

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

2

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2017

МАУСЫМ  
ИЮНЬ  
JUNE

**Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы****Редакция алқасы:****Әубәкірова Жәния Яхияқызы**

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

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

**Saryn art and science journal****2 (15) 2017****Шығарылуы: жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редакторлар:  
В. Е. Недлина  
А. Ж. МашимбаеваБеттеген:  
В. Е. НедлинаМұқаба дизайны:  
В. Е. НедлинаРедакцияның мекен-жайы:  
050000, Қазақстан Алматы, Абылайхан д-лы, 86  
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы****Редакционная коллегия:**

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

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

**Saryn art and science journal****2 (15) 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

Ответственные редакторы:  
В. Е. Недлина  
А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:  
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:  
В. Е. Недлина

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

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

## Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

### Editorial board:

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

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

### Saryn art and science journal

**2 (15) 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 editors:  
V. Nedlina  
A. Mashimbayeva

Page Makeup:  
V. Nedlina

Cover design:  
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР**

**АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**ACTUAL RESEARCHES**

МРНТИ 18.41.91

**К. Сахарбаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
(Алматы, Қазақстан)***ҚАЗАҚ КҮЙШІЛІК МЕКТЕПТЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ  
(Құрманғазы атындағы ҚҰК мысалында)****Түйін**

Бұл мақалада сан ғасырлар қойнауынан саф алтындай дәстүрлі «Күйма-құлақ» әдісімен ауызша сақталған қазақ күйлерінің дамуы үдерісіндегі маңызды аспектілер қарастырылған. Олар күйлердің аңыз-әңгімелері және орындаушылық өнердегі дарынды күйшілердің деректері бойынша кезеңдеуге көмектесті. Осындай орындаушылық өнер арқылы жеткен деректер бойынша консерваторияда күйшілік мектептердің қалыптасуы, ғылыми ортаға енуі, оған еңбек сіңірген мамандар ізденісі сөз болады. А.Жұбанов ұстанымы мен жүйесі ізінде қалыптасқан қазіргі замандағы күйшілік мектептерінің саны мамандардың пайымдауынша он бір. Олар: 1) Батыс күйшілік мектебі – Құрманғазы, Дәулеткерей, Маңғыстау, Қазанғап, Дина өзара жеке бесеу; 2) Арқа күйшілік мектебі – Тәттімбеттен бастау алады; 3) Қаратау күйшілік мектебі – Сүгірден жалғасқан мұра; 4) Жетісу күйшілік мектебі – Байсеркеден; 5) Алтай – Тарбағатай-Бисембі; 6) Сыр бойы – Әлшекей, Мырза; 7) Қазіргі заман күйшілік мектебі. Ұжымның музыкалық білім бағдарламасын дамытуы, репертуар жасақтауы, домбыра аспабын және өнерін ғылыми-зерттеушілік, оқу-әдістемелік арнаға кіріктіруі, күй өнерін насихаттауы, орындаушылық өнерді кемел үрдіске жеткізуі, домбыра өнері кәсіби түрде іргесін қалаған уақыттан бергі, болашақ рухани мұра иегерлерін дайындаудағы тығыз бірліктегі еңбек нәтижелері де айтарлықтай.

**Тірек сөздер:** күй, домбыра, күйшілік өнері, күйшілік мектептері.

Қадым замандардан бір-бірінсіз алып қарауға болмайтын қасиеттер, құбылыстар, болмыстар қатарына ай мен күнді, жер мен аспанды, күнмен түнді жатқызсақ, сол сияқты ұлтпен өнерде, өнермен тарихта, ұлтпен болмыста осы сипатта тығыз байланысты құбылыстар. Қазақ халқының сан ғасырлар уақыт аясындағы тарихы, наным-сенім, тұрмыс-тіршілік бар болмысы музыкалық мәдениетіміздің күрделі тіні, бірақ ұлтымызға тәнік кең таралған домбырамен оның күйлерінде нақтырақ сипатталады.

*«Қазақ нағыз, қазақ емес,*

*Нағыз қазақ-домбыра»* [1, 101], – деп Қадыр ақын жырлағандай ұлтымыз үшін домбырамен тел ұғым – күй. Күй десе елең етпейтін, қандайын тыңдасада қаны қызбайтын қазақ жоқ, мұнайса да, қуанса да қай қиырға салса да онымен-әрқашан бірге болған. Күйде ұлттық рух бар. Күй қазақтың өмір қазығы – ұлықты ұраны!

