дәстүрімен айналысуды күні бүгінге дейін жалғастырып, сақтап келеді.

Осы бір көне заманның шаруашылық мәдениетін суреттейтін Алтай тауларынан табылған ежелгі жартастағы бұғы, арқар, жылқы, түйе, садақ тартқан аңшы, арбаның суреттері айқындай түседі. Бұл ежелгі тайпалардың тотемдерге табыну дәуіріндегі суреттер. Алғашқы киелі затқа сиыну діні – шамандардың маңызды құрамдас бөлігі болып, атам заманғы көшпелі тұрмыс кешірген тайпалардың Көк тәңірге, Күн көзіне, отқа, ата-бабалардың әруағына, әулиеге сиынатын тасаттық естеліктері.

Шыңжаң жеріндегі қазақтар бөтен елде, өзге тарихи шеңберде, басқа әлеуметтік-экономикалық және саяси жағдайда дамып мәдени ықпалында өмір сүре отырса да, өздерінің ұлттық дәстүрін, әдет-ғұрпын, салт-санасын, ана тілімен бірге дәстүрлі музыка өнерін барынша қаймағын бұзбай байырғы үлгісінде сақтап келген.

2. Музыкада, қандай да болса аспаптың алатын орны ерекше. Алтай өңірінде ішекті домбырамен қатар аэрофонды³ аспаптар қатарындағы *сыбызғы* – ерекше орын алады. Бұл үрмелі аспаптың бір кездерде тарихи атамекенінде (Қазақстанда) жоғалып қайта оралса,

¹ Олардың ішінде: В. Григорьев, В. Бартольд, Ш. Уәлиханов, В. Радлов, К. Залеман, Л. Гумилев, т.б.

² Төменде Алтай аймағының географиялық картасы берілген.

³ Э. Хорнбостель мен К. Закстың классификациялық жүйесінен алынған сөз.

Башқұрт, Қытай және Баян-Өлгей (Монғолия) жерлерінде тереңінен дамып, сақталып келген. Сыбызғы күйлері және осы аспаптағы күйлермен аттас келетін туындылар домбырада кездесіп жатады «Балжыңгер», «Жорға аю», «Шыңырау» т.б. Бұл қос аспаптың қатар дамығанын білдіреді [3, 65-70 б.].

Алтай өңірінде домбыра күйлерінде теріс (квинта) бұрауындағы халық күйлерінің өте көп сақталғаны мәлім. Оның шамамен 400-ге жуығы, 2009 жылы Б.Ысқақовтың «Алтай-Тарбағатай домбыра күйлері» атты жинағына енген. Шыңжаң Халық радиостанциясынан алынған 500-гетарта «Керуен сазы» атты CD диск (Нұрлан Әбілмәжинұлының жобалауымен) ұнтаспасына әртүрлі күйшілердің орындауында басылып шыққан күй табағы жарық көрген.

Аспаптық халық музыкамыздың оның ішінде домбыра өнеріндегі бұл көне архаикалық сарындар, зерттеуші ғалымдардың назарын аудармай қойған жоқ. Осы орайда зерттеуші ғалымдардың да жазған ғылыми еңбектері зор. Атап айтқанда: Т.Бекхожина, У.Бекенов, Қ.Жүзбасов, А.Сейдімбек т.б. қазіргі заман зерттеушілерінің жинақтары бар. Олардың әрқайсысы өз еңбектерін тұжырымдай отырып, жоғарыда аталған локальдік, яғни Шығыс Қазақстан⁴ аймақтарының музыкалық стиліне сипаттама берген.

XIX ғасырдан бері қазақтың күй өнеріндегі орындаушылық мектептері кең қанат жайғанын білеміз. Әр мектеп өзінің орындаушылығы жағынан *төкпе* және *шертпе* деп екі стильге бөлініп, Қазақстанның орталық, шығыс, оңтүстік-шығыс өңірлеріне тән *шертпе* дәстүрі осы Алтай аймағында да кең етек алған. Бірақ та, интонациялық немесе үндестік, әуендік бояуы, орындаушылық жағынан мүлдем басқаша, яғни жоғарыда аталған өңірлердегі *шертпе* күйлерінен айрықша. Оның өзіндік иірімі мен нақышы, орындау мәнері бөлек, локальдік⁵ ерекшеліктері бар (С.Өтеғалиева, У.Бекенов, Б.Ысқақов, А.Сейдімбек, М.Абуғазы). Мұндай ерекше дыбыс үндестігі, әсіресе халық немесе архаикалық көне күйлерінде сақталған. Атап айтсақ: «Жорға аю», «Ақсақ қаз», «Сары өзен», «Желмая», «Аққу», «Шыңырау», «Кербез қыз», «Жалғыз жігіттің зары», «Аңшының зары» т.б. Жергілікті домбырашы-орындаушылар бұл күйлерді «көне керей күйлері»⁶ немесе «көне аңыз күйлері» деп те атайды.

Олардың көбі фрагменттік композиция құрылымымен қоса, ашық ішектегі негізгі тондардың дыбыс үндестігі. Теріс бұраудағы бурдондық дыбыс үндестігі күйдің архаикалық мазмұнын күшейте түседі, яғни ашық ішектің маңызы зор. Күйдің арасында нәзік, биязы бір ішекте, кейін алма-кезек орындалады. Ғалым-зерттеуші Талиға Бекхожина мұндай күйлер жайында былай дейді: «Шығыс Қазақстан домбыра күйлерін орындаудағы негізгі әдіс шертіп тарту әдісі болғанымен ішекті қағып ойнау, іліп қағу немесе алақанды ішекке тигізу арқылы домбырадан өзгеше дыбыс бояуын шығару әдістері кездеседі. Күйшілер домбыраның бетін тырнақпен тықылдатып шертетін кездері де бар. Ол пернеде ойнайтын қолдың білек буынын және саусақ буындарын босатып жіберіп пернені басып тұрған бармақты ырғап дыбысты толқындандыру (вибрация) әдісі жиі қолданылады. Бұл айтылған орындаушылық тәсілдер дыбыс бояуының сылдыр сұйық болмай біркелкі тегіс, сазды, сырлы шығуына үлкен мүмкіндік береді» [4, 23 б.].

Бұл күйлер кейінгі шыққан, яғни заманауи күйлерден ерекшеленеді. Зерттеуші П.Шегебаевтың пікірінше: «Восточно-Казахстанские кюи, исполняющиеся в квинтовом строе домбры, отличаются от стиля шертпе по ряду существенных признаков: во-первых, они принципиально двухголосны, хотя это двухголосие бурдонное; во-вторых, они исполняются в артикуляционно-штриховой манере токпе, нежели шелчково-щипковым способом шертпе; в-третьих, мелодика квинтовых кюев большей части звукоизобразительная, заметно отличается от песенной мелодики кюев-шертпе

⁴Шығыс Қазақстан аймағы- Қазақстанның Шығыс, Оңтүстік Шығыс, сондай-ақ Қытай мен Алтайдағы қазақтар мекен еткен жерді білдіреді.

⁵Локальный (лат. Localis) - жергілікті, бір жердің шеңберінен аспайтын дегенді білдіреді.

⁶ Алтай өңірінің күйшісі Сайраш Жармұхамедұлының айтуы бойынша.

Центрального и Южного Казахстана» [5, 158 б.]. «Шертпе стиліндегі Шығыс Қазақстан күйлері деген пікірге дәл жоғарыда айтылған көне туындылардың үлгісіне қарап айту қиын. Біріншіден, олар екі дауыста жүреді, оның біреуі бурдон; екіншіден, қағыстық мәнері жағынан шерттіп немесе ілік қағудан бұрын төкпе күйлеріндегідей қос қолдап соғатын әдісі басымдырақ; үшіншілен, әуен жағынан мұндай күйлер дыбысбейнелік болғандықтан олар ән тектес күйлерден бөлектеу болады».

Демек, Алтай күйлерінен сонау байырғы көне сарындардың иірімі естіліп, күй формасының алғашқы негізі осы өңірлерде сақталған деген пікірлер де бекер айтылмаса керек. Өйткені, олардың ішінде теріс бұрауда орындалатын, үлкен сағаға көп бара бермейтін қарапайым құрылымды күйлер немесе транспозициялық үлгісінде жиі құрылғанын байқаймыз. Мұнымен қоса, дыбысбейнелік күйлер әртүрлі орындаушылық әдістерді (флажолет, трель, глассандо, форшлаг т.б.) мелизмдерді қолдану арқылы композицияның образдық, яғни бейнесін сипаттайды.

Локальдік немесе теріс бұрауда орындалатын көне архаикалық күйлердің бурдондық екі дауысты күйлер тобы деп айтса да болады. Бұл жөнінде зерттеуші Б.Мүптекеев: «Қазақтың күйшілік өнерінде көне аңыз-күйлердің шығу тегі (генезис) және бурдондық жүйедегі күй құрылым көшпенді түрік-моңғол халықтарының музыкалық дүниетанымымен шектесіп, ұштасады» [6, 14 б.]. Жалпы мұндай бурдондық жүйе Алтай, Моңғолия, Хакас халықтарына тән. Олардың көмеймен шығаратын әуендері, сыбызғы мен шаңқобыз аспаптарында орындалатын әуендерінде осы бурдонды қолдану арқылы ерекшеленеді.

Алтай аймағының орындаушылық мектептерінің негізін қалаған күйші-сазгерлердің ішінде ең көрнектілері - Бейсенбі Дөненбайұлы (1803-1872), Шалап Саудагерұлы (1845-1922), Ағзам Батталұлы (1901-1958), Халық Қарынбекұлы (1904-1975), Тайыр Белгібайұлы (1921-1984), Әліпбек Мәлікұлы (1928-1975), Дәулет Халықұлы (1939-2008) т.б. Олардың қазақ халқының музыка мәдениетіне қосқан үлесі мол. Яғни, өздерінің жеке туындыларымен ел құлағында қалған, әрі ұлтымыздың күйшілік өнерінде өшпес із салып кеткенін айтамыз. Бүгінгі күні аз да болса, соның айғағы ретінде, Шыңжаң өңірінде шыққан ұнтаспалық күйлер жинақтары мен басылым беттерінен жарық көрген дерек көздері.

Ерекше тоқтала кететін халық күйшілер қатарынан Бейсенбі Дөненбайұлын атаған жөн. Өйткені, Бейсенбі сонау Құрманғазы атамызбен замандас, сол кезеңде қатар өрбіген күйші. Осы Алтай, жалпы Шыңжаң аймағының күйшілік мектебінің негізін қалаған ұстаз. Оның шығармашылығы кейінгі ұрпаққа мұрындық болып, күйлерімен сусындап өскен және ел ішіне насихаттаған күйші ізбасарлары аз болған жоқ. Бейсенбінің күй мұрасын «халық қазынасы» деп қадыр тұтқан әрі әкеден балаға жалғастырып жоғалтпай келген өз ұрпақтары мен шәкірттерін атасак: Беженнің⁷ өз баласы Сыдықай, немересі Мұсұлманқұл (Сыдықайдың баласы), шөбересі Жаңкен Қасенұлы, Ағзам Батталұлы, Бегарыс Дікеұлы т.б. Қазіргі таңда осы Бейсенбі күйшінің салып кеткен сара жолымен келіп, оны әрі қарай дамыту мақсатымен өз туындыларын шығарып келген: Әліппек Мәлікұлы, Тайыр Белгібайұлы, Халық Қарынбекұлы, Дәулет Халықұлы, Сайраш Жармұқамедұлы, Сарқыт Ысқақұлы т.б. күйшілерді айтуға болады.

Алтай қазақтарының қайталанбас музыкалық дәстүр құндылықтары, сонымен қоса, оның орындаушылық ерекшеліктері, әртүрлі ғылым салаларында көптеген ғалымдардың назарын аударып келеді. Дейтұрғанымен, Шыңжаң аспаптық музыкасы әлі де болса дара, жеке қалпында аз зерттелуде. Осы мәселеге байланысты жазылып отырған бұл мақала аз да болса музыка зерттеу жолында өз үлесін қосады деген ойдамыз.

Қорытындылай келгенде, осы тақырып аясында қарастырылған деректерге байланысты мынандай шешімге тоқтадық:

⁷Бежен – Бейсенбі Дөненбайұлына ел арасында қойылған есімі.

1. Шыңжаң аймағында орналасқан Алтай өңірінің домбыра өнері арнайы зерттелулерді қажет етеді. Яғни, күйлер жағынан арнайы музыкалық талдау жасалып, зерттеулер жүргізу қажеттілігін байқадық;
2. Алтай (ҚХР) қазақтарының географиялық орналасуына байланысты оның көршілес жатқан хакас, моңғол халықтар әуенімен көне архаикалық күйлердің ұштасып жатқаны салыстырмалы түрде қарастыруды талап етеді;
3. Әртүрлі зерттеушілердің ой-пікіріне тоқталып, Алтай, жалпы Шыңжаң жеріндегі күй өнерінің өзіндік ерекшелігі барын, көне сарынды сазымен қызықтыратын локальдік аймақ екенін аңғардық.

Әдебиеттер тізімі

1. **Игілік Б.** Алыстағы шұғыла. – Алматы: Інжу-маржан, 2011. – 308 б.
2. Алтай аймағының басқармасы, Ресми сайт. URL: <http://www.xjalt.gov.cn/>
3. **Өтеғалиева С.** О музыкальной стилистике домбровых кюев-шертпе; опыт реконструкции. // Музыкалық мәдениет және білім беру мәселелері. – Алматы, 2011. 65-70 б.
4. **Бекхожина Т.** Шығыс Қазақстан облысының қазақ тарихының программалық күйлері. // ҚазССР ғылым академиясы хабарлары. – Алматы, 1972. №2. – 23 б.
5. **Шегебаев П.** Стилиевые особенности Восточно-Казакстанской инструментальной музыки. // Қазақстан мен Орта Азияның дәстүрлі және қазіргі өнері. – Алматы, 2003. 158 б.
6. **Мүптекеев Б.** Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр : өнертану кандидаты ... дисс. авторефераты. – Алматы, 2009. – 14 б.

References (transliterated)

1. **Igilik B.** Alystaǵy šuǵyla. – Almaty: İnžu-maržan, 2011. – 308 p.
2. Altaj aймаǵынyñ başqarmasy, Resmi sajt. URL: <http://www.xjalt.gov.cn/>
3. **Öteǵalievа S.** O muzykal’noj stilistike dombrovyyh küev-šertpe; opyt rekonstrukcii. // Muzykalıq mádeniet žáne bilim beru máseleleri. – Almaty, 2011. – pp. 65-70.
4. **Bekhožina T.** Šyǵys Qazaqstan oblysynyñ qazaq tarihyның programmalyq küjleri. // QazSSR ǵylym akademiâsy habarlary. – Almaty, 1972. №2. – 23 p.
5. **Šegebaev P.** Stilevye osobennosti Vostočno-Kazahstanskoy instrumental’noj muzyki. // Qazaqstan men Orta Aziânynyñ dástürli žáne qazirgi óneri. – Almaty, 2003. 158 p.
6. **Müptekeev B.** Žetisu oñtüstik šyǵysındaǵy küjšilik dástür : ónertanu kandidaty ... diss. avtoreferaty. – Almaty, 2009. – 14 p.

Баян ИГИЛИК

ТРАДИЦИОННОЕ ДОМБРОВОЕ ИСКУССТВО АЛТАЯ (КНР)

Аннотация

В статье дается краткая характеристика и описание локальной домбровой традиции казахов Алтая (Синьцзянь). Актуальность данной тематики проявляется в малоизученности музыкального материала шертпе-кюев указанного региона. Имеющиеся в искусстве кюя Алтая и Синьцзяня особенности позволяют сделать предположение об архаичности мелодий наигрышей интересующего нас района.

Ключевые слова: музыкальное искусство казахской диаспоры Китая, домбровое искусство Алтая, домбровый кюй, традиция кюев Синьцзяня, шертпе кюй.

Bayan IGILIK
TRADITIONAL DOMBRA ART OF ALTAY (CHINA)

Abstract

The article gives a brief characteristics and description of the Altay Kazakhs (Xinjiang) local dombra tradition. The relevance of this subject appears in insufficiently explore of the musical materials of *shertpe-kuy*s in specified region. Features of the art of kuy in Xinjiang and Altay allow us to make an assumption about the archaism of instrumental melodies of the area

Keywords: musical art of the Kazakh Diaspora in China, dombra art of Altai, dombra kuy, kuy tradition of Xinjiang, shertpe kuy.

Автор туралы мәлімет:

Игілік Баян – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, домбыра кафедрасының аға оқытушысы, магистранты. Ғылыми жетекшісі- өнертану кандидаты, профессор *Өтеғалиева С.Б.*

Сведения об авторе:

Игілік Баян – старший преподаватель кафедры домбры Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, магистрант. Научный руководитель: *Утеғалиева С.И.* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции.

Information about author:

Igilik Bayan – senior lecturer of Dombra department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory, graduate student. Scientific supervisor – PhD in arts, professor at Musicology and composition department *Saule Utegaliyeva*.

МРНТИ 18.41.91

УДК 781.7(574):004.4'277.4

Жаксылык НАДИРБЕКОВ¹

¹*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина, г. Балхаш, Казахстан*

«ДОМБЫРА СОФТ» – ИНСТРУМЕНТ ОСВОЕНИЯ ТЕОРИИ ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: В статье автор предлагает ознакомиться с разработанной им второй версией «Домбыра софт». Концепцией компьютерной программы является теория традиционной домбровой музыки. Разработчик программы надеется, что программа будет электронным учебником и помощником не только для любителей домбровой музыки, преподавателей ДМШ, руководителей домбровых кружков, но и для преподавателей этносольфеджио, кюеведов.

Ключевые слова: домбыра софт, обучение домбре, ПАИК, 4 перне, киши сага, улькен сага.

На протяжении 2015-16 годов в номерах настоящего журнала, и в материалах научно-практических конференций были опубликованы мои статьи по ключевым обособленным составляющим теории домбровой музыки.

«Изучение инструментальных произведений (кюев) имеет в основном **музыкально-теоретическую направленность** (выделено мною – Н.Ж.). Ведущими становится анализ музыкальной формы, тематизма, ладовых и фактурных принципов, метро-ритмики, образной сферы и программного содержания домбровых и кобызовых кюев» [1, 84].

Как известно, основным и наиболее общим критерием истинности теорий считается практика, применение теоретических знаний в деятельности. Те, кто выбрали музыку своей профессией, знают, что по названию многие музыкальные дисциплины кажутся теоретическими, на самом деле требуют много практических занятий.

Вот, например, «Теория музыки». Само название относит этот предмет к теоретическим дисциплинам. Кажется, что можно изучать его в любое свободное время, и даже в дороге. В действительности же в этом предмете только 10% теории и 90% практических занятий. Его просто невозможно изучать **без инструмента**.

Хорошо, если изучающий теорию домбровой композиции домбрист. А как быть, если является начинающим музыковедом или теоретиком не владеющим игрой на домбре? Инструментом, помогающим формировать навыки применений теоретических знаний в области домбровой музыки на практике, является электронный учебник «Домбыра софт». Компьютерная программа позволяет заниматься теорией в любое свободное время, в любом месте и вне зависимости от уровня владения игрой на домбре. Для этого достаточно иметь компьютер и программное обеспечение.

Пробная версия программы, с ограниченным функционалом, была разработана мной совместно с Денисом Борисовичем Шаповалом, начинающим программистом из Ростова-на-Дону. Предлагаемый для ознакомления электронный учебник «Домбыра софт» является второй версией и снабжен полнофункциональным нотным редактором «Нотограф»¹. Обычно разработчиками подобного рода продукции являются целые компании. Например, разработчиком «Sibelius» является «Sibelius software» (*теперь часть «Avid Technology»*). «Finale» разработан компанией «MakeMusic». Автор программы «Нотограф» – Александр Владимирович Жук, ученик доктора физико-математических наук, профессора Института проблем искусственного интеллекта города Донецка

¹ Ссылка на «Нотограф»: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/7098115/?item=5012724>

Владислава Юрьевича Щелепова. У меня нет слов, чтобы выразить восхищение – ученик и учитель выдали продукт по функциональности не уступающий продукциям целых компаний!

В работе над второй версией софта я выступал в роли автора проекта, консультанта. Руководил проектом Владислав Юрьевич, программированием занимался другой его талантливый ученик – Артём Владимирович Ниценко. Как видите, в создании софта принимали участие представители трех стран, и этот факт является для меня предметом особой гордости.

В турецком мире «Домбыра софт» (на данный момент) является единственным завершённым проектом предназначенным **народному музыкальному инструменту**, который по функциональности может быть сравним с такой популярной программой как «Guitar Pro». Преимуществом является ориентированность программы на «народную теорию», т.е. **на спрессованный в обобщение многовековой опыт**.



Пример №1. Пользовательский интерфейс.

В статье «Визуальное мышление в установлении регистровых зон казахской домбры» я задал читателю вопрос: «А как Курмангазы объяснял теорию домбровой музыки десятилетней Дине?». И сам же ответил: «Наверное, дивным по простоте способом». Вот и электронный учебник «Домбыра софт» призван «подать» теорию домбровой музыки дивным по простоте способом. **«Задача кюеведения – сделать домбровую терминологию (теорию) понятной всем»** [2, 24].

