

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылы дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

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

3

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2017

ҚЫРКҮЙЕК
СЕНТЯБРЬ
SEPTEMBER

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

Saryn art and science journal

3 (16) 2017

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина
Қазақ тілі редакторы:
А. А. Дарибаева

Беттеген:
В. Недлина, А. Сомов

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. Абеусейтова	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. Мацевский	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

Saryn art and science journal**3 (16) 2017****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

Ответственный редактор:
В. Е. Недлина
Редактор казахского языка: А. А. Дарибаева

Вёрстка:
В. Недлина, А. Сомов

Дизайн обложки:
В. 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)

Saryn art and science journal

3 (16) 2017

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

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

Managing editor:

V. Nedlina

Kazakh editor:

A. Daribayeva

Print layout:

V. Nedlina,

Cover design:

V. Nedlina

Address:

050000, Kazakhstan, Almaty

Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

МРНТИ 18.41.01

С. В. Ананьева¹¹ *Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова
(Алматы, Казахстан)***МУЗЫКА В ЕЁ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ.
К 80-летию С.А. КУЗЕМБАЙ****Аннотация**

В статье С. В. Ананьевой обобщается вклад выдающегося ученого-музыковеда, член-корреспондента НАН РК С. А. Кузембай в развитие современной музыковедческой науки Казахстана. В рамках программы «Культурное наследие», инициированной Президентом Республики Казахстан Н. А. Назарбаевым, под руководством С. А. Кузембай издана уникальная «Антология казахской музыки» в 8-ми книгах. Это своеобразный диалог с прошлым, духовный завет потомкам, открытие новых граней уникальной многовековой культуры казахского народа. С. А. Кузембай педагог, искусствовед, автор монографий «Казахская музыка: Национальная идея “Мәңгілік Ел”», «Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы», «Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері», многих коллективных монографий и учебников «Сольфеджио» и других. С. А. Кузембай уверена в том, что народные художественные традиции явились неиссякаемым родником в построении новой культуры европейской ориентации. Неустанный творческий поиск – доминанта характера С. А. Кузембай, человека творческого, богатого душевно, с разносторонними научными интересами. Возрождая сокровищницу национальной духовности казахского народа, пропагандируя лучшие образцы народного музыкального творчества и оперного искусства, С.А. Кузембай развивает в своих трудах идеи предшественников и демонстрирует всему миру богатство и своеобразие музыкальной культуры казахского народа.

Ключевые слова: Сара Адильгереевна Кузембай, музыковед Казахстана, исследования по казахской музыке.

Творческий и научный путь член-корреспондента НАН РК, Заслуженного деятеля РК, лауреата премии имени Ч. Валиханова, доктора искусствоведения, профессора Сары Адильгереевны Кузембай тесно связан с музыкой, музыкальным искусством родного народа и этносов, проживающих в Казахстане. Приказом Министра образования и науки Ерлана Сагадиева С. А. Кузембай награждена нагрудным знаком «За заслуги в развитии науки Республики Казахстан».

Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова КН МОН РК посвятил выдающемуся музыковеду заседание Ученого совета, на котором были зачитаны приветственные адреса Министра культуры и спорта РК Арыстанбека Мухамедиулы, ректора Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Жани Аубакировой, ректора Казахского национального университета искусств Айман Мусаходжаевой, ректора Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова Бибигуль Нусипжановой. Поздравительную речь произнес директор Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Уалихан Калижанов. Тепло и сердечно поздравил Сару Адильгереевну со знаменательной датой – 80-летием со дня рождения президент Евразийского фонда культуры Ерулан Канапьянов.



С. А. Кузембай

Прозвучали поздравления от коллег из-за рубежа и ректоров, заведующих кафедрами вузов Казахстана.

На заседании Ученого совета была презентована новая книга известного и авторитетного ученого С. Кузембай «Казахская музыка: Национальная идея “Мәңгілік Ел”». Основной задачей нового издания выдвинуто обоснование «функционирования в мировоззрении и менталитете казахского народа судьбоносной идеи «Мәңгілік Ел», ее бытования на протяжении столетий в исторической памяти казахского народа и в его духовной культуре» [1, с.11].

Центральным концептом выступает «Мәңгілік Ел» и в завершаемом научно-исследовательском проекте отдела музыковедения Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова «Идея “Мәңгілік Ел” в казахской музыке». Это совершенно новый взгляд на отечественную музыку в ракурсе идей, выдвинутых Президентом страны Н. Назарбаевым, обозначившем преемственность в развитии общества и культуры: «Даже в значительной степени модернизированные общества содержат в себе коды культуры, истоки которых уходят в прошлое» [2].

Безусловно, ведущей темой казахской музыки является тема Родины, тема родной земли, народа, ее защитников, преданности и любви к Отечеству. В музыкальном мире статус вечно живой музыки воплощен в песнях, кюях, жырах, в малых и сложных жанрах европейского академического искусства – симфонии и опере, в вокально-инструментальных и камерных сочинениях.

Первый и второй разделы новой коллективной монографии отдела музыковедения Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова КН МОН РК «Идея “Мәңгілік Ел” в казахской музыке» под редакцией С. А. Кузембай составляют очерки признанного и авторитетного специалиста в отечественном и мировом музыковедении. Возрождая сокровищницу национальной духовности казахского народа, пропагандируя лучшие образцы народного музыкального творчества и оперного искусства, С. А. Кузембай в своих исследованиях развивает идеи предшественников и демонстрирует всему миру богатство и своеобразие музыкальной культуры. Она всесторонне и разноаспектно исследует историко-теоретические проблемы претворения в казахском музыкально-поэтическом творчестве национальной идеи «Мәңгілік Ел», что, безусловно, направлено на консолидацию и укрепление толерантности этносов Казахстана.

Сара Адильгереевна раскрывает воплощение образа Великой степи в симфонической музыке, ее феномен в казахском музыкально-поэтическом творчестве. Интересно написано о культе коня в духовной жизниномада. У казахского народа более чем 121 кюй посвящен лошадям. Этот удивительный факт выясняет С. А. Кузембай и делится открытием с читателями будущей книги.

Поражает эрудиция выдающегося музыковеда, которая открывает новые страницы в истории духовной культуры родного народа. Как символ свободы рассмотрен образ Абылай хана на примере творчества Е. Рахмадиева. Определяются задачи на перспективу: «Образ Абылай хана и его благородные деяния, волновавшие передовые умы прошлых столетий, с обретением Независимости имеют еще большую значимость и становятся неиссякаемым источником творческого вдохновения. Его образ увековечивается во всех видах изобразительного искусства. Несомненно, обращение к образу Абылай хана откроет новые горизонты в художественной культуре современного Казахстана» [1, с.376].

Концептуален и теоретически важен очерк «Абу Наср аль - Фараби и современное казахское музыковедение», открывающий вторую часть книги. Воплощение образа пламенного поэта-борца Махамбета раскрыто на примере анализа оперы Б. Жуманиязова «Махамбет». Знаковые личности в культуре Казахстана объединены во второй части – Газиза Жубанова, Нургиса Тлендиев. Это поистине выдающиеся личности в казахском музыкальном искусстве.

Во второй части избранных трудов С. А. Кузембай «Казахская музыка: Национальная идея “Мәңгілік Ел”» – «Великие личности “Мәңгілік Ел”» обобщены ранние предпосылки в

музыкознании Казахстана, раскрыты такие интересные темы, как «Шокан Уалиханов и духовная культура казахского народа», «Мукан Тулебаев и оперное искусство Казахстана», «Мухтар Ауэзов и казахский фольклор» и др. О каждом – ярко, неповторимо, индивидуально. «Все наследие М. Тулебаева пронизывает примечательная черта его стиля – самобытный колорит музыки, выраженный в яркой национальной окрашенности» [2, с.334].

Героями очерков избраны Абай, Жамбыл, кюйши Дина, Т. Тохтаров.

Новые открытия и научные обобщения выстроены в изящную композиционную структуру и характеризуются стройной логикой доказательств, как и во всех предыдущих исследованиях профессора С. А. Кузембай. В рамках программы «Культурное наследие», инициированной Президентом Республики Казахстан Н. А. Назарбаевым под руководством Сары Адильгереевны, издана уникальная «Антология казахской музыки» в восьми книгах. Это своеобразный диалог с прошлым, духовный завет потомкам и открытие новых граней уникальной многовековой культуры казахского народа. «Антология казахской музыки» содержит классические примеры музыкального искусства казахского народа: древние формы музыки, музыкальные парадигмы, имеющие общетюркские корни, образцы обрядово-бытового фольклора, типы и жанры песенной и инструментальной музыки – сарыны шаманов (бытовые и авторские), старинные напевы, кюи и т.д.

Энциклопедией национального оперного искусства называют «Казахские оперы», научный труд под руководством и при активном участии С. А. Кузембай, кандидатов искусствоведения Г. Мусагуловой и З. Касимовой. Авторский коллектив представил под одной обложкой материалы почти о полусотне опер, созданных, как подчеркивает Сара Адильгереевна, «казахстанскими композиторами разных поколений, школ и национальностей со времен становления казахстанского музыкального театра до наших дней. Здесь и произведения наших композиторов-классиков – Евгения Брусиловского, Мукана Тулебаева, Ахмета Жубанова, Латыфа Хамиди и современных авторов, чьи оперы написаны в годы независимости – Еркегали Рахмадиева «Абылай хан», Дунгебая Ботпаева «Домалак ана», Мынжасара Мангитаева «Отырар шайкасы», Алмаса Серкебаева «Томирис».

Судьба подарила Саре Адильгереевне встречи с интересными людьми, настоящими интеллигентами, замечательными, открытыми и остроумными собеседниками. «Ладогармоническая основа опер Е. Г. Брусиловского» стала в 1971 году темой ее кандидатской диссертации. Ею опубликованы многочисленные статьи по музыке в «Казахской советской энциклопедии» и энциклопедии «Абай», главы в учебниках «История музыки Казахстана», «История музыки народов СНГ» и многих других. Она – автор одного из первых учебников на материале казахской народной и профессиональной музыки «Сольфеджио» (1967).

При личном участии Главы государства и под его пристальным вниманием в Казахстане реализуется ряд приоритетных задач по дальнейшему укреплению потенциала межэтнического согласия, гражданской идентичности, толерантности, уважения к культуре и традициям всех этнических групп. Поощряются инициативы, направленные на гармонизацию межнациональных отношений, раскрытие духовного родства этносов и культур и их межэтнического взаимодействия. Прогрессивным фактором развития казахстанского общества являются поликультурность и толерантность.

Коллективная монография «Музыкальное искусство народа Казахстана» (Отв. редактор Г. Мусагулова) открывается фундаментальным разделом «Традиционное и современное музыкальное творчество русских Казахстана» мэтра искусствоведческой науки страны С. А. Кузембай. От традиционного фольклора русских Казахстана автор столь объемного труда переходит к творческому наследию А. В. Затаевича, Е. Г. Брусиловского, всесторонне раскрывает вклад русских музыкантов в развитие культуры Казахстана. И завершается первый раздел главой «Тема дружбы русского и казахского народов в музыкальном искусстве». Актуально звучат завершающие строки столь значимого

научного труда: «Дружба народов – одно из величавых достижений многонационального Казахстана. Глубоки и крепки корни возрастания этого могучего древа жизни. И деятели музыкальной культуры нашей республики черпают в этой ответственной и важной теме неиссякаемый источник творческого вдохновения».

Результатом кропотливого научно-исследовательского труда ученого, известного своими публикациями далеко за пределами Казахстана, стала монография «Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы». Как известно, народные художественные традиции явились неиссякаемым родником в построении новой культуры европейской ориентации. Народные художественные традиции, аккумулируя высокую поэтику и исключительную музыкальность казахского народа, проявившуюся во всех формах и видах устно-поэтического, прозаического и музыкального фольклора, выступают синтезом многовековой духовной культуры народа, отражающей его эстетические критерии, художественные вкусы и в определяющей степени мировоззрение, психику и своеобразную форму богатейшего музыкального быта.

Народные художественные традиции, по мнению автора книги, наиболее глубинно, наглядно, красочно и колоритно проявились в оперном жанре. В основе научной идеи С. А. Кузембай лежат ценные высказывания А. В. Затаевича о наличии в казахском музыкальном фольклоре конвергентных черт оперности. Каждый раз, соприкасясь с образцами казахского фольклора, интуитивно сравнивая его красоту и свежесть, силу эмоционального воздействия и образность с наилучшими страницами оперных партитур русской и западноевропейской музыки, А. Затаевич отмечал в музыкальной канве нотных образцов фольклора речитативно-декламационный склад, интонационную развитость и многое другое. Вызывает особое восхищение высказывание А. Затаевича по поводу одного из кюев (№82) из «500 казахских песен и кюев», в котором усматриваются специфические черты оперного диалога.

В разделе о проблематике казахских сарынов С. А. Кузембай исследует музыкальную семантику, ритмику и ладоинтонационные образования, проводит классификацию казахских сарынов, подчеркивая их эволюцию в творчестве народно-профессиональных композиторов – салов, сері, баксы. В сарынах баксы особо подчеркивается магическая сила поэтического слова и звуков, наличие ранних форм театрального, музыкального, хореографического, циркового и исполнительского искусства. Инструментальная музыка сарынов баксы неразрывна с содержательно-целевой направленностью их голосового интонирования. В результате исследования данного феномена фольклора, автор монографии доказывает его универсализм. Это своеобразный этап духовной культуры прошлого, через который прошли многие народы и этносы человечества.

Искусство акынов связано с жанром оперы в таких ее проявлениях как яркая театральность и зрелищность самого творческого процесса, острота и лаконичность состязательных моментов, их диалогическая форма и др. Сцены состязания акынов в операх «Айман – Шолпан», «Алтын астык» Е. Брусиловского, «Бекет» А. Зильбера, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Біржан – Сара» М. Тулебаева, «Жамбыл мен Айкүміс» Л. Хамиди, «Жұмбақ қыз» С. Мухамеджанова и других выписаны их авторами драматургически оправданно, красочно, колоритно и зрелищно.

Объект исследования охватывает 70-летний период становления и развития новой культуры, оперное искусство композиторов Казахстана, в котором наиболее полно и многожанрово получили развитие заложенные в традиционном фольклоре категории оперности. Анализируя разнообразные музыкально-сценические полотна признанных композиторов, С. А. Кузембай не только раскрывает природу переинтонирования и жанровых видоизменений, но и интерпретирует их шире и масштабнее, выявляя их национальную специфику и художественную сущность.

Вторая часть исследования посвящена путям формирования и развитию оперного искусства Казахстана: проблемам трансформации казахского эпоса в ранних операх Е. Брусиловского «Кыз Жибек» и «Ер Таргын», эволюции народных художественных

традиций в опере Е. Рахмадиева «Алпамыс» и др. Сара Адильгереевна трепетно и бережно исследует национальную литературную классику на оперной сцене, профессионально раскрывая ее музыкально-стилевые и жанровые тенденции.

В книге «Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері», включающей избранные исследования и статьи по актуальным проблемам национальной музыковедческой науки, автор раскрывает с новых научных позиций наследие Махамбета, вклад выдающегося ученого Ш. Валиханова и писателя мировой известности М. О. Ауэзова в духовную культуру казахского народа, выявляет закономерности оперности в эпической культуре тюркоязычных народов (на примере эпоса «Алпамыс»), значение «Бата сөз» в казахском фольклоре, его интерпретацию в опере и многое другое.

Признанному отечественному музыковеду профессионально интересны система раннефольклорной музыки и «сарын» в ее контексте, поскольку многосмысловое значение понятия «сарын» исследовали А. Байтурсинов, А. Маргулан, М. О. Ауэзов, С. Кирабаев, С. Каскабасов и др. Неутомимый исследователь и пропагандист народной музыки и казахской оперы, педагог-профессионал, Сара Адильгереевна глубоко уверена в том, что открытия надо совершать каждодневно. Только тогда твой труд увенчается успехом. Только тогда ты будешь интересен студентам, магистрантам, докторантам и просто любителям искусства.

В Аркалыкском педагогическом институте имени И. Алтынсарина, будучи профессором кафедры музыкально-теоретических дисциплин, наш юбиляр вела преподавательскую и педагогическую деятельность. В «Лекциях по истории казахской музыки» (авторы – С. А. Кузембай и Т. Егинбаева) охвачен широкий спектр историко-теоретических проблем национальной культуры и освещены основные вопросы формирования и развития традиционной и современной музыки. Этапы эволюции музыкального искусства Казахстана рассматриваются авторами в аспекте достижений современных гуманитарных наук.

Педагог с большой буквы, Сара Адильгереевна воспитывает окружающих своим отношением к любимому делу. Она проста в общении, заботлива и внимательна. Ее душевной щедрости и теплоты хватает на всех, кто рядом, и на учеников, которые вдали. Возрождая сокровищницу национальной духовности казахского народа, пропагандируя лучшие образцы народного музыкального творчества и оперного искусства, С.А. Кузембай в своих трудах развивает идеи предшественников и демонстрирует всему миру богатство и своеобразие музыкальной культуры казахского народа. Сара Адильгереевна никогда не забывает своих учителей – академика А. Жубанова, профессоров Ю. Аравина и И. Дубовского, ректора Академии изящных искусств (Израиль), выпускника Лейпцигской консерватории Копытмана, доктора искусствоведения В. П. Дернову.

Сведения о трудах казахского музыковеда содержатся в энциклопедии «Қазақ өнері» [3] и «Большом энциклопедическом словаре» [4]. Член Союза композиторов СССР С.А. Кузембай в составе делегаций деятелей культуры принимала участие во многих фестивалях и научных конференциях. Ее блистательные научные доклады вызвали неподдельный научный интерес участников Международных конференций в Москве, Душанбе, Минске, Астане, Актюбинске, Кзыл-Орде и во многих научных центрах мира, на фестивале народных эпосов в Бишкеке. Ей посчастливилось побывать в Большом театре СССР, Лейпцигском оперном театре, музеях Польши и Португалии. Обогащаясь и подпитываясь духовно великолепным исполнением классического музыкального репертуара, Сара Адильгереевна щедро делится своими знаниями с коллегами.

Авторитет С. А. Кузембай в мире музыкального искусства непререкаем, как и признание заслуг в среде отечественных и зарубежных коллег. Новый диссертационный совет в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы по защите диссертаций на присуждение ученой степени доктора PhD по специальностям музыковедение, арт-менеджмент, дирижирование, инструментальное исполнительство, традиционное музыкальное искусство возглавляет С. А. Кузембай.