Домбыра күйлерінің халық түсінігіндегі функцияларын айтқанда:

- күй – көнеден жеткен сарын;
- күй – киелі күйші тілі;
- күй – ел, халық тарихы;
- күй – аспап шанағына хатталған заман шежіресі;
- күй – заман туғызған оқиғалар жиынтығы;
- күй – оқиғалар мен оның тұлғаларының ескерткіші;
- күй – кезеңді қоғамдағы адамзат танымы;
- күй – қоғамдағы әлеуметтік болмыс;
- күй – адамзат танымының айнасы;
- күй – адам баласының қоршаған ортамен қарым қатынасы;
- күй – халықтың салт-дәстүр, әдет – ғұрып көрмесі;
- күй – сөзсіз айтылатын қорғаныс қаруы;

күй – сөзбен айтып болмайтын, тылсымы тереңдегі, қазақ халқы бар болмысының пернеге жазылған сезім сырларының көп томдығы т.с.с.;

«Күй» туралы қоғам қайраткері, ұлы ойшылымыз Әлихан Бөкейханов: «... адамның анық тілі, шын тілі, көпке бірдей ұғымды тілі – бұл тіл жанға хас, жүрек тілі, сезім тілі, күй тілі, неше түрлі рахат татқан адам жаны осы тілмен сөйлейді, ... түрлі үндерді осы тілмен сұлулап, майлап қояды, қуаныш-шаттық рахатын сыртқа білгізеді, адам мехнатын, ауыр ісін жеңілтеді, қайғы-қапасын шығарады, мауқын басады» [2, 330-331], – деп айтқанындай сан ғасырлар бойына ұлтымыздың жан жолдасындай домбыра мен күй заманалар зауалында ұлтымызбен барлық бастарынан кешкен оқиғалырының сындарлы сезім сілемдерін бірге кешіп келеді.

Ал қазақ халқының «күй» атты аспаптық музыкасына алғаш ғылыми тұжырым жасаған белгілі ғалым Құдайберген Жұбанов. Ол өзінің «Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жөнінен» атты мақаласында: «...Қазақ күйі қашаннан бері жұртқа белгілі? Не себепті күй деп аталған? Күй деп басқа нені айтады?», – деген сауалдарға шағатай, ұйғыр, түрік, әзірбайжан халықтар тілдерінің түпкі мағынасын саралай келтіріп, мұнда «күй» сөзінің «көк» болып айтылатынын, және осы сөздің ХІ ғасырда жазылған Махмуд Қашқаридың «Диван-и-лұғат» кітабынан «ол көк ләнер» тіркесін «ән салып тұр» деп аударып, «күй» сөзі «көк» түрінде қолданылып, әннің күйден бөлінгенін анықтап: «Қазақ музыка шығармаларының ішіндегі ең ірі жанрдың бірі – күйлер. Композиция жағынан, музыка мәдениетінің басқа өлшеулері жағынан қарағанда да, күйлер халық музыкасының жетіскен ірі тарауы екендігіне дау болмауы керек. Қазақтың өзі де күйді артықша бағалайды, онда айтып тұрған әңгіме, сөйлеп тұрған сөз болмасада күйлердің өзінің музыка тілі халыққа сондай жақын, сондай түсінікті оны сол тілсіз түрінің өзінде жақсы таниды... Қазақта ән мен күйдің екі басқа болушылығының өзі халық музыкасының ... жақсы сатыда тұрғандығын көрсетеді. ... Қидан еліндегі күйдің санының 366, ең маңызды тоғыз түрінің болатынын да білдік... күй тек инструментпен ойналатынын ғана көрсетеді» [3, 273-289], – деп алғаш ғылыми тұжырымдаған. Оның бұл зерттеуін күйшінің, күйдің аңыз-әңгімесі, жеткізуші орындаушының шеберліктеріне орай тарихи да ғылыми деректері орай ХХ ғасырда түбегейлі де терең жалғастырған, академик А.Жұбанов: «...Күй көптен келе жатқан көне ұғым... ХІХ ғасырдың бас кезінен өмір сүрген сазгерлері ... олар халық аспаптарына арналған музыкалық пьесаларын, «күй» деген бірақ сөзбен атаған» [4, 11],– деген екен.