Для написания музыки, в помощь молодым талантам, предлагаются самые разнообразные компьютерные программы. В их ряд можно включить и «Домбыра софт», так как программа позволяет не только усвоить элементы и теорию традиционной домбровой музыки, но и на основе приобретенных знаний **создавать собственные композиции**². Далее через основные положения теории домбровой музыки я продемонстрирую применение программы «Домбыра софт» (экранные копии (скриншоты) в примерах).

«Многие исследователи, изучавшие домбровую музыку, обращали внимание на то, какое важное, первостепенное значение имеет традиционный звукоряд в ладовом развитии кюя. Для понимания принципа формирования традиционного звукоряда домбры

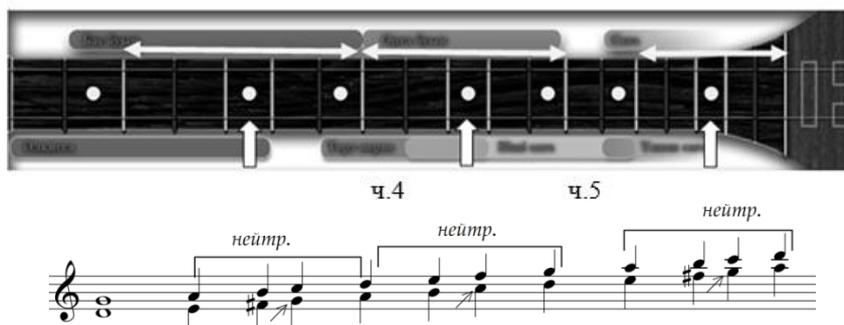
² Ссылка на видеоролик: <https://www.youtube.com/watch?v=oTCsliCMxCI>

нужно выяснить *что* является строительным материалом звуковой системы – тоны, интервалы или иная звуковая структура» [3, 366]. «Поскольку регистровые зоны "орта буын" и "сага" являются подобием зоны "бас буын", то приведенные примеры позволяют выдвинуть тезис о том, что структурной основой, из которой вырастают все звукоряды домбры, является *тетрахорд*» [3, 367]:



Пример №2. Диалоговое окно с тетрахордами.

«В момент установления внутренней слуховой настройки на ту или иную ладовую организацию звукового материала кюйши должен определиться, какими тетрахордами компоновать зоны... Главное, при структурировании звукоряда... зон, нужно соблюдать кварто-квинтовую координацию малых секунд» [4, 20]. В звукоряде виртуальной домбры тетрахорды образуют светлые ладки. В звукоряде традиционной домбры первый (*светлый*) ладок называется «Бас перне» – начальный ладок. «... кюеведы строят звукоряд от низкой пустой струны, тем самым лишают себя возможности *увидеть очевидное*» [5, 210].



Пример №3. Тонические звуки в кюях с общей ладовой опорой «соль-соль».

«Тоны ладовых опор развивающихся разделов *орта буын* и *сага* являются производными тонов ладовой опоры *бас буын*» [4, 22]. «Поскольку верхним устоем ладовой опоры раздела бас буын является первый тон a^1 тетрахорда *высокой струны*, то верхним устоем ладовой опоры раздела *орта буын* будет являться тон d^2 , *сага* – a^2 , занимающие в тетрахордах сходное положение (*смотрите пример №4*)» 4, 23].



Пример №4. Верхние устои в кюях с общей ладовой опорой «ре-ля».

«Наибольшее применение в творчестве народных композиторов находит звукоряд содержащий в зоне бас буын "минорный тетрахорд". Данный звукоряд позволяет сочинителям выстраивать ладовое развитие кюя от минора к постепенному "просветлению" и лад *главного раздела* не выходит за рамки диатоники, поскольку нет дистантного "переченья" fis^1-f^2 в голосах» [4, 24].

Пример №5. Миноро-мажорный звукоряд.

Звукоряд допускает и разделённое следование тетрахордов в зонах «бас буын» и «орта буын», соединённое в зонах «орта буын» и «сага»:

Пример №5а. Минорный звукоряд с мажороной кульминационной зоной.

«Как видно из примеров... **второй** ладок является слабозакрепленным (смотрите примеры №4 и №3), что позволяет домбристу, в зависимости от ладового наклонения исполняемого кюя, **собственноручно менять** один вид тетрахорда на другой (смотрите пример №2)» [4, 25].

«В кюях встречается и "тетрахордовая модуляция", когда в разделе происходит замена "минорного" тетрахорда на "нейтральный"» (пример №2):

Курмангазы «Ўзак Акжелен»:

«минорный тетрахорд»

«нейтральный тетрахорд»

Пример №6. Замена фригийского тетрахорда на дорийский.

Расстояние между полутоновыми ладками тетрахордов не должны превышать квинту. «Секстовая отдаленность малых секунд тетрахордов "минорный" и "нейтральный" в зонах орта буын и сага выводит звукоряд домбыры за пределы диатоники, чтобы оставаться в рамках диатоники в зоне сага тетрахорд "по умолчанию" заменяется на "минорный" $a^2-b^2-c^3-d^3$ » [4, 25].

Пример №7. Минорный звукоряд.

«... у домбристов в момент импровизации происходит сложное преобразование частот и при смене позиции на входе в слуховой аппарат звучит некий диатонический звукоряд, а на выходе – гармонически сопряженный двухголосный мотив образованный звуками входящими в систему данного звукоряда» [4, 28].



Пример №8. Звукоряды в позициях.

«В домбровых кюях западноказахстанского стиля токпе наименьшей структурно-смысловой единицей является так называемый ПАИК – первичный аппликатурно-интонационный комплекс».



Пример №9. ПАИК мажорного наклонения.

В примере приведены ПАИК второй позиции употребительные в разделе "бас буын" кюя мажорного наклонения.

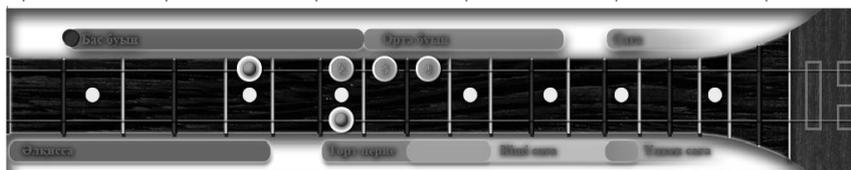
«ПАИК образуют интервалы-созвучия *терции, кварты и квинты*, которые как бы сами собой оказываются под пальцами в силу удобства игры в основном, прямом положении руки на грифе инструмента» [6, 58].

Если бы П.Шегебаев под наименьшей структурно-смысловой единицей подразумевал совокупность всех *звуков и созвучий* оказывающихся под пальцами в основном положении руки (смотрите пример №8), то ПАИК был бы применим не только к кюям «төкпе». К такому пониманию подводит способ набора нотного текста (посредством аппликатуры) в «Домбыра софт».



Пример №9а. М.Хамзин «Қос басар». ПАИК второй позиции.

ПАИК минорного наклонения:

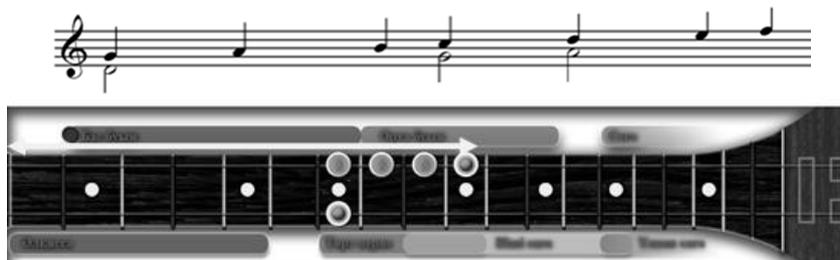


Пример №10. ПАИК минорного наклонение.

В зависимости от "заточенности" музыкальной мысли на тот или иной вариант ПАИК зависит ладовое наклонение мелодий» [7, 48].

«Набор нотного текста производится курсором мыши. Набор начинается с выбора нужной вам длительности, направление удара, активации нужных пальцев-звуков на ладках (*появляется зеленый шарик*). Запись нот производится "ударом по струнам" курсором по прямоугольнику расположенному на деке домбры» [8, 184].

«В разделе *бас буын* не всегда реализовываются все звуки тетрахорда *низкой* струны. Например, в большинстве кюев, в "басовой партии", не интонируются первая и вторая ступени (e^1-f^1 ; e^1-fis^1), и окончательный состав звукового ряда (*модус*) раздела "бас буын" выглядит так» [4, 26]:



Пример №11. Амбитус раздела «Бас буын».

«В ключевых разделах *бас буын*, *орта буын* предпочтительно оставаться *большим* пальцем в рамках тетрахорда *низкой* струны и желательно (*если это не продиктовано динамикой развития*) не вторгаться в соседнюю композиционную зону (*в другой звуковой мир*)» [4, 21]. В программе перемещений большого пальца ограничены границами зон. Чтобы перейти в другую зону нужно активировать соответствующую ей по названию кнопку.

Тоны третьей (соль) и четвертой (ля) ступеней тетрахорда *низкой* струны являются главными ступенями лада, «в сочетании с тоном *низкой* пустой струны, устанавливают как горизонтальные, так и вертикальные функциональные связи» [4, 26]. «По удачному совпадению названные *главные ступени* имеют *метки* на грифе современной домбры (*смотрите примеры №9 и №10*)» [5, 47]:



Пример №12. Функциональное значение ступеней.

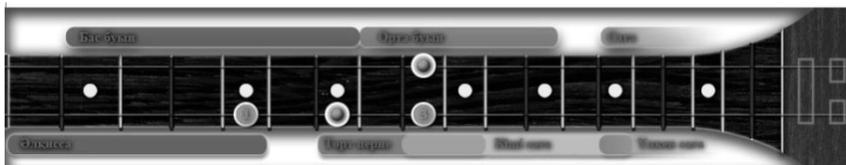
«В позиции каждый палец, подобно большому пальцу, может придать своему звуку *статус* опорного тона. С учетом данного факта система ладовой иерархии выглядит как: *опорный тон* > *главная ступень* > *тоника*.

Данная иерархия, в совокупности с тетрахордами, представляет собой проявление музыкально-смысловых связей, посредством которых достигаются логичность, слаженность вертикали с линейными тонами» [4, 27].

«Так же распространено обыгрывание главных ступеней на фоне выдержанного звука *высокой* струны положением руки "терис басу"» [6, 49]:

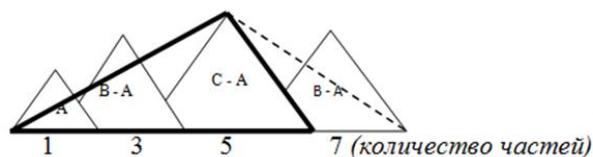


Пример №13. Обыгрывание главной ступени «соль».



Пример №14. Обыгрывание главной ступени «ля».

«Форма кюя (независимо от его локальной принадлежности) не является строго детерминированной. Кюй может быть однозонным (простая строфичная форма), двухзонным или трехзонным (сложная форма). В основном формы кюев состоят из нечётного количества (1,3,5,7) частей. На стыке разделы (треугольники на нижнем рисунке) могут "скрепляться" связующими звеньями. Графически варианты форм можно изобразить приблизительно так» [9, 27]:



Пример №15. Основные элементы кюя.



Пример №16. Вспомогательный элемент «Торт перне».

«В разных количествах и сочетаниях находят свое применение все пять элементов (4 перне трех зон, *кіші* и *үлкен саға*) в кюях минорного наклонения. Связующие звенья "*кіші саға*" и "*үлкен саға*" в кюях с общей ладовой опорой d^1-a^1 , "*үлкен саға*" в кюях с ладовой опорой g^1-g^1 мажорного наклонения» [11, 36].

«Первый ладок называется "*бас перне*" (начальный, главный ладок), т.е. ладок в "народной теории" является точкой отсчёта. Если отгалкиваться от "*бас перне*", то совокупность ладков 1-3-4-5 и 1-2-4-5 зоны "*бас буын*" дают два вида тетра хорда [3, 19]



Пример №17. Традиционный полухроматический звукоряд.

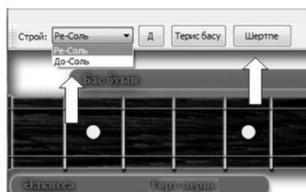
Сочетаний двух типов тетра хордов в композиционных зонах "*бас буын*", "*орта буын*"... дали в руки күйши богатейшие ресурсы художественного воплощения самых различных тем и сюжетов программного содержания» [3, 21].

«В традиционном музыкальном обиходе употребление терминов опирается на названия частей шейки домбры, это и есть объединяющее начало, которое своей древностью и бесспорностью должны роднить домбровые кюи всех регионов Казахстана» [10, 24].

«Не найдя объединяющее начало в кюях "шертпе" и "төкпе" кюеведы сосредотачиваются на их отличиях. А отличия объясняют влиянием культур соседей. Даже **традиционная** "буынная форма" оказывается результатом более поздних взаимодействий с культурой соседних среднеазиатских народов.

На деле **ветви** "шертпе" и "төкпе" имеют **общую "корневую" систему**. Их **объединяет**: а) **домбра**, б) **трехзонная** структура грифа, в) **основа** музыкально-логических отношений – **традиционный** звукоряд и **традиционная** композиционная терминология» [9,57]:

«Такие явления как "оң басу"–"теріс басу", "оң бұрау"–"теріс бұрау" соотносятся между собой так же как реальность и зазеркалье. При изменении строя домбры с **оң на теріс бұрау** **ключевые** разделы "бас буын" и "орта буын" меняются **функциями**. Если в кварттовых кюях **экспозиционным** является раздел "бас буын", то в квинтовых – "**орта буын**"» [9, 57-58].



Пример №18. «Ветви»-стили.

«Каноном в домбровом искусстве музыковеды считают форму-схему, тогда как каноном в кюетворчестве является **структура грифа**. Температура **нивелировала** границы элементов структуры (сравните примеры №17 и №19) и исчезло **домбровое мышление**» [10,24].



Пример №19. Темперированный строй.

«... с обычной точки зрения, когда два человека пользуются одними и теми же выражениями немецкого языка, но связывают с ними значения несколько различные, считается, что они оба говорят на одном и том же языке. Согласно же нашему пониманию эти люди говорят на разных языках, поскольку для идентичности используемых ими языков необходимо, чтобы они связывали с одними и теми же выражениями в точности одинаковые значения» [12, 234].

Набор нотного текста производится с помощью грифа домбры, «начиненного» всеми элементами кюя, что должно (*по замыслу автора софта*) **сформировать** у пользователей **домбровое мышление** и единый понятийный аппарат. Без этих двух составляющих теории домбровой музыки невозможно говорить «на одном и том же языке».

На данный момент теория ритма и метра для меня оказалась темой неподъемной, и хочется надеяться на то, что принципы формирования этих составляющих домбровой музыки пользователи электронного учебника «Домбыра софт» постигнут методом «научного тыка», осмыслят, научно обоснуют и поделятся открытием с другими.

Софт является не только программным обеспечением для понимания теории домбровой музыки, но может служить и самоучителем игры на домбре³ для упомянутых выше категорий кюеведов и теоретиков.

³ Подробнее о самоучителе можно ознакомиться в материалах Республиканской научно-практической конференции: Инновационные процессы: Традиции и современное состояние культуры и искусства. Алматы, 27 апреля 2015 г. – 180 С.

«Применение новых информационных технологий в музыкальном образовании позволяет оптимизировать средства, формы и методы обучения, находить рациональные решения тех или иных учебных задач, выбирать целесообразные пути совершенствования учебного процесса, способствует преодолению ряда трудностей, возникающих при традиционной форме преподавания» [13, 152].

Список литературы

1. **Шегебаев, П.Ш.** Формирование этноинструментоведения в Казахстане / П. Шегебаев // ҚР ҰҒА хабарлары=Изв. НАН РК. Сер. Филологическая. - 2010. - № 1. - С. 82-85
2. **Надирбеков, Ж.Р.** Визуальное мышление в установлении регистровых зон казахской домбры. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы=Вестник Казахской национальной консерватории им.Курмангазы. № 2 (11) 2016. – Алматы, 2016. – с. 20-30.
3. **Надирбеков, Ж.Р.** Тетрахорд – базовый элемент звукоряда казахской домбры. / Традиционная музыкальная культура: прошлое и настоящее. Материалы II международной н.-п. конференции. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2015. – С. 292-298
4. **Надирбеков, Ж.Р.** Тетрахорд – базис теории домбровой музыки. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы № 2 (7) 2015. – Алматы, 2015. – С.19-30.
5. **Надирбеков, Ж.Р.** Четвертитоновый тетрахорд в звукоряде традиционной домбры. / Инновационные процессы: традиции и современное состояние культуры и искусства. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2015. – С. 48-54
6. **Шегебаев, П.Ш.** О некоторых особенностях строения музыкального языка домбровых кюев. / Известия НАН РК. Серия филологическая. №6 2009– С. 58-60.
7. **Надирбеков, Ж.Р.** Дискретность домбрового двухголосия. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы №1 (10) 2016. – Алматы, 2016. – С. 44-52.
8. **Надирбеков, Ж.Р.** «Домбыра софт» (первая компьютерная обучающая программа для домбры). / Инновационные процессы: традиции и современное состояние культуры и искусства. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2015. – 180 С.
9. **Надирбеков, Ж.Р.** Основные элементы кюя. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы № 4 (9) 2015. – Алматы, 2016. – С. 53-62.
10. **Надирбеков, Ж.Р.** Канон домбровой музыки. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы № 1 (6) 2015. – Алматы, 2016. – С. 22-29.
11. **Надирбеков, Ж.Р.** Вспомогательные элементы кюя. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы № 3 (8) 2015. – Алматы, 2016. – С. 34-46.
12. **Айдукевич, К.** Картина мира и понятийный аппарат. / **Философии науки. Вып. 2: Гносеологические и методологические проблемы.** – М., 1996. – С.231-253.
13. **Бекенова, Д.У., Мухатаева, Ж.А.** Информационные технологии в музыкальном образовании [Текст] / Актуальные задачи педагогики: материалы III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). — Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 151-153.

References (transliterated)

1. **Šegebaev, P.Š.** Formirovanie ètnoinstrumentovedeniâ v Kazahstane / P. Šegebaev // ҚР ҰҒА хабарлары=Изв. НАН РК. Ser. Filologičeskââ. - 2010. - № 1. - P. 82-85
2. **Nadirbekov, Ž.R.** Vizual'noe myšlenie v ustanovlenii registrovyh zon kazahskoj dombry. / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы=Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im.Kurmangazy. № 2 (11) 2016. – Almaty, 2016. – p. 20-30.

3. **Nadirbekov, Ž.R.** Tetrahord – bazovij èlement zvukorâda kazahskoj dombry. / Tradicionnââ muzykal'naâ kul'tura: prošloe i nastoâšee. Materialy II meždunarodnoj n.-p. konferencii. – Almaty, 2015. – P.
4. **Nadirbekov, Ž.R.** Tetrahord – bazis teorii dombrovoj muzyki. / Құрманғазы атындағы Қаззақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy № 2 (7) 2015. – Almaty, 2015. – P.19-30.
5. **Nadirbekov, Ž.R.** Çetvertitonovij tetrahord v zvukorâde tradicionnoj dombry. / Innovacionnye processy: tradicii i sovremennoe sostoânie kul'tury i iskusstva. – Almaty: KNK im. Kurmangazy, 2015. – P.
6. **Šegebaev, P.Š.** O nekotoryh osobennostâh stroeniâ muzykal'nogo âzyka dombrovyh kûev. / Izvestiâ NAN RK. Seriâ filologiçeskaâ. №6 2009– P. 58-60.
7. **Nadirbekov, Ž.R.** Diskretnost' dombrovogo duhgolosiâ. / Құрманғазы атындағы Қаззақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy №1 (10) 2016. – Almaty, 2016. – P. 44-52.
8. **Nadirbekov, Ž.R.** «Dombryra soft» (pervaâ komp'ûternaâ obuçaûšaâ programma dlâ dombry). / Innovacionnye processy: tradicii i sovremennoe sostoânie kul'tury i iskusstva. – Almaty: KNK im. Kurmangazy, 2015. – 180 P.
9. **Nadirbekov, Ž.R.** Osnovnye èlementy kûâ. / Құрманғазы атындағы Қаззақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy № 4 (9) 2015. – Almaty, 2016. – P. 53-62.
10. **Nadirbekov, Ž.R.** Kanon dombrovoj muzyki. / Құрманғазы атындағы Қаззақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy № 1 (6) 2015. – Almaty, 2016. – P. 22-29.
11. **Nadirbekov, Ž.R.** Vspomogatel'nye èlementy kûâ. / Құрманғазы атындағы Қаззақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy № 3 (8) 2015. – Almaty, 2016. – P. 34-46.
12. **Ajdukeviç, K.** Kartina mira i ponâtijnyj apparat. / Filosofii nauki. Vyp. 2: Gnoseologiçeskie i metodologiçeskie problemy. – M., 1996. – P.231-253.
13. **Bekenova, D.U., Muhataeva, Ž.A.** Informacionnye tehnologii v muzykal'nom obrazovanii [Tekst] / Aktual'nye zadaçi pedagogiki: materialy III meždunar. nauç. konf. (g. Çita, fevral' 2013). — Çita: Izdatel'stvo Molodoj uçenyj, 2013. – P. 151-153.