Неустанный творческий поиск – доминанта ее характера, человека творческого, богатого душевно, с разносторонними научными интересами. В год 120-летия со дня рождения М. О. Ауэзова перечитаем еще раз проникновенные строки Сары Адильгереевны из очерка «Мухтар Ауэзов и духовная культура казахского народа»: «Вся жизнь Мухтара Ауэзова была тесно связана с музыкой, он жил ею, писал о ней и любил ее. С раннего детства будущего писателя окружал богатейший музыкально-поэтический быт. Духовная аура, созданная живыми народными традициями, искусством жырау, песенными состязаниями акынов, богатейшим музыкальным бытом, навсегда обогатила его внутренний утонченный мир. Благоприятное воздействие на становление его музыкальных пристрастий оказали горделивые песни Біржана сала, проникновенно-лирические песни Ахана сері и, конечно, бессмертные напевы Абая. Будучи натурой богато одаренной, Мухтар Ауэзов глубоко постиг их сущность» [1, с.294-295].

С такой же любовью и теплотой, душевно и проникновенно известный казахский музыковед пишет о героях всех своих очерков, книг и статей. А ее жизнь тесно связана с музыкой, которой Сара Адильгереевна живет, исследует ее и любит беззаветно, ведь музыка – это целая Вселенная...

Список литературы

1. **Кузембай С.** Казахская музыка: Национальная идея «Мәңгілік Ел». // Избранные труды С.А. Кузембай к 80-летию. – Алматы: Ғылым ордасы, 2017. – 480 с.
2. **Назарбаев Н.** Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания // Казахстанская правда 12 апреля 2017 года. №70
3. Қазақ өнері. Энциклопедия. – Алматы, 2002.
4. Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

References (transliterated)

1. **Kuzembay S.** Kazakhskaya muzyka: Natsionalnaya ideya «Mәngilik Yel». // Izbrannye trudy S.A. Kuzembay k 80-letiyu. – Almaty: Fylym ordasy, 2017. – 480 p.
2. **Nazarbayev N.** Vzglyad v budushcheye: modernizatsiya obshchestvennogo soznaniya // Kazakhstanskaya pravda 12 aprelya 2017 goda. №70
3. Қазақ өнері. Entsiklopediya. – Almaty, 2002.
4. Bolshoy entsiklopedichesky slovar. – M.: Bol'shaâ Rossijskaâ ènciklopediâ, 1998. – 685 p.

С. В. Ананьева

С.А. КУЗЕМБАЙДЫҢ 80-ЖЫЛДЫҒЫНА ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ МУЗЫКАНЫҢ ОРНЫ

Түйін

С. В. Ананьеваның мақаласында танымал музыкатанушы ғалым, ҚР ҰҒА мүше-корреспонденті С. Ә. Күзембайдың Қазақстанның қазіргі музыкатану ғылымының дамуына қосқан үлесі қарастырылады. Қазақстан Республикасының Президенті Н. Ә. Назарбаевтың бастамасымен іске асырылған «Мәдени мұра» бағдарламасы аясында С. Ә. Күзембайдың жетекшілігімен «Қазақ музыкасының антологиясы» 8 том болып жарық көрді. Бұл өткенге өзіндік диалог, болашақ ұрпаққа рухани өсиет болмақ әрі қазақ халқының ежелден келе жатқан мәдениетінің жаңа қырларының ашылуына сеп болады. Педагог, өнертанушы, «Казахская музыка: Национальная идея “Мәңгілік Ел”», «Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы», «Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері» монографиялары мен көптеген ұжымдық монографиялардың және «Сольфеджио», т.б. оқулықтардың авторы еуропалық бағыттағы жаңа мәдениетті құру үшін халықтың көркем дәстүрлері сарқылмас қайнар бұлақ болатынын нық сеніммен айтады. Ғылыми қызығушылығы жан-жақты, рухани жан дүниесі бай шығармашылық адамы ретінде үздіксіз шығармашылық ізденісте болу – оның характерінің басым бөлігі болып табылады. Қазақ халқының руханиятының ұлттық қазынасын қайта жандандырып, халықтық

музыкалық шығармалар мен опера өнерінің ең жақсы үлгілерін насихаттай отырып, С.Ә.Кузембай еңбектерінде өзіне дейінгілердің идеяларын дамытып, өз халқының музыкалық мәдениетінің өзіндік ерекшеліктері мен байлығын дүние жүзіне паш етуде.

Тірек сөздер: Сара Адильгереевна Кузембай, Қазақстан музыкатанушысы, қазақ музыкасы бойынша зерттеу.

S. Ananyeva
MUSIC IN HER LIFE AND CREATIVITY
To the 80th anniversary of S. Kuzembay

Abstract

The contribution of the outstanding scientist-musicologist, Corresponding Member of NAS of RK S.A. Kuzembay to the development of modern musicology of Kazakhstan is summarized. Within the framework of the “Cultural Heritage” program initiated by the President of the Republic of Kazakhstan N. Nazarbayev, under the guidance of S. Kuzembay a unique “Anthology of Kazakh Music” was published in 8 books. This is a kind of dialogue with the past, a spiritual testament to the descendants, the opening of new facets of the unique centuries-old culture of the Kazakh people. S. Kuzembay – teacher, art criticist, author of such monographs as “Kazakh Music: Mangilik El National Idea”, “National Art Traditions and Their Convergence in the Kazakh Opera”, “Actual Problems of National Musicology”, many collective monographs, and textbooks and others. S. Kuzembay is confident that folk artistic traditions have been an inexhaustible spring in the construction of a new culture of European orientation. A relentless creative search is the dominant character of S. Kuzembay, a creative person, rich in soul, with diverse scientific interests. Reviving the treasury of the national spirituality of the Kazakh people, propagandizing the best samples of folk music and opera art, S. Kuzembay develops the ideas of predecessors in her works and demonstrates to the whole world the richness and originality of the musical culture of Kazakh people.

Keywords: Sarah Kuzembay, musicologist of Kazakhstan, research on Kazakh music.

Сведения об авторе:

Светлана Ананьева – кандидат филологических наук, доцент, заведующая отделом аналитики и внешних литературных связей Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова КН МОН РК, член Союза писателей Казахстана

Автор туралы мәлімет:

Светлана Ананьева – филология ғылымдарының кандидаты, доценті, ҚР БҒМ М.О.Әуезов атындағы әдебиет және өнер институтының аналитика және сыртқы әдебиеттану кафедрасының меңгерушісі, Қазақстан Жазушылар Одағының мүшесі.

Information about the author:

Svetlana Ananieva – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Analytics and External Literary Relations of M. Auezov Institute of Literature and Art of SC MES RK, member of the Writers’ Union of Kazakhstan.

МРНТИ 18.41.07

У. Р. Джумакова¹*¹Казахский национальный университет искусств
(Астана, Казахстан)***СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ: ДОСТИЖЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ****Аннотация**

В статье обозначены важные по мнению автора для казахстанской музыкальной науки проблемы, связанные со значительными изменениями музыкознания последнего тридцатилетия и требующие пристального рассмотрения. Круг проблем, присущих современному казахстанскому музыковедению затрагивает такие вопросы как недостаточное понимание музыковедения как фундаментальной науки, сложившееся в советскую эпоху, ныне устаревшее понимание актуальности, размывание границ между музыкознанием и музыкальным образованием, снижение доли классических академических дисциплин в музыкальном образовании, отдаление этномузыкального знания от общей музыкологии, малая изученность музыкального искусства других стран и континентов в казахстанском музыковедении, узкая специализация музыковедения и ограниченность музыкальных научных интересов, сфокусированных главным образом на произведении и композиторе, а также на народно-профессиональном творчестве, несмотря на тенденцию постепенного снижения роли этнографических экспедиций, "интерпретационный" характер этномузыкального знания и необходимость осмысления перспектив его дальнейшего развития. Автор считает, что казахстанское музыковедение переживает кризис роста и предлагает выход из сложившейся ситуации посредством расширения пространства изучаемых явлений, открытость к взаимодействию и взаимовлиянию и дальнейшее развитие казахстанской музыкальной науки в единстве, неделимости этномузыкального знания и академического музыковедения.

Ключевые слова: музыковедение, этномузыкальное знание, композиторское творчество, традиционное искусство, методология музыковедения, аксиология, музыкальное образование.

«Мы кочуем навстречу себе, узнаваясь в другом».
О. Сулейменов¹

Обрисовать в рамках небольшой статьи картину современного музыкознания в целом, конечно, сложно, да и невозможно: просто немислимо объять многообразие происходящего в регионально обусловленном развитии науки о музыке. И все же. Необходимо пытаться расширять знание о музыкальной науке вне Казахстана. Это один из путей внутреннего обновления и обогащения казахстанского музыкознания, выхода на научные проблемы, объединяющие международное музыковедческое сообщество. Предлагаемое видение того, «чем живет» современное музыкознание, основывается на русскоязычной научной литературе и частично на представлениях об англоязычном музыкознании, полученных из российских изданий.

По объектно-предметному пространству и междисциплинарным связям музыкознание последнего тридцатилетия значительно изменилось и стало отличаться разнообразием направлений. Особенно стоит отметить набирающее обороты изучение исполнительского искусства, достигнувшее сегодня небывалой глубины и детализации. «Темп в «Аппассионате» Бетховена в исполнениях от 1927-2006 г.» – это название одной из свежих работ в бетховеноведении – общезначимом, весомом и, казалось бы, уже давно «академизированном» направлении [1]. Исполнительское искусство со своими

¹ Сулейменов О. Эссе. Публицистика. Стихи. Поэмы [Текст] / О. Сулейменов. – Алма-Ата: Жалын, 1990. – 592 с. – Тираж 200000 экз. – ISBN 5-610-89600-8. – 586 с.

специфическими вопросами, раскрывающими интерпретационную сущность музыки, задает «тон» музыковедению, ориентированному в большинстве своем на искусство композиции, и потому на «свернутые» тексты (М. Арановский) произведения. Живое звучание музыки дает пищу исследовательскому «слуху» не только музыковедов, но и исполнителей. В силу реформирования образования к научной деятельности приобщаются и казахстанские музыканты.

Продолжается изучение музыки разных стран и народов. Это характерно для образовательных программ зарубежных университетов [2]. Российские ученые тоже развивают данное направление, расширяя его горизонты. Представление о широком спектре изучаемого материала дают периодические научные издания². Открываются забытые, неизвестные и новые имена композиторов. Огромный пласт культуры познается через изучение духовной музыки разных конфессий. Музыка как текст позволяет ученым открыть важные художественные смыслы, скрытые за звуками. Изучаются музыкальные жанры массовой культуры, джаз, рок и другие направления. В историческом музыковедении большое значение придается изучению рукописей, документов, архивных материалов, научных и литературных источников, что позволяет преодолевать издержки неизбежной интерпретации реальной истории на пути к научной достоверности. Наверно, направления обновляющегося и развивающегося музыковедения можно и дальше перечислять. Однако и сказанного достаточно, чтобы согласиться: наука о музыке является важной частью современной гуманитарной мысли. Значит ли это, что в музыковедении нет «цеховых» проблем дальнейшего развития? Конечно, есть. И об этом говорят ученые, в частности те, которые занимаются самоосмыслением и выходят на методологические вопросы.

Обозначим только некоторые, на наш взгляд, важные для казахстанской музыкальной науки позиции, требующие своего определения.

Начиная с последней четверти XX века, когда появились серьезные работы, показывающие музыковедение как гуманитарную научную дисциплину, ученые стали говорить о недостаточном понимании музыковедения как фундаментальной науки. Так, В. Медушевский отмечал необходимость разделения музыковедения в его преимущественно прикладном значении и его собственно научную основу, для чего предлагал использовать понятие «музыкальная наука».

Прикладные функции музыковедения способствовали размыванию границ между музыкальным образованием и музыковедением, создавая условия для поглощения вопросов собственно музыкального искусства и подменой их проблематикой музыкальной педагогики. В то время, как для специалистов различия между музыковедением и музыкальным образованием очевидны и не требуют специальных объяснений, вне профессионального «цеха» большинство людей даже и не задумывается, чем отличается музыкальное образование и прикладная часть музыкальной науки, полагая, что это одно и то же. Симптоматично, что в учебник «Введение в музыковедение» для педагогических вузов включены разделы, относящиеся к образовательным дисциплинам (гармония, анализ, полифония) [3].

Много нового и интересного совершается в этномузыковедении. Но и в этой области ученые также обнаруживают методологические проблемы, решение которых может открыть перспективы для дальнейших исследований. На наш взгляд, казахстанским ученым стоит обратить особое внимание на подмеченное И. Земцовским отдаление этномузыковедения от общей музыкологии и преобладание вопросов «контекста».

Проявляются ли выделенные нами общие тенденции в музыковедении Казахстана? Безусловно, да, и они достаточно выражены в своих разнообразных аспектах и

² См журналы: «Музыкальная академия», «Научный вестник московской консерватории», «Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных», «Музыковедение», «Музыка и время», «Искусствознание», «Opera musicologica», «Music: art, research, practice» и др.

последствиях. Остановимся на тех, которые, по-нашему мнению, заставляют размышлять о путях самообновления.

Опыт преподавания в высшем учебном заведении позволяет увидеть наглядно «симптомы» де-профессионализации. Музыковедение теряет свою уникальность, неповторимость и необходимость. Нынешние издержки образования (постоянное обновление программ, формализация процесса обучения и «бумаготворчество») повлияли на то, что теперь музыковеды могут не знать и не слушать музыку, а, только прочитав о ней, рассуждать и даже пытаться исследовать. Подобное снижение роли слухового опыта в процессе обучения ведет к большому удельному весу компиляции и плагиата в научной деятельности.

Представление о специальности музыковеда и его профессиональных возможностях значительно сузилось, ограничиваясь, главным образом, педагогикой и наукой. Набор дисциплин и приоритетов в них (по количеству часов) является тому подтверждением. Система музыковедческого образования в основном плодит себе подобных, не подготавливая к современным реалиям и разнообразным возможностям применения специальности. Даже в области критики и журналистики существующие инициативы (курс лекций Т. Джумалиевой, «Новая музыкальная газета» и т.д.) мизерны по сравнению с интенсивностью музыкальной жизни современного Казахстана. Публицистика, просветительство, лексикология, библиография, текстология, редакционно-энциклопедическая деятельность, продюсирование, менеджмент – какие разные возможности «выхода» профессии музыковеда?! К сожалению, они не учитываются в должной мере, как в образовании, так и работодателями.

Музыковед, владеющий устным словом, готовый вести разговор со слушателем о самой музыке, – сегодня в нашем обществе это большая редкость. А о том, что к мнению ученого и педагога «по призванию», а не «по статусу» прислушиваются в социально значимых вопросах развития культуры, вообще не стоило бы и упоминать. Хотя именно благодаря взгляду музыковеда могли быть выполнены совершенно на другом уровне некоторые культурологические проекты, где такого рода специалисты просто необходимы. Так, с сожалением можно воспринять нотное издание ряда казахских опер (Проект 2009 года), где участие музыковеда-редактора, возможно, помогло бы избежать текстологических ошибок, несовместимых с культурой нотопечатания и с художественным значением самих музыкальных произведений.

Симптомы обесценивания музыковедения ощущаются также в формальном характере знаний, необходимость в которых условна, «рамочна». Научные статьи, доклады конференций «штампуются» для отчетности и аттестации. Среди них встречаются (и довольно нередко) такие по содержанию, которые лучше вообще не читать, так как они не выдерживают уровня научности, а иногда и просто не соответствуют общим требованиям к письменным текстам.

Можно ли сказать, что казахстанское музыковедение переживает кризис роста? По-нашему мнению, да. Для музыковедов Казахстана вопрос: «куда мы идем?» – актуальный. Это вовсе не значит, что перечеркиваются все научные достижения. Их много, они, верится, общеизвестны, и в рамках задач, поставленных в статье, мы опускаем перечисление имен и работ. Это значит, что для дальнейшего развития музыкальной науки необходимо определить пути, в том числе то, что мешает адекватному представлению и формированию новых знаний, отвечающих современности.

Какие тенденции необходимо преодолеть, какие методологические проблемы за этим стоят? Обозначим то, что, на наш взгляд, характеризует современное состояние казахстанского музыковедения.

Бросается в глаза узкое и ограниченное понимание целей и задач. По существу они сужены до изучения казахской музыки. Другие «музыки» в культуре Казахстана, а также музыка, представляющая мировое искусство изучается очень незначительно, а иногда и осознанно игнорируется. Понимание актуальности, сложившееся в советскую эпоху, не

изменилось. Идеологические и политические мотивы тех времен вели к тому, что актуальность изучения национальной культуры по существу обеспечивала и оправдывала функционирование науки в периферии. В центре актуальным было изучение музыки разной, не только национальной. Но ведь сегодня другое время?! Одним из достижений независимого Казахстана является открытость культуры к взаимодействию и взаимовлияниям. Справедливо задаться вопросом, почему, стремясь к интеграции в мировое культурное пространство, не должно быть актуально изучение той самой зарубежной музыки, если она сплошь и рядом вокруг нас? Почему на Западе, в Америке, в России изучают разное, пытаются охватить все многообразие, в том числе и казахскую музыку, а для казахстанского музыковедения актуальна главным образом национальная культура? И не понимается ли она узко? Получается, что само музыковедение может повлиять на ситуацию «отчуждения» от международного пространства. Благо, что это невозможно: широкое информационное поле выполняет свое предназначение! А музыковедческая мысль, ограничивая свои цели и задачи, сама себе обеспечивает «приговор», удовлетворяясь периферийной ролью. К тому же, конкретные и глубокие знания мировой музыкальной культуры позволяют свежим взглядом «окинуть» музыкальное искусство казахского народа.

Также узким и ограниченным представляется понимание объектов изучения. Фольклор и композиторское творчество как были, так и остались в центре внимания, став для ученых магистральными областями. Другие объекты (например, массовая музыка) включаются единично. Методологические подходы не позволяют рассматривать их в относительной самостоятельности от объектов фольклора и композиторского творчества. «Музыка и духовная культура», «музыка и быт», «музыка и край», «музыка и общество», «музыка и реклама», «музыка и бизнес» – как много неизученного в современной культуре! Но интересы музыковедения сфокусированы, главным образом, на произведении, на композиторе, на народно-профессиональном творчестве. А когда предлагается новая тема, не привычная по своему объекту изучения, ее трудно принять, так как она не соответствует сложившимся установкам.

Из сказанного напрашивается вывод о необходимости расширения пространства изучаемых явлений, представляющих музыкальное искусство и Казахстана, и других стран и континентов. Необходимо вводить дисциплины, открывающие знания в области музыкальных связей и источников дальнейшего развития культуры. Для этого нужны специалисты. В музыкальном образовании Казахстана таких специалистов мало. Узкая специализация в научной сфере приводит к тому, что преподавание общих и универсальных теоретических и исторических дисциплин в основном сводится к знаниям на уровне учебников. Встречный этому процесс – снижение доли классических академических дисциплин. Так обеспечивается «самовоспроизводство» музыковедов, но не расширяется пространство научной мысли. По существу, музыковедение «рубит сук, на котором сидит», и в ближайшем будущем, возможно, в таких специалистах не будет спроса. Музыканты, которые являются основной средой, питающейся музыкально-теоретическими знаниями, могут задаться вопросом: зачем нужны знания в ущерб академической классической музыке, которая является основным предметом потребления и воспроизводства? А вообще, могут ли углубить, расширить знания исполнителей музыковеды, для которых классическое академическое искусство не является областью профессиональных научных интересов? Вряд ли. Вот поэтому и существует скепсис по отношению к музыковедам. Во избежание такой парадоксальной ситуации необходимо расширять тематическое пространство музыковедческих исследований, проблематику которых внедрять в образовательный процесс через новые или обновленные по содержанию дисциплины.