«Күй» сөзінің этимологиясы туралы А.Сейдімбек өзінің «Қазақтың күй өнері» атты көлемді еңбегінде жалпы және музыкалық дыбыстың адамға әсерін анықтауда: «Адам бойындағы үстем қасиеттер туа бітпейді немесе тұқым қуаламайды, ең алдымен естуден болатын лингвистикалық фактордың нәтижесі», – деген профессор Цуноданың «Интересные открытия японского экспериментатора» мақаласындағы шыққан тұжырымына сүйенеді және мұны абсолюттендіруге болмайды дегенмен қаперге ілудің зияны жоқтығын, жалпы қасиеттердің бәрінің ана тілі арқылы қалыптасатынын ескертіп өткен. Осылайша қазақтың «күй» түбірлі сөздерінің таптық (зат есім, сын есім, етістік т.т.), райлық мағыналарын естігендегі әсерлі түсінігін, яғни сезімін саралайды. Ол, «күйдің музыкалық бітімі өзінің бір тұтас әуендік... шығарма ретінде күй аспаптық сөзге кіріптар емес» [5, 73-75], – деп тұжырымдаған.

Қазақ халқының сан мың жылдықтар аясын қамтитын рухани мәдениетінің тарихындағы маңызы зор күй өнерінің салалары бойынша қалыптасқан өзіндік орындаушылық және шығармашылық дәстүрлі мектептері бар. Қандайша болмасын үрдістің дамуында дәстүрсіздік рухсыздыққа апарады. Өнердің белгілі бір саласында уақыт зауалымен қалыптасқан дәстүр дәйегі мықты негіз және ол өміршең. Қазақ аспаптық музыкасы қазынасының қомақты бөлігінің бірегейі домбыра күйлері, оның даму, жалғасу бағытында әлімсақтан белгілі дәстүрлері – орындаушылық үрдіс және күйшінің табиғаттан берілетін шығармашылық қыры. Осындай негізгі үрдістерімен ертеден көшпелі халық өмір салтымен біте қайнасып қалыптасқан шежірелі тарихы бар

күй өнерінің бай қоры халық арасында да кең таралғаны, мол сақталғаны және бүгінде әлемге әйгілісі. Өйткені даланың дарабоздары күй өнерінің барша жетістігін – ұлт тұрмыс тіршілігіне бейім дәстүрлі «Кұйма-құлақ» әдісі арқылы орындаушылық мектеп қалыптастырып, оның өрісін кеңейте, күйді халықтың ерекше асыл мұрасына айналдырды.

Бұл жөнінде А. Жұбановтың: «Қазақ халқының тұрмыс тіршілігіне икемделген (содан туындаған) күй өнеріміз “аттың жалы, түйенің қомында” шексіз уақыт аясын қамтып, оның бар болмысымен тамырланған. Қазақ халқының тұрмыс-қарекетімен, өмір тіршілігімен әрқашанда тығыз байланыста болатын күй жүздеген жылдардан бері қанат жайып, өркендеп келе жатқан жанр... Оларды хатқа түсіретін нота мәдениеті жоқ болса да, сыры мен сымбатын жоғалтпай, қайта ажарлана, әрлене түсіп, ауыздан ауызға көшіп, атадан балаға мирас боп қала берді... Санын сөз етсеңіз де, сапасын сөз етсеңіз де, екі ішектен есілген күй, мақтануға тұрарлық қымбат дүниеміз...» [4, 12], – дегеніндей күйшілік мектептерді оның бізге жеткен аңыз әңгімелеріне, орындаушылық үрдістеріне мазмұн мәтініне қарай кезеңге бөлуге болады. Өйткені күй өнері, заманалар зауалының уақыт пен кеңістік аясындағы барша құбылыстарының өзегіне айналып, бүгінгі таңда ұлттық құндылығын жоймай, жалғасын тапқан, ұзақ дәуірлердің даму сатысынан өткен сындарлы үрдіс болып табылады.