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ

«СОФТ ДОМБЫРА» – ДОМБЫРАЛЫҚ МУЗЫКА ТЕОРИЯСЫН МЕНҒЕРУ ҚҰРАЛЫ

Түйін

Мақалада автор қайта өңделген «Домбыра Софт» атты компьютерлік бағдарламаның екінші нұскасымен танысуды ұсынады. Софт тұжырымы дәстүрлі домбыралық музыка теориясы болып табылады. Бағдарлама жасаушылар бағдарламаның тек домбыра музыкасын жақсы көрушілерге ғана емес, сонымен қатар балалар музыкалық мектебі оқытушыларына, домбыра үйірмелерінің жетекшілеріне, сонымен қатар этносольфеджио оқытушыларына, күй зерттеушілеріне арналған электронды оқулық әрі көмекші бола алатындығына үміт артады.

Тірек сөздер: домбыра софт, домбыра оқыту, ПАИК, 4 перне, кіші саға, үлкен саға.

Zhaksylyk NADIRBEKOV

«DOMBYRA SOFT» – THE INSTRUMENT FOR DOMBRA MUSIC THEORY STUDIES

Abstract

The author offers to familiarize with the second version of “Dombyra soft” computer program that he developed. The concept of the program is the theory of traditional dombra music. Developer of the program hopes that it will be an electronic textbook and an assistant not only for dombra music lovers, music school teachers, leaders of dombra sections, but also for teachers of ethnosolfejio and kuy researchers.

Keywords: dombyra soft, dombyra training, PAIC, 4 Perne, kishi saga, Ulken saga.

Сведения об авторе:

Надирбеков Жаксылық Раханович – преподаватель по основному инструменту (домбра), Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина.

Автор туралы мәлімет:

Надирбеков Жаксылық Раханұлы – 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.

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ: ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

**КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ:
АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

KAZAKHSTANI MUSICOLOGY: ACTUAL RESEARCHES

МРНТИ 18.41.91
УДК 782.1(574)

Нургиян КЕТЕГЕНОВА¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

**ПРЕМЬЕРА НЕОКОНЧЕННОЙ ОПЕРЫ М.ТУЛЕБАЕВА
«КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН СЛУ»**

Аннотация: Опера М. Тулебаева «Козы Корпеш – Баян слу» – одно из последних творений выдающегося казахстанского композитора. При жизни композитором был завершён лишь кливир первой картины. Но сохранилось немало музыки высочайшей художественной ценности. В марте 2016 года силами Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» завершённая картина была поставлена в концертном исполнении. Оркестровку выполнил С. Еркимбаев. Режиссёр Е. Тойкенов планирует осуществить сценическую постановку оперы.

Ключевые слова: Мукан Тулебаев, опера «Козы Корпеш – Баян слу», Астана Опера.

13 марта 2016 года в большом зале Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» состоялась премьера незавершённой оперы композитора, Народного артиста СССР, Лауреата Государственной премии СССР Мукана Тулебаева «Козы Корпеш – Баян слу». Прошло 53 года после его кончины, но замечательная музыка из этой оперы дождалась своего «звёздного часа». Прав был Ильяс Омаров, когда говорил «настоящее творение имеет только один акт в жизни – оно рождается, но никогда не умирает. В этом его отличие от его физического творца, но так как творение принадлежит творцу, который посылает свою весточку последующим поколениям, то и имя творца становится бессмертным» [1].

С первых дней существования профессиональной казахской музыки был исключён путь простого перенесения европейских жанров на казахскую национальную почву, каким например, в частности, является опера. На всех этапах его развития деятельность композиторов Казахстана была подчинена задаче убедительного национального решения жанров профессионального искусства через выявление лучших ценностей прошлого и творческого претворения на уровне современных требований времени.

Остановившись на одном из самых ведущих и значительных жанров современности – жанре оперы, важно отметить, что в Казахстане наряду с композиторами Е. Брусиловским, А. Жубановым и Л. Хамиди в зарождении её (оперы) принял активное творческое участие М. Тулебаев. Его опера «Амангельды», написанная в 1945 году совместно с Е. Брусиловским (по либретто Г. Мусрепова) и особенно опера «Биржан и Сара» в 1946 году (по либретто К. Джумалиева) – убедительное тому свидетельство.

После окончания Московской консерватории и создания известной кантаты «Заря коммунизма» (1952), премьера которой состоялась в Алматы в театре оперы и балета им. Абая, где в исполнении приняли участие смешанный хор в 500 человек, симфонический оркестр в 10 человек и солистом-акыном (Б. Жилисбаев), М. Тулебаев стал усиленно искать темы для последующих своих опер. На этом пути он создаёт фрагменты опер «Нияз и Раушан» (по либретто И. Есенберлина), «Песня дружбы» о просветительской деятельности Ибрая Алтынсарина. Однако после долгих раздумий и размышлений он останавливается на народной легенде «Козы Корпеш – Баян Слу».

Напоминая читателям, отметим, что лиро-эпическая поэма «Козы Корпеш – Баян Слу» возникла в XIII - XIV веках (а по версии А. Маргулана даже ещё раньше). Легенда о трагической гибели двух влюблённых дошла до нас в устных вариантах в исполнении многих акынов – Сыбанбая, Бекбая, Жанака, Шоже и других. Из более 16 вариантов

наиболее известен вариант Жанака. В письменном виде появились записи только в XIX веке: это версии, записанные собирателями фольклора Г. Саблуковым (1831), Г. Дербисалиным (1834), А. Фроловым (1841), Ч. Валихановым (1856). На русском языке поэма была издана М. Путинцевым (1865), затем она вышла в III томе В. Радлова «Образцы народной литературы тюркских племён» (1870). Даже есть сведения, что эта легенда была записана А. С. Пушкиным в 1836 году. Из неё он хотел написать восточную поэму. Но преждевременная кончина поэта помешала осуществить задуманное.

В советский период М. О. Ауэзов в 1925 году издал в Москве, а затем в 1936 году в Алма-Ате (Алматы) вариант Жанака «Козы Корпеш – Баян слу». По мнению филологов, докторов наук М. Габдуллина, И. Дуйсекеева, А. Коньратпаева действие происходит в местности г. Аягуз, Урджар или Лепсы, то есть, в Восточном Казахстане. В настоящее время памятник «Мавзолей» стоит у реки Тансык, возле аула Тансык. Другой памятник был построен в Тоболе на средства брата Сарыбая Тайлакбая. Для строительства памятника он послал 40 рабочих, а по окончании работ, там устроил той с состязаниями коней.

Г. Мусрепов для казахского драматического театра написал пьесу по мотивам «Козы Корпеш – Баян слу». В ней он акцентировал внимание на том, что два друга баи – Сарыбай и Карабай ещё в молодости дали клятву, что если у одного родится сын, а у другого дочь, они их поженят. Но Карабай после смерти Сарыбая нарушил клятву. Кодар – молодой джигит однажды спас скот Карабая от набегов врагов, в знак благодарности он решил свою дочь выдать за него. Но Баян слу узнав от матери клятву отцов, решила дожидаться Козы Корпеш. Действия разворачиваются стремительно – Кодар убивает Козы, а Баян добивается гибели Кодара. После отмщения сама умирает на могиле любимого.

Премьера спектакля состоялась 29 апреля 1940 года. Музыка к ней написал композитор А. Жубанов. С тех пор эта пьеса Г. Мусрепова не сходит со сцены Ауэзовского и других театров. Но режиссёрами-постановщиками в разные годы были и другие авторы музыки. Так, к постановке этой пьесы А. Мамбетова музыку написала Г. А. Жубанова.

За создание оперы «Козы Корпеш – Баян слу» в 1957-1958 годах взялся Муқан Тулебаев. Тема преданной любви, легенда о мужестве и достоинстве влюблённых, борющихся в условиях феодального мракобесия за человеческое счастье, захватили композитора. В начале работы над оперой он опирался на пьесу Г. Мусрепова, но по мере углубления работы М. Тулебаев решил написать либретто самостоятельно.

В пьесе Г. Мусрепова его, по-видимому, не устраивали длинноты. Общеизвестно, что текст в опере значительно сокращается. Да и сюжет, и акценты композитор решил несколько изменить. В связи с этим образ Карабая меняется в корне. Если по легенде Карабай в знак благодарности хочет отдать дочь Кодару, то в опере он готов отдать дочь за любого, кто без приданного её возьмёт, лишь бы его скот остался в целостности и сохранности. Во вторых, Жантык – слуга Карабая. В опере же предполагается, что в одежде слуги Жантыка (не случайно это имя означает «спрячь душу») появляется Козы Корпеш, который уже тайно встречается с Баян, они любят друг друга, но не знают, как сообщить (оповестить) об этом отца Баян. И вот возникает возможность (случай) предстать Козы Корпеш в одежде слуги Жантыка перед Карабаем. В опере следя в стороне за алчным, жадным отцом Баян Жантык (Козы Корпеш) замечает плохое его настроение («Қар жауатын түрі бар»), он даже приходит к выводу, что («Қан жауатын түрі бар») «вероятно прольётся кровь». Услышав последнюю реплику Жантыка, Карабай вздрогнув, со страхом отвечает: «О чем это ты? Кровь прольётся?» Жантык (Козы Корпеш) уточняет, что среди женихов из 12-ти соседних аулов за руку Баян претендует самый сильный и коварный батыр Кодар. Услышав об этом, Карабай просит Жантыка взять Баян и скрыться, избавить его от дочери. У Жантыка (Козы Корпеш) от радости на миг засверкали глаза, но он тут же одумался, стал кланяться Карабаю и отвечать, что как слуга он готов исполнить желание, любую просьбу его.

Баян – прелестное дитя природы, она влюблена и далека от тех корыстных целей, которые разыгрываются вокруг неё. Поэтому и музыка первой картины драматургически разделена на три составляющие – светлый, безоблачный образ Баян; жестокий алчный отец Карабай; и двое женихов, приехавшие свататься – Кодар и Айдар с друзьями, наслышанные о прелестной Баян слу. Уже в первой картине остро разворачивается сюжет. Женихи-соперники Кодар и Айдар ни в чём не уступают друг другу. Каждый надеется на победу. Но ум, тактичность, воспитанность, уважение к приезжим Баян не дали повода для ссор и раздора женихов.

Обескураженные женихи даже не заметили как невеста, не отвечая им взаимностью, улыбкой воспитанностью, проводила женихов и их сопровождающих джигитов. Таким сюжетом заканчивается первая картина. Это всё, что успел написать композитор. Как бы развернулись дальнейшие события – неизвестно. Но ясно одно – образ красавицы Баян композитором подан возвышенно, достойной уважения.

М. Тулебаев к опере «Козы Корпеш – Баян слу», подобно работе над оперой «Биржан и Сара» собирает новый круг песен и мелодий – собственных, оригинальных авторских и народных, близких в интонационном отношении к музыкально-образному строю композитора [2]. Сейчас в конечном итоге трудно судить какой бы получилась опера, но, несомненно, важно то, что М.Тулебаев к опере «Козы Корпеш – Баян слу» приступил в период, когда за плечами был богатый опыт зрелого и утончённого мастера. Поэтому вся музыка в корне отличается от оперы «Биржан и Сара» и значительно драматизирована.

Ещё в студенческие годы я стала заниматься творчеством М.Тулебаева. Темой дипломной работы на пятом курсе Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы на музыковедческом отделении стала опера «Биржан и Сара», её народно-песенные истоки. Результатом многолетних исследований творчества композитора стали десятки научных и публицистических статей, а также обширная монография [3], изданная к 100-летию М. Тулебаева в расширенной и дополненной редакции [4]. После кончины великого композитора в 1961 году ко мне обратились члены правления Союза композиторов Казахстана с просьбой привести в порядок его творческое наследие. Так мной был систематизирован, упорядочен и изучен весь архивный материал композитора (который впоследствии был сдан в Государственный архив РК).

В процессе работы мною были обнаружены фрагменты незавершённой оперы. Отмечу, что клавиры оперы был написан М. Тулебаевым в карандашном варианте и нотные листы были разбросаны. Мне пришлось заняться их сбором и подтекстовкой. Эта работа заняла определённое количество времени. Далее союз композиторов переписал чернилами клавиры экземпляр. Такова история сохранившейся первой картины оперы «Козы Корпеш – Баян слу».

За последний полувековой с лишним период времени я неоднократно предпринимала попытки для её постановки. Также я обращалась к ведущим казахстанским композиторам с просьбой завершить и исполнить оперу. Но по разным причинам многие композиторы не соглашались. В 1980-е годы я показала рукопись картины тогда ещё молодому и талантливому композитору Серику Еркимбекову. Он заинтересовался музыкой и сделал оркестровку. Однако с оркестром исполнить фрагмент оперы в то время не удалось.

Прошло много лет и только к 100-летию со дня рождения М. Тулебаева, С. Ж. Еркимбековым была осуществлена новая оркестровка. Так, 20 декабря 2013 года в концертном варианте, силами студентов Казахского Национального университета искусств (КНУИ) в Астане состоялось первое исполнение сохранившейся картины оперы. Тогда неоконченная опера «Козы Корпеш – Баян слу» М. Тулебаева произвела на публику огромное впечатление. Высказывались даже мнения, что её музыка по многим параметрам, а именно – по стилю изложения, композиционной технике и гармоническим краскам даже превосходит классическую его оперу «Биржан и Сара».

С тех пор у меня зародилась мечта – осуществить постановку новой неоконченной оперы М. Тулебаева силами высокопрофессиональных артистов-музыкантов, к примеру «Астана-опера». В реализации данного проекта огромную помощь и содействие оказал директор театра, Заслуженный деятель искусств РК Толеубек Нигметович Альпиев. Он сразу откликнулся на моё предложение и даже назвал срок исполнения – март 2016 года. А день исполнения совпал с днём рождения композитора – 13 марта. Так моя мечта воплотилась в реальность.

Действие первой картины оперы «Козы Корпеш – Баян слу» в ауле Карабая. Это горная местность, вокруг лес, у подножия озера «Баян», названного в честь дочери бая, девушки по берегу собирают цветы, среди их окружения задумчивая, романтическая, юная Баян поёт песню. На другой стороне озера виден многочисленный скот Карабая.

Баян в хорошем настроении, в своём ариозо она восхваляет красоту этой местности, хор девушек вторит ей, интонационно – мелодично добавляя новые музыкальные краски.

Карабай как бы во сне, в стороне стоит и слушает песни девушек, явно озабоченный, своими грустными мыслями. Теперь он степенно в раздумье выходит на середину сцены и начинает свою исповедь: «Кто, когда просил у бога дочь? 70 лет я не расstaюсь со своим скотом, где в наличии 90 коз, сотни жылкы и баранов. Они радость моя! Теперь из-за дочери я должен расstaться с ним? Дочь – враг, жена против меня. Один Жантык (прислужник) моя отрада». Затем громко завет Жантыка. Он медленно выходит навстречу и видит что у Карабая плохое настроение – это всё не к добру. Жантык сообщает баю, что среди всех женихов из двенадцати аулов самый сильный Кодар. Карабай ему в ответ, что все женихи хотят его ограбить, они думают не о невесте, а о его скоте. «Жантык избавь меня от этого несчастья. Я отдаю тебе Баян, забери её и оставь меня и мой скот в покое...». Жантык отвечает, что понял его мысли. Карабай уходит в сторону своего многочисленного стада.

Появляется Кодар со свитой друзей. Он приехал за Ак Баян и требует, чтобы она сама пришла и дала своё согласие. Он уверен, что это так и будет. Но хор друзей намекает, что если Баян ему откажет – возьмём силой и естественно будут проблемы у её отца, Карабая. Здесь появляется на сцене Айдар, ещё один претендент с друзьями. Он сообщает, что уже 6 месяцев ищет красавицу Баян. Айдар считает, что Баян должна быть только его. Хор комментирует, что образовалось два враждебных лагеря, чувствуется – без крови не обойтись.

Выходит Кодар и останавливает разгорячённых джигитов. Пусть придёт сама Баян и выберет жениха. Айдар согласен. Появляется Жантык. Он, обращаясь к джигитам, возмущён, что из-за одной девушки они устроили такой шум. «Все угомнитесь, добро пожаловать джигиты, сейчас придёт Баян». Выходит милая, добродушная, с улыбкой Баян, просит всех успокоиться. Начинается её ариозо. Кодар поражён красотой Баян. Но она не обращает внимания на реплики Кодара, просит девушек одарить всех присутствующих джигитов чапанами. Они поют и танцуют. В конце церемонии Баян прощается со всеми и с подругами уходит. Джигиты, в том числе Кодар и Айдар остаются в недоумении. Они не ожидали такой конец встречи с Баян. Кодар спохватившись, хотя и не доволен, что так быстро всё произошло, но остался в надежде на другую встречу с красавицей Баян... Ещё долго звучит драматически насыщенными звуками оркестр, слышны опять реплики джигитов: «Без крови не обойтись!» Так заканчивается, обрывается картина.

Из подробно описанного содержания видно как динамически насыщена сюжетная линия «Козы Корпеш – Баян слу». Уже в первой картине происходит завязка драмы. Образ юной Баян в окружении подруг, на фоне девственно чистой степной природы; контрастно изображён характер жадного мракобеса феодала, отца Карабая; тонкими штрихами противопоставляются им – безвольный, малодушный прислужник Карабая Жантык и гордый, отважный, и в тоже время коварный и хитрый молодой феодал Кодар, образ которого композитор чувствует, хотел поднять до уровня одного из достойных

претендентов в женихи Баян. Батыр Айдар введён в оперу как ещё один джигит, наслышанный о красоте Баян, образ противоположный Кодару.

Особую ценность во фрагментах неоконченной оперы «Козы Корпеш – Баян слу», конечно, представляет сама музыка, очень яркая, красочная с одной стороны близкая к казахским народным истокам, с другой, – динамически насыщенная, свойственная современным, классического типа европейским драматическим операм. В ней, как и в опере «Биржан и Сара», чётко прослеживаются глубокие знания М.Тулебаева нравов, обычаев, быта своего народа, её традиции и особенности. Однако налицо и то, что эти рамки национального и самобытного в этой опере композитор значительно расширил, доводя их до уровня настоящего (высокого) профессионализма. В ней чувствуется настоящий мастер. Действия героев композитор стремится раскрыть, используя масштабные сцены, крупным планом. Вся картина разделена, как упоминалось ранее, на три крупные сцены: Баян и её окружение; Карабай и его мрачные мысли; прибытие женихов и контакт их с прелестной Баян. Соответственно и музыка разделена на три контрастных пласта: светлая, красочная, яркая, легко запоминающаяся мелодия слушателям; мрачные, жёсткие, давящие интонации в речитативном плане. В третьем разделе драматически насыщенные места в музыке перемежаются со светлым, безоблачным образом Баян и песнями (хором), танцами её подруг.

Основная вокальная партия у всех действующих лиц в основном представлена в форме ариозо со вступительными речитативами. Подобного рода музыкальное изложение способствует естественному переходу смен разноплановых сцен. Из всех вокальных партий наиболее развёрнутые образы Баян и Карабая. Но раскрытие их обликов осуществляется разными средствами выразительности. Баян во всей картине представлена в одном образном состоянии. Потому начальная яркая мелодическая интонация в высоком регистре сохраняется везде при её выходе и служит как бы главной лейттемой. Но в процессе развёртывания ариозо постоянно изменяется, оно вариантно преобразуется, хотя звучит в основном в одной тональности (*Es-dur*).

Хор подруг интонационно вытекает из основного зерна ариозо Баян, но в каждом новом проведении мелодии, звучит в разных тональностях (*H-dur, D-dur, B-dur*), вследствие чего, значительно украшая и разнообразя окружение Баян новыми светлыми безоблачными красками. Мажорное настроение прибавляют и танцы девушек (*B-dur, F-dur*).

Эти светлые, яркие мелодии служат резким контрастом музыкальным характеристикам остальных действующих лиц – Жантықа, Кодара, Айдара и прежде всего образу Карабая. В противоположность образу Баян и её подруг партия отца дана в низком регистре крупным планом. Его единственный выход в форме развернутой арии и диалога со слугой Жантыком развёрнут. Ария «Уа, тәңірім!» имеет трёхчастную репризную композицию с кульминацией в конце средней части. Каждый из его разделов предваряется речитативом, построенным на разном музыкальном материале. Гармонический язык в них сложный, напряжённый, опирается на диссонирующие аккорды.

Диалог Карабая и Жантықа также построен на речитативах, только их выступления контрастируются тем, что партия Карабая звучит в низком регистре (бас), а Жантықа в высоком (тенор). Оркестровые краски построены на их контрастном сопоставлении. Последний раздел, в отличие от развернутых сцен Баян, её подруг и Карабая, отличается частой сменой действующих лиц: в нем участвуют два соперника – Кодар (баритон) и Айдар (тенор), соответственно и мужские хоры, разделенные на высокие (теноровые) и низкие (баритоны) голоса. Здесь и слуга Жантық, который знакомит пришедших гостей с красавицей Баян и подругами, где образуется контраст в диалогах джигитов и девушек, а так же вокальных партиях солирующих героев.

Таким образом, динамичность и красочность этой единственной картины (длящейся по времени около получаса), которую успел написать Мукан Тулебаев, привлекают многие стороны: яркие, разного характера вокальные партии героев, использование не

только классических ладов (мажор и минор), но и их народных разновидностей – лидейских, миксолидейских, дорейских, фригийских; красочных гармоний в виде альтерированных аккордов доминантовой и особенно субдоминантовой групп, аккорды с квартовым принципом строения, внедренными секундами, использование всех видов мажорно-минорной системы, включая не только одноименные, но и однотерцевые и хроматические.