В разговоре о музыковедении Казахстана невозможно не коснуться специально этномузыковедения. Это направление исторически сложилось как определяющее уровень развития отечественной музыкальной науки. Конечно, возможно такое же отдельное

обсуждение проблем академического музыковедения. Если не учитывать магистерские диссертации, то музыковедов, серьезно занимающихся профессиональным композиторским творчеством, не так уж и много. При этом, распространенная тема национального стиля эксплуатируется до сих пор в том же понимании ее актуальности тридцатилетней давности, опираясь, главным образом, на категорию жанра. Но это отдельный вопрос, и он в данном обсуждении сознательно опускается. Как нам представляется, сегодня практически намного важнее осмыслить перспективы развития этномузыковедения.

Безусловно, что казахстанская музыкальная фольклористика за весь XX век решила многие научные вопросы. Какие же тенденции можно отнести сегодня к тормозящим дальнейшее развитие? Очень важно осознать, что в процессе исследований и решения вопросов казахстанское этномузыкальное знание «обросло» в своих подходах некоей мифологичностью. Проблемы нотации, письменной фиксации возведены в чуть ли не главный вопрос, влияющий на музыкальную практику. В реальности же значение, которое им придается, не соответствует той роли, которую они выполняли и выполняют в творчестве.

Исследованиям порою мешает аксиологическая парадигма, обеспечивающая представление о казахской музыке как непохожей, уникальной, единственной, совершенной. На самом же деле рассматриваемые свойства и закономерности чаще всего относятся к разряду типологических и проявляются в других национальных культурах (например, в области связи слова и музыки, инструментов), знания о которых могли бы привести к совершенно новым выводам. В целом при изучении традиционной культуры есть опасность романтизации, некоего обожествления прошлого. Именно это породило мнение, причем, малоубедительное в научном аргументировании, что истинный звук домбры утерян. Может ли ученый иметь представление об истинном звуке, если он не сохранился? А вообще, может ли он остаться таким же, как в прошлом? Наконец, а почему невозможно в сегодняшнем звучании домбры видеть «реликты», сохранившиеся коды при всем историческом изменении. Ведь сами исполнители, играя на домбре, прежде всего через звук, ощущают свои истоки, связь с традицией и не сомневаются в том, что современная домбра унаследовала традиционное отношение к звуку. К тому же и казахские композиторы уже прошедшего XX века, вслушиваясь в «қоңыр» дауыс домбры, отразили этот «национальный код» в инструментальную и оркестровую музыку вне звучания самого инструмента.

Для казахстанского этномузыкального знания перспективным является историческое направление. По существу оно еще не получило должного развития. О внеисторическом исследовании свидетельствует недостаточное внимание к вопросам временной атрибуции при изучении традиционной музыки. Поэтому попытка ее исторического обзора, наконец, осуществленная С. Елемановой, – это хорошее начало [4]. Но в целом исходная позиция в понимании традиционного искусства как, главным образом, культуры прошлого не позволяет в должной мере осознать его современное развитие.

По структуре научного знания музыкальная фольклористика представляет область исторического музыковедения, что определяет особую важность документов, разного рода объективной фактологии, а также собственно художественных текстов. В зарубежной практике публикаций этнографических исследований существует требование, которое обязывает опираться на этнографический материал, свежие данные экспедиций. В истории этномузыковедения Казахстана прослеживается тенденция постепенного снижения роли этнографических экспедиций. По исследуемому материалу нынешнее этномузыковедение очень сильно отличается от научных работ А. Жубанова, Б. Ерзаковича, Т. Бекхожиной, Г. Бисеновой, К. Жузбасова и др. Создается впечатление, что интерпретационный характер музыковедения доведен до абсурда: объект интерпретации фактически оказывается «вымышленным» самим этномузыковедом.

Каковы причины развития этномузыковедения в обозначенном русле и пути преодоления методологических противоречий? В поисках ответа на эти вопросы, можно

рекомендовать прочесть ряд публикаций профессора И. Земцовского, авторитетного в кругу казахстанских этномузыковедов. В «Музыкальной академии» за период 2000-2015 г.г. он неоднократно поднимал вопросы методологии этномузыковедения и обосновывал единство музыковедения. Мы сочли необходимым дополнить свои рассуждения фрагментами его статьи «Возвращаясь к М. П. Мусоргскому. К проблеме «истоков» композиторского творчества» [5]:

- «В изучении проблемы «фольклор-композитор» мы все подошли к некоей черте, преодоление которой возможно, как мне представляется, через осмысление актуальных задач и методологических потенциалов современной гуманитарной науки».
- «Необходимо исходить из фундаментальной идеи о единстве каждой национальной музыкальной культуры – устной, устно-письменной и письменной традиций, а значит, и о единстве так называемой народной, массовой, популярной, принципиально не озабоченной авторством, и композиторской музыки».
- «Культура вообще не делится на целые числа».
- «Схема «письменное вслед за устным» явно упрощает картину. Никто в культуре «гуськом» не ходит».
- «Диалектика развития такова, что именно композитор оказывается средоточием (если не медиумом) всех существующих музыкально-стилевых движений – через него идет и вертикаль, и горизонталь и смерч внутрикультурных процессов».
- «И хотя искусствоведам всегда интересно знать, откуда художник пришел, что он наследует, чем он так сказать питался и питается. Но еще важнее и, я уверен, намного интереснее узнать, куда идет художник, куда он стремится, куда приходит и куда зовет».
- «Художник сам себе закон» (А. С. Пушкин). Он «живет в будущем сегодня, здесь и сейчас».
- «Важно осознать, что единство какой-либо культуры не есть ее закрытость перед другими культурами (не говоря уже о том, что многие культуры исторически многонациональны)».
- «Закон выживания мелосферы – освоение чужого».
- «Необходимо радикально пересмотреть примитивную практику сопоставления нотных примеров-иллюстраций в пользу принципиально другого исследовательского подхода, а именно в пользу анализа процесса творчества, обусловленного культурно-исторически и социально-психологически. Музыка – прежде всего мышление».
- «Проблему национальных истоков композиторского творчества ставить широко – не ограничивая ее узко понятым фольклором».
- «Необходимо признать истоком творчества композитора его собственный слух».
- «Одним из уроков фольклора оказывается тот факт, что всякая свобода обусловлена контекстно и потому подвижна в рамках культуры».
- «Необходимо заново обсудить проблему историзма истоков».
- «Для композиторов разных исторических эпох нет единого национального фольклора. Готовность композиторского слуха к обращению к фольклору – это свойство не постоянное».

С этими высказываниями И. Земцовского невозможно не согласиться. Его предложения – против косности науки, за соответствие музыкальной реальности. И в этом актуальность его мыслей. Развитие казахстанского музыковедения видится в единстве, неделимости его двух дисциплинарных направлений. По нашему мнению, методологической и культурологической ошибкой является любая попытка развести эти направления, особенно на уровне образовательной подготовки, поскольку на практике объектно-предметное поле музыкальной культуры едино.

Все сказанное имеет смысл и может быть адекватно понято, если под музыковедением понимается настоящая наука и служение ей по призванию. У Олжаса Сулейменова – величайшего поэта современности, гениальное погружение которого в мир языка перевернуло научные представления академической тюркологии, – есть и такие строки:

«Когда удается взглянуть на послужной список великого годами и степенями тюрколога и увидеть несколько статей ровных, серых, как асфальт, накатанных к датам и в соавторствах, невольно приходишь к грубому выводу – человек не оправдал **назначения**. Я уже не говорю о **предназначении**, которого, возможно, и не было. Средством, но не **целью** была для него наука» [6, 181]. А еще так и просятся в предложенные рассуждения слова великого русского поэта М. Лермонтова. «Наука не признает ни счастья, ни славы. Счастлив невежда, славы достигает удачливый».

Список литературы

1. **Хайнц фон Лёш, Фабиан Бринкманн.** Темп в «Аппассионате» Бетховена в исполнениях от 1927 до 2006 года // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. – С. 88-96. – Библиогр.: с.96. (Берлин, Германия)
2. **Земцовский И.** Мой идеал – изучение контекста в тексте. // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 32-36.
3. **Бонфельд М.** Введение в музыкознание: Уч.пособие для студ.высш.учеб.заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.: ноты. Тираж 5000 экз.– ISBN 5-691 - 00731-9.
4. **Елеманова С. А.** Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки) [Текст]. – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с. – Библиогр.: с.324-336.
5. **Земцовский И.** Мелосфера Мусоргского – его «неизвестная родина»» [Текст] / Земцовский И. // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 30-36.. – Библиогр.: с.36.
6. **Сулейменов О.** АЗ и Я [Текст]. – Алма-Ата: Жазушы; Созстан, 1991. – 276 с.

References (transliterated)

1. **Khaynts fon Lesh, Fabian Brinkmann.** Temp v «Appassionate» Betkhovena v ispolneniyakh ot 1927 do 2006 goda // Muzykal'naya akademiya. – 2012. – № 2. – p. 88-96. – Bibliogr.: p.96. (Berlin, Germaniya)
2. **Zemtsovskiy I.** Moy ideal – izuchenie konteksta v tekste. // Muzykal'naya akademiya. – 2006. – № 1. – p. 32-36.
3. **Bonfel'd M.** Vvedenie v muzykoznanie: Uch.posobie dlya stud.vyssh.ucheb.zavedeniy / M.Sh.Bonfel'd. – M.: VLADOS, 2001. – 224 s.: noty. Tirazh 5000 ekz.– ISBN 5-691 - 00731-9.
4. **Elemanova S. A.** Nasledie tyurkskoy kul'tury (istoricheskiy obzor kazakhskoy traditsionnoy muzyki) [Tekst]. – Almaty: Kantana-press, 2012. – 408 p. – Bibliogr.: p.324-336.
5. **Zemtsovskiy I.** Melosfera Musorgskogo – ego «neizvestnaya rodina»» [Tekst] / Zemtsovskiy I. // Muzykal'naya akademiya. – 2012. – № 3. – S. 30-36.. – Bibliogr.: p.36.
6. **Suleymenov O.** AZ i Ya [Tekst]. – Alma-Ata: Zhazushy; Sozstan, 1991. – 276 p.

У. Р. Джумакова

ЗАМАНАУИ МУЗЫКАТАНУДЫҢ ЖЕТІСТІКТЕРІ МЕН БОЛЖАМЫ

Түйін

Мақалада автор Қазақстан музыка ғылымын, музыкатанудағы соңғы отызжылдықтағы біршама өзгерістерге ұшырағанына байланысты мұқият қарауды қажет ететін маңызды проблема деп көрсеткен. Мәселе ауқымы, қазіргі заманғы қазақ музыкатануына тән музыка ғылымын іргелі ғылым ретінде жеткілікті түсінбеу, кеңес дәуірінде қалыптасқан, өзектілігін жойған, музыкатану мен музыкалық білім арасындағы бұлыңғырлық, музыкалық білім берудегі классикалық академиялық пәндер үлесінің төмендеуі, жалпы музыкологиядан этномузыкатануды қашықтату, өзге елдердің музыка өнерінің қазақстан музыкатануында аз қаралғандығы, музыка ғылымының тар мамандандырылуы және музыкалық ғылыми қызығушылықтың шектеулері, басты назардың тек шығарма мен композиторға бағытталуы, сондай-ақ халықтық-кәсіби шығармашылығын, этнографиялық экспедициялар рөлінің біртіндеп төмендеу үрдісіне қарамастан, этномузыкатанудың түсіндірме сипаты мен оны одан әрі дамытудың болжамдарын түсіну қажет сияқты мәселелерді қозғайды. Автор Қазақстан музыкатануы өсу дағдарысын бастан кешіп жатқандығын және зерттеліп жатқан құбылыстарын кеңейте отырып, этномузыкатану мен академиялық

музыкатанудың бөлінбеуіне өзара ықпалдасу мен өзара ықпалдасудың ашықтығы және қазақстандық музыкалық ғылымының бірлікте одан әрі дамуын қазіргі ахуалдан шығу деп санайды.

Тірек сөздер: музыкатану, этномузыкатану, композиторлық шығармашылық, дәстүрлі өнер, музыкатану әдіснамасы, аксиология, музыкалық білім.

U. Jumakova

MODERN MUSICOLOGY: ACHIEVEMENTS AND PROSPECTS

Abstract

The article identifies important issues for the Kazakh musical science connected with significant changes in the musicology of the last thirty years and requiring close examination. The range of problems inherent in contemporary Kazakh musicology touches upon such issues as the lack of understanding of musicology as a fundamental science that developed in the Soviet era, the now outdated understanding of the urgency, the blurring of boundaries between musicology and music education, the decline in the share of classical academic disciplines in music education, the transfer of ethnomusicology from general musicology, a poor study of the musical art of other countries and continents in the Kazakh musicology, narrow specialization of musicology and the limitations of musical scientific interests, focused mainly on the work and composer, as well as on folk and oral-professional creativity, despite the tendency of the gradual decline in the role of ethnographic expeditions, the “interpretational” nature of ethnomusicology and the need for understanding the prospects for its further development. The author believes that Kazakhstan musicology is experiencing a growth crisis and offers a way out of the situation by expanding the space of the phenomena being studied, openness to interaction and mutual influence and further development of Kazakhstan’s musical science in unity, the indivisibility of ethnomusicology and academic musicology.

Keywords: musicology, ethnomusicology, composer creativity, traditional art, methodology of musicology, axiology, music education.

Сведения об авторе:

Джумакова Умитжан Рахметулловна – доктор искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств.

Автор туралы мәлімет:

Джумакова Умитжан Рахметулловна – Өнертану докторы, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры.

Information about the author:

Umizhan Jumakova – Doctor of Arts, Professor of Kazakh National University of Arts.

МРНТИ 13.07.27

*А. Б. Наурзбаева¹**¹¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***ДИСКУРСАНАЛИЗ ЖЫРАУ В АСПЕКТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ
СТРАТИФИКАЦИИ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ОБЩЕСТВА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ*****Аннотация***

Феномен жырау как объект изучения вызывает интерес исследователей из различных научных сфер. Динамика научной парадигмы влечет за собой изменения и трансформацию своей методологической составляющей, открывающей все новые аспекты предмета осмысления. Этот процесс работает на актуализацию вопросов и проблем, непосредственно вытекающих из мировоззренческих установок своего времени и общественного интереса. Статья актуализирует вопросы исследования феномена жырау в аспекте эпистемологических координат современной науки, в частности, коррелятивности междисциплинарного подхода. Дается обоснование продуктивности использования дискурсанализа в изучении творчества жырау и перспективы выявления перформативного характера его дискурса. Особенность стратификационной картины казахского традиционного общества в большей мере имеет основание строиться на коммуникативной составляющей социальности, чем на «общепринятой» социально-экономической регламентации. Иначе говоря, «классический», так называемый, классовый подход к построению социальной схемы казахского традиционного общества будет иметь большую величину погрешностей с точки зрения его верифицируемости с инвариантной моделью этой теории. В статье раскрывается особенность коммуникативной стратификации традиционного общества и места жырау в целостной системе взаимодействия дискурсов.

Ключевые слова: жырау, дискурс, дискурсанализ, перформативный дискурс, коммуникация, «коммуникативный идеал», индивидуальное, стратификация, стратосфера, таксономия.

Феномен жырау как объект изучения вызывает интерес исследователей из различных научных сфер в силу своей сложной природы и свойственной ему полифункциональности, отсюда – и его предметная многогранность. И фольклористика, и этнография, и история культуры, и филология, и отчасти философские направления находили свою предметность в этом объекте и осмыслили его с позиции своего методологического основания. Можно считать, что многое уже изучено, но тем не менее остается неисследованным. И этот процесс не может быть ограничен степенью изученности; динамика научной парадигмы влечет за собой изменения и трансформацию своей методологической составляющей, открывающей все новые аспекты предмета осмысления. Этот процесс работает на актуализацию вопросов и проблем, непосредственно вытекающих из мировоззренческих установок своего времени и общественного интереса. И поскольку современная научная парадигма освобождается от центрирования одной научной модели и ведущей методологии, открывается возможность рассматривать жырау в аспекте новой социокультурной методологии – дискурсанализа. Методология дискурсанализа характеризуется комплексностью, междисциплинарностью, что соответствует многоаспектной природе объекта описания – феномену жырау.

В современной науке в рамках нового гуманитарного знания упрочилась позиция конститутивной взаимосвязи языка, коммуникации и социальных практик. Это связано с пониманием языка как фундаментального социокультурного института. Сегодня

признается, и то, что не мир отражен в языке, а язык представляет мир, конструирует его смыслы. «Язык как фундаментальную составляющую общества открывает для себя социология; психология связывает начала формирования психики (и в онтогенетическом, и в филогенетическом планах), с языковыми процессами; этнология и антропология открывает эффективность лингвистических методов для анализа систем родства и мифов первобытных народов; историческая наука широко использует этимологический, семантический, морфологический, семиотический и др. методы для анализа исторических феноменов», - отмечают казахстанские философы Б. Нуржанов и А. Ержанова. [1,148].

В этом методологическом повороте современной гуманитарной науки анализ структур коммуникативного действия Ю. Хабермаса и дискурсанализ М. Фуко, П. Бурдьё занимают особое место и обращены к предметной области, в пространстве которой находят многообразие своего проявления различные практики коммуникативного действия, в широком смысле - социального действия. Понятие «дискурс» в этих теориях расширяет свое значение и выходит за пределы своего лингвистического генезиса, получая легитимность в качестве социокультурного термина. В науке признано, что дискурсы не являются собственно лингвистической единицей современного исследования, поскольку дискурсивная деятельность человека получает своё объяснение и обоснование лишь в контексте деятельности в целом, деятельности вообще. Дискурсанализ рассматривается сегодня не как метод, а как методология или эпистемологическая междисциплинарная область, затрагивающая исследования, которые основываются на широком круге теоретических подходов и аналитических приемов. Соответственно, и понятие дискурса изменяется в зависимости от сферы исследования.

Теорию дискурса М. Фуко [2] рассматривают как «скрытую теорию общества», где социологические истолкования и объяснения являются предметом дискурсанализа, в центре внимания которого – функционирование дискурсивных практик. Дискурсанализ М. Фуко реконструирует изменение общественных институтов из перспективы связанных с этим исторических практик знания. Такого рода социологические истолкования и объяснения являются предметом дискурсанализа. Поскольку объектами дискурсанализа является как сама речь, так и совокупность ментальных, социокультурных условий ее порождения.