Авторлары ұмытылып, халық күйлерінің мол мұрасына айналған туындылардың аңызы мен атауынан, күйшілердің өмір сүрген заманын сарапқа салуынан күй шығармашылығының сол уақытта көтерілген маңызды мәселелерін, халықтың дүниетанымдық бағдарын анықтауға болады. Бұл жөнінде халқымыздың ұлы ойшылы, кеменгер жазушы М.Әуезов «Барлық Орталық, Шығыс Қазақстан, Алтай, Алатау, Сыр аясындағы қалың қазақ елі тартқан сыбызғыдағы салқын саз, қобыздағы қоңыр күй, домбыраныңда екі ішекті ғана емес, әдейі үш ішекті тіліне оралған көп күйлердің ескі жаңасы тегіс-тарих үшін елеулі бұйым... “Ноғайлы-Қазақ айырылған күй”, “Қорқыт күй”, “Асанқайғы күйі”, “Ала байрақ”, “Ақсақ құлан”, “Нар идірген”, “Азамат қожа”, “Тепен көк”, “Боз айғыр” ... Осы күйлердің көбінде тек өздеріне ғана тән, нақтылы сұлу әңгіме-аңыздар болған» [6, 38], – деген. Аңыз-әфсана т.с.с. ел аузынан жеткен тәмсіл, эпос, күй, жыр-терме мазмұнынан алынған деректерді айқындау арқылы дәстүрлі музыкалық аспаптарымыз, мәдениетіміз қайта жанданды, ғылыми айналымға түсті. Аңыз-әфсанада ұлттық аспаптарымыздың пайда болуы, күйлердің аңыздары мен олардың арақатынасы, тарихи даму, дәстүрлі өнердің дамуы жөнінде мазмұндалған дерек мол кездеседі.

Бұл жөнінде «Күй аңыздары халық музыкасы мен ауыз әдебиеті арасында бөгіп жатқан, әлі мән беріліп, зерттеу объектісі болмаған тың қазына» деп жазды зерттеуші фольклорист А. Сейдімбеков және мұнда екі мәселеге көңіл аударады. «... Күй аңыздарын туындатушы субъектілер және олар туындатқан күй аңыздарының ерекшеліктері,.. күй аңыздарын құрылымдық-тақырыптық бажайлау...», – деп бірнеше салаға бөліп қарастырады [2, 139]. Күй аңыздарын екеуара музыкалық қырынан зерттеген жас ғалым Т. Сарыбаев, ол: «Ақпарлық, Тәрбиелік, Күйтшілдік, Ықпалдық» [7, 63-69], – деп сезімдік атқаратын қызметіне қарай топтаған.

Күй аңыздарын туындымен арақатынаста түбегейлі зерттеген ғалым ө.ғ.д. Ә. Мұхамбетованың еңбектерінде де күйшілік мектептер қалыптасуы үшін қажетті дерек терең мазмұндалған. Ол өзінің «Қазақ күйінің генезисі және дамуы (бағдарламалық түрлері)» мақаласында: «...музыканың эпикалық поэзиямен, ауыз әдебиетімен тығыз байланыста дамуы оның өзіндік ерекшеліктерінің қалыптасуына үлкен әсер етті. ... Ең бастысы – ғасырлар бойы қазақ халқының аспапты музыкасының халық ауыз әдебиетімен тығыз байланыста болуы оның синкреттік табиғатының (әңгімелей отырып аспапта орындау) айшықталып, басым болуына әкелді», – дей келе бұл синкреттілік үрдістің күйші бойындағы ерекше төлтумалық қасиетке, күй жанрына ықпалын әрқырлы дәлелдейді. Мұны «Аңыздағы күй», «Аңыз-күй», «Күйдегі аңыз», «Күй және аңыз» тақырыптарымен зерттеген. «Күйдің сөзбен айтылатын бөлігін мифологиялық, эпикалық,