Вся оркестровка клавирного варианта неоконченной оперы «Козы Корпеш – Баян слу» была осуществлена современным талантливым композитором, Заслуженным деятелем РК, профессором Сериком Жексенбековичем Еркинбековым. Глубокое изучение клавира М. Тулебаева позволило ему найти разнообразные оркестровые краски струнных, деревянных и медных инструментов, ударных групп, внедрить лейтмотивные характеристики каждому из героев, на фоне которых особо выделяются образы Баян и Карабая.

В заключении хотелось бы остановиться на исполнителях. Во-первых, особая заслуга в подготовке премьеры неоконченной оперы М.Тулебаева «Козы Корпеш – Баян слу» в концертном варианте сыграл Генеральный директор «Астана Опера», Заслуженный деятель искусств РК Альпиев Толеубек Нигметович. Он не только откликнулся на мою просьбу, но и воплотил в реальность, созданную более полувека тому назад последнее сочинение нашего классика, замечательного композитора Народного артиста СССР, Лауреата государственной премии СССР Мукана Тулебаева.

Эта музыка и сегодня звучит, как и другие его произведения – опера «Биржан и Сара», кантата «Огни коммунизма», романсы «Тос мені, тос», «Кестелі орамал», «Мен көрдім ұзын қайын құлағаның», «Бақыт вальсі», «Ақ марал сұлу еркемай» и мн. др., современно, так как оперу «Козы Корпеш – Баян слу» композитор осуществлял, будучи зрелым мастером. Только неожиданная кончина помешала завершить задуманное.

Продуманно и качественно был подобран исполнительский состав – дирижёр Руслан Баймурзин, режиссер Еренбак Тойкенов, исполнители: Мадина Ислямова (Баян), Болат Есимханов (Карабай), Жанат Шыбыкпаев (Кодар), Рамзат Балакишиев (Айдар), Жан Тапин (Жантык).

Так, в роли Баян выступила Мадина Исламова, выпускница консерватории в г.Вена (2015) по классу сольное пение. Однако впервые она появилась на сцене в 17 лет на фестивале конкурса «Боз торгай», завоевав Гран-при фестиваля. Это открыло дорогу выступать на концертах не только в Казахстане, но и на европейских фестивалях: Испании (Барселона), Германии (Айфель), Англия (Лондон), Россия (Крым). Первое высшее образование получила в КИМЭП по специальности «Журналистика и массовые коммуникации» (2004-2008). Профессиональное музыкальное образование получила в Вене, обучаясь в классе Нар. артистки Австрии Элианы Коэльо. Завоевала первое место в конкурсе им. Шамши Калдаякова, провела сольный концерт в Вене во дворце Кобург (2011), там же принимала участие в концертах «Общества им. Отто Эдельман» и др. Мадина свободно владеет английским, немецким, казахским и русским языками, изучает французский и итальянский языки. Партию Баян пела выразительно, проникновенно. Чувствуется хорошая школа обучения вокалу. Её лирическое сопрано с большим потенциалом развития.

В роли Карабая предстал Болат Есимханов. Прежде чем стать певцом он в музыке прошёл тернистый путь – получил среднее музыкальное образование как кларнетист, высшее образование в КНК им. Курмангазы как композитор (кл. проф. Е.Рахмадиева). И только потом получил второе высшее образование по специальности «Сольное пение» в Московской консерватории им. П. Чайковского (кл. проф. Кудрявцева). Затем стажировался в Академии La Scala (Италия). Вначале работал в Театре оперы и балета им. Абая в Алматы (2008-2013), затем прошёл по конкурсу в «Астана Опера» став ведущим солистом (с 2013г.). Такой заслуженной награды был удостоен за редкий голос (бас), за красивый классический тембр, а ещё за удивительно добрый, ответственный характер. Он

всегда улыбчив, все пожелания дирижёров и режиссёров принимает серьёзно и с большой отдачей. Поэтому и репертуар большой и разнообразный. У него нет маленьких ролей, есть ответственность и желание исполнять хорошо. В роли Карабая в опере «Козы Корпеш – Баян слу» он выступил после концертного исполнения ещё в 2013 году в дни 100-летия со дня рождения М. Тулебаева в Алматы. И теперь в «Астана Опера», Б.Есимханов очень точно воспроизвёл образ отца Баян – чёрствый и жестокий. Его не интересовала судьба единственной дочери, он считал её врагом, человеком, благодаря которой может лишиться дорогого ему скота.

На роль Жантықа пригласили опытного певца Заслуженного деятеля искусств РК Жан Тапина. Помимо высших образований по вокалу (кл.проф. Ш.Абилова) и дирижирования (кл.проф. Б.Жаманбаева) в КНК им.Курмангазы он прошёл стажировку в Италии (г.Йези и г.Осимо). Работал солистом в ГАТОБ им. Абая (2017-2013) и со дня открытия «Астана Опера» работает в новой столице. Жан Тапин является лауреатом нескольких международных конкурсов. Он с удовольствием принял роль Жантықа. Эта роль сложная – с одной стороны он слуга Карабая, с другой под маской слуги предстает перед нами как Козы Корпеш – друг и близкий человек красавицы Баян. Эту роль может исполнить только опытный актер-певец. И это ему удалось.

Жанат Шыбыкпаев, Заслуженный деятель искусств РК выступил в роли жениха Кодара. Закончив в 1995 году вокальное отделение Алматинской консерватории (кл. проф. Г. Есимова), а в 2007 году стажировку в Италии (г.Йези), он несколько лет работал солистом в Президентском оркестре Республиканской Гвардии, одновременно с 2000-2013 г. являясь певцом в Государственном оперном театре им. К. Байсеитовой. Здесь он исполнил партии из опер Западноевропейской, Русской и Казахской классики. С 2013 г. со дня открытия «Астана Опера» считается ведущим солистом. Он не раз представлял нашу страну на многих гастролях в Японии, Германии, Франции, Италии, России, Турции. Роль Кодара ему близка. На сцене внешне и по голосу он выглядит как настоящий батыр, который никогда не отступится от задуманного. Кодар уверен, что рано или поздно Баян Слу будет его. Потому и вся вокальная партия волевая и решительная.

В противоположность Кодару, батыр Айдар, в роли которого выступил молодой солист Рамазан Балакишиев, выглядел в опере спокойно, достойно. Он скромн, но так же уверен, что может претендовать на роль ещё одного жениха Баян. Партия его небольшая, но запоминающаяся. Сам Р. Балакишиев ещё молод, недавно получил вокальное образование в КазНац Университете искусств (кл.проф. К.Омарбаев). Он поёт в хоре и часто его приглашают на небольшие роли в операх «Биржан и Сара» (Серик), «Абай» (Азим, Нарымбет), «Аттила» (Ундина) и др. Это происходит вследствие того, что у него большой голос, приятного тембра, крепкий тенор.

Дирижировал неоконченной оперой «Козы Корпеш – Баян слу» прекрасный мастер своего дела Руслан Талгатович Баймурзин. После окончания Республиканской музыкальной школы им. А.К.Жубанова он трижды завершил в разных консерваториях специальность «Оперно-симфонического дирижирования»: в г.Алматы (кл. доц. Н. Жарасова), в г. Астана (кл. доц. А. Мухитдинов), в Новосибирске (кл. проф. А. Людмила). В последней консерватории им. Глинки завершил учёбу в аспирантуре. С 2011 по 2013 годы одновременно был дирижёром симфонического оркестра Государственной филармонии и Национальном оперном театре им. К. Байсеитовой. А с открытием в 2013 году «Астана Опера» прошёл по конкурсу в этот уникальный театр. За эти годы дирижировал во всех оперных спектаклях «Биржан и Сара», «Абай», «Травиата», «Сказки Гофмана», «Манон Леско» и др. С особым интересом познакомился с партитурой «Козы Корпеш – Баян слу» М. Тулебаева (С. Еркимбекова). На премьере концертного исполнения он продирижировал с особым воодушевлением. Надеюсь, при повторных выступлениях эта опера будет иметь такой же интерес у слушателей. У дирижёра Руслана Баймурзина есть желание поставить забытые и новые оперы композиторов Казахстана. Он

молод, активен, инициативен и верю, что будем свидетелями ещё новых творческих открытий.

И наконец, немного о талантливом, подающем большие надежды молодом режиссёре Еренбак Махмутовиче Тойкенове. На работу в Государственный театр оперы и балета «Астана Опера» пришёл в 2015 году после успешного завершения магистратуры в Москве по специальности «Режиссёр музыкального театра» (2012-2015). Учился мастерству у разных известных режиссёров, в частности Р. Ф. Титель. Под руководством Н. И. Кузнецова (ученика Б. А. Покровского) и М. О. Кнител (ученика К. С. Станиславского) он написал магистерскую диссертацию на тему «Принципы работы хорового коллектива в постановке оперного спектакля». Первой работой в «Астана Опера» в качестве ассистента режиссёра была новая постановка оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, которой открылся третий оперный сезон. Напомним, что в качестве основного режиссёра был приглашён из Италии Джан Карло дель Монако (сын знаменитого певца Марио дель Монако). А в годы учёбы Еренбаком Тойкеновым были поставлены в разных драматических театрах Казахстана спектакли: в Семипалатинске Р. Куни «№13», К. Ыскак «Қыл көпір» («Мост между мирами»), в Усть-Каменогорске К. Людвиг «Жүлдiздi сәтi» («Звездный час») и др. При обращении к постановке «Козы Корпеш – Баян слу» М. Тулбаева им были прочитаны несколько вариантов народной легенды. При концертном исполнении 13 марта 2016 года он ещё не успел воплотить задуманное, но надеется, что эту неоконченную оперу впоследствии он исполнит сценически и попытается сделать её цельной и завершённой. Для этого уже продуманы декорации. Будем надеется, что мечта его осуществится.

Эти краткие сведения об исполнителях дают возможность говорить о том, что все без исключения с любовью и знанием отнеслись к первой постановке неоконченной оперы М. Тулбаева «Козы Корпеш – Баян слу» (оркестровка С. Еркимбекова) в концертном варианте. Символичным было и то, что на концерте прозвучали фрагменты и незаконченного балета Тлеса Шамгоновича Кажгалиева «Дала аңызы» («Степная легенда»), по мотивам «Козы Корпеш – Баян слу». Сохранилось лишь пять частей из двенадцати. Все эти фрагменты блестяще прозвучали в исполнении симфонического оркестра «Астана Опера» под руководством главного дирижёра, Заслуженного деятеля искусств РК Абзалом Мухитдиновым. Этот балет так же требует своего сценического воплощения.

Таким образом, зрители с большим интересом восприняли две премьеры для оперы и балета на одну легенду «Козы Корпеш – Баян слу». Этому ещё во многом способствовало вступительное слово постоянной ведущей всех концертов «Астана Опера» Маржан Турышевы Жакеновой. Её точные, убедительные комментарии, изложенные на хорошем литературном языке дали правильный настрой слушательской аудитории. Не потому ли зрители, сидящие в зале, очень чутко воспринимали и реагировали на исполнение этой новой музыки.

Список литературы

1. Письмо И. Омарова Е.Брусиловскому (от 11.12.1955г. из Петропавловска). ЦГА РК фонд 999, оп.1, д. 265.
2. **Кетегенова, Н.С.** Некоторые ладо-интонационные особенности мелодики М.Тулбаева // Изв. АН КазССР. Сер. обществ. наук. – 1968. – N 1. – С. 55-63.
3. **Кетегенова, Н.С.** Мукан Тулбаев: жизнь и творчество. – Алма-Ата: Өнер, 1993. – 208 с.
4. **Кетегенова, Н.С.** Мукан Тулбаев. Жизнь и творчество: монография / под ред. А.С. Нусуповой. – нотное изд.; 2-е доп. изд. – Алматы: Таймас, 2013. – 352 с.

References (transliterated)

1. Pis'mo I. Omarova E. Brusilovskomu (ot 11.12.1955g. iz Petropavlovsk). CGA RK fond 999, op.1, d. 265.
2. **Ketegenova, N.S.** Nekotorye lado-intonacionnye osobennosti melodiki M. Tulebaeva // Izv. AN KazSSR. Ser. obšestv. nauk. – 1968. – N 1. – P. 55-63.
3. **Ketegenova, N.S.** Mukan Tulebaev: žizn' i tvorčestvo. – Alma-Ata: Ôner, 1993. – 208 p.
4. **Ketegenova, N.S.** Mukan Tulebaev. Žizn' i tvorčestvo: monografiâ / pod red. A.S. Nusupovoj. – notnoe izd.; 2-e dop. izd. – Almaty: Tajmas, 2013. – 352 p.

Нұрғиян КЕТЕГЕНОВА

**М.ТӨЛЕБАЕВТЫҢ АЯҚТАЛМАҒАН «ҚОЗЫ КӨРПЕШ-БАЯН СҰЛУ»
ОПЕРАСЫНЫҢ АЛҒАШҚЫ ҚОЙЫЛЫМЫ**

Түйін

М.Төлебаевтың «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» операсы көрнекті қазақ композиторының соңғы шығарылымдарының бірі. Композитордың тірі кезінде алғашқы картинасының клавирі ғана аяқталған болатын. Бірақ биік көркем құндылықтағы музыкалары да аз сақталмаған еді. 2016 жылдың наурыз айында «Астана Опера» Мемлекеттік опера және балет театрының күш салуымен аяқталған картина концерттік орындаушылықпен көрермендерге ұсынылды. Оркестрлеуін С.Еркімбеков орындады. Режиссёр Е.Тойкенов операның сахналық қойылымын жарыққа шығаруды жоспарлауда.

Тірек сөздер: Мұқан Төлебаев, «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» операсы, Астана Опера.

Nurgiyan KETEGENOVA

**PREMIERE OF UNFINISHED OPERA BY M.TULEBAEV
“KOZY KORPESH - BAYAN SLU”**

Abstract

M. Tulebaev's "Kozy Korpesh - Bayan slU" opera is one of the latest creations of the outstanding Kazakh composer. During his life he had completed only the vocal score of the first picture. But there are numerous music pieces of the highest artistic value among its parts. In March 2016 completed picture was staged in a concert performance with the forces of the "Astana Opera" State Opera and Ballet Theatre. Orchestration was fulfilled by S. Erkimbekov. Director E. Toykenov plans a stage production of the opera.

Keywords: Mukan Tulebaev, "Kozy Korpesh – Bayan SLU" opera, Astana Opera.

Сведения об авторе:

Кетегенова Нурғиян Салимовна – кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Кетегенова Нұрғиян Салимовна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК профессоры.

Information about author:

Nurgiyan Ketegenova – PhD in Arts, professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.07
УДК 784.5(574+73)

Валерия НЕДЛИНА¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

**КАНТАТА «МОЛЧАНИЕ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ» Э. ЛИ БЭРОН:
СТРУКТУРА, МЕТОДЫ, ПРИЁМЫ**

Аннотация: Американский композитор Э. Ли Бэрн (Anne LeBaron, род. 1953) написала кантату «Молчание Великой Степи» (“The Silent Steppe”, 2011) по заказу Департамента Культуры города Лос-Анжелес (Cultural Exchange International Grant in 2009). В основе произведения лежат тексты казахстанских поэтов и авторов кантаты – самого композитора и американского тенора казахстанского происхождения Т. Бекбосунова (соавтор либретто). Композитор не использует музыкальные цитаты, но воссоздаёт личные представления о казахском мелосе. В произведении соединяются традиционные композиционные приёмы (трёхчастность структуры, неомодальность в ладо-тональном мышлении) с авторскими находками (контрастная полифония, соединение мотета и казахского мелоса, сонористика в звучании ансамбля народных инструментов). Кантата была хорошо принята казахстанской публикой, что свидетельствует о достижении композитором художественной целостности и глубоко понимании духа казахской музыки.

Ключевые слова: Энн Ли Бэрн, кантата «Молчание Великой Степи», казахстано-американские культурные связи, Тимур Бекбосунов.

Повышенное внимание творческой личности к музыкальному языку иной национальной культуры имеет глубокие исторические корни и многогранные проявления. Причины такого внимания видимо стоит искать в области человеческой психологии и вечной страсти к познанию, генетически заложенной в homo sapiens как один из механизмов выживания. И.Земцовский точно отметил, что «Активная композиторская реакция на своеобразие народной музыки – явление естественное и не новое» [1, с. 211], – это выражение актуально не только по отношению к родной культуре.

Само возникновение композиторской школы Казахстана связано с представителями иной культурно-географической среды. Среди её основателей есть имена А. В. Затаевича, С. И. Шабельского, В. В. Великанова, Е. Г. Брусилковского и других ярких композиторов-наследников русской композиторской школы. Если в советский период к казахскому материалу обращались в основном представители культур народов СССР, то постсоветское время ознаменовалось ростом интереса к казахской музыке со стороны представителей дальнего зарубежья. Среди первых композиторов, создавших произведения на казахские темы, наибольшую известность имеют П. Чайльд (США), Ю. Авиталь (Израиль-Италия), В. Линден (Германия), К. Дженкинс (Великобритания), Э. Ли Бэрн (США)¹.

Пожалуй, самый масштабный проект зарубежного композитора, связанный с казахской музыкой, – это представленная на суд казахстанской публики 25 марта 2011 года в Алматы кантата американского композитора Энн Ли Бэрн (Anne LeBaron) «Молчание Великой Степи». Тот факт, что кантата была впервые исполнена именно в Казахстане, связан с рядом причин: во-первых, инструментальное сопровождение в кантате поручено казахским народным инструментам – композитор работала с фольклорно-этнографическим ансамблем «Сазген Сазы». Во-вторых, в личной переписке

¹ Среди произведений, отмеченных в прессе или соцсетях, рапсодия «Воспоминания из Райских гор» Питера Чайльда (2004), перфоманс «Медленные горизонты» Юваля Авиталья (2006), произведения и обработки В. Линдена (2009-2011), концерт для скрипки с оркестром «Сарыкыз» (2008), вокально-симфоническая поэма «Тлеп» (2006) и цикл-сюита «Шакарим» (2012) Карла Дженкинса (Великобритания), кантата «Молчание Великой Степи» Энн Ли Бэрн (2011).

Энн Ли Бэрон отметила, что для неё очень важна была реакция казахской публики, чтобы оценить, насколько кантата получилась «казахской».

Проект уникален хотя бы уже тем, что композитор не имела до начала работы над кантатой никакого представления о казахской культуре. Инициатором создания произведения стал молодой, но уже довольно известный, тенор Тимур Бекбосунов, в юности переехавший в США. За предложением создать казахскую кантату последовала напряжённая работа над исследованием казахской музыки, поездка в Казахстан, знакомство с оркестром народных инструментов, работа с музыкантами этнографического ансамбля «Сазген Сазы», с готовностью взявшимися экспериментировать вместе с композитором

В названии произведения прослеживается прямая аналогия с романом «Безмолвная степь» Мухамеда Шаяхметова (1922-199) о степи в период коллективизации. Однако содержание романа соотносится только со второй частью кантаты. Композитор идёт существенно дальше, пытаясь охватить единым взглядом все исторические и культурные особенности казахского народа. Кантата для тенора соло, женского хора, чтеца и фольклорно-этнографического ансамбля² состоит из трёх частей, каждая из которых представляет определённый исторический период. Первая часть «Пробуждение» («Awakening») — прошлое народа; вторая часть «Молчание» («Silencing» – дословно – понуждение к молчанию) — трагические события советского времени (голод и репрессии); третья часть и «Виват Степь» («Viva the Steppe») — современный независимый Казахстан. Характер музыки соответствует содержанию: крайние части — жизнерадостные и светлые, средняя часть – трагичная. Все части разделены на картины³ в соответствии с драматургическим замыслом композитора.

Музыкальный язык Ли Бэрон прост и современен: она часто использует сонорные эффекты в оркестре, элементы импровизации; в партии солиста – экспрессивные декламационные интонации. Композитор не применяет фольклорные цитаты, о чём свидетельствует высказывание Т. Бекбосунова: «Именно впечатления от услышанной народной музыки привлекли Энн. Она не использует прямое цитирование, а пробует высказаться на новом для неё музыкальном языке» [1, с. 6]. В этом сочинении можно отметить мастерскую работу с тембрами народных инструментов, необычное и в то же время очень гармоничное звучание оркестра и вокального ансамбля.

В основе текстов кантаты – проза и поэзия А. Кунанбаева, М. Абусейтовой, Г. Бекхожина, И. Даукебаева, А. Фишлера, Ж. Молдагалиева, А. Оразбаевой, О. Сулейменова, М. Жумабаева и И. Жансугурова. Разнообразные тексты кантаты подобраны таким образом, чтобы при включении в контекст цикла они образовывали единую драматургическую линию. Основа сюжетного единства – звучащее в начале каждой части, а также на границах некоторых картин повествование чтеца, в котором излагается программное содержание разделов. Тематическое единство выражается через повторение тем первых двух частей в начале третьей части, что, наряду с тональной репризой, придаёт кантате архитектурную стройность.