В аспекте своей концепции символической власти, П. Бурдьё [3] рассматривает дискурс как инструмент социальной классификации, который способствует упорядочиванию отношений между коммуникантами, между ними и предметами их речи. В этой связи дискурсы можно рассматривать и как индикаторы социокультурной организации общества. И, если следовать логике определения онтологических оснований и культуры, и социума, то эти взаимоисходные амбивалентные феномены, безусловно, строятся и осуществляются в определенной коммуникативной матрице как своего рода системообразующего компонента. Именно коммуникативная матрица является полем существования дискурсов, организующих и наделяющих смыслом бытие любого социума. И следует понимать, что дискурсы не есть сумма высказываний. Поскольку именно дискурс диктует правила коммуникативной стратификации. И важным, с точки зрения исследовательских задач, подобное понимание дискурса позволяет через его раскодирование обнаружить и невыговариваемые (интенциональность) смыслы речевого поведения, узуальной природы всей коммуникативной сферы.

Комплекс методологических стратегий дискурса оказали существенное влияние на формирование новых направлений в культурфилософии, «опознающих» свой предмет разноаспектно. Более того, «фокус на перформативности дает возможность вновь обратиться к практике и действию, реальности как таковой, вопросам, оставшимся вне внимания постмодернизма с его акцентом на интерпретации текста и рассмотрении мира как текста; перформативный синтез антидисциплинарен, он иллюстрирует «де-эссенциализацию» академических дисциплин и прокладывает дорогу к мульти-транс- или междисциплинарности» [4,232-234].

Так, интерес к творчеству казахских жырау, с точки зрения теории дискурса, может пролить свет на осмысление вопроса о *конститутивной взаимосвязи коммуникации и социальных практик* в традиционной культуре казахов, об особенностях динамики его *стратосферы коммуникативно означенного пространства*. Поскольку предметом дискурсанализа являются то, что фактически говорится, а не «как должно было говориться» с позиции нормативности как признака упорядоченности. Речь идет об анализе «условий существования», а не «условий возможности» в параметрах определенной системы правил. Учитываются ментальные состояния коммуникантов, материалы культурного фона реализуемой коммуникативной ситуации.

В подобном срезе актуализируется и проблема индивидуальности и индивидуального сознания в духовной традиции культуры номадов. По сути, эта проблема не рассматривалась в достаточной мере в силу инерции укоренившейся позиции в господствующей научной парадигме об отсутствии предпосылок появления индивидуальности в культурах Востока, в соответствии с чем, по умолчанию, и в казахской культуре. Понятие индивидуальности по сей день остается прерогативой научной методологии и культурфилософской системы в рамках метафизической рациональности, выросшей на почве западного типа культуры в целом.

Как известно, от греческой античности до сегодняшнего дня метафизическая мысль бьется над уяснением понятий «индивидуальность», «индивид», «личность» в культурно-историческом контексте их различных сущностных оснований. Как, к примеру, полагал Г. Зиммель, «так ли уж были лишены средние века черт индивидуальности» [5,193], когда внешне как бы стирались очертания личности, нивелированные коллективностью.

В целом же все изыскания вопроса о человеке в западной интеллектуальной парадигме были выводимы из антропологического дискурса метафизики субъекта, его присутствия в мире и только ему принадлежащего права на удостоверение существования мира, как субъекта языка и мышления, субъекта экономики, субъекта политики, наконец, субъекта искусства. Безусловно, богатый опыт осмысления природы индивидуального следует признать, как ценность, которую западная культура признает, как фактор, прежде всего, интеллектуальной саморефлексии человека.

Схваченное трагедией сознание озадачено бытием. Поэтому прийти в сознание, т.е. в себя «можно лишь усилием выхода из «Я», «усилием выхода из мира, обжитого и освоенного этим «Я» в качестве своего, но существующего во всей его самобытности, от века данности и богом устроенности» [6,34]. Это и есть так называемый «экстравертный тип индивидуального способа экзистенции», который в межличностной коммуникации абстрагирует свое Я как собственное сознание. Не отсюда ли проистекает тяготение западного интеллекта к абстракции слова и формируется тот логоцентризм, который Ж. Деррида называет «генеалогией логоса». Трагизм сознания «Я», который строит свою индивидуальность на самоотнесенности собственного сознания, не может распоряжаться собственной идентичностью.

Вероятно, посему извечный трагизм сознания, взыскующего свободу со всеми ее историческими коррелятами, одолевает метафизическую природу мышления и мироустройства западного человека. Трансцендентность внутренней жизни западного человека довлеет пока «идея полностью индивидуализированного существа не избавится от коннотаций истории спасения», - полагает Ю. Хабермас [7, 215]. И только с момента избавления от эсхатологического дискурса западный человек начинает создавать коммуникативные предпосылки самопонимания и самоутверждения не опосредованно (через трансцендентность), а как публичный процесс.

Между тем, проблема индивидуальности, активно решаемая на западном культурно-историческом материале, в контексте компаративистских и ориентальных исследований часто служит поводом утверждать об отсутствии индивидуальности в, так называемых, «неевропейских культурах». Такого рода выводы о «невывяляемости» - результат

методологической погрешности механического применения общепринятой западной социокультурной матрицы к типологически иным культурным целостностям.

Более результативными, с точки зрения коррелятивности подходов к предмету осмысления, на наш взгляд, являются исследования, обосновывающие проблему индивидуального с учетом особенностей соционормативной и духовной сфер жизни человека и общества. Поскольку именно они (соционормативная и духовная сфера жизнедеятельности человека и общества), наряду с другими факторами, служат интеграторами аксиосферы того или иного типа культуры. К примеру, не может оставаться без внимания мысль о том, «что в основании западной традиции лежит индивидуальный контакт с личным персонифицированным богом, устрояющим отдельные личности. Межличностная коммуникация производна от этого и вторична. Здесь кроются истоки динамического экстравертного типа индивидуалистского способа экзистенции, приведшего западный мир к высотам гуманизма и глубинам отчуждения» [6,166]. В то время как «конфуцианская философия с ее сильной ориентацией на холистскую целостность и единство человеческой личности как средство реализации высшей ценности в мире является, несомненно, внутренне гуманистической и резко противостоит раздвоению человеческого существования через противопоставление его божеству или внешнему материальному окружению» [8,9].

Подобные обобщения дают основания полагать, что проблема индивидуальности внутри общей структуры человеческого бытия должна решаться в рамках определенных культурно-исторических координат. И всякий раз эти координаты должны быть уточняемы как с позиции феноменологической редукции структуры человеческого бытия, так и с позиции специфики их антропологических измерений (понимания) в данной культуре.

Существенным в практике выявления существа индивидуального является обоснование форм коллективности, в которой человек проявляет (обретает) индивидуальность. Безусловно, наиболее очевидна в частности - творческая индивидуальность как одна из институционально признанных репрезентативностей коллективного сознания или же, как признаваемая социумом ценность. В широком же контексте - включенность в коммуникативность, которая будучи универсальной по своей природе, коррелируема системой социальных норм и ценностей того или иного типа культуры. Иначе говоря, в объективе исследователя оказывается способ социального бытия индивида в качестве самостоятельного субъекта деятельности и общения. В этой связи, более оптимальным видится подход, рассматривающий неповторимость и единичность в качестве необходимого, но недостаточного признака индивидуальности.

П. Бурдье считает, что индивидуальная единичность питается ограничениями и ресурсами коллективного. По мнению ученого, «противопоставлять индивидуальное коллективному, чтобы отстаивать право на творческую индивидуальность и тайну единичного творения, - значит лишиться себя возможности открыть коллективное в самом сердце индивидуального в форме культуры... или в форме габитуса, посредством которого, говоря языком Эрвина Панофски, творец участвует в жизни своей коллективности и своей эпохи и которой ориентирует и направляет без ведома самого творца его, казалось бы, самые уникальные творения» [9,258].

В соответствии с этой авторитетной в современных социальных науках теоретико-методологической установкой, делается обоснование того, что в анализе уникальных свойств индивидуальности раскрываются не просто индивидные свойства человека, а процесс их ограничения общими правилами социального взаимодействия, принятыми в культуре того или иного общества.

Очерченные параметры укладываются в обобщающую схему «история, общество и индивидуальность», которую Ю. Хабермас прочитывает в обратном порядке и акцентирует свое внимание на понятии «индивидуальность». Примечательным в разворачивании понятия индивидуальности является его замечания о трудностях, с которыми сталкивались все те, кто пытался объяснить значение термина «индивидуальное» в рамках

метафизической мысли. Существенным же является его «тезис о том, что смысл «индивидуальности» можно полностью сохранять лишь в том случае, если мы оставим его для его перформативного употребления, отличая от дескриптивного смысла единичности» [10,195].¹

Индивидуализацию внутри исторического контекста Ю. Хабермас рассматривает в параметрах своей базовой «теории коммуникативного действия». Поэтому его идея «перформативного требования индивидуальности» строится на принципах направленности процесса индивидуализации по каналам социализации и истории. Таковыми являются: *а/ коммуникативные предпосылки самопонимания и самоутверждения как публичного процесса; б/ требование признания незаменимой эгоидентичности, проявляющей себя в сознательно устраиваемой жизни; в/ выражение себя не как самосоотнесенности познающего субъекта, но как этическое самоутверждение ответственной личности* [10,198-203].

Таким образом, предложенные Ю. Хабермасом принципы в полной мере соответствуют условиям канала социализации казахских жырау и могут быть положены в основу разворачивания проблемы «перформативного требования индивидуальности» их творчества. Ибо сама историческая практика коммуникации в казахской социокультурной традиции, уходящей своими корнями в древнейший и многовековой номадический опыт, начиная с сакского митраизма и тюрко-монгольского шаманизма, предполагает укорененность социокультурного кода перформативности в дискурсивной практике носителей устно-поэтической традиции.

Обоснованием достоверности этого положения в полной мере служит теория о «происхождении носителей казахской устно-поэтической культуры», изложенная в фундаментальных трудах выдающегося казахского ученого-фольклориста, этнографа и эпосоведа Е. Турсунова [11]. В методологическом основании этой теории хранится перспектива изучения многих аспектов казахского традиционного общества как социокультурной целостности. Более того, в ней видится и перспектива определения таксономии этой целостности в ее стратификационных параметрах. Можно полагать, что и современный дискурс социальной антропологии, и социальная история могут обнаружить в этой таксономии задел дополнительных, к уже существующим, установок, которые обогатят их методологический ресурс.

Особенность стратификационной картины казахского традиционного общества в большей мере имеет основание строиться на коммуникативной составляющей социальности, чем на «общепринятой» социально-экономической регламентации. Иначе говоря, «классический», так называемый, классовый подход к построению социальной схемы казахского традиционного общества будет иметь большую величину погрешностей с точки зрения его верифицируемости с инвариантной моделью этой теории. (Следует отметить, что в силу признания формационной теории в качестве универсальной методологии, сформировалась и трудно преодолеваемая практика наделять классовыми характеристиками и «подгонять» любое общество к одной из пяти социально-экономических моделей. Чаще всего этот подход давал сбой в случае с такими типами общества, которые и сам К. Маркс обошел вниманием, тактично относя их в обобщенном виде к обществам с «азиатским способом производства»).

Пользуясь терминологией О. Шпенглера, «псевдоморфозом» можно назвать классовую картину казахстанского общества 15-20 вв., рисуемую исследованиями советского периода. К примеру, отмечаемый в них факт появления промышленного

¹ В пояснении Ю. Хабермаса, «перформативные высказывания - утверждения, которые в отличие от констативных высказываний не просто оценивают некоторые действия, а сами являются такого рода действиями. Например, перформативные высказывания «я обещаю», «я клянусь» тождественны самим актам обещания и клятвы».

производства еще не говорит о формировании национального класса рабочих и капиталистов в Казахстане в условиях колониализма. А вопрос о «феодалном» прошлом кочевых народов Центральной Азии все еще остается дискутируемым и, думается, в силу неполноты методологических подходов к самой типологической характеристике этих обществ.²

Также следует отметить, что методологическая матрица традиционных подходов социальной истории приводит ее к утверждениям об отсутствии предпосылок формирования государственности в условиях, так называемого, «родоплеменного кочевого типа жизнедеятельности». Отсюда получила свое развитие концепция «ускоренного развития» как в области социально-экономической, политической, так и в сфере культуры кочевых народов. Культурно-исторический процесс был сведен к «закону» неминуемого исторического прогресса, восходящего, по сути, к цивилизации благ, технологически укрепляемой наукой и ее практическим выходом в мир жизнеобеспечения человека. Такая же «схема» положена в основу теории государственности как системы разноположенных, иерархически значимых элементов жизни оседлого (урбанизированного) общества.

Если, скажем, политико-правовая теория Платона рассматривала полис как форму государственного устройства в самодостаточности его политико-экономической независимости, и полис олицетворял собой идеальный Космос как гармонию и пропорцию частей целого, красоту человеческого, воплощаемого в этике и эстетике. То в основе древней китайской идее государства лежало конфуцианство, которое было скорее набором правил и норм, определяющих жизнь человека в обществе. Главным в конфуцианстве были вопросы этики, морали и управления государством. Но в недолгой истории человечества подобные идеалы человеческого общежития так и остались лишь в большей степени теоретическими идеями, на смену которым пришли концепции с иными прагматическими установками.

С удовлетворением можно констатировать, что все эти «прагматические» установки отживают время своего господства, хотя власть одной научно-мировоззренческой парадигмы с трудом уступает свои позиции. Уходят в прошлое методология социальных наук, основанная на одной генерализирующей идеологии. Ее некогда богатая практика сегодня находится в состоянии формирования нового (релятивистского) научного дискурса, примериваемого к новой идеологеме идентичности. Поскольку «в каждую эпоху и в любом обществе изучение и познание истории, как и всякая социальная деятельность, подчиняется господствующим тенденциям данного времени и места» [12,11].

Следует полагать, что современное состояние социальных наук позволяет выйти на разные алгоритмы осмысления социальной стратификации в вариативности ее координат, обусловленной различными аспектами самого многообразия проявления характера социальности. Любое общество многомерно и его интеграционной социальной доминантой, системообразующим фактором могут служить разные мотивации (детерминанты): как универсальные, так и специфические. Именно на этом делал акцент Е. Турсунов, поясняя принципы своей методологии, «исходя из правильной установки, согласно которой изменениям в перипетиях исторической жизни народа соответствуют изменения в фольклоре, историческая школа обнаружила свою несостоятельность в конкретном обнаружении этих изменений. Явления социально-экономической жизни не получают точного отображения в фольклоре, ибо фольклор – не научное, а художественное

² И.Я. Златкин использует термин «кочевой феодализм». Отмечает методологическую нерешенность проблемы изучения «кочевого производства и особенности его социальной формы», что связано с неопределенностью «основного средства производства кочевых скотоводов: одни считают – земля, другие – скот, третьи – и земля и скот в их неразрывном единстве». (Златкин И.Я. «Некоторые проблемы социально-экономической истории кочевых народов». - В кн.: Проблемы алтаистики и монголоведения. – Элиста, 1974.- С.26-42).

творчество, поэтому жизненная правда изображается в нем сквозь призму художественного мировидения» [13,9].

Если эксплицировать эту мысль ученого на понимание роли духовно-эстетической и мировоззренческой доминанты жизни общества как системообразующей структуры, осмысление традиционного общества кочевых народов и, в частности, казахского, приобретает необходимую методологическую целостность. Именно такой методологический разворот оказался наиболее продуктивным в изучении казахской традиционной культуры, предпринятом еще в 70-е годы XX века отечественными учеными.³

Вопрос «духовном универсуме» культуры казахского традиционного общества, получившем свое выражение в эстетическом восприятии мира человека этой культуры – был впервые отрефлексирован в казахской научно-интеллектуальной сфере именно в статьях авторов сборника «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством». В книге была озвучена мысль о специфике культуры кочевья и его культурном коде, об экологическом содержании традиционной культуры, о культурной стратемие кочевого общества, о единстве миров кочевья и оседлости, сформировавших многообразный эстетический мир казахской культуры.

В этом аспекте основополагающие координаты эстетики казахского мира были осмыслены в философских трудах К.Ш. Нурлановой.⁴ В работе «Символика мира в традиционном искусстве казахов» она обратилась к поиску путей раскрытия «контуров системы взглядов на мир, доминировавших в традиционном казахском обществе» и предложила новый методологический конструкт исследования специфики эстетики этого общества. Важным, с точки зрения философского подхода к феноменам культуры, является предложенная автором идея о том, что в «традиционном мироотношении не противопоставляются рациональные и иррациональные моменты». Отсюда следовала идея автора о том, что неприемлема в подходе к осмыслению традиционной культуры методология рациональной метафизики, которая опирается на дихотомию «культура» - «природа», «рациональное» - «иррациональное», «человек» - «мир», «Космос» - «Хаос» и т.п. Ибо «особенность здесь заключается во взаимопронизанности философско-умозрительного и жизненно-практического уровней, здесь следует сказать о неотъединенности культуры от непосредственной жизни человека» [14, 25].

Важнейшим аспектом постижения культуры и «всеобъемлющей национальной идеей» казахского народа К.Ш. Нурланова называет «идею общения». Исследователь рассматривает общение как суть бытия устной художественной культуры и приходит к заключению, что оно (общение) является смыслообразующей характеристикой устной культуры в целом.

Признание базисности общения как регулятора общественных и межличностных отношений, пронизанное духовно-эстетическими ценностями, «которые являются естественными и составляют своеобразный код общения, язык и способ коммуникации, а также форму трансляции символов, имеющих значение именно для данного общества» [15;53], укрепляет версию о возможной альтернативной типологии социокультурных

³ Сборник трудов казахских ученых «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством», весь тираж которого был изъят, поскольку авторы, с точки зрения цензуры советской идеологии, вознамерились раскрыть систему взглядов на мир, лежащей в основе культуры кочевых обществ, осмыслить традиционное мировоззрение номадов. И только в 1993 году книга получила свою вторую жизнь и, главное, оказалась доступной для читателя. В книгу вошли статьи С. Акатаева, М. М. Ауэзова, Э. Шакеновой, Е. Турсунова, М. Каратаева, А. Мухамбетовой, Б.Каракулова, К. Нурлановой, А. Медоева.

⁴ Нурланова К.Ш. - автор фундаментальных трудов «Эстетика художественной культуры казахского народа» (1987г.); «Человек и мир: казахская национальная идея» (1994 г.); «Символика мира в традиционном искусстве казахов» (1978).

целостностей. И, важно подчеркнуть, «идею общения» можно рассматривать и как концептуальную составляющую мировоззрения казахского народа, и как исследовательскую категорию социальных наук.