тарихи оқиғалар, өмірден алынған нақтылы әңгіме деректер құрайды. ...Аңыз бен музыка арасындағы мазмұнның байланыс сюжеттік және жалпыланған – бағдарламалық түрде жүзеге асады», – деп айтқанындай, бұл қазақ күй өнерінің іргелену және аңыз бен күй жанры үрдісінің дамуын жіті саралауға, деректерді де нақтылауға көмектесетіні сөзсіз [8, 105-138]. Сол аңыз-әңгімелермен астарланған күй мазмұнында құрылымдық әуезі, уақыты, орындау әдістеріне қарай күйшінің ұстанған бағыты, мектептік ерекшеліктері қалыптасқан. Мұндай аңызбен жетіп, авторлары ұмытылған халық күйлерінің ұзын саны 400-ге тарта, кейбіреуі соңғы деректермен, стильдік, құрылымдық, орындаушылық әдістеріне орай салыстырмалы түрде күй танушылардың зерттеуі нәтижесінде күйшілік мектебіне, жеке күйшілер шығармашылығына енгізіліп, авторларын тапты, осы арқылы да ХХ ғасырға дейінгі күйлерді төмендегідей бес кезеңге жіктеп үйретіп келеміз.

**Бірінші кезең** б.з.д. VIII-V ғасырлар және біздің жыл санауымыздағы V ғасырға дейінгі кезеңдерді қамтиды. Көшпелілерге ислам діні келмей тұрғандағы қиял-ғажайып күйлері, жорық сарындары, айтулы батырлар, ақылды арулар, қанатты тұлпар, киелі жануарлар туралы күй аңыздары болатын. Мысалы: «Қос мүйізді Ескендір», «Көк төбет», «Көк бөрі», «Аққу», «Сарын», «Өгіз өлген» тәрізді күйлері.

**Екінші кезең** Қорқыт күйлері, Абыздар толғаулары, Саймақтың «Сары өзені», «Балжыңгер», «Көк өгіз» т.б. күйлер жатады. Бұл күй аңыздары бізге жеткен «Оғызнама», «Қорқыт ата» кітаптарында келтірілген аңыздармен сабақтасып жатады. Бізге белгілі тарихи деректермен өзектес келеді. Жалпы бұл кезең Оғыз-қыпшақ заманы оқиғаларымен суреттелінеді.

**Үшінші кезең** Ноғайлы кезеңі деп аталады. (XIII-XVI ғғ.) Алтын орда мемлекеті құрылады. Түрлі тайпалар одағы пайда болып Қазақ хандығы жеке атала бастайды, үлкен эпикалық жырлар шығады. Ер Төстік, Жиренше шешен, Алдар көсе ертегі-аңыздар, Алпамыс, Қобыланды, Қамбар батыр, Ер Едіге, Ер Тарғын, Ер Қосай, Ер Сайын, Ер Шора тәрізді батырлық жырлар, Сыпыра жырау, Асан қайғы, Қазтуған, Доспамбет, Шалкиіз, Жиренше туындылары көптеген күй аңыздарына арқау болған және кейбірінің жыр мақамынан туындаған «Жыр» күйлері орындаушылар арқылы бізге жетті. Осы кезеңдегі күй аңыздарына «Жошының жортуылы», «Шора батыр», «Әмір ақсақ», Қамбар күйі, Кетбұғаның «Ақсақ құлан», Асанқайғының «Ел айырылған», Қазтуғанның «Сағыныш» күйлерінің аңыздарын айтуға болады.

**Төртінші кезең** Жоңғар шапқыншылығы кезеңі. (XVII-XVIII ғғ.) 1723 ж. Ақтабан шұбырынды атаған қырғын. Абылай, Есім, Жәңгір, Әбілхайыр, Тәуке хандар туралы деректер, Олжабай, Қабанбай, Бөгенбай, Жалаңтөс, Сарымалай, Елшібек, Баян, Байғозы т.б. көптеген батырлардың ғажайып ерліктері күй аңыздарына негіз болған. Мысалы: «Қалмақ биі», «Беласар», «Кенес», «Қалмақтың қара жорғасы», «Қоржын қақпай» күйлерінің аңыздары осы кезеңдерге жатады.