В целом кантата «Молчание Великой Степи» традиционна как по форме, так и по содержанию. Двенадцать составляющих её номеров достаточно замкнуты, композиции большинства из них трёхчастны. Тональный план довольно простой, замкнутый; его специфическая особенность – отсутствие мажорных тональностей и ладов, хотя в целом от прослушивания крайних частей и последнего номера второй части складывается

² В партитуре он назван «ансамблем эндогенных инструментов». Де-факто фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген Сазы», с которым работала Энн Ли Бэрон, давно «разросся» до размеров оркестра. Помимо традиционных казахских домбр, *кобызов*, *саз-сырнаев*, ударных, используются их модернизированные варианты, реконструированные и модернизированные цитра *жетыген* и арфа *адырна* и даже европейские баян, аккордеон, флейта, заменяющие *сырнаи* (казахская гармонь) и *сыбызгы*.

³ Деление на картины характерно для оперы. Драматургия кантаты близка оперной, что и позволяет использовать термин «Картина» в отношении крупных разделов.

ощущение светлого колорита. Достигается это благодаря преобладанию натурального ладового строя, простых гармоний, прозрачной оркестровки. Необычно использование фольклорного исполнительского состава: насколько нам известно, казахские композиторы не писали кантат для солистов, хора и оркестра народных инструментов.

Таблица 1. Структура кантаты «Молчание Великой Степи» Э. Ли Бэрн.

| | | | |
|--------------------------|--------------|----------------|---|
| I. Пробуждение | Интро-дукция | g → d | 1. а) Чтец: «История началась давным давно...» б) Хор: вокализ |
| | 1 картина | d | 2. Тенор: «I was born with your sounds» - «Был рождён я под небом...» К. Бекхожин ⁴ 3. Тенор и хор: <i>Dombuga</i> – Домбыра. |
| | 2 картина | d | 4. а) Чтец «Казах – что значит это слово?» б) Тенор (хор в репризе): «Сүйі жан сәулем...» М. Жумабаев |
| II. Замалчивание | 3 картина | F → d d → f | 5. Чтец и тенор: «I am a Kazakh!» - «Я – казах!» Ж. Молдагалиев. 6. Хор и тенор: «Нет росы» О. Сулейменов |
| | 4 картина | h/V c → d | 7. Тенор: «May the enemies eyes...» - «Глаза врагов пусть ослепнут» (жоктау вдовы Амангельды) 8. Чтец; тенор и хор: «Приказ» (текст статьи в «Правде» 1929). |
| | 5 картина | d | 9. Хор: «Тарт! Күйінді домбыра» – «Играй, звонкая домбра!» И. Жансугуров |
| III. Виват Степь! | 6 картина | f | 10. а) Чтец: «Мен қазақпын» б) Тенор и хор: «I am a Kazakh! And once I heard the steppe...» - «Я – казах! Однажды я услышал степь...» |
| | 7 картина | g | 11. Тенор и хор: «Жазғытуры» - «Весна» Абай. 12. а) Чтец: «Кочевник, пролетая на коне...» б) Хор: «Brace yourself for a wild and tireless flight...» - «Устремись в дикий и неустанный полёт...» с) coda Тенор и хор «Жазғытуры» |

Отметим несколько приёмов, объединяющих кантату с произведениями других зарубежных композиторов на казахстанскую тематику: *внедрение начального «зачина» по типу традиционных инструментальных и вокальных композиций, претворение традиционной ритмики и ладовой организации, полимелодика на диатонической ладовой основе, подражание структурным особенностям традиционных песен*. В интродукции рассказ чтеца происходит на фоне сонорного «шума», создаваемого вступающими по очереди инструментами ансамбля, из которого постепенно формируется ощущение лада – с центром *d* и его верхней и нижней квинтами (*a* и *g* соответственно). Этот приём соответствует традиции народного исполнительства (музыкальное произведение начинается уже с настройки инструмента, которая плавно переходит в тему-заставку) и был применён также в композициях Ю. Авиталья и В. Линдена [2, с. 23].

Первая часть кантаты – это идеализированное отражение романтики кочевой жизни, какой её изображают народные предания. Композитор стремится выразить в музыке своё впечатление от знакомства с казахской культурой, через разные оттенки лирики, то философски-глубокой, то восторженно-праздничной, то любовной.

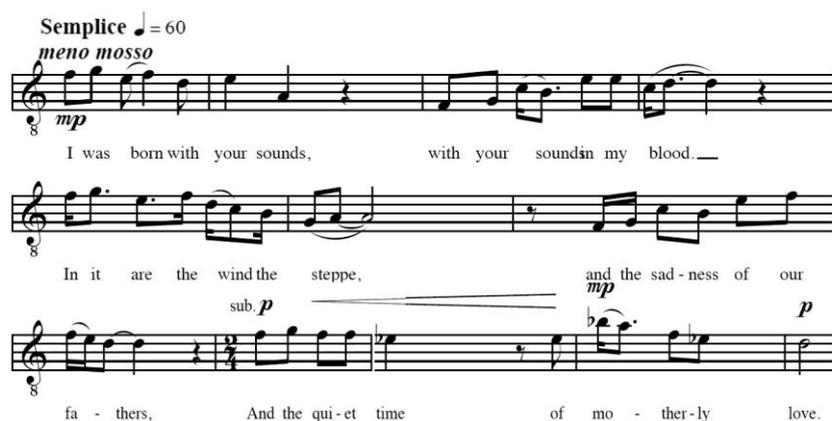
В центральном разделе первой картины раскрываются две традиционные темы поэтической лирики – философские раздумья и «самопредставление» акына, в роли

⁴ В клавире не отмечены авторы стихов. Поэтические источники конкретизированы мной (В.Н.) и могут содержать неточности, поскольку более половины стихов использованы в кантате в английском переводе.

которого выступает солист⁵. Несмотря на вненациональный характер мелодии, композитору удаётся в какой-то мере уловить специфику акынских напевов с началом от верхней тоники, с широтой регистрового охвата.

Пример 1. Э. Ли Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи».
Первая часть. Монолог тенора.

Semplice $\text{♩} = 60$
meno mosso



mp
I was born with your sounds, with your sounds in my blood. —

sub. p *mp* *p*
In it are the wind the steppe, and the sad-ness of our
fa - thers, And the qui-et time of mo - ther-ly love.

Вторая картина открывается повествованием чтеца о равных обязанностях мужчин и женщин в степи. Женская тема, столь естественная для композитора-женщины, особенно из Америки, раскрывается через лирическую песню, подражающую народным образцам (пример 2). Композиция картины трёхчастная. Тема крайних разделов интонационно родственна элегическому разделу песни акына. Середина песни строится свободно, монологично.

Подражание традиционным песням ощущается и в других номерах кантаты. Так в конце второй части в номере «Домбыра» на стихи Ильяса Жансугурова и в «Жазғытуры» («Весенняя пора») на стихи Абая в финале также можно проследить черты мелодики народно-профессиональных песен, опирающейся на расширенный обрядовый мелодический комплекс [2, с. 41]⁶ (пример 3).

Пример 2. Э. Ли Бэрон. Кантата «Молчание Великой Степи».
Первая часть. Главная тема второй картины.

Adyr. $\text{♩} = 50$
Arioso rubato

T. $\text{♩} = 50$
Arioso rubato

Kob. I. *ppp* *pp*

Kobys II. *p*

Kil-kob. *pizz.* *p*

Bs. Kobys. *p*



⁵ Можно провести аналогию с ораторией «Голос веков» С. Мухамеджанова, где тенор – рассказчик-жырау.

⁶ Пентатоника в объёме сексты, на основе которой постепенно формируется расширенный лад лирических песен (опевание нижней тоники, освоение верхней тоники)

Adyr.

T

Su - i zhan sau - lem. Ta - gy-da sui ta - gy - da. и т.д.

(senza flageolet)

Kob. I

Kobys II

Kil-kob.

Bs. Kobys

Пример 3. Э. Ли Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Финал, тема «Жазгытұры».

T

Zhaz - gy - tu - ry kal - mai - dy

115

Kob. I

Kobys II

Kil-kob.

Bs. Kobys

T

kas - tyn sy - zy, Ma - sa-ty-dai kul - py - rar zher - din zhu-zi.

SS

Zhaz - gy - tu - ry, Zhaz - gy - tu - ry

AA

Zhaz - gy - tu - ry, Zhaz - gy - tu - ry

123

Kob. I

Kobys II

Kil-kob.

Bs. Kobys

Ли Бэрн часто прибегает к приёму контрастной полифонии, формирующейся из интонационно родственных мелодий (который наблюдается также в перформансе Ю. Авиталья [2, с. 19]). Например, во втором номере кантаты одновременно звучит до семи

мелодий, каждая из которых обладает определённой свободой и самостоятельностью, но общность ладо-интонационного строения обеспечивает их гармоничное соединение. А в номере «Домбыра» (ст. И.Жансугурова) композитор своеобразно трактует структуру поэмы, создавая контрастно-полифоничную музыкальную ткань, использующую композиционные принципы мотета. Все четыре строки одновременно каждая со своей мелодией звучат трижды. Диатоничность придаёт мелодике национальный колорит. В центре номера – четырёхголосный хорал.

**Пример 4. Э. Ли Бэрон. Кантата «Молчание Великой Стены». Вторая часть.
Вторая картина. Финал «Домбыра», первая тема, только хоровые партии.**

The musical score consists of two systems of four vocal parts each. The first system starts at measure 413. The lyrics are: Tart! ku-in-di dom-by-ra, Tau su-yn-dai syl-dy-ra, toe-gil, toe-gil tet-ti kui, Zhel - pin zhel sok-tyr!. The second system starts at measure 418. The lyrics are: Tart! ku-in-di dom-by-ra, Tart! ku-in-di dom-by-ra, Tau su-yn-dai syl-dy-ra, Tau su-yn-dai syl-dy-ra, toe-gil, toe-gil tet-ti kui, toe-gil, toe-gil tet-ti kui, Zhel - pin zhel sok - tyr!, Zhel - pin zhel sok - tyr!.

Наряду с номерами, отражающими казахский колорит, в кантате есть номера с иной эстетической основой. Так стихотворение «Ночь в пустыне» О.Сулейменова трактуется автором в духе импрессионизма. Ладо-тональная организация этого номера существенно сложнее остальных, что объясняется также сложной смысловой организацией поэтического источника. Функциональность гармонии здесь вторична по отношению к красочности мелодий фраз и результирующих вертикальных созвучий. В целом образный строй произведения, метафоричность содержания апеллируют к восточной классической поэзии, что также находит своё отражение в музыке (пример 5).

Вторая картина второй части отражает идею протеста против войн и потрясений. Приёмы её воплощения разнообразны: в первом номере картины это речитация в стиле рэп на фоне энергичного ритмического сопровождения (пример 6), во втором – резко контрастирующая картина ужаса и оцепенения, создаваемая красочными мажорно-минорными гармоническими средствами (пример 7). Наличие такого ярко контрастного центра придаёт всей форме кантаты черты трёхчастности.

Примечателен метод работы автора над воплощением русских и казахских текстов⁷. Энн Ли Бэрон так описала этот процесс: «Тимур записывал тексты с правильным

⁷ Поскольку ни композитор, ни певец Тимур Бекбосунев казахским языком не владели, это привело к некоторому дисбалансу соотношения текста и напева. К примеру, типичной ошибкой, допущенной авторами, можно считать неверное переложение выражений типа «күйшісі-ау», «жыршысы-ау» в поэме «Домбыра» И.Жансугурова. Традиционно в казахском стихосложении последний слог слова сливается в

произношением на русском и казахском языках на аудиозаписывающее устройство, а я слушала эти записи снова и снова, потом уже накладывала на эти слова музыку» [3]. Изначально создавалось два варианта текстов кантаты – казахско-русский и казахско-английский. Между ними есть небольшие отличия, в основном в партии чтеца.

**Пример 5. Э. Ли Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть.
Раздел «Нет росы», монолог тенора.**

Example 5 is a musical score for a tenor solo and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 84, and the dynamics are *mp* and *espressivo*. The tenor part (T) has the lyrics: "Net ro - sy U-div - i-tel'-no net pod ru - ka - mi ro - sy,". The piano accompaniment includes parts for Kob. I, Kob. II, Kil-kob., and Bs. Kobys. The piano part features *arco* and *p* markings.

Пример 6. Э. Ли Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть.

Example 6 is a musical score for a tenor solo (T). The tempo is marked as quarter note = 84, and the dynamics are *mp* and *espressivo*. The tenor part has the lyrics: "May the en-e-mies' eyes be blind-ed for-e-ver May their ly-ing mouths be-come dumb." The score includes the instruction "rapping---rhythms only suggestions".

**Пример 7. Э. Ли Бэрн. Кантата «Молчание Великой Степи». Вторая часть.
Вторая картина. Адажио, вступление.**

Example 7 is a musical score for a bayan and accordion accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 66, and the dynamics are *mp*. The bayan part (Bayan) and the accordion part (Accord) both feature *mp* dynamics and include triplets.

В казахстанской прессе кантата удостоилась самых позитивных отзывов. «Энн Ли Бэрн <...> очень тонко прочувствовала особенности казахского мелоса...» (Казахстанская правда) [6]. «Эта кантата является одним из самых значительных музыкальных событий в Центральной Азии» (Инфо-Цес) [5]. «Проект <...> представляет истинное творческое сотрудничество между Соединёнными Штатами и Казахстаном» (Газета.кз) [7]. Немногочисленные зарубежные комментарии в интернет-прессе

произношении с частицей «-ау»: «күйшісау», «жыршысау», то есть при пропевании на конец слова приходится один звук, а в кантате всегда используются два.

причислили кантату к одному из популярных направлений в современном музыкальном искусстве – world music.

Обычно иностранным туристам в разного рода этнографических развлечениях показывают рафинированную народную жизнь. Однако трактовка Энн Ли Бэрон – это далеко не туристические записки. Она выражает искреннее удивление и восхищение от знакомства с казахской культурой. Композитор не втискивает народную мелодию в одежду европейского жанра, а пытается понять саму суть национального характера, колорита и выразить её «своими словами». В трактовке, представленной казахстанским слушателям, чувствовалось стремление авторов сделать музыку кантаты понятной тем, о ком она написана – жителям современного Казахстана.

Список литературы

1. **Земцовский, И.И.** Фольклор и композитор // Музыка и современность. Сб.ст. – Москва, 1971. – Т. вып.7. – С. 211-220.
2. **Недлина, В.Е.** Кантата «Молчание Великой Степи» // Новая музыкальная газета. – 2011. – №1. – С. 6.
3. **Недлина, В.Е.** Казахская музыка в творчестве современных зарубежных композиторов // Музыковедение. – 2013. №3 – С. 17-25.
4. **Елеманова, С.А.** Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-пресс, 2000. – 186 с.
5. **Касымова, А.** Песни кочевников слышны за океаном. // газета «Инфо-Цес». 2012. URL: <http://www.info-tses.kz> (дата обращения: 17.11.2016).
6. **Кадыров, Б.** Когда молчанье звонко. – Казахстанская правда, № 25-26 (26844-26845) 21.01.2012. URL: <http://www.kazpravda.kz>. (дата обращения: 14.12.2013)
7. U.S. composer Anne LeBaron, Kazakh tenor Timur Bekbosunov to perform at Astana Congress Hall. – Gazeta.kz, 07.12.2011. URL: <http://engnews.gazeta.kz>. (дата обращения: 15.12.2013)

References (transliterated)

1. **Zemcovskij, I.I.** Fol'klor i kompozitor // Muzyka i sovremennost'. Sb.st. Moskva. 1971. T. vyp.7. P. 211-220.
2. **Nedlina, V.E.** Kantata «Molčanie Velikoj Stepi» // Novaâ muzykal'naâ gazeta. 2011. №1. P. 6.
3. **Nedlina, V.E.** Kazahskaâ muzyka v tvorčestve sovremennyh zarubežnyh kompozitorov // Muzykovedenie, № №3, 2013. P. 17-25.
4. **Elemanova, S.A.** Kazahskoe tradicionnoe pesennoe iskusstvo. Almaty: Dajk-press, 2000. – 186 p.
5. **Kasymova, A.** Pesni kočevnikov slyšny za okeanom. // gazeta «Info-Ces». 2012. URL: <http://www.info-tses.kz> (data obrašeniâ: 17.11.2013).
6. **Kadyrov, B.** Kogda molčan'e zvonko. – Kazahstanskaâ pravda, № 25-26 (26844-26845) 21.01.2012. URL: <http://www.kazpravda.kz>.
7. U.S. composer Anne LeBaron, Kazakh tenor Timur Bekbosunov to perform at Astana Congress Hall. – Gazeta.kz, 07.12.2011. URL: <http://engnews.gazeta.kz>.

Валерия НЕДЛИНА

Э. ЛИ БЭРОННЫҢ «ҰЛЫ ДАЛА ТЫНЫШТЫҒЫ» КАНТАТАСЫ: ҚҰРЫЛЫМЫ, ӘДІСТЕРІ, ТӘСІЛДЕРІ

Түйін

Америкалық композитор Э. Ли Бэрон (Anne LeBaron, 1953 ж. туған) Лос-Анжелес қаласы Мәдениет Департаментінің (Cultural Exchange International Grant in 2009) тапсырысы бойынша «Ұлы дала тыныштығы» (“The Silent Steppe”, 2011) кантатасын жазды. Шығармашылық негізінде композитордың өз кантатасындағы Т.Бекбосыновтың (либреттоның біріккен авторы) Қазақстандық текті Қазақстан ақындары мен авторларының мәтіні жатыр. Композитор музыкалық

дәйексөздерді қолданбайды, бірақ қазақ беталысы туралы көріністі жаңғыртады. Шығармада дәстүрлі композициялық тәсілдер (құрылымның үш бөлімділігі, ладтық-тональдық ойлаудағы модальсыздық) авторлық жаңалықпен (контрастылық полифония, мотет пен қазақ беталысының бірігуі, халық аспаптар ансамблі дауысындағы сонористика) бірігіп кетеді. Кантатаның Қазақстан баспасөзінде жақсы қабылдануы композиторлардың көркемдік тұтастығының және қазақ музыкасының рухын терең түсінгендігінің дәлелі бола алады.

Тірек сөздер: Энн Ли Бэрона, «Ұлы Дала тыныштығы» кантатасы, Қазақстан-америка мәдени байланысы, Тимур Бекбосынов.

Valeriya NEDLINA
**“THE SILENT STEPPE” CANTATA BY A. LEBARON:
STRUCTURE, METHODS, STROKES**

Abstract

American composer Anne LeBaron (born 1953) wrote “The Silent Steppe” cantata (2011) for commission of Los Angeles Department of Cultural Affairs (Cultural Exchange International Grant in 2009). The work bases on texts by Kazakhstani poets and authors of cantata – composer herself and American (Kazakhstan-born) tenor Timur Bekbosunov (co-author of libretto). Composer doesn’t use musical quotations but re-creates her own impressions after Kazakh melodies. This work joins traditional methods (three part and three movement structure, neomodality in tonal thinking) with original findings (contrast polyphony and motet principals with Kazakh melodies; sonoristics in sounds of indigenous instruments ensemble). The cantata was met with Kazakhstani listeners very well that indicates composer’s achieving artistic integrity and a deep understanding of the spirit of Kazakh music.

Keywords: Anne LeBaron, “The Silent Steppe” cantata, Kazakh-American cultural relations, Timur Bekbosunov.

Сведения об авторе:

Недлина Валерия Ефимовна – магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

Автор туралы мәлімет:

Недлина Валерия Ефимқызы – өнертану магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Музыка тану кафедрасының аға оқытушы.

Information about the author:

Nedlina Valeria – Master of Arts, a senior lecturer of Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51
ӘОЖ 788.6.071.5(574)

Рустем ОРАЗАЛЫ¹

¹К. Байсейітова атындағы РССМШИ, Алматы, Қазақстан

ОТАНДЫҚ АСПАПТЫҚ ОРЫНДАУДАҒЫ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ҮДЕРІСТЕР (кларнетте оқыту әдістемесі негізінде)

Түйін: Берілген мақалада отандық аспаптық орындаудағы қазіргі заманғы педагогикалық үдерістер айқындалған. Олар кларнетте оқыту әдістемесі негізінде көрсетілген. Мұнда автор тәжірибелі ұстаз ретінде кларнетте ойнау және орындау жайлы қолданыста бар түрлі әдістерді ұсынады. Мақалада кларнетте ойнауды үйрету, басқа да үрмелі аспаптар секілді адамның ең күрделі еңбек қызметінің түріне жататындығы сияқты қағидалар дәлелденеді. Өйткені музыкалық орындау барысында кларнетші бірсыпыра компоненттердің әрекеттерін үйлестіре білуі шарт: көз, есту, есте сақтау, ойлау, тыныс алу аппараты, ерін, тіл, саусақ жұмысымен байланысты бұлшық ет-қозғалыс икемдері, жігер, музыкалық-эстетикалық түсінігі және т.б.

Тірек сөздер: аспаптық орындау, кларнет орындау, кларнетте оқыту әдістемесі.

XVII ғасырдан бастап түрлі дәуірлердегі стилистикалық үдерістерге бағына отырып, кларнет аспабын қолданысқа енгізу, дамыту үлкен және қиын жолдан өтті. Кларнетке арналған шығармалардың барлығы концерттік репертуарларға және оқу-педагогикалық бағдарламаларға енгізілмеген, олардың көпшілігі музыкатану ғылымында жекелей зерттеу нысаны болмады. Бірақ көпшілігі еліміздің республикалық байқаулардың және халықаралық бағдарламаларды көркейте алар еді.