Скажем, в современной науке дискурсологии обратили внимание на то, что «специфику менталитета и национального характера отражает понятие «коммуникативный идеал». Коммуникативное сознание народа складывается на основе национального представления о коммуникативном идеале. «Под коммуникативным идеалом понимается стереотипное представление об идеальном собеседнике, присутствующее в сознании народа» [16, с. 53]. Тем самым получается, что собеседник – необходимый атрибут дискурсивной личности.

В культуре общения традиционного казахского общества собеседник – это и проникновенный слушатель, причем, здесь не следует трактовать слушателя как пассивно внимающее лицо или группу: слушатель активный коммуникант, который выражает свое отношение к собеседнику и его речи не только на вербальном уровне. Целая система вербальных и невербальных традиционных символов до сих пор работает в пространстве казахской коммуникативной культуры. (При этом следует отметить один парадокс этой коммуникативной стратегии: эконометрия «идеального» собеседника, способного передать гамму экспрессивно-эмоциональных переживаний через «звуковые жесты-высказывания», которые, думается, с определенной долей натяжки следует отнести, в соответствии с принятой системой грамматики, к части речи – междометиям). И, если учитывать, что изустность искусства жырау практически поэтически-музыкальна и «всегда его творчество находится в непосредственном контакте с аудиторией, он всегда имеет возможность наблюдать воздействие своего искусства на слушателя...

Единство творца и аудитории формировалось в самом процессе музицирования, когда активность слушателей проявлялась непосредственно и, в свою очередь, влияла на характер творчества. Выработались даже такие типичные формы исполнения, которые в определенных и заранее известных местах развертывания музыкальной мысли предполагают возможность реакции слушателей через самые различные возгласы, восклицания – эй, эой, ой-дуния и др. И если в таких специально созданных моментах развития формы аудитория не выражала вслух своего одобрения, то это означало неприятие или самого произведения, или данного исполнителя», отмечает А. Мухамбетова. [17; 199].

Признаки идеального собеседника включаются в содержание понятия «коммуникативный идеал». Безусловно, главным качеством, которым он обладает, является умение слушать. Пожалуй, эта ценностная составляющая была положена в основу культуры толерантности казахского народа. Вместе с тем, и само качество речи со всеми его дискурсивными характеристиками остается универсальной ценностью коммуникации. Это положение еще раз удостоверяет обоснованность постановки вопросов, связанных с коммуникативной стратификацией казахского традиционного общества.

«Поиск всеобщего начала, присутствующего во всех модификациях развивающейся целостности, приводит к тому, что им оказываются принципы оформления межличностных отношений, существующие достаточно давно и сохранившиеся в исторической памяти. Эти принципы межличностного общения, оказывающиеся *differentia specifica* общества, на протяжении длительного времени претерпевают сложную эволюцию, однако сохраняют свой исходный смысл, «концептуальное ядро», а потому и оказывают веками организующее и регулирующее влияние, а все духовное производство, в том числе и на общественные отношения. Место товарно-денежных отношений Запада здесь занимают межличностные отношения, оно фигурирует как основная предметность сознания» [18;9-10].

Итак, вопросы о конститутивной взаимосвязи коммуникации и социальных практик в традиционной культуре казахов решаемы также, как это показал обзор некоторых методологических установок современных теорий дискурса, в частности П. Бурдьё, под углом зрения вопроса об индивидуальности посредством презентации жырау как

«коллективной единичности», т.е. как «единичность Я», создающаяся в и через социальные отношения». Соответственно, пространство коллективного и индивидуального дискурса общественных групп и страт как система отношений между коммуникантами основывается как на реальности, так и на «символическом капитале». Тем самым вопрос о социальной схеме традиционного казахского общества актуализируется в аспекте ее коммуникативной стратифицированности.

С точки зрения методологической корректности, необходимо обосновать и определить значение понятия «функции». В данном случае напрашивается теория, согласно которой, «понятие функции, определяемое здесь как вклад, вносимый в упрочение социальной текстуры, в более широкое и организованное распределение благ и услуг, а также идей и верований, могло бы использоваться в качестве ориентира, направляющего исследование на жизненную ценность и культурную полезность определенных социальных феноменов» [19;698].

В соответствии с самой природой феномена жырау, имея в виду многогранность их деятельности и творчества, можно уточнить используемое понятие «функции» применительно к их деятельности и через понятие «социальная» функция. А сама дискурсивная деятельность, являясь «инструментом социальной (впрочем, как и любой другой) классификации», основывающейся «как на реальности или общепринятом представлении о реальности, так и на «символическом капитале» [16;250-281].

Причем, можно предполагать, что для традиционного социума так называемый «символический капитал» коммуникативного пространства играл решающую роль в формировании и поддержании упорядоченности стратосферы и ее целостности (что в терминах научной рациональности обозначается как «принцип системности»). В сложной и эпистемологически обусловленной системе таксономии исследовательский выбор делается в сторону понимания стратификации как процесса структурирования общества, основанного на принципах функциональности общественных групп (страт) в коммуникативном пространстве и, соответственно, присущим каждой страте дискурса. Социальное пространство и социальное время конструируется, помимо прочего, дискурсивными практиками общества, которые включают различные формы взаимодействия, общения и коммуникации.

Список литературы

1. **Нуржанов Б. Г., Ержанова А. М.** Культурология в новом ключе. – Алматы, 2011. – 372 с.
2. **Фуко М.** Археология знания / Пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова, под общ. ред. р. Левченко. Киев: Ника-Центр, 1996; Порядок дискурса // Фуко М. Воля к знанию: по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет. / Сост., пер. с фр., коммент. и посл. С. Табачниковой; под общ. ред. А Пузыря. Москва: Касталь, 1996.- С. 47-96.; Фуко, М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности М. Фуко. - М., 1997.
3. **Бурдьё П.** Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2011. – 288с.; Бурдьё П. Социология социального пространства / Пер. с фр., общ. ред. Н.А. Шматко. - СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперим.социологии : Алетейя, 2005. - 288 с. - (Gallicinium); Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. пер. и послесл. Н.А. Шматко. - СПб. : Алетейя; М. : Институт экспериментальной социологии, 2005. - 576 с. - («Gallicinium»).
4. **Доманска Э.** Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред. Кукарцева М.А. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. - 352 с. С.226-235.
5. **Зиммель Г.** Индивид и свобода. – Избранное. Т.2. М.:Юрист, 1996.- 607с.
6. **Штейнер Е.** Феномен человека в японской традиции: личность или квазиличность.- Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. – М.:Наука, 1980. – 240с.

7. **Хабермас Ю.** Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем. 2-е изд., испр. Москва: Весь мир, 2008 – 416с.
8. **Гуревич, И. Т. Фролов П. С.** Философское постижение человека. – Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир — эпоха Просвещения / Редкол.: И. Т. Фролов и др.; Сост. П. С. Гуревич. — М.: Политиздат, 1991. — 464 с.
9. **Бурдые П.** Социоанализ Пьера Бурдые. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2011. – 288с.
10. **Хабермас Ю.** Понятие индивидуальности. - О человеческом в человеке.- М.: Полииздат, 1991.- 384 с.
11. **Турсунов Е. Д.** Происхождение носителей казахского фольклора – Алматы, Дайк - Пресс, 2004. – 294 с.; Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. – Алматы, 1976.; Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. // Астана, ИКФ «Фолиант», 1999. – 252 с.
12. **Тойнби А.** Постижение истории: Пер. с англ. /Сост. А.П. Огурцов. Вступ. ст. Уколовой В.И.; Закл. ст. Рашковского Е.Б. - М., Прогресс, 1996. – 731 с.
13. **Турсунов Е. Д.** Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999. – 252 стр.
14. **Нурланова К. Ш.** Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.
15. **Нурланова К. Ш.** «Человек и мир: казахская национальная идея».- Алматы, 1994.- 48 с
16. **Кашкин В. Б.** Авторитетность и коммуникация. - Парадоксы границы в языке и коммуникации. Серия "Аспекты языка и коммуникации". Выпуск 5. - Воронеж: Воронежский государственный университет; Издатель О.Ю.Алейников, 2010. - 382 с. ISBN 978-5-904686-08-6 © В.Б.Кашкин, 2010.- С.230-237.
17. **Мухамбетова А. И.** Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры. – Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. - Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.- С.160-188.
18. **Орынбеков М. С.** Предфилософия протоказахов. – Алматы, Издательство «Олке», 1994.- 208 с.
19. **Малиновский Б.** Функциональный анализ.- Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретация культуры. Санкт-Петербург. – Университетская книга, 1997. -728 с. – (Культурология XX век). – С.681-703.

References (transliterated)

1. **Nurzhanov B. G., Yerzhanova A. M.** Kulturologiya v novom klyuche. – Almaty, 2011 – 372 s.
2. **Fuko M.** Arkheologiya znaniya / Per. s fr. S. Mitina, D. Stasova, pod obshch. red. r. Levchenko. Kiyev: Nika-Tsentr, 1996; Poryadok diskursa // Fuko M. Volya k znaniyu: po tu storonu vlasti, znaniya i seksualnosti. Raboty raznykh let. / Sost., per. s fr., komment. i posl. S. Tabachnikovoy; pod obshch. red. A Puzyreya. Moskva: Kastal, 1996.-. p. 47-96.; Fuko, M. Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti M. Fuko. - M., 1997.
3. **Burdye P.** Sotsioanaliz Pyera Burdye. Almanakh Rossysko-frantsuzskogo tsentra sotsiologii i filosofii Instituta sotsiologii Rossyskoy Akademii nauk. – M.: Institut eksperimentalnoy sotsiologii; SPb.: Aleteyya, 2011. – 288 p.; Burdye P. Sotsiologiya sotsialnogo prostranstva / Per. s fr., obshch. red. N.A. Shmatko. - SPb.: Aleteyya; M.: In-t eksperim.sotsiologii : Aleteyya, 2005. - 288 s. - (Gallicinium); Burdye P. Sotsialnoye prostranstvo: polya i praktiki: Per. s fr. / Sost., obshch. red. per. i poslesl. N.A. Shmatko. - SPb. : Aleteyya; M. : Institut eksperimentalnoy sotsiologii, 2005. - 576 p. - («Gallicinium»).
4. **Domanska E.** Performativny povorot v sovremennom gumanitarnom znanii // Sposoby postizheniya proshlogo. Metodologiya i teoriya istoricheskoy nauki / Otv. red. Kukartseva M.A. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2011. - 352 p. p.226-235.
5. **Zimmel G.** Individ i svoboda. – Izbrannoye. T.2. M.:Yurist, 1996.- 607 p.
6. Shteyner Ye. Fenomen cheloveka v yaponskoy traditsii: lichnost ili kvazilichnost.- Chelovek i kultura: individualnost v istorii kultury. – M.:Nauka, 1980. – 240 p.
7. **Khabermas Yu.** Filosofsky diskurs o moderne. Dvenadtsat lektsy / Per. s nem. 2-е изд., испр. Москва: Ves mir, 2008 – 416 p.

8. **Gurevich, I. T. Frolov P. S.** Filosofskoye postizheniye cheloveka. – Chelovek: Mysliteli proshlogo i nastoyashchego o ego zhizni, smerti i bessmertii. Drevny mir — epokha Prosveshcheniya / Redkol.: I. T. Frolov i dr.; Sost. P. S. Gurevich. — M.: Politizdat, 1991. — 464 p.
9. **Burdye P.** Sotsioanaliz Pyera Burdye. Almanakh Rossysko-frantsuzskogo tsentra sotsiologii i filosofii Instituta sotsiologii Rossyskoy Akademii nauk. – M.: Institut eksperimentalnoy sotsiologii; SPb.: Aleteya, 2011. – 288s.
10. **Khabermas Yu.** Ponyatiye individualnosti. - O chelovecheskom v cheloveke.- M.: Poliizdat, 1991.- 384 p.
11. **Tursunov Ye. D.** Proiskhozhdeniye nositeley kazakhskogo folklora – Almaty, Dayk - Press, 2004. – 294 s.; Тұрсынұв Ye. Қазақ ауыз әдебиетiн зһасаушылардың байырғы өкiлдерi. – Almaty, 1976.; Tursunov Ye.D. Vozniknoveniye baksy, akynov, seri i zhyrau. // Astana, IKF «Foliant», 1999. – 252 p.
12. **Toynbi A.** Postizheniye istorii: Per. s angl. /Sost. A.P. Ogurtsov. Vstup. st. Ukolovoy V.I.; Zakl. st. Rashkovskogo Ye.B. - M., Progress, 1996. – 731 p.
13. **Tursunov Ye. D.** Vozniknoveniye baksy, akynov, seri i zhyrau. – Astana: IKF «Foliant», 1999. – 252 str.
14. **Nurlanova K. Sh.** Estetika khudozhestvennoy kultury kazakhskogo naroda. – Alma-Ata: Nauka, 1987. – 176 p.
15. **Nurlanova K. Sh.** «Chelovek i mir: kazakhskaya natsionalnaya ideya».- Almaty,1994.- 48 p.
16. **Kashkin V. B.** Avtoritetnost i kommunikatsiya. - Paradoksy granitsy v yazyke i kommunikatsii. Seriya "Aspekty yazyka i kommunikatsii". Vypusk 5. - Voronezh: Voronezhsky gosudarstvenny universitet; Izdatel O.Yu.Aleynikov, 2010. - 382 p. ISBN 978-5-904686-08-6 © V.B.Kashkin, 2010.- S.230-237.
17. **Mukhambetova A. I.** Nekotorye esteticheskiye problemy kazakhskoy instrumentalnoy kultury. – Kochevniki. Estetika: Poznaniye mira traditsionnym kazakhskim iskusstvom. - Almaty: Gylym, 1993. – 264 p.- S.160-188.
18. **Orynbekov M. S.** Predfilosofiya protokazakhov. – Almaty, Izdatelstvo «Olke», 1994.- 208 p.
19. **Malinovsky B.** Funktsionalny analiz.- Antologiya issledovany kultury. T.1. Interpretatsiya kultury. Sankt-Peterburg. – Universitetskaya kniga, 1997. -728 p. – (Kulturologiya KhKh vek). – p.681-703.

А. Б. Наурызбаева

ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ ҚАУЫМНЫҢ КОММУНИКАТИВТІ СТРАТИФИКАЦИЯЛАУ АСПЕКТІНДЕ ЖЫРАУ ДИСКУРСТАЛДАУЫ: ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕМЕСІ

Түйін

Зерттеу объектісі ретінде жырау құбылысы түрлі ғылыми салалардағы зерттеушілерге қызығушылық тудырады. Ғылыми парадигманың динамикасы түсіну объектісінің барлық жаңа аспектілерін ашатын әдіснамалық компоненттің өзгеруіне және түрленуіне әкеледі. Бұл процесс сол уақыттағы қоғамдық мүдделер, дүниетанымдық көзқарастарға тікелей байланысты сұрақтар мен проблемаларды өзекті түрде шешеді. Мақалада жырау феноменінің зерттеу сұрақтары заманауи ғылымның эпистемологиялық координаты тұрғысынан, атап айтқанда пәнаралық тәсілдің корреляциясын өзектейді. Жыраудың шығармашылығын зерделеудегі дискурс талдауын пайдаланудың өнімділігін негіздеу және оның дискурсының орындаушылық сипатын анықтау болжамдары келтірілген. Қазақтың дәстүрлі қоғамының стратификациялау үлгісінің ерекшелігі көп жағдайда жалпы қабылданған әлеуметтік-экономикалық реттеуден гөрі, қоғамның коммуникативтік компонентіне негізделуі керек. Басқаша айтқанда, қазақи дәстүрлі қоғамның әлеуметтік құрылымын құруға «классикалық» деп аталатын классикалық көзқарас оның осы теорияның инвариантты үлгісі бар екендігіне қатысты үлкен қателіктерге ие болады. Мақалада дәстүрлі қоғамның коммуникативті стратификациясының ерекшелігі және жыраудың дискурстық өзара іс-қимыл жүйесіндегі орны көрсетілген.

Тірек сөздер: жырау, дискурс, дискурсталдау, орындаушылық дискурс, коммуникация, «коммуникативті идеал», жеке, стратификация, стратосфера, таксономия.

A. Naurzbayeva
**DISCOURSANALYSIS OF ZHYRAU IN THE ASPECT OF COMMUNICATIVE
STRATIFICATION OF KAZAKH TRADITIONAL SOCIETY: METHODOLOGICAL
SUBSTANTIATION**

Abstract

The phenomenon of *zhyrau* as an object of study is of interest to researchers from various scientific fields. The dynamics of the scientific paradigm entails changes and transformations of its methodological component, which opens up all the new aspects of the object of comprehension. This process works on the actualization of issues and problems that directly follow from the world outlook of the time and public interest. The article actualizes the research questions of the *zhyrau* phenomenon in the aspect of the epistemological coordinates of modern science, in particular, the correlation of the interdisciplinary approach. The substantiation of the productivity of using discourse analysis in the study of *zhyrau* creativity and the prospect of revealing the performative character of its discourse is given. The peculiarity of the stratification pattern of the Kazakh traditional society to a large extent has a basis to be built on the communicative component of sociality, rather than on the “generally accepted” social-economic regulation. In other words, the “classical” or so-called class approach to the construction of a social scheme of the Kazakh traditional society will have a large amount of errors in terms of its verifiability with an invariant model of this theory. The article reveals the peculiarity of the communicative stratification of traditional society and the place of *zhyrau* in the whole system of discourse interaction.

Keywords: *zhyrau*, discourse, discourse analysis, performative discourse, communication, “communicative ideal”, individual, stratification, stratosphere, taxonomy.

Сведения об авторе:

Наурзбаева Альмира Бекетовна – доктор философских наук, доцент культурологии, профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Наурзбаева Альмира Бекетовна – философия ғылымдарының докторы, культурология доценті, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры.

Information about the author:

Naurzbayeva Almira Beketovna – Doctor of Philosophy, Associate professor of cultural studies, professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

М. В. Иванова¹*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***СЕРГЕЙ КОСТЕВИЧ: КОНТУР ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА****Аннотация**

В декабре 2016 года исполнилось 65 лет со дня рождения рано ушедшего из жизни замечательного пианиста и педагога, доцента Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Сергея Владимировича Костевича. Долгие годы С. В. Костевич преподавал на кафедре концертмейстерского мастерства Алма-Атинской консерватории, несколько лет возглавляя ее. Учителями С. В. Костевича были выдающиеся музыканты – В. Каретников, Е. Коган, Г. Кононенко, К. Господарь. На протяжении долгих лет С. В. Костевич сотрудничал со многими музыкантами – композиторами и исполнителями – корифеями казахстанского музыкального искусства, выступал соло, с оркестром, в ансамблях, сотрудничал с Союзом композиторов Казахстана, подарив «путевку в жизнь» большинству значимых произведений современных казахских композиторов. В статье дано краткое описание жизненного и творческого пути С. В. Костевича, пути формирования его незаурядной музыкальной натуры, а также рассматриваются особенности его творческого и педагогического методов, основывающихся на скрупулезно-уважительном отношении к авторскому тексту, тщательной работой над фразировкой, балансом звучности, определенностью «туше», мельчайшими узорами звуковой ткани произведения, осмысливании авторских ремарок и обозначений, умении выстраивать форму, особенности стиля.