**Бесінші кезең** (XVIII-XIX ғғ.) Мұнда күй аңыздарында саяси әлеуметтік тақырыптар және сол арқауда өрілген сарындары басым болып келеді. Күй аңыздарының мол сақталған және оның даму үдерісінің негізді екі қыры орындаушылық пен шығармашылығының шыңына жеткені де осы тұс. Бұл мектептерді қалыптастырушылар: Махамбет, Байжігіт, Боғда, Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Абыл, Мүсірәлі, Мәмен, Өскенбай, Дина, Есбай, Есір, Құлшар, Тоқа, Ықылас, Қазанғап, Сейтек, Сүгір, Бейсенбі, Әшімтай, Қожеке, Түркеш, Балабайсан (Баламайсан), Қайрақбай, Арал, Соқыр Есжан, Абай, Тоқа, Үсен төре, Ерғали, Мүкей, Қәуен, Әбді, Қадірәлі, Әлшекей, Мырза, Қыздарбек, Мұрат т.б. күйшілер. Бұл кезең қазақ үшін рухани сілкініс кезеңі болды, әсіресе ән-күй өнерінде бұрын-соңды болмаған рухани құбылыс байқалып, дәуірде күй өнерінің классикалық үлгілері қалыптасып үлгерді делінген [9, 277-565].

Бұл ХІХ ғасыр белгілі ғалым С.Күзембаеваның «Ұлттық музыка өнеріндегі ренесанстық мағынаға ие “Алтын ғасыр” ұлт музыкасының өзегін құрап... көрнекті өкілдерімен танытылды...», [10, 9] – дегеніндей күй өнерінің ұлы тұлғаларына жан-жақтылық қасиеттердің, шығармашылық пен орындаушылықтың тел даруы өз алдына,

ақындық, әншілік, жыршылық, саятшылық сынды бір бастарына қонған киелерінің жеткілікті болуы әріден Қорқыт (VIII), Кетбұға, Сары Салтық, Саймақ (XII-XIII), Науайы, Қодан (XIV), Асан Қайғы, Қазтуған (XV), Қарт Ноғай, Байжігіт, Жантөре (XVI), Сырым (XVII), Абылайхан, Ұзақ, Боғда, Байжұма, т.б. (XVIII) күйшілерден жалғасқан өркениет. Бұл тұрғыда осы күй өнерін алып жүріп насихаттаушы, дәстүр-мектептерді жалғастырушы күйшінің орны ерекше. Оның қоғамдағы қызметі мен маңыздылығын профессор С. Күзембаева: *«Хранителем и носителем кюйя в музыкальном быту народа был кюйши – особо одаренная личность, обладающий даром импровизации, имеющий феноменальную память, одаренный чертами природной музыкальности, артистизма, свободно владеющий поэтическим и исполнительским талантом»*, [10, 47] – деп жоғары бағалаған. Олар іргелендірген кең байтақ қазақ жеріндегі күй өнері екі үлкен дәстүрге бөлініп, орындаушылық мәнеріне орай бірін *төкпе*, екіншісін *шертпе* күйлер деп атаған.

Төкпе күйлер Батыс Қазақстан, Атырау, Маңғыстау, Сыр бойы, Ақтөбе аймақтарында кең етек алып дамыса, шертпе күй дәстүрі Арқа, Шығыс, Орталық, Оңтүстік Қазақстан, Қаратау, Жетісу өңірлерінде кең өріс алып, уақыт өте келе аймақтық ерекшеліктері айқындала түсіп, өзара түрлі шеберліктерді құрап бірнеше мектептерге бөлінген. Яғни, қиын қыстау кезді бастан кешірген халықтың ауызша таралған күй өнерінің сақталуының, таңқаларлық дәрежеде дамып, қазіргі заманға жетуінің құпиясы ұлттың өзі қалыптастырған – «құйма құлақ» (есту арқылы қабылдау), осыдан туындайтын алдымен шебер орындаушылық, кейін «суырып салмалық» (импровизация) күй ұстарту тәсілдерінің жемісі. «Құйма құлақ» дәстүрі бойынша қабылдауда күйшінің, өзінің күйлерін және аспаптыңда жетілдіру мәселесінде орындаушының ұлттың өнерін сақтау үшін жоғарыдан бұйрықсыз, оларды басыбайлы білімге байламай, міндетті үйретусіз табиғатынан туа біткен жаратқанның санаға ұялатқан тылсым болмысын байқаймыз. Мұндай ауызша қабылдау тәсілдердің музыкалық күй өнеріне дәстүрлі мектебі ретінде қалыптастырылуының себебі біріншіден жазба сауаттың да болмағандығы, сондықтанда көшпелі тұрмыс тіршілігінің жағдайына қарамай рухани мәдениетінің жоғары даму деңгейіне байланысты. Қоғамымызда сан салалы болып жатқан соны жаңалықтар мен нық нәтижелердің осал оңтағай жолмен келмегені, шымнан шежіре тартқан осы бір тығыз байланыстың арқасында екені әмбеге аян.