Мақала тақырыбының өзектілігі біріншіден кларнет сияқты керемет аспапқа негізделген музыкатану ғылымында зерттеулердің болмағандығымен айқындалады. Қазақ музыкалық өнерінде бұл аспапқа деген назар аудару, халық шығармаларын өңдеуді жиі қолданатын, XX-XXI ғасырға тән кларнет репертуарына деген мәселеге түпкілікті негізделген. Сондықтан, кларнетке арналған өңдеулердің стилистикалық және жанрлық, сонымен қатар олардың орындаушылық ерекшеліктерін анықтау қазақ музыкатану ғылымын одан әрі дамыту мен композиторлық шығармашылық, орындаушылық өнер үшін маңызды болып табылады.

Кларнет аспабын игеру үшін оқуға келген талапкерлердің жарамдылығын анықтау кезінде музыкалық есту қабілеті, ырғақты сезіну және музыкалық есте сақтау қабілеттері мен қасиеттері болуы тиіс екенін атап өткен жөн. Талапкерлердің музыкалық қабілеттерін тиянақты түрде қадағалау міндетті түрде қажет. Кларнет аспабында ойнауды игеруде ең ыңғайлы жас – ол 9-10 жас болып табылады. Осы жас аралығындағы тұлға ағзасындағы қажетті даму кезеңі аяқталады және оқыту да неғұрлым қолайлы, ал егер бұл аталған жас ерекшеліктері неғұрлым ересек болса, әдетте техниканы жетілдіру қиындықтарына тап болады [1].

Бастауыш сыныптарда кларнет аспабын ойнауды оқытуда мұғалім тарапынан үлкен зейінді қажет етеді. Аспапты ұстау қалпын, дұрыс тыныс алу, интонацияның нақты болуын, және барлық орындау қозғалыстарының дұрыстығын бақылауға алу қажет. Мұғалім тарапынан жеткілікті түрде қадағаламау, оқушылардың дағдыларды қате игеруге әкеп соқтырады, ол дағдыларды түзету қиындықтарға алып келеді.

Ең пайдалы ескертулер және оқытушының нұсқаулары арқылы ғана табысқа қол жеткізу мүмкін емес екенін, оқушы мұғалімнің әрбір нұсқауы – тұрақты, жүйелі, өзіндік үй тапсырмасы, онсыз табысқа жету мүмкін емес екенін түсінуі керек [2-4].

Кларнет игерушілерінің яғни бастауыш сатыдағы игерушілерінің жиі жіберетін кемшіліктері қол буынының дұрыс қойылмауы, ерін аппаратының қойылуы, үрлеу, саусақтарының жинақталмауы, тыныс алу, осының барлығы оқу алдында мұғалімнің орындаушылық міндеттерді орындауға бөгет жасайды.

Сондықтан, аппараттың дұрыс қойылу сапасын қалыптастыру үшін күресте оқытушыға зейін, сонымен қатар қажырлық және табандылықты талап етеді. Ол дыбыс сапасына аса көңіл бөліп және оқушылардың сабаққа деген жоғары талабын дамыту қажеттілігіне бағытталуы тиіс. Кларнетте ойнауды үйренген сәтте – музыкалық-орындаушылық техникасының қиындығын анықтайтын орындау барысындағы оқушылардың әртүрлі психофизиологиялық әрекеттері маңызды. Бұл қиын процесте орындаушының ақыл-ойы, яғни берілген көркем әдістерге жету мақсатындағы арнайы әрекеттері және орындаушылық сұрақтарына оның саналы қатынасы шешуші рөл атқарады. Кларнетте ойнауды үйрету, басқа да үрмелі аспаптар секілді, адамның ең күрделі еңбек қызметінің түріне жататыны сөзсіз, өйткені музыкалық орындау барысында кларнетші бірсыпыра компоненттердің әрекеттерін үйлестіре білуі шарт: көз, есту, есте сақтау, ойлау, тыныс алу аппараты, ерін, тіл, саусақ жұмысымен байланысты бұлшық ет-қозғалыс икемдері, жігер, музыкалық-эстетикалық түсінігі және т.б. [5].

Музыкалық шығарманы орындау барысында оқушының назарын бірнеше біртұтас психофизиологиялық қатарының қарым-қатынасына аудаур керек: ноталық белгі – дыбыс туралы түсінік – нақты дыбысталуы – есту талдауы. Өзінің ішкі есту қабілетіне, музыкалық-есту қиялына сүйене отырып, орындаушы аспапта орындау барысында әрдайым алдын ала іштей сезінген дыбыстарды нақты шығатын дыбыстарға ұластырады. Кларнетте дыбыс шығару барысында ерін аппаратының спецификалық жұмысы мундштукпен үзілмес қатынаста жүреді. Сондықтан еріндегі мундштуктің дұрыс қойылуы, ерін мен таяқшаның рационалды өзара орналасуы орындаушылар үшін үлкен практикалық маңызы ерекше.

Кларнетте ойнау барысында, басқада үрмелі аспаптар сияқты күрделі әрі сезімтал әрекеттерін орындаушының ерін аппараты орындайды. Кларнетте орындау кезінде таяқшаның тербелісі көбінесе таяқшамен жанасып тұрған астыңғы ерін арқылы реттеледі. Астыңғы тіске қарай иілген астыңғы ерін «жастық» секілді таяқшаны астынан ұстап, қысады, таяқшаның жіңішке жағының қысымның өзгерісі арқылы оның тербеліс процесін реттейді [6].

Жоғарғы ерін дем шығару кезінде ауаның шығып кету мүмкіндігін азайтуға арналған мундштуктің құстың тұмсығы секілді кесіндісін қамтиды. Қазіргі таңдағы кларнетисттермен қабылданған аппараттың қойылу әдістерін қарастырайық, таяқша ыңғайлы орналастырылған жайлап қайырылған астыңғы ерін созылмалы бұлшықетті құрайды, ал жоғарғы ерін мундштукке тығыз жабысып тұрады. Жоғарғы тістер мундштуктің кесіндісіне сәл ғана сүйенеді, сондықтан астыңғы еріннің ортаңғы жерлері таяқшамен орындау контакті кезіндегі соңғысы еріннің ебіне күш салмайды. Орындаушының ерні ауыздың бұрыштарына созылмауы керек, «о» дыбыс секілді өз қалпын сақтайды. Бұл аппараттың қойылымы кларнетисттерге үлкен күш салудан және орындау кезінде еріннің шаршауынан сақтайды.

Орындаушылық тыныс алу үрмелі аспапта орындауды үйрену барысында дамиды және оқушы үшін арнайы «тыныс алу» жаттығулары қажет етпейді. Егер дағдылы кезде тыныс алу және шығару уақыты шамамен жақын болса, орындаушылық тыныс алу кезінде тез тыныс алу керек болады, дем шығару жай, әртүрлі динамикамен, орындайтын музыканың мінезіне байланысты жүзеге асады.

Бастауыш сатыдағы орындаушыға әрқашан диафрагманың белсенді жұмысымен байланысты орындаушылық тыныс алу процесін түсіндіру қажет.

Тыныс алу кезінде иық көтерілмеу керек. Дем шығарған жағдайда көкіректі тыныс алған кезіндегі өз қалпында сақтау керек, содан кейін барып дем шығару қалпына ақырындап өтеді. Ауа шығыны талап еткен дыбыстың қалыптасуына қажеттіден артық

болмауы қажет. Оқушы тыныс алу қалпындағы көкіректі ұстап белсенді тыныс алуды үйренбесе, ол әрдайым тіпті кішкентай музыкалық сөйлемді орындау кезінде ауа жетіспеушілікті сезінеді.

Тыныс алу кларнетте орындау барысында мұрынның аздаған қатынасымен еңбастысы ауыз арқалы жүзеге асады. Кларнетте ойнау кезінде тыныс алу мәселесі орындаушының тыныс алу бұлшықеттеріне тән икемділікті қолдана алуына байланысты, орындаушылық тыныс алу қабілеті музыкалық сөйлемнің құрылысына байланысты өзгерістерге түседі.

Дегенмен, шығармада кезекті тыныс алу үшін кларнетшіге неғұрлым аз уақыт берлісе, соғұрлым көкірек жасушаларының жоғарғы ең қозғалмалы бөліктері қатсуы қажет. Тыныс алу машықтарын үйрену үшін орындаушының «сүйеніш» тыныс алу деп аталатын машықты меңгеруі ерекше маңызды.

Тыныс алу тірегі орындаушыға ұзақ әрі қарқынды дем шығаруды талап ететін шығармаларды орындауға мүмкіндік береді.

Бұл орындаушының дем шығару кезіндегі ішті ішке қарнай тартып және біруақытта қабырғаны ұстап тұру мен диафрагманы солқалыпта ұзақ уақытқа дейін ұстап тұра алуының арқасында жүзеге асады.

Бір мақала аясында берліген аспаптың барлық орындаушылық ерекшеліктерін анықтау мүмкін емес, бұл ғылыми-әдістемелік бағыттың міндеті және келесі ғылыми жарияланымдар аясында зерттеуді және қарастыруды талап етеді. Біздің ойымызша, берілген мақала аз зерттелген және күрделі мәселенің ары қарай зерттеуіне арналған бірінші қадамы болмақ.

Әдебиеттер тізімі

1. **Волков, Н.В.** Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М.: Альма Матер, 2008. – 160 с.
2. **Диков, Б.А.** Методика обучения при игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М. : Гос. муз. изд-во, 1973. – 116 с.
3. Методика обучения игре на духовых инструментах (Очерки). Выпуск. 1. (под редакцией Е. В. Назайкинскогo), М., 1964; Выпуск 2. (под редакцией Ю.А.Усова), М.,1966; Выпуск 3. (под редакцией Ю.А. Усова), М., 1971; Выпуск 4. (под редакцией Ю.А.Усова), М., 1976.
4. **Платонов, Н.И.** Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., Музыка, 1958. – 47 с.
5. **Федотов, А.** Методика обучения игре на духовых инструментах. М.,1975. – 160 с.
6. **Диков, Б.А.** Методика обучения игре на кларнете. М.: Музыка, 1983. – 192 с.

References (transliterated)

1. **Volkov, N.V.** Teoriâ i praktika iskusstva igry na duhovyyh instrumentah. – М.: Al'ma Mater, 2008. – 160 p.
2. **Dikov, B.A.** Metodika obuçeniâ pri igre na duhovyyh instrumentah / B. Dikov. – М. : Gos. muz. izd-vo, 1973. – 116 p.
3. Metodika obuçeniâ igre na duhovyyh instrumentah (Oçerki). Vypusk. 1. (pod redakcieï E. V. Nazaïkinskogo), М., 1964; Vypusk 2. (pod redakcieï Û.A.Usova), М.,1966; Vypusk 3. (pod redakcieï Û.A. Usova), М., 1971; Vypusk 4. (pod redakcieï Û.A.Usova), М., 1976.
4. **Platonov, N.I.** Voprosy metodiki obuçeniâ igre na duhovyyh instrumentah. М., Muzyka, 1958. – 47 p.
5. **Fedotov, A.** Metodika obuçeniâ igre na duhovyyh instrumentah. М.,1975. – 160 p.
6. **Dikov, B.A.** Metodika obuçeniâ igre na klarnete. М.: Muzyka, 1983. – 192 p.

Рустем ОРАЗАЛЫ

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ
(на примере методики обучения игре на кларнете)**

Аннотация

В представленной статье обозначены педагогические процессы в современном отечественном исполнительстве на примере методики обучения игре на кларнете. Автор в качестве педагога-практика даёт основные методические рекомендации. Игра на кларнете рассматривается как один из наиболее сложных видов трудовой деятельности человека. В процессе музыкального исполнения кларнетист должен очень точно скоординировать действия целого ряда компонентов: зрения, слуха, памяти, мышления, дыхательного аппарата. Помимо мышечно-двигательных навыков, связанных с работой губ, языка, пальцев, необходимо развитие волевых усилий, музыкально-эстетических представлений и т.д.

Ключевые слова: инструментальное исполнительство, игра на кларнете, методика обучения кларнету.

Rustem ORAZALY

**PEDAGOGICAL PROCESS IN CONTEMPORARY KAZAKH INSTRUMENTAL
PERFORMANCE
(on example of clarinet training methods)**

Abstract

In the presented article pedagogical processes in the modern Kazakh performing are marked on example of a clarinet training technique. Author as a practitioner-teacher gives basic methodological guidelines. Playing the clarinet is considered as one of the most complex types of labor activity. During the musical performance clarinetist should very precisely coordinate an action of a number of components: vision, hearing, memory, thinking, breathing apparatus. In addition to the musculo-motor skills related to the work of the lips, tongue, fingers, we need to develop willpower, musical and aesthetic ideas, etc.

Keywords: instrumental performance, playing the clarinet, clarinet teaching methodology.

Автор туралы мәлімет:

Оразалы Рустем Сансызбайұлы – К. Бәйсейітова атындағы РМММИ үрмелі аспаптар бөлімінің ұстазы, көптеген Республикалық марапаттаулардың лауреаты және оқу-әдістемелік жинақтың авторы.

Information about author:

Rustem Orazaly – teacher of Winds department at K. Bayseitova RSMBS, laureate of many Republic prizes and author of teaching aids.

Сведения об авторе:

Оразалы Рустем Сансызбаевич – преподаватель отделения духовых инструментов РСМШИ им. К. Байсеитовой, лауреат Республиканских конкурсов, автор учебно-методических пособий.

СЫН ШКІРЛЕР

РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS

МРНТИ 16.21.27

УДК 81:39(=512.133)

Альмира НАУРЗБАЕВА¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ЛИТЕРАТУРЫ В КОМПЛЕКСНОМ ИЗМЕРЕНИИ

(О книге «Узбекский культурный сценарий»)

Аннотация: Для тех, кто интересуется вопросами современной методологии социогуманитарной науки, окажется полезной информация, содержащаяся в книге «Узбекский культурный сценарий» о концепциях, подходах и трудах учёных, заложивших основы и развивающих лингвокультурологию, когнитивистику, теорию межкультурной коммуникации, герменевтику, теорию текста. Проанализирован целый ряд исследовательских опытов, которые открывают новые возможности в изучении культуры и её различных феноменов.

Ключевые слова: узбекский культурный сценарий, концептосфера, текст, этноконцепт, межкультурная коммуникация

Внимание привлекает своим интригующим названием «Узбекский культурный сценарий» книга, которая была выпущена в 2015 году издательством «Фан» Академии наук Республики Узбекистан [1]. Авторами её являются учёные, работающие в ведущих вузах прославленного Самарканда (Ш. А. Ишниязова, Т. Ф. Ниязова, Ф. Ш. Рузикулов), а ответственным редактором является доктор филологических наук, профессор, Заслуженный деятель науки Республики Узбекистан А. М. Бушуй. Всё это настраивает на знакомство с серьёзной научной работой и подогревает ещё больший интерес.

Аннотация здесь в меру развёрнутая, что, естественно, обусловлено требованием информирования о проблематике и научной базе издания. Согласимся, для научной монографии требования к выдержанности формата не бывает излишним. Авторы монографии указали на то, что объектом исследования является узбекская проза XX века. В то время как методологическая база объединила лингвокультурологию, когнитивную лингвистику, культурную антропологию, этнологию, т.е. целый комплекс научных подходов. Отмечен и прагматический аспект исследования – презентация картины мира и концептосферы «узбекского культурного сценария». Бесспорно, успешная межкультурная коммуникация возможна только в условиях адекватного восприятия картины мира народа, вступающего в диалог с многоликим миром людей и народов. Тем самым Введение монографии «Узбекский культурный сценарий» является не только интродукцией к содержательной части книги, а служит, прежде всего, для обоснования используемой методологии.

В большинстве случаев научное исследование и его эффективность оценивается с точки зрения степени коррелятивности подходов к изучаемому объекту, цели и задачам исследования; обоснованности теоретической базы; корректности выбора эмпирического материала, выступающего в качестве иллюстрирования достоверности и убедительности утверждаемых тезисов, а также результатов экспериментальной части работы; наконец, практической ценности предлагаемых рекомендаций.

Название книги «Узбекский культурный сценарий», заимствованное из работ А. Вежбицкой (по аналогии – «Японский культурный сценарий», «Немецкий культурный сценарий»), указывает и на преемственность основополагающей мысли теории этого автора о том, что всякая культура может быть исследована и описана при помощи «ключевых слов» языка, обслуживающего данную культуру [2].

Как известно, сам концепт «национальная картина мира» зарождался в лоне научных поисков национального своеобразия в искусстве и литературе ещё со второй половины XX века, что было связано с первыми шагами преодоления методологии и установок теории социалистического реализма и одного из его принципов – «национальное по форме и социалистическое по содержанию». С трудом также преодолевались формально установленные границы между смежными науками, поскольку предмет и методы гуманитарных наук в классической научной парадигме были строго сегментированными. Поэтому сегодняшнему содержанию концепта «национальная картина мира» в прежней методологической парадигме коррелятивны понятия «национальное своеобразие», «национальный колорит», «национальный характер» (в литературоведении, искусствоведении) и «национальная лексема», национальная словесно-речевая единица» (в лингвистике и филологии). Это как раз иллюстрирует то, что единое концептуальное целое находилось в рассеянном как по отраслям науки, так и понятийно в дискретном состоянии.

Как отмечают авторы монографии, ссылаясь на Л. В. Витковскую, «в последние десятилетия в качестве основополагающих научных принципов анализа художественного произведения выступает комплексный подход к коммуникативным направлениям лингвистики и литературоведения, предполагающим исследование когнитивно-концептуальных составляющих текста (прежде всего взаимодействие коммуникантов: автора – конкретного читателя)» [3].

Действительно, в свою очередь, «включённые в актив научного анализа такие понятия как «текст», «языковая личность», «концептосфера», «культурный сценарий», из чисто лингвистических категорий продуктивно перерастают в план более литературный и культурологический» [1, с.7].

Здесь очередной раз находит своё подтверждение то, что тенденция конвергентного мышления и новая методология гуманитарной науки коррелятивны технологиям новой «парадигмы» культуроцентрической антропологии. А конкретнее – понимание культуры как текста, а текста как семиотического мира человеческой смыслопорождающей деятельности в коммуникативном пространстве сегодня утвердилось в науке о культуре и её феноменах. Понятие текста стало одним из ключевых в гуманитарной культуре XX века. В. Руднев увязывает его этимологию с латинскими источниками, из которых выводятся семантические компоненты слова «текст»: *textum* – ткань, одежда, связь, соединение, строение, слог, стиль; *textus* – сплетение, структура, связное изложение; *texo* – ткать, сплести, сочинять, переплести, сочинять [4, с.126]. Понятие «текст» приобрело в современной гуманитарной науке и философии достаточно широкое и многообразное теоретическое толкование.

Выход на теорию текста вполне объясним, поскольку в центре изучения литература, понимаемая как художественный текст. А за этим следует, естественно, понимание текста как явления культуры, которая «выступает всегда в конкретных этнических формах», таких как ментальность, мировоззрение, выражаемые в «знаковых понятиях и концептах». Понятие «текст» в книге рассматривается в объёме понятия «узбекский культурный сценарий», который являет себя миру через посредство языка в широком его понимании, т.е. всё то, что можно назвать «выговариваемым бытием». Уместно вспомнить мысль М. Хайдеггера: «Язык – дом бытия». Как известно, в данном случае язык понимался философом не только в сугубо лингвистическом плане.

Внутренняя логика монографии «Узбекский культурный сценарий» выстроена в соответствии с теми концептами культуры, которые способствуют более полному раскрытию «модели узбекского национального мира». Во-первых, рассматриваются этноспецифические концепты узбекской культуры, такие как «плов», «лепёшка», «дерево», «хлопок», многофункциональность которых в художественном тексте писателей неоспорима. Как отмечается в монографии, «для национального узбекского

сценария» важны и составляющие концепта «плов». Вернее – само это блюдо как феномен становится концептом, распространяя вокруг себя новые понятия, связанные с определёнными элементами комплекса различных этнически закреплённых ритуалов.

Особо следует отметить, что одним из устойчивых феноменов этнической культуры является специфическая кухня или блюда, которые даже при потере своих первоначальных социально и культурно значимых смыслов, остаются устойчивыми маркерами этнокультуры того или иного народа. (Сегодня эта характеристика часто используется в маркетинговых стратегиях).

Термин «концепт» при анализе произведений узбекских писателей используется авторами монографии в значении, имеющем образную, ценностную, ассоциативную, понятийную, этимологическую и историческую составляющие. Это позволяет делать авторам монографии вывод о том, что «художественный текст даёт особое толкование концепту, как бы преломляя его через ментальность и творческую индивидуальность писателя» [1, с.9]. Эта мысль вполне прагматична с точки зрения различных задач анализа в целостности «автор - текст - читатель».

Один из разделов книги посвящён анализу специфического существования в художественном тексте «индикаторов национальной культуры». Пожалуй, то, что называется авторами монографии «индикаторами», есть набор определённых единиц универсального кода культуры в целом, континуальная сердцевина человеческого миропонимания, которые формируются и закрепляются в культуре в том, что в науке принято называть «концептосферой». На формирование «национально-культурной специфики концептосферы», – как отмечается в монографии, – «влияют многие факторы: природа, географические особенности пространства; история этноса, налагающая отпечатки на национальную ментальность и характер; быт, свойственный только определённому сообществу и отражающийся на поведении народа, а также реалии (культурные стереотипы поведения, ценности и т.д.)» [1, с.9].