Ключевые слова: Сергей Владимирович Костевич, казахстанский пианист, фортепианная школа Казахстана.

В декабре 2016 года исполнилось 65 лет со дня рождения замечательного пианиста и педагога, доцента Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Сергея Владимировича Костевича (1951-2016). Ученик выдающихся казахстанских профессоров Е. Б. Коган, Г. И. Кононенко, К.А. Господарь, он олицетворял собой плодотворную связь времен, передавая новым поколениям заветы своих учителей. На протяжении долгих лет Костевич сотрудничал со многими музыкантами – композиторами и исполнителями, которые в той или иной степени оказали влияние на его творческое формирование.

А началось все в детстве. С яркого примера его отца, для которого не было жизни вне музыки. Вот как вспоминает об этом супруга Сергея Владимировича – Ольга Крылова: «Свои первые музыкальные впечатления Сергей получил от отца. Владимир Сергеевич окончил отделение духовых инструментов музыкального училища, а уже в зрелом возрасте Алматинскую консерваторию как теоретик. Можно смело утверждать, что детство Сергея Владимировича прошло в окружении музыки в самых разнообразных ее проявлениях: отец много музицировал, у него был отличный музыкальный вкус, коллекция пластинок, с записями выдающихся музыкантов, так что совместные прослушивания лучшей музыки в блестящем исполнении, были в семье своеобразной традицией. У Сергея рано обнаружили острый слух, цепкая музыкальная память. В том, что его надо учить всерьез и как можно скорее, сомнений у близких не возникало».

Ну, а потом – учеба в Павлодарском музыкальном училище, где судьба подарила начинающему музыканту встречу с интереснейшим человеком, музыкантом с большой буквы Валерианом Каретниковым. Замечательный пианист-концертмейстер, дирижер, Каретников, что называется «заразил» своего талантливого ученика любовью к ансамблевому исполнительству. Музыкальное воспитание, развитие студентов в классе В. Каретникова основывалось исключительно на художественно-выразительном материале. Десятками они переигрывали сочинения западноевропейских и русских авторов, а потом, в захватывающих обсуждениях с учителем, раскрывали их богатое поэтическое содержание. Не удивительно, что такой стиль работы приносил весьма эффективные результаты,

особенно одаренным от природы ученикам, каким и был Сергей Костевич. Как следствие, стремительный прогресс талантливого студента. Уже тогда было понятно, что растёт незаурядный музыкант. Доказательство тому – многочисленные концерты молодого пианиста, в том числе с симфоническим оркестром.

После окончания училища, по настоянию отца, Сергей Владимирович поехал поступать в Московскую консерваторию им. П. И. Чайковского. «Московские приключения» стали следующим этапом его личностного становления и музыкантской закалки. Конкурс в консерваторию был огромным, соперники – более чем серьёзными. С.В. получил «отлично» по специальности, «пятерки» последовали и дальше: сольфеджио, гармония... На вступительных экзаменах в Москве он познакомился с Юрием Башметом. (Об этом ярчайшем музыканте современности Сергей Владимирович всегда вспоминал и говорил с неизменной теплотой). Лишь нелепая случайность не позволила амбициозному пианисту учиться в Москве... Но это – отдельная история.

В 1971 году С.В. Костевич возвратился в Алма-Ату и поступил в Алматинскую консерваторию. И здесь ему необычайно повезло. Ева Коган, Галина Кононенко, Клара Господарь – учиться у таких мастеров можно было только мечтать. Ева Бенедиктовна Коган – одна из виднейших представителей фортепианного искусства Казахстана. Воспитанница Григория Гинзбурга, наследница традиций московской школы пианизма. Сама она была блестящей пианисткой, мастером тонкого, точно выверенного, вдохновенного звука; ее игра отличалась безупречным вкусом, технической свободой. Сохранить правила и принципы прославленной фортепианной школы, развить и передать их ученикам – такую «планку» ставила перед собой Ева Бенедиктовна. Незабываемые, полные настоящего творческого напряжения уроки – уроки мастерства, уроки жизни, уроки преданности (до самоотречения!) избранному делу – это и были те секреты профессии, которыми щедро делилась профессор Коган со своими учениками.

По воспоминаниям Е. И. Шин, она была чрезвычайно строга, но совершенно преображалась, когда в класс приходил Сергей Костевич. Он был не просто ее любимым учеником. Хотя «планка» (это слово чаще всего звучало в устах педагога) была чрезвычайно высока, как Учитель от Бога, Е. Б. понимала, что к ней в класс попал великолепный пианист, большой музыкант и выдающаяся личность. Их уроки были построены на совместном доверии и больше напоминали общение равных, разговор единомышленников и соратников. Взаимопонимание и равноправие – вот основные качества, обеспечившие успех существованию этого творческого тандема «Учитель – Ученик».

Профессора по концертмейстерскому мастерству Г. И. Кононенко и камерному ансамблю К. А. Господарь также отмечали, что перед ними незаурядный музыкант. И, при всей разности характеров и темпераментов, творческие контакты с ними во многом обогатили профессиональный багаж их ученика.

Несколько лет, проведенных в консерватории, наилучшим образом повлияли на Костевича как музыканта и артиста. За годы обучения он накопил значительный сольный, камерный и концертмейстерский репертуар. Не следует забывать, что все его профессора были прекрасными пианистами, часто выступающими на концертной эстраде. Сергей Владимирович занимался не просто у опытных музыкантов, дельных педагогов, – его учили концертанты, люди, хорошо знающие сцену и ее законы. Это действительно был ни с чем не сравнимый опыт. Именно в консерватории Костевич по-настоящему ощутил волнующий аромат, уловил неповторимое очарование сцены и полюбил ее навсегда.

Трудно назвать еще хоть одного студента, с таким удовольствием и постоянством участвующего в студенческих концертах и многочисленных концертных вечерах. Его замечают, настойчивее и громче говорят о его большом, обаятельном даровании. Ему предрекают славное артистическое будущее...

О блестящем выпускном экзамене Сергея Владимировича в консерватории ходили легенды! Зал был полон людьми, специально пришедшими послушать Костевича.

Коронным номером дипломной программы молодого пианиста был «Петрушка» И. Стравинского. Успех был ошеломительный, зал буквально взорвался аплодисментами!

...1976 год. Окончена консерватория, начинается жизнь профессионального педагога и концертанта. Сергея Владимировича приглашают работать в консерваторию на кафедру концертмейстерского мастерства. Его «визитной карточкой» становятся концерты. Имя С. Костевича все чаще можно встретить на афишах Алматы; постепенно о нем узнают едва ли не всюду, где чтут серьезную музыку, и ставят в один ряд с самыми известными исполнителями того времени. У пианиста появляется своя аудитория, своя публика – немалая и преданная.

Играл С.В. всю свою жизнь – соло, с оркестром, в ансамблях. Его репертуар был огромен. В течение многих лет он выступал с корифеями казахстанского музыкального искусства: А. Мусаходжаевой, Е. Серкебаевым, Б. Тулегеновой, А. Днишевым, Б. Жилисбаевым, Г. Есимовым, М. Мусабаевым, Ш. Абиловым, А. Акбаровым, М. Бисенгалиевым, Ж. Баспаковой, Б. Байсагатовым, Т. Мусабаевым, Р. Хисматуллиним, М. Максutowым, Д. Хамзиной, Г. Даурбаевой, К. Омарбаевым, А. Ниязовым, Т. Ткишевым, Х. Жумакеновым; Т. Кузембаевым, А. Поликаркиным, Т. Нуралиевым и многими другими.

Особо следует сказать о сотрудничестве С. В. Костевича с Союзом композиторов Казахстана, начавшемся еще со студенческой скамьи. Он не раз с гордостью отмечал, что «переиграл» всех композиторов Казахстана. Благодаря его исполнительскому таланту и энтузиазму получили «путевку в жизнь» большинство значимых произведений композиторов Казахстана. И в этом нет ни капли преувеличения. Композиторы знали и ценили С. В. Костевича как высокопрофессионального художника-музыканта, понимающего сложность и характерность современного музыкального языка. Они знали, что всегда найдут в лице Сергея Владимировича чуткого и тонкого интерпретатора, к тому же высококвалифицированного редактора, способного сохранить и донести до слушателя все мысли автора.

Нельзя обойти вниманием еще один творческий союз С. Костевича – с выдающимся пианистом-концертмейстером Е. М. Шендеровичем. Его глубокое проникновение в замысел композитора, тонкое чувство стиля, идеальный музыкальный вкус просто потрясли Сергея Владимировича и, безусловно, повлияли на его творческое развитие.

Долгие годы С.В.Костевич преподавал на кафедре концертмейстерского мастерства Алма-Атинской консерватории, несколько лет возглавляя ее. Знакомство с его взглядами на воспитание молодых музыкантов, бесспорно, интересно и поучительно. Он любил преподавать, любил находиться среди молодежи. Но не мог выслушивать на уроке «немузыку», всегда пытался как-то исправить, добиваясь подчас невозможного...

Богатая эрудиция, своеобразный подход к трактовке музыкальных произведений, многолетний сценический опыт – все это было необычайно ценно для студентов. У него многое можно было почерпнуть, многому научиться. Прежде всего, пожалуй, в искусстве фортепианного звучания. Искусстве, в котором С. В. Костевич был великим мастером. Рояль у него звучал чудесно (от слова «чудо»): в этом была одна из сильнейших сторон его исполнительства; нигде аристократизм художественной натуры Сергея Владимировича не выявлялся с такой очевидностью, как в звуке. Под его руками инструмент поражал и восхищал благородством, колоритом, бархатным тембром.

Казалось, он владел всеми тайнами фортепиано; звуковое убранство его игры само по себе доставляло слушателям истинно эстетическое наслаждение. В этом и заключалась преемственность исполнительства и педагогики Костевича, занимающая основополагающее место во всей его деятельности. Профессор Е. Б. Коган говорила своим ученикам: «Все, что сыграно – должно звучать, все, что звучит – должно быть услышано». Мастер звукоизвлечения на рояле, характеризующегося большим разнообразием и возвышенностью, Е. Б., несомненно, прививала эту культуру своим ученикам.

Костевич-педагог всегда вовлекал учеников в мир, где главными акцентами являются звучание (культура, стилистическая правильность, глубина) и артистизм. Но путь к этому

«главному» непрост и долог. Сначала – скрупулезно-уважительное отношение к авторскому тексту: отсутствие фальшивых нот, баланс звучности, выверенность фразировки, ее гибкость и пластичность, ритмическая и фактурная ясность, умение слышать и воспроизводить не только отдельные голоса, но и целые «пласты», длинное мышление, выстраивание формы, особенности стиля, определенность «туше». Предслышание – термин, который любил повторять Сергей Владимирович. «Сначала услышать – потом сыграть», – говорил он и подкреплял свое утверждение словами Е. М. Тимакина: «Везде необходимо сначала слышать, а потом делать. Если мы предварительно слышим, то наше исполнение делается осмысленным и выразительным» [1, 85]. Казалось бы, хрестоматийные истины, но как же трудно иногда претворить их в жизнь! Сергей Владимирович всегда добивался их выполнения.

Он почти всегда сидел рядом с учеником, а не за вторым роялем, иногда играл в унисон, выявлял малейшие неточности в игре и тут же заставлял их исправлять. В чем-чем, а в вопросах исполнения Сергей Владимирович был строг и принципиален. Играл «на показ» очень редко, направляя и уча студента мыслить самостоятельно. Естественность, минимализм, продуманность каждого движения рук, «удобная и экономичная» игра, строгость посадки, наряду с концептуальным, масштабным мышлением – его педагогическое «credo». Все силы – на внутренне содержание, а не на внешние эффекты. При этом ни одна мелочь не должна остаться без внимания. При первом прослушивании Сергей Владимирович обычно не перебивал студента, давал ему высказаться до конца. Для него был важен стилистический колорит; оценивая звуковую картину в целом, он определял степень ее стилевой достоверности, художественной истинности.

Костевич был абсолютно нетерпим к произволу и анархии в исполнительстве, пусть даже все это «сдабривалось» самым непосредственным и интенсивным переживанием. Студенты воспитывались им на безусловном признании приоритета композиторской воли. С новичками Сергей Владимирович обязательно тщательно анализировал текст. Причем, рассматривались мельчайшие узоры звуковой ткани произведения, осмысливались все авторские ремарки и обозначения. Поставив перед студентом какую-либо исполнительскую задачу, он незамедлительно намечал пути ее решения. Как правило, тут же, на месте, экспериментировал с аппликатурой, вникал в суть необходимых двигательных процессов и пальцевых ощущений, пробовал различные варианты с педализацией и т. д. Затем резюмировал свои соображения в виде конкретных указаний и советов. «Я думаю, в педагогике нельзя ограничиваться тем, чтобы объяснить ученику, что от него требуется – так сказать, сформулировать цель. Как надо сделать, каким образом достигнуть желаемого – это преподаватель тоже должен показать. Тем паче, если он опытный пианист...» [2, 245]. Эти слова выдающегося пианиста Я. В. Флиэра точнее всего описывают педагогическую парадигму С. Костевича.

Сергей Владимирович рано ушел из жизни. Горечь утраты как-то сразу заставила задуматься: достаточно ли весомо и справедливо было оценено в свое время искусство замечательного пианиста и педагога? Конечно, его игра вызывала восторженную реакцию слушателей, похвалы критиков, успехи его студентов ценили... И все-таки... Он не пытался понравиться, во что бы то ни стало. И это не было утонченным кокетством или профессиональным приемом – это являло свойство его натуры, характера. Увлеченному музыкой, и только ею, Костевичу было не до забот об успехе.

Список литературы

1. **Тимакин Е. М.**, «Воспитание пианиста». – М., 2014 – 436 с.
2. Современные пианисты: [Сб. крат. биограф.] / Л. Григорьев, Я. Платек. М. Сов., композитор 1990 – 463 с.

References (transliterated)

1. **Timakin E. M.**, «Vospitanie pianista». – m., 2014 – 436 p.
2. Ssovremennye pianisty: [sb. krat. biogr.] /L. Grigorev, Ya. Platek. M. Cov., kompozitor 1990 – 463 p.

*М. В. Иванова***СЕРГЕЙ КОСТЕВИЧ: ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТ****Түйін**

Бұл өмірден ерте қайтқан Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының доценті, керемет пианист және педагог Сергей Владимирович Костевич 2016 жылдың желтоқсанында 65 жыл толды. Көптеген жылдар бойы С. В. Костевич Алматы консерваториясының концертмейстерлік шеберлік кафедрасында сабақ берген және бірнеше жыл басқарған. Оның ұстаздары атақты В. Каретников, Е. Коган, Г. Кононенко, К. Господарь болған. Жылдар бойы С. В. Костевич көптеген музыканттармен, композиторлармен, орындаушылармен, музыкалық өнердің қаймақтарымен тығыз ынтымақтастықта болған. Оркестр мен ансамбльдерде жеке орындаушы, Қазақстанның композиторлар одағымен тығыз қарым-қатынаста болып және заманауи қазақ композиторларының маңызды шығармаларына өмір сүру үмітін сыйлаған. Мақалада С. В. Костевичтің өмірі мен шығармашылығы қысқаша көрсетілген: оның музыка табиғатының көрнекілігінің қалыптасу жолдары, және де шығармашылық, педагогикалық әдістер ерекшеліктері, автордың мәтініне мұқият та сыйластық көзқарасқа негізделген, фразировка, дыбыс тепе-теңдігі, шығарманың нәзік бояулары автордың ескертулері мен мағынасын түсінуі, ерекше стильмен форма құрастыру мүмкіндігі қарастырылады.

Тірек сөздер: Сергей Владимирович Костевич, Қазақстанның пианисті, Қазақстанның фортепиано мектебі.

*M. Ivanova***SERGEY KOSTEVICH: CREATIVE PORTRAIT****Abstract**

In December 2016 65 years have passed since the birth of a wonderful pianist and pedagogue, docent of Kurmangazy Kazakh National Conservatory Sergei Vladimirovich Kostevich. For many years S. Kostevich taught at the department of concertmeister mastery at the Alma-Ata Conservatoire, leading it for several years. The teachers of S. Kostevich were outstanding musicians – V. Karetnikov, E. Kogan, G. Kononenko, K. Gospodar. Over the years S. Kostevich collaborated with many musicians – composers and performers – leading figures of Kazakhstani musical art, performed solo, with an orchestra, in ensembles, collaborated with the Union of Composers of Kazakhstan, presenting premiers to the most significant works of contemporary Kazakh composers. The article gives a brief description of the life and creative carrier of S. Kostevich, the ways of forming his outstanding musical nature and also considers the features of his creative and pedagogical methods based on a scrupulously respectful attitude to the author's text, careful work on phrasing, the balance of sonority, certainty of "touchet", the smallest patterns of the sound texture of the artwork, the comprehension of author's remarks and notations, the ability to build a form, style features.

Keywords: Sergey Kostevich, Kazakhstan pianist, piano school of Kazakhstan.

Сведения об авторе:

Иванова Марина Викторовна – старший преподаватель кафедры ансамблевого искусства Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Иванова Марина Викторовна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ансамбль кафедрасының аға оқытушы.

Information about the author:

Иванова Марина Викторовна – senior teacher of the Ensemble Art Department of the Kurmangazy Kazakh national conservatory.

МРНТИ 18.41.91

М. Ван¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

ПРОБЛЕМЫ ТРАКТОВКИ КИТАЙСКОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА «ВЛЮБЛЕННЫЕ БАБОЧКИ» ХЕ ЧЖАНХАО И ЧЕН ГАНГА. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Аннотация

В статье рассматриваются общие исторические сведения и даны исполнительские рекомендации по исполнению одного из важнейших сочинений китайской классической музыки, выдержанных в западной традиции – концерта для скрипки с оркестром «Лянчжу, или Баллада о влюбленных бабочках» композиторов Хе Чжанхао и Чен Ганга. Особенность концерта отмечена автором как сочетание жанров традиционного старинного китайского театра и европейского скрипичного концерта, также помимо музыкальной части произведение имеет литературную составляющую на основе сюжета древней китайской легенды о двоих возлюбленных. Произведение являет собой трудность по форме изложения, представляющей небольшую сюиту для солирующего инструмента с оркестром. Статья обусловлена необходимостью появления пояснительного материала для солиста-исполнителя с целью разъяснения одной из составных китайских музыкальных традиций. Автор приводит пояснения и примеры некоторых традиционных элементов в партии скрипки соло, специфические приемы которых вызывают ряд технических сложностей и вопросов, поскольку не являются приемлемыми в классической скрипичной школе и использованы композиторами с целью стилизации скрипичной исполнительской техники под аутентичное звучание китайского народного инструмента эрху.

Ключевые слова: скрипичный концерт, музыка Китая, исполнительская интерпретация.

Сегодня нет в мире уголка, в котором не слышали бы о китайской музыке. Она самобытна и не укладывается в жесткие каноны, привычной для нас, классической русской и западноевропейской музыки. Но так было не всегда. История становления китайской музыки не похожа на все то, что мы привыкли изучать по мировой музыкальной литературе, также как и сама китайская музыкальная культура отличается от западной.

В результате в китайской музыкальной традиции XX века возникает ряд сочинений, которые интересным образом сочетают в себе национальные мотивы в классическом оформлении, среди которых фортепианный концерт композитора Динь Шандэ, концерт для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки» композиторов Хе Чжанхао и Чен Ганга и поэма для струнного оркестра «Отражение луны в водах священного источника» композитора Ву Цу Кан.

Концерт для скрипки с оркестром «Влюбленные бабочки», написанный в 1959 году китайскими композиторами Хе Чжанхао и Чен Гангом (в то время выпускающимися из Шанхайской консерватории студентами), является ярким произведением, представляющим китайскую классическую музыку. Его премьера состоялась 27 мая 1959 года, солисткой выступила известная китайская скрипачка Юй Лина. Особенность этого концерта в том, что у этого инструментального произведения, помимо музыкальной части, имеется литературная составляющая – сюжет китайской легенды о двоих возлюбленных по имени Лян Шаньбо (кит. trad. 梁山伯 пиньинь LIANG SHAN BO) и Чжу Интай (кит. trad. 祝英台 пиньинь ZHU YING TAI), часто название сокращается до «Лянчжу» (кит. trad. 梁祝 пиньинь LIANG ZHU).

Интересным представляется то, что в этом сочинении мы видим сочетание традиционного старинного жанра китайского театра и жанра европейского скрипичного концерта. Слияние двух разных эстетик, представлений о форме и типах исполнительства

(импровизационность и строгая нотная фиксация), смешение двух видов музыкального инструментария на самом деле представляется необычным и эклектичным. В то же время, динамичное проникновение европейских традиций в культуры многих стран Азии в прошедшем веке диктовало такое направление творческого поиска.

Исполнение подобного сочинения, находящегося на стыке двух разных музыкальных традиций, требует максимальную осознанность исполнения тех или иных характерных красок, которые в классической школе обучения на скрипке считаются дурным тоном и не используются в западной музыке. Но данный концерт нуждается в пояснительном материале, который бы информационно помогал исполнителю понять смысловую основу, в данном случае – широко известную для китайского слушателя легенду, уходящую в тысячелетнюю историю. Этому посвящена данная статья, описывающая сюжет древней легенды, на котором строится драматургия концерта, а также подводящая к разъяснению исполнительских моментов.

Древняя китайская легенда о «Лянчжу» является неотъемлемой составной частью концерта. Невозможно исполнять данное произведение, не познакомившись с историей, передаваемой из уст в уста китайским народом уже на протяжении полутора тысячелетий и созданной во времена, задолго опередившие Шекспира. История Лян Шаньбо и Чжу Интай передается из поколения в поколение уже более 1460 лет. Считается, что герои легенды — своего рода китайские Ромео и Джульетта.

В статье советского музыковеда Л.Н. Раабена «Концерт», опубликованной в «Музыкальной энциклопедии», выделены крупные разновидности инструментального концерта, начиная от барокко и до современности. В послебетховенской музыке автором выделяются симфонический и виртуозный концерты, в романтической музыке добавлены понятия «концерты малой формы» (концертштюк) и «концерты крупной формы», «...соответствующие по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла» [1, 922-925 с.] Но, в этой работе никак не затронут особый тип концерта для сольного инструмента с оркестром, который сформировался в творчестве китайских композиторов во второй половине двадцатого столетия. Назовем этот тип концерта «программным».

Программность – это одна из наиболее показательных черт китайской инструментальной музыки. Для нее характерны пьесы малой формы, а также сюиты из таких пьес. Произведения имеют названия, которые связаны с народными легендами, сказками, китайской природой, традициями и с национальным бытом. Для инструментальной музыки типично обращение к темам, которые китайские мастера ранее уже использовали в поэзии, прозе, живописи и вокальной музыке (кантата, опера). Чаше всего такие темы бывают не только известны, но могут быть на слуху. В трактовке художественного образа здесь присутствуют такие черты как наглядность, опора на конкретные жизненные впечатления, понятность для восприятия рядовым китайским и не только зрителем или слушателем.

Обратимся к особенностям программности в Концерте для скрипки с оркестром «Лян Шаньбо и Чжу Интай». Это произведение было написано в мае 1959 года студентами Шанхайской консерватории Чэнь Ган и Хэ Чжан-хао. За пределами Китая Концерт получил известность под названием «Влюбленные бабочки». Это же название произведения дано в его партитуре.

Солирующая скрипка передает весь широкий образно-эмоциональный спектр высказываний двух главных «действующих лиц» легенды. Используется пентатоника, которая негласно является гармонической визитной карточкой китайской музыки. Скрипка вводит слушателя в музыкальное повествование. Интонационным противопоставлением «говорящих» драматических интонаций скрипки-соло и оркестрового звучания показан конфликт личных переживаний героини и непреклонности традиций. На протяжении всего концерта в партии солирующей скрипки прослеживается близость к звучанию китайского народного инструмента – эрху. Этот инструмент обладает специфическими

выразительными возможностями для передачи, с одной стороны, особенностей китайской мелодики, кантилены или танцевального движения, а с другой – интонационной выразительности китайской словесной речи.

Концерт изобилует элементами национальной музыки, которая выходит за рамки классического набора технической оснащенности и понимания нотного текста как такового. Естественно, все приемы играют роль «украшений» вокруг основной мысли, однако эти «украшения» определяют принадлежность к национальной тематике, и их несоблюдение будет разрушать выстраиваемую исполнителем картину. Также хочется напомнить, что солист, в первую очередь, в этом концерте играет главную женскую роль. Его игра должна быть мягкой, но не вялой.

Произведение являет собой трудность по нетипичной форме изложения, представляющей небольшую театральную сюиту для солирующего инструмента с оркестром. В концерте отсутствует «классическая» объемная каденция солиста, но на смену ей появляется огромное количество небольших каденционных реплик, постоянно возникающих по мере разворачивания произведения, словно личные раздумья главных героев легенды. Также необычен стиль концерта – абсолютно непривычный нашему исполнителю, а также и слушателю. Все глиссандо выписаны композитором в угоду стилю произведения, поэтому не лучшим решением будет игнорировать их или же злоупотреблять ими. Если в некоторых произведениях при переходах можно позволить интерпретатору сделать небольшой глиссандо, которые не обозначен в партии, то в данном концерте нужно точно знать, в каком случае глиссандо выписан в тексте, а в каком нет.

Обозначенные стрелочками глиссандо следует исполнять, выдерживая основную длительность практически полностью, не растягивая подъезд на всю длительность первой ноты. Также хочется отметить, что при исполнении этих стрелочек, палец на струне не ослабляет давление при переходе, как нас учат «чтобы скрыть переход». Если исполнять классическим приемом, то это будет изначально неверно, так как такой подход не даст нужной окраски и исполнитель потеряет в театральности. В данном случае прятать ничего не нужно, наоборот, следует чтобы весь переход от первой до второй ноты четко прослушивался. Также хотелось бы отметить, что большинство форшлагов, после которых стоит выписанный глиссандо до основной ноты, по аппликатуре, играется одним и тем же пальцем. Характерность такого глиссандо объясняется близостью к эрху. Чтобы понять механику игры на этом инструменте, советуем прослушать и посмотреть исполнение концерта «Влюбленные бабочки» на эрху с оркестром китайских народных инструментов.

Также существует несколько вариантов исполнения тех или иных характерных эпизодов. Расскажем подробнее про моменты, которые вызывают ряд сложностей и вопросов, на которые нет четких и однозначных ответов в классической манере игры.

Пример №1

Каденция, завершающая первую часть:

Cadenza ad lib.

The image shows a musical score for a cadenza, consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with a long, sweeping slur over them, indicating a glissando. There are several fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The second staff continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. It also includes fingerings and a 'rit.' (ritardando) marking at the end.

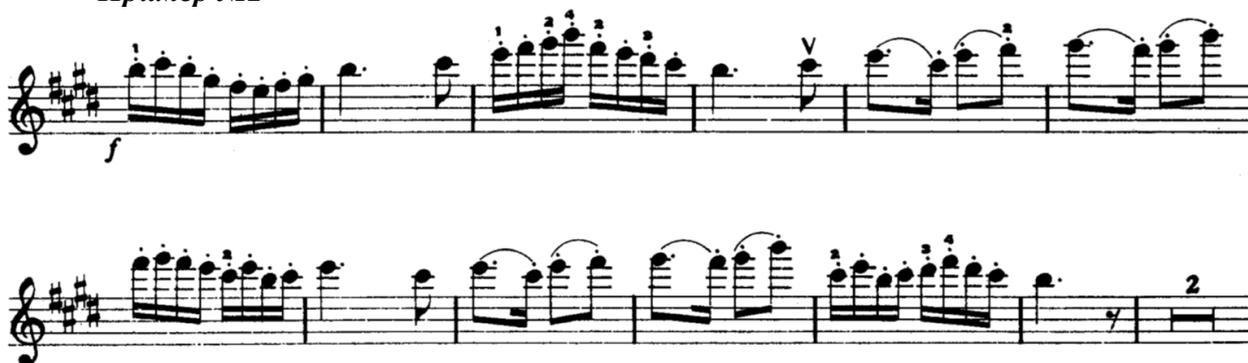
Первый пассаж не составляет каких-либо трудностей в понимании и может исполняться «классически» – «разгоном». Однако, сравнивая мировые исполнения концерта, существует вариант отличный от нашего нотного примера. В нем, дойдя до последней ноты пассажа, перед половинкой, делается остановка. Далее идет повтор последней ноты и традиционный глиссандо до ноты «ре» с фермой.

Второй же пассаж имеет несколько вариантов: по два легато, по два стаккато, в разные стороны. Какой вариант был задуман изначально доподлинно неизвестно и споры не утихают до сих пор. Будем считать оба варианта равноценными, так как и тот и другой вполне отражают легкое настроение первой части, однако вариант со стаккато более виртуозный и звучит более технично.

Далее следуют два практически одинаковых случая, разницей в октаву – секстоль и половинная нота с трелью. Так как это каденция (следует обратить внимание на отсутствие тактовых черт), второй раз секстоль можно расширить и выделить две последние ноты, в особенности октавный флажолет «ре». Следующий восходящий пассаж также можно исполнять с остановкой на последних двух выделенных нотах. Далее следует фермата. Некоторые исполнители делают небольшой подъезд, к следующей ноте после ферматы, но в тексте она отсутствует. Последующий пассаж из двенадцати нот также исполняется в большинстве случаев с разгоном, останавливаясь на восьмых нотах после. Также можно сыграть его вне ритма, подобно классической скрипичной трели, но не на двух нотах, а на трех.

Пропуская остальное, доходим до последней ноты с форшлагом. Нами замечены случаи, когда солист после запятой, задерживается на форшлагге, чуть ли не превращая его в четвертную ноту. Вариант, на наш взгляд, несколько не портит стиль общей картины, и, как мы считаем, имеет право на существование, параллельно с написанным композитором, текстом.

Пример №2



Существует альтернативная редакция этого эпизода в быстрой части. Все стаккатированные восемь шестнадцатых нот играют на легато, на один смычок, также и следующий за ними такт тоже объединяется лигой, для дальнейшего удобства игры последующих нот.

Пример № 3



В данном примере обращаю внимание скрипача на четвертый такт. В нем стоит запятая после первой восьмой ноты с точкой. Она крайне важна, так как после нее в партии

оркестра с солистом остается только флейта. На полтакта. Это выглядит как возвращение в реальность из далеких мечтаний и далее становится лишь отзвуком желанного.

Пример № 4.

Первый речитатив солиста.



Хотелось бы отметить, что при всех указаниях размеров, это – прежде всего, речитатив. Оркестровая партия вступает вместе с первым аккордом солиста и замолкает, а в следующем такте заполняет собой половинную ноту солиста тремоло литавр. Поэтому разрешается некоторая свобода в двух речитативных репликах. Далее в переключках с оркестром, все снова подчиняется общему темпу. Этот эпизод останавливает грандиозную оркестровую партию, которая набирает массу в продолжительном проигрыше. Солисту не стоит сильно растягивать речитатив, следует выдерживать общее направление фразы.

Пример № 5



Отдельного внимания заслуживают данные два такта. После восходящего пассажа и ферматной паузы, первая нота исполняется вместе с аккордом оркестра. Размер указан, но нет пометок, что речитатив закончился. Решить вопрос о темпе и ритме поможет дальнейшее отсутствие партии оркестра после первого аккорда, что дает свободу исполнителю в поиске выразительности. Скажем однозначно, что играть все аккорды метрически ровно не стоит.

Из этой части хотелось бы еще затронуть один момент:

Пример № 6



Первый аккорд примера вступает после трех аккордов медных инструментов. Четко и на акценте. Для уверенного вступления нужно жестко поставить первый и четвертый палец на гриф так, чтобы стукнули пальцы о гриф, и взять октаву, иначе весь апофеоз этого момента солист просто не сможет поддержать своей игрой.

Тремоло в партии солиста – довольно редко встречаемая вещь. И она значительно отличается от оркестрового тремоло. В этом моменте исполнителю нужно добиться максимальной четкости тремоло, чтобы оно было прослушиваемым и понятным. Также хотелось бы отметить обозначение *fp*. Очень важный «провал» в звуке, из которого вырастает дальнейшее полотно. В четвертом такте примера мы наблюдаем *crescendo* на ноте ре под знаком *fermata*. В этом моменте солисту нужно быть особо внимательным. Тремоло должно оставаться энергичным, с четким пониманием начала и конца в

проведении смычка. В следующем такте солист может позволить себе снова пренебречь общим темпом. Предыкт, завершающий весь речитатив, является очень напряженным моментом для исполнителя, также он является одной из ключевых проходящих кульминаций концерта, коих в нем несколько. Поэтому, предпоследние две ноты в следующем примере отдаются полностью на усмотрение солиста. По обыкновению делается большая фермата на ноте «си бекар» после паузы, которая буквально «вваливается» в разрешающую ее ноту «до».

Следующий эпизод встречается во второй медленной части. Здесь появляются характерные для китайского инструмента технические элементы, которые не используются в классической скрипичной школе:

Пример № 7



Специфичный знак над нотой  исполняется посредством плавного оттягивания пальца вдоль струны в сторону понижения звука на четверть (возможно и на половину) тона и с последующим возвратом его на исходную ноту. На протяжении всех этих движений давление пальца на струну и сила звукоизвлечения не уменьшается. То есть, следует представить себе как на народном инструменте эрху продавливается струна. Это движение аналогично привычной для нас, вибрации, только если вибрация покачивает палец в сторону повышения звучания и покачивания, то в этом случае то же самое, только движение в сторону понижения и всего одно покачивание кистью, а не несколько, как при вибрации. Или же существует другое объяснение как последовательное двойное глиссандо на полтона вниз и обратно вверх в пределах ритмического рисунка.

Консервативному исполнителю может показаться, что это проявление непрофессиональным владением техникой, однако мы смеем утверждать, что это технические приемы, применяемые ради передачи художественных образов и подражания китайскому инструменту, которые, наоборот увеличат профессиональный технический багаж скрипача-исполнителя.

Пример № 8

散板 哭訴地

(Allegro moderato. Recit., Lamentoso)

ad lib.



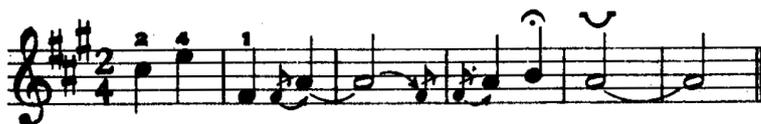
После второго медленного эпизода нам встречается еще одна переключка солиста с оркестром. И снова сольные речитативы. Разберем по порядку.

Существует несколько вариантов исполнения первого аккорда речитатива: первый – классическое разделение четырехзвучного аккорда «сломать на два и два»; второй – активное связывание всех четырех звуков; третий – является более утрированной версией первого варианта, которое в итоге звучит как незалигованный форшлаг к верхней сексте.

Далее трехзвучный аккорд на половинке, который завершает первую фразу – ломается по два.

Вторая фраза имеет два варианта завершения. Первый – так как написано в нотном примере. Второй – последние восьмая с точкой и шестнадцатая играют без лиги, между ними возможна даже пауза или люфт, и на месте последней шестнадцатой будут две тридцать вторые ноты как указано ниже.

Пример № 9



В предыдущем примере, в котором обсуждался специальный знак, он стоял над довольно короткой нотой и поэтому он мог не прослушиваться. В данном примере знак стоит над половинной нотой. Вся техническая составляющая остается такой же, как описано выше, но в этом случае все нужно сделать очень нарочито так, чтобы весь подъезд практически занял полностью первый такт. Именно этот момент максимально имитирует эрху. Все переходы буквально перетекают из одной ноты в другую, однако следует следить за тем, чтобы не выходить за пределы темпа и ритма.

Пример № 10



Следующий интересный случай – это вставной такт на размер $\frac{1}{4}$. Он является не таким сложным для исполнения солистом, однако может составить трудность в синхронизации с оркестром. Как заметно с первого просмотра, на нем не стоит никаких пометок, поэтому его нужно играть в том же темпе, в котором шло движение до этого момента. Однако хотелось бы отметить, что это все-таки отдельный такт, а не расширенный предыдущий. Поэтому будут две сильные доли подряд: на первую долю такта $\frac{1}{4}$ и первая доля следующего такта. Далее идут характерные ритмические формы которые содержат в себе одну восьмую и две рикошетные шестнадцатые, которые очень сильно напоминают скачки на лошадях.

Пример № 11



В следующем примере мы видим восемь одинаковых тактов, разницей только в октаву после четвертого такта. В самой партии не прописано никаких рекомендаций или пояснений к исполнению этого момента, кроме динамических. Однако если обратить внимание на мировые исполнения рассматриваемого мной концерта, ни один исполнитель не сыграл этот отрывок как написано – метрически ровно. Первый такт полностью останавливает все движение и исполняется практически в два раза медленней основного темпа. И после этого начинается постепенное нарастание в темпе и силе звука до исходного, далее снова стоит пометка *ad lib.*

Пример № 12

В конце предпоследней части встречается момент, когда общий размер переходит на 1/4. Автором статьи лично проведен опыт с целью попытки объединить такты под более «классические» размеры, однако, уменьшение размера до 1/4 приводит к тому, что, когда каждая метрическая доля становится сильной долей такта, то происходит форсирование общей фактуры, что невозможно при более крупных размерах, в которых имеются слабые и относительно сильные доли.