Индикаторами узбекской национальной культуры представлены: концепт «махалля», речевой этикет, ритуалы, прецедентные имена, время и пространство, менталитет, а «почувствовать контуры узбекского культурного сценария представляется возможным через анализ устойчивых речевых ритуалов, особенности поведенческого рисунка, традиционных ритуалов (свадьба или похороны), через систему сравнения, прецедентных имён». В свою очередь, национальный характер, ментальность, социально закрепляясь, проявляется в способе существования человека в определённом пространстве и во времени. Ментальность чрезвычайно существенная характеристика любого социума, поскольку в качестве социокультурного субъекта человек принадлежит не столько объективному миру, сколько интересубъективной картине мира, воплощаемой тем или иным менталитетом.

Пожалуй, никто не усомнится в том, что концепт «махалля» был и остаётся устойчивым не только этноконцептом, но и ментальным ядром индивидуального и коллективного сознания узбекского народа. Махалля – это ценностная структура социальной, экономической, этической, в целом, культурной жизни народа. И, безусловно, всё, что находится внутри *махалля*, вся жизнь, которая там протекает, ложится в основу литературно-художественного описания как в исторически отдалённых сюжетах, так и современного Узбекистана.¹

¹ По личным наблюдениям жизни Самарканда могу судить о том, что махалля как средоточие традиционного уклада и ментальности, и сегодня остаётся важной организацией человеческого общежития в комплексе сформировавшейся материальной и нематериальной культуры. И это радует, поскольку современная агрессивная городская (полисная, мегаполисная) культура безжалостно вытесняет традиционные человеческие взаимоотношения, отчуждает от сроднённого пространства, делает человека безразличным к тому, что является сутью того, что есть дом, улица, квартал, город как жизненная среда.

Целая глава книги посвящена вопросам национальной идентичности в художественном произведении и решает ещё одну исследовательскую задачу – раскрыть узбекский культурный сценарий как попытку создания художественной концептосферы произведений национальной литературы XX века, как результата художественного мышления в лингвоконцептологическом и лингвокультурологическом аспектах.

Итак, исследовательский проект под названием «Узбекский культурный сценарий» пытался увидеть приметы его (сценария) в мозаике художественных текстов в единстве языка, мышления и культуры в концептуальном измерении. Национальный концепт рассматривается как микромодель национального сознания, включающего аксиологическую его составляющую, а также как модель национального мира, созданного определённой языковой личностью с присущими ей разумом и ментальностью. Справедливо отмечено, что «писатель – уникальная языковая национальная личность с ярко выраженной ментальностью, оригинальной системой взглядов и ценностей». Естественно, в противном случае, писатель не признавался бы в любом обществе мастером пера, художником слова, выразителем мудрости и культурных ценностей народа, а главное – автором неповторимого художественного текста.

Узбекская проза XX века создала большой художественный текст, в котором воплотился национальный концепт человека и мирообраз узбекской культуры. А погружение представителя другой культуры в этот текст (и в переведённый вариант в том числе) открывает возможность приобщения к новому культурному сценарию, найти в нем как своеобразное, уникальное, так и универсальное. Безусловно, одним из ценностных аспектов межкультурной коммуникации является диалог культурных миров, представителями которых являются личности, открывающие и обогащающие текст новыми смыслами.

Как подытоживают сами авторы труда «Узбекский культурный сценарий», «данная книга – это первый шаг в освоении огромного материала с позиций лингвокультурологии, отсюда понятная фрагментарность, подчёркнутое нежелание ставить «точки над “i”», излишне теоретизировать» [1, с.27].

В свою очередь хочу отметить, что авторы лукаво поскромничали по поводу «нежелания излишне теоретизировать» и «фрагментарности» в освоении материала. Напротив, вижу порой избыточное теоретизирование, частую, порой необязательную, апелляцию к теоретикам той или иной концепции, которые были в достаточной степени презентованы в качестве методологической базы и научного обоснования во вводной части работы. Фрагментарностью текст книги отнюдь не страдает: структурно она целостна и построена по траектории внутренней логики исследовательских задач.

Особенностью исследования является то, что узбекская художественная проза была представлена не в традиционном дескриптивном формате и не с позиции описательности идеи, сюжета анализируемых произведений, чем чаще всего отличаются объяснительно-иллюстративные литературоведческие работы, а как самобытный художественный текст «узбекского культурного сценария».

И, как настоятельно об этом пишут авторы монографии, всё богатство узбекской культуры требует своего дальнейшего осмысления на основе новых научных подходов. Ими предлагается воплотить эту идею в создании «Лингвокультурологического узбекского словаря». В реализации этого научного проекта стартовым опытом и базовым источником, без сомнения, может служить монография «Узбекский культурный сценарий», созданная коллективом самаркандских учёных.

Список литературы

1. *Ишнйазова, Ш.А., Ниязова Т.Ф., Рузикулов Ф.Ш.* Узбекский культурный сценарий. – Ташкент: Изд-во: «Фан», 2015. – 288 с.

2. *Вежбицкая, А.* Понимание культур через средство ключевых слов / Пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 290 с.
3. *Витковская, Л.В.* Когниция и образ автора в интерпретации смысла. Литературоведение XXI века : учебное пособие / Л.В. Витковская. – М. : КНОРУС ; Пятигорск : Пятигорский государственный лингвистический университет, 2016. – 332 с.
4. *Руднев, В.* Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997. – 384с.

References (transliterated)

1. *Išniâzova, Š.A., Niâzova T.F., Ruzikulov F.Š.* Uzbekskij kul'turnyj scenarij. – Taškent: Izd-vo: «Fan», 2015. – 288 p.
2. *Vežbickaâ, A.* Ponimanie kul'tur čerez posredstvo ključevyh slov / Per. s angl. A.D. Šmeleva. – M.: Âzyki slavânskoj kul'tury, 2001. – 290 p.
3. *Vitkovskaâ, L.V.* Kogniciâ i obraz avtora v interpretacii smysla. Literaturovedenie XXI veka : učebnoe posobie / L.V. Vitkovskaâ. – M. : KNORUS ; Pâtigorsk : Pâtigorskij gosudarstvennyj lingvističeskij universitet, 2016. – 332 p.
4. *Rudnev V.P.* Slovar' kul'tury HH veka: Ključevye ponâtiâ i teksty. – M.: Agraf, 1997. – 384 p.

Альмира НАУРЗБАЕВА

**КЕШЕНДІ ӨЛШЕМДЕГІ ӘДЕБИЕТТИҢ ЭТНОМӘДЕНИ КЕҢІСТІГІ
(«Өзбек мәдени сценарийі» кітабы туралы)**

Түйін

«Өзбек мәдени сценарийі» кітабындағы лингвомәдениет, когнитивистика, аралық мәдениет қарым-қатынасы, герменевтика, мәтін теориясының негізін қалаушы және дамытушы ғалымдардың тұжырымдары, еңбектері мен әдіс-тәсілдері элеуметтік-гуманитарлық ғылымның қазіргі заманғы әдістемесіне қызығушылық танытушылар үшін маңызды ақпарат бола алады. Мақалада мәдениетті игеру мен оның түрлі құбылыстарының жаңа мүмкіндіктерін аша алатын зерттеушілер тәжірибелерінің толық қатарына талдау жасалады.

Тірек сөздер: өзбек мәдени сценарийі, *концептосфера, мәтін, этноконцепт*, аралық мәдениет қарым-қатынасы

Almira NAURZBAYEVA

**ETHNOCULTURAL LANDSCAPE OF LITERATURE IN COMPLEX DIMENSION
(About the book “The Uzbek cultural scenario”)**

Abstract

Those who are interested in modern methodology of social sciences and humanities will find useful information on the concepts, approaches and works of the scientist who laid the foundations and developed cultural linguistics, cognitive science, the theory of intercultural communication, hermeneutics, and theory of the text in the book “The Uzbek cultural scenario”. A variety of research experiments that open new possibilities in the study of culture and its various phenomena are analyzed.

Keywords: Uzbek cultural scenario, concept sphere, text, ethnic concept, intercultural communication.

Сведения об авторе:

Наурзбаева Альмира Бекетовна – доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Наурзбаева Альмира Бекетовна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, ӘГП кафедрасының профессоры, философия ғылымдарының докторы.

Information about author:

Almira Naurzbayeva – Doctor of Philosophy, Professor of Social and Humanitarian sciences department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS

МРНТИ 18.41.51
УДК 786.2.087.4(574)

Лаура АЛПЫСПАЕВА¹

¹Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

**ФОРТЕПИАННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В ОБРАБОТКЕ «ЯПУРАЙ»
Б. ЕРЗАКОВИЧА И В РОМАНСЕ «ЯПЫР-АЙ» Е. РАХМАДИЕВА:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**

Аннотация: Статья посвящена сравнительному анализу вокальных сочинений казахских композиторов, а именно анализу фортепианного сопровождения песни «Япыр-ай» Б. Ерзаковича и одноименного романса Е. Рахмадиева. Рассматриваются особенности изложения фортепианного материала. Несмотря на то, что песня и романс написаны в разное время и на разные тексты, выявлены общие черты этих произведений. Следует отметить, что гармонический язык в романсе Е. Рахмадиева значительно усложняется, композитор использует современные средства выразительности.

Ключевые слова: Б. Ерзакович, Е. Рахмадиев, фортепианное сопровождение вокальных сочинений.

На идею осуществить сравнительный анализ натолкнуло название казахской народной песни «Япыр-ай» в обработке Б. Ерзаковича и романса «Япыр-ай! Неткен көктем!» Е. Рахмадиева. Первоначально перед нами стояла цель определить, что общего между ними? Почему композитор приступил к сочинению этого романса? Может быть, популярная казахская народная песня «Япыр-ай» явилась своеобразным импульсом? При первом знакомстве оказалось, что в них много общего, несмотря на то, что они совершенно различные – оригинальные по поэтическому тексту и музыке.

При изучении творчества того или иного композитора мы интуитивно чувствуем, что художники тесно соприкасаются с традиционной культурой своего народа. Вспомним хотя бы творчество М. И. Глинки или большинства из казахских композиторов – в каждом из них находим глубокие связи со своей национальной культурой. В сравнительном анализе двух вокальных произведений – народной «Япыр-ай» и оригинальной композиторской «Япыр-ай! Неткен көктем!» Е. Рахмадиева наглядно можно проследить, как народно-национальные истоки влияют на создание оригинальных сочинений композитора.

Обратимся к обработке «Япурай» Б. Ерзаковича.¹ Казахская народная песня «Япыр-ай» относится к лучшим образцам народной лирики. Её можно назвать жемчужиной казахского народного песенного искусства. В поэтических стихах песни передано два образа: в первом куплете – красота природы, а во втором – на фоне умиротворяюще-спокойного озера, волны которого слегка колыхаются от ветра, словно качающего младенца, показано душевное состояние влюблённого героя. Мелодия песни привлекает своей красотой и задушевностью. Она изложена, как и многие лирические песни в куплетной форме с одиннадцатисложной строкой (3+4+4). Подобная форма дает возможность звучать ей спокойно, протяжно, раскрывая всё богатство интонационных оборотов.

Песня начинается восьмитактным фортепианным вступлением, изложенным по принципу вопросо-ответной структуры. Оно даёт ритмическую и тональную настройку вокальной партии. Фактура фортепианного вступления построена в кварто-квинтовом

¹¹ В сборнике «Қазақтың лирикалық халық әндері» Б. Ерзаковича «Япыр-ай» озаглавлена «Япурай». Алматы 1955, с. 9-14.

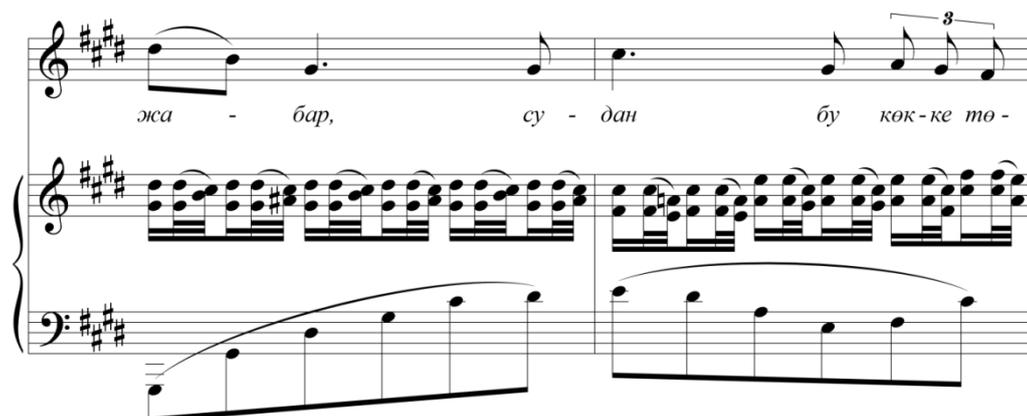
изложении, подражающим домбровому двухголосию. В аккордовом сопровождении композитор активно использует переменность, в частности, параллельно-натуральный мажоро-минор (*E-dur – cis-moll*). Это даёт возможность Б. Ерзаковичу передать не только изменчивость природы, но и ностальгическое состояние героя.

Пример 1. Фортепианное вступление песни «Янурай»

Сабырмен. Терез сезиммен. Не спеша. С глубоким чувством.

При вступлении вокальной партии фортепианное сопровождение часто фактурно изменяется, но гармония, основанная на ладовой переменности, сохраняется. В начале первого куплета в партии фортепиано мелодия песни даётся на октаву выше, увеличивая общую звучность от большой до третьей октавы. Во второй половине первого куплета тема вокальной партии у фортепиано переходит в нижний басовый голос, а верхний, на аккордовых последованиях, разложенных шестнадцатыми, подчёркивает параллельную мажоро-минорную систему. Фортепианное изложение второго куплета, на которое приходится кульминация всей песни, объединяет фактурное изложение аккордового вступления и разложенных аккордов в басу. Но, вследствие того, что в партии правой руки, подобно домбровому сопровождению, звучат в мелкой длительности кварто-квинтовые созвучия, создаётся ощущение взволнованности.

Пример 2. «Янурай» Б. Ерзаковича. Фортепианное сопровождение вокальной партии



Таким образом, обобщая всё сказанное, надо отметить, что казахская народная песня «Япурай» в обработке Б. Ерзаковича написана в простой куплетной форме, где мягкость, распевность яркой мелодии подчеркивает ее связь с народно-песенными истоками. На фоне размеренных аккордов и фигураций, основанных на интонациях темы, льётся протяжная задумчивая песня. Музыка песни создает образ человека, одиноко стоящего на берегу горного озера и погруженного в глубокое раздумье. Фортепианное сопровождение состоит из гармонически разложенных фигураций и кварто-квинтовых сочетаний, которые дублируют вокальную мелодию. В песне три проведения темы, с каждым её проведением фортепианная фактура ритмически уплотняется – волнообразные триольные фигурации создают размеренный фон, на котором льётся мелодия. Музыка песни отличается замечательным слиянием лирического чувства и образов природы.

В основу романса Е. Рахмадиева «Япыр-ай! Неткен көктем!» положены стихи известного казахского поэта Мукагали Макатаева. В нём передается особое воодушевление героя от сознания того, что пришла весна, что всё вокруг цветет и оживает. Поэт сравнивает весну с жизнью души, которая бессмертна, как природа, постоянно возрождаясь. В основе романса заложен глубокий философский смысл. Естественно, и композитор Е. Рахмадиев это тонко почувствовал и потому партию вокала написал для баритона. Более мужественного и зрелого голоса. Фортепианное вступление основано на одной интонации, которая в мелодии секвентно (по секундам вниз), трижды повторяется, утверждая основную тональность *g-moll*. Однако секвенцию композитор гармонизовал средствами современной техники, используя ряд нисходящих диссонансирующих аккордовых последований, которые перед разрешением в тонику, привели к фригийскому тетракорду (*g-d-es-d*).

Пример 3: Е. Рахмадиев «Япыр-ай! Неткен көктем!» (фортепианное вступление)





Романс Е. Рахмадиева написан в трехчастной форме, где каждая часть имеет самостоятельное отличное друг от друга фортепианное сопровождение. Так, в первой части красочные переливы гармонических фигураций фортепианного сопровождения воссоздают картину весны, рождая образ бурлящих потоков. В средней части фортепианная фактура становится облегченной, фигурации сменяются аккордами и мелодической линией в басу. Новая волна нарастания начинается с репризы, её ритмический пульс учащается за счет гармонических арпеджированных переливов, которые в заключении постепенно стихая, завершаются аккордами на два *pp*.

Таким образом, на основе сравнительного анализа двух вокальных произведений с одноименным названием «Япыр-ай» мы приходим к выводу, что между ними и много общего, хотя это два разных сочинения, написанных в разное время и на разные поэтические тексты. Думается, что прежде всего, сам заголовок predeterminedил смысловое содержание этих произведений. В них передаётся одно лирическое состояние – сочетание образа природы и душевный настрой героя. То есть общими оказались:

- образный строй – задушевный, философско-сдержанный;
- обработка народной песни Б. Ерзаковича близка к романсовому звучанию;
- в произведениях преобладает минорное наклонение (cis-moll, g-moll) ;
- идентичные темповые обозначения (в песне «Не спеша, с глубоким чувством», в романсе – «Не спеша»);
- оба произведения написаны в трехдольном размере (3/4) с использованием пунктирного ритма (четверть с точкой и восьмая);
- движение вокальных партий четвертями, восьмыми, половинными;
- оба произведения начинаются развернутыми фортепианным вступлением (в песне – 8 тактов, в романсе – 13 тактов);
- каждый из разделов(куплетов) имеют разные фортепианные сопровождения (меняются трижды);
- кульминации находятся в точке «золотого сечения» (то есть, в 2/3 части произведения).

Отмечая индивидуальные особенности народной песни «Япыр-ай» в обработке Б. Ерзаковича и романса Е. Рахмадиева надо констатировать, что в основу первой положены народные стихи, с ее традиционной формулой одиннадцатисложника (3+4+4), во втором положены стихи М. Макатаева, где использован несколько иной тип стихосложения (4+4+3). Е. Рахмадиев зная особенности развёртывания музыкального материала, использует, широко распространенную для жанра романса форму: трёхчастную с динамической репризой. Вокальное произведение Е. Рахмадиева написано современными средствами выразительности. Мелодия романса часто приобретает черты декламации. Фортепианное же сопровождение, учитывая состояние природы и соответственно лирического героя, часто меняется, оно то философски размеренное, то взволнованно-напряженное. И если вначале они раскрыты порознь, то в среднем кульминационном разделе оба состояния объединяются – вокальная часть продолжает

философское размышление героя, а фортепианное сопровождение раскрывает образ растревоженной природы.

Мына дала, мына өлке жапжас элі,
Адмадардын жоғалды сан жасағы.
Бір ұрпаққа бір ұрпақ жалғасады
Мына дала, мына өлке жапжас элі.

Отличия касаются и использования гармонических средств. Хотя основная тональность во всех частях сохраняется, гармонический язык значительно усложняется, за счёт введения часто побочных тонов, секундовых расслоений, порой, аккордов нетерцового строения. Всё это создает красочную гармонию, помогает уловить и глубже осознать национальную природу музыкального материала.

Сравнительный анализ убедительно доказал, что профессиональные композиторы при создании собственных сочинений тесно соприкасаются с традиционной культурой своего народа. В этом прослеживается преемственность поколений.

Список литературы

1. Казахские народные лирические песни для голоса и фортепиано. Сборник. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1955. – 56 с.
2. Время и музыка. Статьи, очерки, размышления / Е. Рахмадиев; сб.ст. сост. Л. Гончарова. – Алма-Ата: «Өнер», 1986. – 216 с.
3. **Ерзакович, Б.Г.** Затаевич А.В. // Музыкальная энциклопедия. Ред. Ю. В. Келдыш. – М: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – 439 с.

References (transliterated)

1. Kazahskie narodnye liricheskie pesni dlâ golosa i fortepiano. Sbornik. – Almaty: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1955. – 56 p.
2. Vremâ i muzyka. Stat'i, očerki, razmyšleniâ / E. Rahmadiev; sb.st. sost. L. Gončarova. – Alma-Ata: «Өнер», 1986. – 216 p.
3. **Erzakovič, B.G.** Zataevič A.V. // Muzykal'naâ ènciklopediâ. Red. Ū. V. Keldyš. – M: Sovetskaâ ènciklopediâ, Sovetskij kompozitor, 1974. – 439 p.

Лаура АЛПЫСПАЕВА

Б. ЕРЗАКОВИЧ «ЯПЫРАЙ» ӘНІНІҢ ЖӘНЕ Е. РАХМАДИЕВ «ЯПЫР-АЙ» РОМАНСЫНЫҢ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ СҮЙЕЛМЕЛДЕНУІ: САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ

Түйін

Мақала қазақ композиторларының вокалдық шығармашыларының, анығырақ айтқанда, Б. Ерзакович «Япырай» әнінің фортепианолық сүйелмелденуімен және дәл сондай Е. Рахмадиев романсының салыстырмалы талдауына арналады. Фортепианолық материалдың мазмұндық ерекшеліктері қарастырылады. Ән мен романстың әртүрлі уақыт пен әртүрлі мәтінге жазылғанына қарамастан, бұл шығармалардың жалпы бейнесі анықталған. Е. Рахмадиев романсының гармониялық тілі әлдеқайда күрделене түскендігін, композитор қазіргі заманға сай айқын құралдарды қолданғандығын айта кету де орынды.

Тірек сөздер: Б. Ерзакович, Е. Рахмадиев, вокалдық шығармалардың фортепианолық сүйемелденуі, «Япыр-ай» әні.

Laura ALPYSPAYEVA

PIANO ACCOMPANIMENT IN “YAPYRAI” TRANSCRIPTION BY B. YERZAKOVICH AND IN “YAPYR-AI” ROMANCE BY E. RAKHMADIEV: COMPARATIVE ANALYSES

Abstract

The article is dedicated to comparative analyses of vocal works by Kazakh composers, especially to piano accompaniment of “Yapyrai” song by B. Yerzakovich and the same-named romance of E. Rakhmadiev. Features of piano texture are considered. Despite the song and the romance are written in different time and on different lyrics common features of these works are found. It is necessary to underline that the harmony of E. Rakhmadiev’s romance is much more complex, composer uses contemporary means of composition.

Keywords: B. Yerzakovich, E. Rakhmadiev, piano accompaniment of vocal works.

Сведения об авторе:

Алпыспаева Лаура – магистрант 1 курса факультета инструментального исполнительства специальности «Фортепиано». Научный руководитель: *Кетеменова Нургиян Салимовна* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции.

Автор туралы мәлімет:

Алпыспаева Лаура – Аспаптық орындаушылық факультетінің «Фортепиано» мамандығы бойынша 1 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі- өнертану кандидаты, профессор *Кетеменова Нургиян Салим-қызы*.

Information about author:

Laura Alpyspayeva – 1st year graduate student at Instrumental performance department on “Piano” program. Scientific supervisor – PhD in arts, professor at Musicology and composition department *Nurgiyana Ketegenova*.

МРНТИ 18.41.45

УДК 786.2: 372.878(574)

Асылтас КАЛКИНА¹

¹Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы, Алматы, Казахстан

ДЕТСКИЙ ЦИКЛ «ВИННИ ПУХ И ЕГО ДРУЗЬЯ» ДАНИЯРА БЕРЖАПРАКОВА

Аннотация: В данной статье даётся анализ детского фортепианного цикла «Винни Пух и его друзья» молодого, талантливого композитора Данияра Бержапракова. Цикл состоит из четырёх пьес, в которых раскрывается образ персонажей сказки через сравнение с одноименным советским мультфильмом. Особое внимание уделено педагогическим задачам и проблемам стиля исполнения пьес.

Ключевые слова: казахстанская музыка для детей, детский цикл для фортепиано, Данияр Бержапраков, Винни Пух.

Ситуация детской музыки в Казахстане занимает особое место, так как она подготавливает молодых музыкантов. К жанру фортепианной музыки для детей обращались практически все композиторы Казахстана, начиная с Е. Брусиловского, Л. Хамиди, Г. Жубанова, а так же Н. Мендыгалиев, Ж. Дастенов, А. Гуревич, Б. Жуманиязов и другие. Их многочисленные фортепианные сочинения для детей относятся к числу первых обработок народных песен и мелодий в Казахстане.

В период становления казахской музыкальной культуры музыка для детей представляла своего рода творческую лабораторию, где шёл поиск композиторских приёмов и одновременно вырабатывались определённые принципы. На первых порах детская музыка представлена преимущественно фортепианными миниатюрами. Внося свой вклад в создание детской музыки, композиторы Казахстана не только решали узко практическую задачу создания музыки для новых инструментов и форм музицирования, но и одновременно шлифовали своё мастерство, вырабатывали творческие методы, реализуемые впоследствии во «взрослой» музыке. Надо признать, что некоторые опусы и действительно носят несколько ученический характер, не достигая вершин художественного обобщения.

Создание музыки для детского исполнения — одна из самых сложных композиторских задач. Даже выдающимся мастерам далеко не всегда удаётся убедительно решить проблему соединения высоких художественных качеств с доступностью детям, а также педагогической целесообразностью на определённом этапе обучения. Здесь необходимо не только композиторское мастерство и соответствующий склад дарования, но и предельно осознанно и верно поставленные задачи.

Стимулом для создания детской музыки служили, в основном, личные мотивы. Как и у большинства композиторов, пишущих для детей, источником вдохновения являются — младшие сестренки и братишки, собственные дети.

Фортепианная музыка для детей прошла определённые этапы развития, каждый из которых несёт на себе печать своего времени. И в каждом из них мы наблюдаем скрещивание традиционного и нового, фольклора и профессионального творчества. От периода складывания форм и принципов изложения музыкального материала и до современности каждый композитор, пишущий для детей, стремился по-своему, с присущей ему одному индивидуальной манерой выражения, передать национальное своеобразие, характер народной музыки, её дух и специфические особенности. В сочинениях позднего периода со всей очевидностью обнаруживается владение техникой

современного композиторского письма, смелое обращение к стилистическим тенденциям XX века.

Композиторская школа консерватории, с первого курса нацеливает начинающих композиторов к обращению репертуару детской музыки. Потому в настоящее время современные композиторы продолжают уделять большое внимание детской музыке. В их числе: О. Несипханов, Б. Аманжолов, Б. Кыдырбек, С. Кибирова, С. Еркимбеков, С. Абдинуров, А. Абдинуров, Т. Мухамеджанов, Ж. Турсунбаев, К. Дуйсекеев, Ш. Сариева, Д. Останькович, Л. Жуманова и др.

Один из них Данияр Бержапраков, со студенческих лет начал писать пьесы для детей. Его преимущество в том, что в произведениях для детей прослеживаются моменты непринуждённой юности, ведь Данияру всего 24 года. Так же он является первым композитором который обратился к советскому мультфильму «Винни Пух» — одно из самых дорогих воспоминаний детства, отразившийся в его творчестве.

Впервые советские читатели познакомились с Винни-Пухом в 1960 году благодаря переводчику и писателю Борису Заходеру. Он так увлёкся работой Милна, что сделал не перевод, а пересказ, то есть некоторые моменты из оригинала убрал, а некоторые дополнил. Иллюстрации к его книге были немного не такими, какими мы привыкли видеть медвежонка и его друзей. Мультипликаторы «Союзмультфильма» несколько раз создавали образы героев, прежде чем остались довольны результатом. Они ни в коем случае не равнялись на американский мультик, а рисовали своих персонажей, более близких по внешности и характеру русскому человеку. Винни получился добрым обаятельным увальнем, Пятачок – маленьким, но очень храбрым, Ослик Иа – депрессивным пессимистом, Сова – мудрой, но чересчур занудной, Кролик – хозяйственным и умным.

Советский мультфильм «Винни-Пух» – это одна из самых любимых картин не только детей, но и взрослых. В том числе и Данияра Бержапракова. Все мы с детства помним доброго, немного чудаковатого, весёлого пухленького мишку. В СССР впервые увидели в 1969 году, когда на экраны вышел первый мультфильм. Винни-Пух – это настоящий друг всех детей, ребята путешествуют с ним, попадают в разные приключения, встречаются с его друзьями. Творить добро, не забывать о друзьях, помогать слабым, трудиться и не лениться учит наш Винни-Пух.

Детский цикл для фортепиано «Винни Пух и его друзья» написан в 2011 году, когда Данияр учился на первом курсе Консерватории у профессора Актоты Рахматоллаевны Раймкуловой. Идея возникла ещё в колледже, по наставлению педагога по методике фортепиано Елены Васильевны Холопайнен. Она говорила, как в наше время мало детских интересных пьес для фортепиано. Почему именно эта сказка, композитор даже не знает. Но всё равно прослеживается его основная тема дружбы, которую он пропагандирует в своём творчестве.

Цикл состоит из четырёх пьес, названных именами персонажей героев мультфильма (Винни Пух, Пятачок, Ослик Иа, Кролик). Изначально было пять пьес, но последнюю пьесу «Сова», Данияр не представил нам, так как он считает, что она нуждается в доработке. Пьесы с характерными названиями помогают исполнителю и слушателям в первую очередь ярче воспроизвести и воспринять данный цикл.

Все четыре пьесы имеют чётко выраженную трёхчастную структуру. Понятно, что трёхчастная форма, сочетающая в себе контрастность и повторность в изложении основных музыкальных мыслей, способствует «удобству» восприятия музыки, предназначенной для маленьких слушателей и исполнителей. Между всеми пьесами возникают интонационные связи. Так, например, в пьесе «Кролик» встречается тема Винни Пуха в той же тональности, что создаёт своего рода «перекличку» крайних частей цикла, образует своеобразное, обрамление цикла. На примере этих произведений дети знакомятся с гармоническим языком XXI века, развивают образное, ассоциативное мышление, овладевают разнообразными музыкально-исполнительскими навыками.

В первой пьесе «**Винни Пух**» главная тема очень яркая, запоминающаяся. Здесь представлен образ весёлого, шустрого немного неряшливого Винни. Это выражено в различных штрихах (*staccato*, *non legato*, две ноты под лигой) хроматических тонах, ходах на тритон, повторяющихся нотах, репетициях. Пьеса начинается со вступления в левой руке (1 такт) которое построено на непрерывно повторяющейся кварте на *staccato*. Данное сопровождение придаёт цельность произведения. Образно аккомпанемент рисует идущего Винни пуха в лесу, ищущего приключения. Главная тема звучит здесь в *F-dur*, далее композитор проводит её же в *G-dur*, показывая тему в нижнем регистре. Тема состоит из 8 тактов, повторяющихся по два такта (2+2+2+2). Последние два такта представляют собой позиционно сложное место, где левая рука должна быстро переместиться в басовый ключ на интервал сексты. Смена регистра требует от пианиста быстрой реакции.

1. Винни Пух

Д.Бержапраков

Allegretto

Piano

Темп “*Allegretto*” подчеркивает переменчивый характер и образ неординарного персонажа, как мы знаем в переводе оно означает “оживлённо”, “весело”, и исполняется несколько медленнее чем “*Allegro*”. Пьеса «Пятачок», характеризует более быстрым подвижным темпом, поэтому он обозначен как “*Allegro*”. Ведь он более шустрый и быстрый чем Винни Пух. Все это композитор учёл в своём цикле. Это показывает его осмысленный подход к данному произведению. В средней части (4 такта), на два форте спускаются по б.2 мажорные трезвучия (*B-dur*, *As-dur*, *Ges-dur*, *E-dur*), можно предположить в этот момент Винни неряшливо катится вниз по лесной тропинке, сбивая всех на своём пути. Среднюю часть с репризой соединяют два такта, в которых непрерывно звучат секунды на *staccato*. И здесь уже можно увидеть связь с последней пьесой «Кролик».

«**Пятачок**» пьеса достаточно виртуозна для исполнения, динамично разнообразна и образно смешна. Её композитор написал под впечатлением детской пьесы Эдварда Грига «Кобольд», написано в 3-х частной форме с репризой. Тема начинается с позиционно удобными мажорными трезвучиями (как и в средней части пьесы «Винни Пух») и останавливается на ноте с тремя “си бемолем” в малой октаве.

2. Пятачок

Allegro ♩ = 160

Piano



Образно хочется описать как весёлый, шустрый пяточок начинает бегать и спотыкаться. Первое проведение темы на *F*, а второе контрастное на *P*. Композитор играет с динамикой, тем самым развивая образ пяточка. В средней части появляется канон, переключки мелодии. После чего переходит в унисон и октавную остановку на *staccato*, далее следует реприза.

Контрастной пьесой в цикле является третья произведение «Ослик Иа». Образ ослика подчеркнут темпом «*Andante lamento*», и тональностью *g-moll*. Меланхоличный Иа всегда в мультфильме грустный, жалостный, пессимистичный. Хотя произведение написано в малой форме, он имеет трёхчастную форму со вступлением и заключением. Произведение полифоничное.

Задержанные ноты в аккомпанементе: *g-f-e-es-d* — это тема, встречающаяся в трагических и скорбных по характеру произведениях (сарабанда, реквием). Мелодия построена на интонациях стонов, жалоб. «Плачущий Ослик, потерял свой хвост». Пьеса подготавливает к полифоническому слуху детей.

3. Ослик Иа



Последняя пьеса «Кролик» немного другого плана. Кролик живой, весёлый, прыгающий. Здесь он притворен не как персонаж мультфильма, а как один из животных, который характеризуется своими прыжками и подвижностью. Это обусловлено задачей, чтоб дети научились при игре на фортепиано быстро переходить в разные октавы. Но в то же время, сохраняя позицию. Композитор в этой пьесе опять отступает от сюжетной линии советского мультфильма — там Кролик показан в образе хозяйственного, экономичного и умного аристократа. Здесь же он — иной. По мнению композитора: «Если бы я написал его таким, то пьеса была бы наподобие «Ослика Иа» но без жалоб и слез. Утончённый и скучный».

Композитор в каждой пьесе ставит определённые педагогические задачи: технические («Винни Пух», «Кролик»), позиционные («Пяточок»), полифонические («Ослик Иа») и другие. Это показывает широту взглядов и масштабность мышления Бержапракова.

Таким образом, получился своеобразный фортепианный цикл, где в небольших по объёму пьесах образного характера перед юным пианистом последовательно ставятся разные художественно-исполнительские задачи. Мелодическая выразительность, простота гармонического языка делают эти произведения доступными юным исполнителям.

Каждая из пьес цикла не только доставит удовольствие юным пианистам, но и принесёт им большую пользу, разовьёт их творческую фантазию, продвинет их пианистическую технику.

Особо хочется отметить, что содержание пьесы детское, но временами фактура сложная для детей школьного возраста, много не удобных скачков. Вероятно, это произошло оттого, что композитор не сталкивался с педагогической деятельностью. Но пьесы концертные и яркие. К тому же внимание привлекают красочные персонажи. В цикле герои выглядят живыми и забавными. *Поэтому данный цикл или отдельные пьесы из цикла, можно и нужно исполнять на концертах, конкурсах.*

Список литературы

1. **Чанова, Л.** Детская музыка на примере творчества Д.Останковича // Шыңырау 14-12-2014 [Эл. ресурс] URL: <http://shynyrau.kz/?p=1741> – дата посещения 30.11.2016.
2. **Журба, А.** Героев советского мультфильма «Винни-Пух» кто озвучивал? Кто озвучивал Винни-Пуха / FB.ru 14-06-2014 [Эл. ресурс] URL: <http://fb.ru/article/143194/geroev-sovetskogo-multfilma-vinni-puh-kto-ozvuchival-kto-ozvuchival-vinni-puha> – дата посещения 30.11.2016.

References (transliterated)

1. **Čanova, L.** Detskaâ muzyka na primere tvorčestva D.Ostankoviča // Šynyrau 14-12-2014 [Digital source] URL: <http://shynyrau.kz/?p=1741> – Date of visit: 30.11.2016.
2. **Žurba, A.** Geroev sovetskogo mul'tfil'ma «Vinni-Puh» kto ozvučival? Kto ozvučival Vinni-Puha / FB.ru 14-06-2014 [Digital source] URL: <http://fb.ru/article/143194/geroev-sovetskogo-multfilma-vinni-puh-kto-ozvuchival-kto-ozvuchival-vinni-puha> – Date of visit: 30.11.2016.

Асылтас ҚАЛКИНА

ДАНИЯР БЕРЖАПРАКОВТЫҢ «ВИННИ ПУХ ЖӘНЕ ОНЫҢ ДОСТАРЫ» БАЛАЛАР ЦИКЛЫ

Түйін

Бұл мақалада талантты, жас композитор Данияр Бержапраковтың «Винни Пух және оның достары» атты балалар циклының талдауы беріледі. Фортепианалық цикл төрт пьесадан тұрады және дәл сол аттас кеңестік мультфильмімен салыстырылып, әр шығарманың бейнесі толықтай ашылады. Сонымен қатар, педагогикалық мақсат пен орындаушылық стиль мәселелері қарастырылады.

Тірек сөздер: Қазақстан балалар арналған музыкасы, балалар фортепиано арналған циклы, Данияр Бержапраков, Винни Пух.

Asyltas KALKINA

“WINNIE THE POOH AND HIS FRIENDS” PIANO CYCLE FOR CHILDREN BY DANIYAR BERZHAPRAKOV

Abstract

This article presents an analysis of children's piano cycle “Winnie the Pooh and his friends” by young, talented composer Daniyar Berzhaprakov. The cycle consists of four pieces, which reveals the image of fairy tale characters through comparison with the same Soviet cartoons. Particular attention is paid to the pedagogical tasks and problems of pieces' performance style.

Keywords: Kazakh music for children, children cycle for piano, Daniyar Berzhaprakov, Winnie the Pooh.

Сведения об авторе:

Калкина Асылтас – магистрант 1 курса факультета инструментального исполнительства специальности «Фортепиано». Научный руководитель: *Кетеженова Нургиян Салимовна* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции.

Автор туралы мәлімет:

Қалкина Асылтас – Аспаптық орындаушылық факультетінің «Фортепиано» мамандығы бойынша 1 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі- өнертану кандидаты, профессор *Кетеженова Нұрғиян Салим-қызы*.

Information about author:

Asyltas Kalkina – 1st year graduate student at Instrumental performance department on “Piano” program. Scientific supervisor – PhD in arts, professor at Musicology and composition department *Nurgiyan Ketegenova*.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ОРТА АЗИЯНЫҢ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ INSTRUMENTAL MUSIC OF CENTRAL ASIA

| | | |
|-----------------------|--|-----------|
| Мурадова З. | Центральноазиатские инструментальные ансамбли эпохи Раннего Средневековья (на примере неизученных артефактов) | |
| <i>Мурадова З.</i> | Ежелгі Ортағасыр дәуіріндегі Орта Азиялық аспаптық ансамбльдер (зерттелмеген артефактілер мысалында) | |
| <i>Muradova Z.</i> | Central Asian Instrumental Ensembles in Early Middle Ages (on example of unexamined artifacts) | 6 |
| Игілік Б. | Алтайдағы (ҚХР) дәстүрлі домбыра өнері | |
| <i>Игилик Б.</i> | Традиционное домбровое искусство Алтая (КНР) | |
| <i>Igilik B.</i> | Traditinal Dombra Art of Altay (China) | 18 |
| Надирбеков Ж. | «Домбыра Софт» – инструмент освоения теории домбровой музыки | |
| <i>Нәдірбеков Ж.</i> | «Домбыра Софт» – домбыралық музыка теориясын меңгеру құралы | |
| <i>Nadirbekov Zh.</i> | «Dombrya Soft» – the instrument for dombra music theory studies | 24 |

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ: ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ: АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY: ACTUAL RESEARCHES

| | | |
|----------------------|--|-----------|
| Кетегенова Н. | Премьера неоконченной оперы М.Тулбаева «Козы Корпеш – Баян Слу» | |
| <i>Кетегенова Н.</i> | М. Төлбаевтың аяқталмаған «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» операсының алғашқы қойылымы | |
| <i>Ketegenova N.</i> | Premiere of Unfinished Opera by M.Tulebaev “Kozy Korpesh - Bayan Slu” . . . | 36 |
| Недлина В. | Кантата «Молчание Великой Степи» Э. Ли Бэрона: структура, методы, приёмы | |
| <i>Недлина В.</i> | Э. Ли Бэронның «Ұлы Дала Тыныштығы» кантатасы: құрылымы, әдістері, тәсілдері | |
| <i>Nedlina V.</i> | “The Silent Steppe” cantata by A. LeBaron: structure, methods, strokes | 45 |
| Оразалы Р. | Отандық аспаптық орындаудағы қазіргі заманғы педагогикалық үдерістер (кларнетте оқыту әдістемесі негізінде) | |
| <i>Оразалы Р.</i> | Педагогические процессы в современном отечественном инструментальном исполнительстве (на примере методики обучения игре на кларнете) | |
| <i>Orazaly R.</i> | Pedagogical process in contemporary kazakh instrumental performance (on example of clarinet training methods) | 54 |

СЫН ПІКІРЛЕР РЕЦЕНЗИИ REVIEWS

| | | |
|-----------------------|---|-----------|
| Наурызбаева А. | Этнокультурный ландшафт литературы в комплексном измерении (о книге «Узбекский культурный сценарий») | |
| <i>Наурызбаева А.</i> | Кешенді өлшемдегі әдебиеттің этномәдени кеңістігі («Өзбек Мәдени Сценарийі» кітабы туралы) | |
| <i>Naurzbayeva A.</i> | Ethnocultural Landscape of Literature in Complex Dimension (about the book “The Uzbek Cultural Scenario”) | 59 |

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ
СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ
ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS

| | | |
|----------------------|---|-----------|
| <i>Алтыспаева Л.</i> | Фортепианное сопровождение в обработке «Япурай» Б. Ерзаковича и в романсе «Япыр-Ай» Е. Рахмадиева: сравнительный анализ | |
| <i>Алтыспаева Л.</i> | Б. Ерзакович «Япырай» әнінің және Е. Рахмадиев «Япыр-Ай» романсының фортепианолық сүйелмелденуі: салыстырмалы талдау | |
| <i>Алтыспаева Л.</i> | Piano Accompaniment in “Yapurai” Transcription by B. Yerkovich and in “Yapug-Ai” romance by E. Rakhmadiev: comparative analyses | 65 |
| <i>Калкина А.</i> | Детский цикл «Винни Пух и его друзья» Данияра Бержапракова | |
| <i>Қалкина А.</i> | Данияр Бержапраковтың «Винни Пух және оның достары» балалар циклы | |
| <i>Kalkina A.</i> | “Winnie The Pooh and His Friends” piano cycle for children by Daniyar Berzhaprakov | 71 |

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

4 (13) 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

4 (13) 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

4 (13) 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 17.12.2016

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