Подводя итог высказанным рекомендациям, хотелось бы посоветовать исполнителю, подготовиться к восприятию большого количества «мягкой, пластичной» музыки, которая, возможно, покажется однообразной, если не вникнуть в ее суть. Особенности исполнения данного концерта уникальны. Следует напомнить, что обучение музыканта помимо технических навыков владения инструментом и их улучшения, состоит также из образовательной части. Музыкант должен расширять свой кругозор, интересоваться историческими событиями и фактами жизни композиторов, которые создали исполняемые им произведения.

Список использованной литературы

1. **Раабен, Л. Н.** Концерт. // Музыкальная энциклопедия, Т.2 – [Гл. ред. Ю. В. Келдыш..] — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – 960 с.
2. **Хохлов, Ю. Н.** Программная музыка. // Музыкальная энциклопедия, Т.4. – [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — 974 с.
3. **Ауэр Л. С.** Моя школа игры на скрипки, [пер. И.Гинзбург, М.Мокульская] СПб: Композитор. Санкт-Петербург. 2004 г. 274 с.
4. **Кияновская Л.** Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л.А. Кияновская. – Ленинград, 1985. – 24 с.

References (transliterated)

1. **Raaben, L. N. Kontsert.** // Muzykal'naya entsiklopediya, T.2 – [Gl. red. Yu. V. Keldysh..] — M.: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor, 1974. – 960 p.
2. **Khokhlov, Yu. N.** Programmnyaya muzyka. // Muzykal'naya entsiklopediya, T.4. – [Gl. red. Yu. V. Keldysh]. — M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. — 974 p.
3. **Auer L. S.** Moya shkola igry na skriпки, [per. I.Ginzburg, M.Mokul'skaya] SPb: Kompozitor. Sankt-Peterburg. – 2004 g. – 274 p.
4. **Kiyanovskaya L.** Funktsii programmnosti v vospriyatii programmnoy proizvedeniya: avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / L.A. Kiyanovskaya. – Leningrad, 1985. – 24 p.

М.Ван**«ВЛЮБЛЕННЫЕ БАБОЧКИ» ҚЫТАЙ СКРИПКАЛЫҚ КОНЦЕРТІНЕ ТҮСІНДІРУ
ПРОБЛЕМАЛАРЫ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҰСЫНЫСТАР****Түйін**

Концерттік ерекшелігінің автор дәстүрлі ежелгі Қытай театрының жанлары мен Еуропалық скрипкалық концерттің үйлесімі ретінде атап өтті. Сондай-ақ, музыкалық бөліктен басқа, екі ғашық туралы ежелгі Қытай ақызының сюжеті негізінде әдеби жағы да баяндалады. Музыкалық шығарма

оркестр мен жеке аспапқа арналған кішігірім сюита формасында жазылғандықтан, орындаушыларға кейбір қиыншылықтар туғызады. Шығарманың әдеби көзімен тығыыз байланысы бар. Сондай-ақ, скрипка аспабында қалданылмайтын, тек халық аспаптарына ғана тән ерекше техникалық әдістер кездеседі. Мақала жеке орындаушыға қытайдың музыкалық дәстүрлерінің біріе көрсету үшін және түсіндірме материалмен найдалану қажеттілігімен байланысты. Автор соло скрипка партиясында дәстүрлі элементтерді қолдану барысында қандай техникалық қиындықтар туатынына бірқатар түсініктеме мен мысалдар туралы баяндайды

Тірек сөздер: скрипикалық концерті, Қытай музыкасы, орындаушылық интерпретация.

M. Van

THE PROBLEM OF THE PERFORMING “THE BUTTERFLY LOVERS” CHINESE VIOLIN CONCERTO BY HE ZHANHAO AND CHEN GANG. PERFORMANCE RECOMMENDATIONS

Abstract

The peculiarity of the concert was noted by the author as a combination of the genres of the traditional ancient Chinese theater and the European violin concerto. Also, in addition to the musical part, the work has a literary component on the basis of the plot of the ancient Chinese legend about two beloved. The work is a difficult in the form of presentation, representing a small suite for the solo instrument with the orchestra. There is a close connection with the literary source. Also has special techniques that are used when playing traditional instruments and do not occur in violin. The article is conditioned by the necessity of the appearance of an explanatory material for the performing soloist in order to explain one of the complex Chinese musical traditions. The author gives explanations and examples of some traditional elements in the violin solo parts, the specific techniques of which cause a number of technical difficulties and questions.

Keywords: violin concert, music of China, performance interpretation.

Сведения об авторе:

Ван Максим Лицзеевич – магистрант 2 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, специальность оркестровое дирижирование.

Автор туралы мәлімет:

Ван Максим – Құрманғазы Қазақ ұлттық консерваториясы 2-ші курстың магистранты, оркестр дирижерлау мамандығы.

Information about the author:

Van Maxim – 2 year’s graduate of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, orchestral conducting speciality.

MPHTI 18.41.07

A. Somov¹*¹Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
(Almaty, Kazakhstan)***FOR WHAT TO DEVELOP TIMBRE-DYNAMIC HEARING?*****Abstract***

The article is devoted to one of the actual problems of the solfeggio teaching methodology – the development of timbre-dynamic hearing in musicians. This direction in the educational process is necessary so that the student can freely differentiate the timbre, use the acquired knowledge in practical musical activity. As known, the timbre is directly connected with the search for individualized fine decisions in the field of sounding, creating an exquisite color, which act as one of the most important and powerful expressive means. It is the timbre-dynamic rumor that manages the creation of various arrangements, manages the creative efforts of musicians in the ensemble performance, the performance of claviers, orchestral scores, encourages modern composers to modernize the sound, amplifying the expression, exacerbating the perception of listeners.

The problems of timbre-dynamic hearing development have been little studied. Therefore, the article suggests some specific techniques that can enrich the pedagogical arsenal of a young teacher and researcher, help musicians and amateurs in the development and self-development of this most important quality of understanding music and progressing in ability of sense the music. All this will contribute to the activation of creative perception of music, the processes of its creation, reproduction, musicological analysis.

Keywords: solfeggio, teaching methods, timbre, timbre-dynamic hearing, timbre hearing, development of aural skills.

For many years there was an accurate system of teaching solfeggio with the methods, training materials. It passes from father to son, often, quite mechanically. Teachers, being based only on former experience, sometimes don't ask a question: what is necessary for the student musician from solfeggio now how to diversify this subject, and, above all that it is necessary to make that the modern student has received practical benefits of knowledge of solfeggio for the professional activity?

In my opinion, one of the most interesting and current problem in a class of solfeggio is development of multipurpose ear for music with priority attention to his such look as timbre hearing or, on modern terminology, tembro-dynamic (L. Barenboim, G. Tsy-pin, D. Kirnarskaya, M. Karaseva, L. Maslenkova, etc.). Why this type of hearing?

First, modern performers, seeking for increase in art impact of the academic art on listeners, integrate the scale of treatments, especially impressively transferring a form of works. But in parallel there is other process – search of the individualized thin decisions in the field of sounding, a timbre, creation of refined sound color. It increases the interest of listeners, their acoustical activity even more. Thus, varying tembro-dynamic coloring of musical fabric, seeking for enrichment of sound color, the performer addresses one of the major and strong means of expression.

Secondly, as we know, concert and solo career – a way for the few identity. Generally performers work in on-stage performance groups of various instrumental structure, and, not only academic, but also jazz, variety, are engaged in pedagogical activity. The musician will need to try to obtain sound balance, to understand difficulties of execution on other instruments, features of means of expression, as a result to be able to create a colourful and harmonious sound picture in joint search. Besides, each musician can become the arranger, the composer, the DJ, or the head of some vocal or vocal and instrumental group. Knowledge about specifics of instruments, their

timbre features, the developed tembro-dynamic hearing will help beginning "businessman" with work on selection of musical material, his distribution on voices and instruments.

Thirdly, one of problems of performers-instrumentalists and leaders consists in interpretation of piano transpositions of orchestral parties in Concerts for the soloist with orchestra, in claviers of musical and theatrical works (operas, operettas, musicals, ballets and so forth). In such transcriptions it is necessary to identify to associate these or those moments of the score of a clavier with sounding of instruments of symphonic orchestra. Without it, it is impossible to carry out really art interpretation.

It is necessary to tell also about musicologists: in the process of the researching of instrumental music, by drawing up articles, reviews, they have to with skill too and on the basis of advanced tembro-dynamic hearing to comprehend the semantic conditionality of instrumentation of the compositions, timbre effects created by this or that combination of various instruments and their groups, etc.

Prerequisite of successful formation of music hearing, including, tembro-dynamic, process of diagnosing of relevant level of his development is that will help the teacher to organize musical practical activities of pupils correctly. But judging by research literature and teaching, methods of development of this type of hearing are developed insufficiently now. Therefore it would be desirable to offer some possible receptions aimed at the development of tembro-dynamic hearing in the course of musical education.

1. To provide a possibility of collaboration of students - instrumentalists of different specialties where musicians could watch during perception of live execution methods of sound extraction and correlate them to typicalness of a timbre.

2. A little complicated option: to offer musicians-instrumentalists, to execute dictations for audience. Here develops as sound high-rise, melodic, and tembralny hearing.

3. The following stage – familiarizing with study of performers on instruments with other systems (the transposing in F, in A, in B, etc., in various keys) that allows students to master a musical notation of parts of a french horn, clarinet, pipe, a saxophone and others.

4. Integration of different types of hearing (sound high-rise, melodic, polyphonic, tembro-dynamic, internal) is carried out in the course of recording of the two-part and three-part dictations reproduced by instrumental ensembles (classmates or students from other courses).

The solfeggio, musical literature, music history, instrumentation and other objects the educational means can make a contribution to a solution of the problem of formation of tembro-dinamichsesky hearing.

For example, such types of works can serve increase in creative activity:

1. A traditional quiz if at her carrying out to set the tasks, unsolvable without participation of timbre hearing. For example: hearing of music and active acoustical analysis of ways of the orchestration, fixing of the introduction of this or that orchestral group, etc.;

2. Tasks for arrangement with various creative purposes, for example: transposition of solo compositions for vocal and instrumental ensemble, the trio, the quartet or, on the contrary, transposition for a piano solo or in four hands of the works intended for various instrument structures. Tasks of this sort are performed in Kurmangazy KNC students pianists it is aware of student teaching.

3. Selection to the fragments of animated movies shown without soundtrack, musical illustrations for the characteristic of characters – here a task of students becomes the maximum approach by the image by means of use of a certain the soloist tool (as the fairy tale by S. Prokofiev "Petr and a wolf").

4. At lessons of the general piano and even specialty with pupils of various age levels it is possible to use experiments with the "prepared" (prepared) piano. Having changed these or those devices (a coin, standard sheet, a paper clip, an elastic band and so forth) a instrumental timbre to perform the fragment of the piece of music studied in a class. At the same time several problems are solved at once:

- perception of habitual music is refreshed;
- new sides of an image open;
- timbre hearing and creative imagination becomes more active.

5. It is useful to orchestrate mentally the piano invoice for the maximum specification of tembro-dynamic feelings.

6. It would be interesting to use the methods of activization of tembro-dynamic hearing presented to D.K. Kirnarskaya in the lectures for teachers and students of conservatory (September, 2016).

For example, the same sound in a certain octave is elicited on different instruments (a violin, a clarinet, a violoncello, a french horn) – it is necessary to recognize the instrument by his characteristic timbre. Further it is possible to complicate option – to elicit a certain sound in instrumental group related and close on a timbre (string instruments: violin-violoncello-contrabass; wooden wind instruments: oboe-clarinet-bassoon; copper wind instruments: pipe-french horn-trombone-tuba).

Check of ability isn't less interesting, to learn the musical fragment among a quantity of others executed at first on a piano then in orchestral transposition or jazz processing.

The experimental tests described by D.K. Kirnarskaya including audio of record of music can be used with success in classes of solfeggio and musical literature as difficulties in finding of suitable musical material don't exist today.

Art of outstanding performers of the present has forced public "grow to preference of intonational expressiveness as esthetic norm of an era" (G.R. Tarayeva). Horizontal thinking, intelligent expressive intoning, a linearity – in the center of attention of the performing musician. But today tembro-dynamic hearing becomes one of the highest forms of functioning of ear for music, category of an art and esthetic order, and coloristic finds turn into the "an informative element" strengthening an expression, aggravating acoustical perception of listeners. Recently taken place festival "Nauryz of XXI" left many similar samples in memory.

The performing art and pedagogics develop in unity and interrelation. The pedagogics bears responsibility, both for education of the educated listeners, and for formation of the performers corresponding to modern cultural requirements.

As a result it is possible to tell that tembro-dynamic hearing plays an important role not only in all types of creative practice of musicians, but also in processes of creative perception of music.

А. Сомов

ТЕМБРЛІ-ДИНАМИКАЛЫҚ ЕСТУДІ НЕ ҮШІН ДАМЫТАДЫ?

Түйін

Мақала өзекті мәселелердің бірі музыканттардың тембрлі-динамикалық естуін дамытуда сольфеджионы оқыту әдісіне арналған. Білім беруде бұл бағыт студенттерге тембрді еркін түрде саралау, алған білімдерін практикалық музыкалық түрде пайдалана алатынын көрсетеді. Белгілі болғандай-ақ, тембр талғамды колоритті тудырып, дыбыс шығаруда дара дұрыс шешім іздеу арқылы, осылайша ең маңызды және күшті құралдардың бірі ретінде әрекет етеді. Атап айтқанда тембрлі-динамикалық есту аранжировка түрлерін тудыру процесін, ансамбльдік ойнау кезінде музыканттарға шығармашылық күш, клавирлер ойнауда, оркестр партитурасын, дыбыс өрнектерін күшейту, тыңдаушының қабылдауын шиеленістіре отырып басқарады.

Тембрлі-динамикалық есту мәселелері аз зерттелген. Сондықтан мақалада бірнеше нақты педагог пен зерттеушіге педагогикалық арсеналын байытатын әдістер ұсынылады. Мұның барлығы музыканың шағармашылық қабылдауын, оны жасау, музыкалық талдау процестерін белсендендіруге мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: сольфеджио, оқыту әдістері, тембр, тембрлі-динамикалық есту, тембральді есту, музыкалық естуді дамыту.

А. Сомов
ДЛЯ ЧЕГО РАЗВИВАТЬ ТЕМБРО-ДИНАМИЧЕСКИЙ СЛУХ?

Аннотация

Статья посвящена одной из актуальных проблем методики преподавания сольфеджио – развитию тембро-динамического слуха у музыкантов. Данное направление в учебном процессе необходимо для того, чтобы студент мог свободно дифференцировать тембры, использовать полученные знания в практической музыкальной деятельности. Как известно, тембр напрямую связан с поиском индивидуализированных тонких решений в области звучания, создании изысканного колорита, тем самым выступая в роли одного из важнейших и сильнодействующих выразительных средств. Именно тембро-динамический слух руководит процессом создания различного рода аранжировок, управляет творческими усилиями музыкантов при ансамблевой игре, исполнении клавиров, оркестровых партитур, побуждает современных композиторов модернизировать звучание, усиливая экспрессию, обостряя восприятие слушателей.

Проблемы развития тембро-динамического слуха мало исследованы. Поэтому в данной статье предлагаются некоторые конкретные приемы, способные обогатить педагогический арсенал молодого педагога и исследователя, помочь музыкантам и любителям в развитии и саморазвитии этого важнейшего вида многофункционального музыкального слуха. Все это будет способствовать активизации творческого восприятия музыки, процессов ее создания, воспроизведения, музыковедческого анализа.

Ключевые слова: сольфеджио, методика преподавания, тембр, тембро-динамический слух, тембральный слух, развитие музыкального слуха.

Information about the author:

Somov Anton – 1 year's graduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, the musicology specialty.

Автор туралы мәлімет:

Сомов Антон – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 жыл магистрі, музыкатану мамандығы.

Сведения об авторе:

Сомов Антон – магистрант 1 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, специальность музыковедение.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Ананьева С. В. <i>Ананьева С. В.</i> <i>Ananyeva S.</i>	Музыка в её жизни и творчестве.к 80-летию С.А. Кузембай С.А. Кузембайдың 80-жылдығынаөмірі мен шығармашылығындағы музыканың орны Music in her life and creativityto the 80 th anniversary of S. Kuzembay	5
Джумакова У. Р. <i>Джумакова У. Р.</i> <i>Jumakova U.</i>	Современное музыкознание: достижения и перспективы Заманауи музыкатанудың жетістіктері мен болжамы Modern musicology: achievements and prospects	12
Наурызбаева А. Б. <i>Наурызбаева А. Б.</i> <i>Naurzbayeva A.</i>	Дискурсанализ жырау в аспекте коммуникативной стратификации казахского традиционного общества:методологическое обоснование Қазақ дәстүрлі қауымның коммуникативті стратификациялау аспектінде жырау дискурсталдауы: әдіснамалық негіздемесі Discoursanalysis of <i>zhyrain</i> in the aspect of communicative stratification of Kazakh traditional society: methodological substantiation	20
Иванова М. В. <i>Иванова М. В.</i> <i>Ivanova M.</i>	Сергей Костевич: контур творческого облика Сергей Костевич: шығармашылық келбет Sergey Kostevich: creative portrait	32
Ван М. <i>Ван М.</i> <i>Van M.</i>	Проблемы трактовки китайского скрипичного концерта «Влюбленные бабочки» Хе Чжанхао и Чен Ганга. Исполнительские рекомендации Хе Чжанхао және Чен Гангтың «Ғашық көбелектер» қытай скрипкалық концертіне түсіндіру проблемалары және орындаушылық ұсыныстар The problem of the performing “The Butterfly Lovers” Chinese violin concerto by He Zhanhao and Chen Gang. Performance recommendations	37
Сомов А. <i>Сомов А.</i> <i>Сомов А.</i>	For what to develop timbre-dynamic hearing? Тембрлі-динамикалық естуді не үшін дамытады? Для чего развивать тембро-динамический слух?	46

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

3 (16) 2017

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №16389-Ж 2017 жылдың 10 наурызда берілген

Алғашқы есеп қою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина

Қазақ тілі редакторы:
А. А. Дарибаева

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

Saryn art and science journal

3 (16) 2017

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

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

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Республики Казахстан №16389-Ж, выданное 10.03.2017 г.

Дата и номер первичной постановки на учёт №13880-Ж, 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственный редактор:

В. Е. Недлина

Редактор казахского языка:

А. А. Дарибаева

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

Saryn art and science journal

3 (16) 2017

Published 4 times a year

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Magazine registered with the Ministry of Information and Communication
Certificate of registration # **16389-Ж** from March, 10, 2017

First registration certificate **№13880-Ж** was given on September 19, 2013
Edition of 300 copies

Managing editor:
V. Nedlina

Kazakh editor:
A. Daribayeva

Page design:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty Abla 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 17.09.2017

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