Қазақ халқының өзімен бірге уақыт зауалымен жаратылыс жаныбынан бірге өткен музыкалық мәдениетін, әні мен күй асыл мұрасын, тіпті аңызы мен ақиқатын да барлық сипатта бөле қарау мүмкін еместігі сияқты бүгінгі жетістікті жағдайымызда ұлттық өнер қақында академик Ахмет Қуанұлы Жұбановсыз сөз саптауда арқауы жоқ әңгіме болар еді. Ол, XX ғасырға дейінгі ұлттық өнеріміздің өрісін көне замандардан жеткен Әл-Фараби, Әбу Әли Ибн Сина, Әл Хорезми, Махмұт Қашқари, Жүсіп Баласағұн, Ахмади, Дәруіш Әли т.б. түркі тектес халықтардан шыққан әлемге әйгілі ойшылдарымыз және Ә.Бөкейханов, Ш.Уәлиханов, А.Байтұрсынов, М.Дулатов сынды т.б. қазақ ғұламаларының ізімен жазба бетіне іліккен бүкіл мұрағатты сараптап, өз тұстастары Қ.Жұбанов, М.Әуезов, Қ.Сәтбаев, І.Жансүгіров, Ғ.Мүсірепов, Ә.Марғұлан, П.Аралин, Б.Ерзакович, Ә.Қоңыратбаев сынды отандық ақын-жазушы, этнограф, ірі ғалымдармен иық тірестіре жүріп және ғасырлар аралығында Орта Азия оның арасында қазақ өлкесіне, оның шығармашылығына баса назар аударған шет жұрттық саяхатшылар М.Поло (1254-1323), П.Паллас (1741-1811) т.б., осы жиһанкез-саяхатшылардың ізін ала XVIII - XIX ғасырлар аясында қазақ сахарасына саяхат жасап, халық тарихы мен этнографиясына нақты зерттеу жұмыстарын жүргізген В.В.Радлов (1837-1918), Р.А.Пфенниг (1823-1898), Б.Ф.Залесский (1820-1886), А.Ф.Эйхгорн (1844-1909), Г.Н.Потанин (1835-1920), т.б. зерттеуші этнографтар өз жазбаларында қазақтың ән-күйі, термесі, өлең-жыры, аңыз-дастаны, толғауы, би нұсқаларымен қоса дәстүрлі музыкалық аспаптарымыз туралы деректеріне сүйенді.

Ұлы дала өнерінің өзіне тән ерекшеліктері жөнінде деректерді жүйелеп, еліміздің мәдениетімен өнерін тану, зерттеу жөнінде маңызды мәліметтер қалдырған В.Виноградов,

Л.Гумилов, А.Затаевич, А.Алекторов, В.Беляев, т.б. шетел зерттеушілерінің еңбектерінен сараптап ұлттық музыканың бүкіл болмысын таныды. «*Әр ұрпақ өзінің құндылықтарды қажетіне жарату, алға апару, үйрену, үйрету жүйесін жасайды, атқаратын міндеті болады*», [2, 6] – деп белгілі этнограф ғалым А.Сейдімбек айтқандай, музыка мәдениетіндегі ғасырлар қойнауынан жеткен жәдігерлерді көз қарашығындай сақтап, өнер ғұмыр ұрпақты жаңа заманға бастаушы, кәсіби жүйенің дарабозы, өткен мен бүгіннің және болашақтың «Алтын көпірі. Уақыт талабына сергек ғалым өнер саласындағы әрбір жаңалыққа зер сала алыстан болжап, күні бүгінге дейін маңыздылығын жоймаған, әсіресе өзектілігі арта түскен, күйшілік өнерге ғылыми тұжырымды ізгіліктер тындырды. Оның осы тұрғыдағы ұстаныммен атқарылған, 1930 жылдардан бастау алатын еңбектерінен қазақ дәстүрлі күй өнеріне қатысты жауһарлардың бәрін де табасыз, ол оны кейінгі ұрпаққа аманат етіп қалдыруымен қатар кәсіби, ғылыми бағытпен іске асырып, әлемдік деңгейге көтерді.

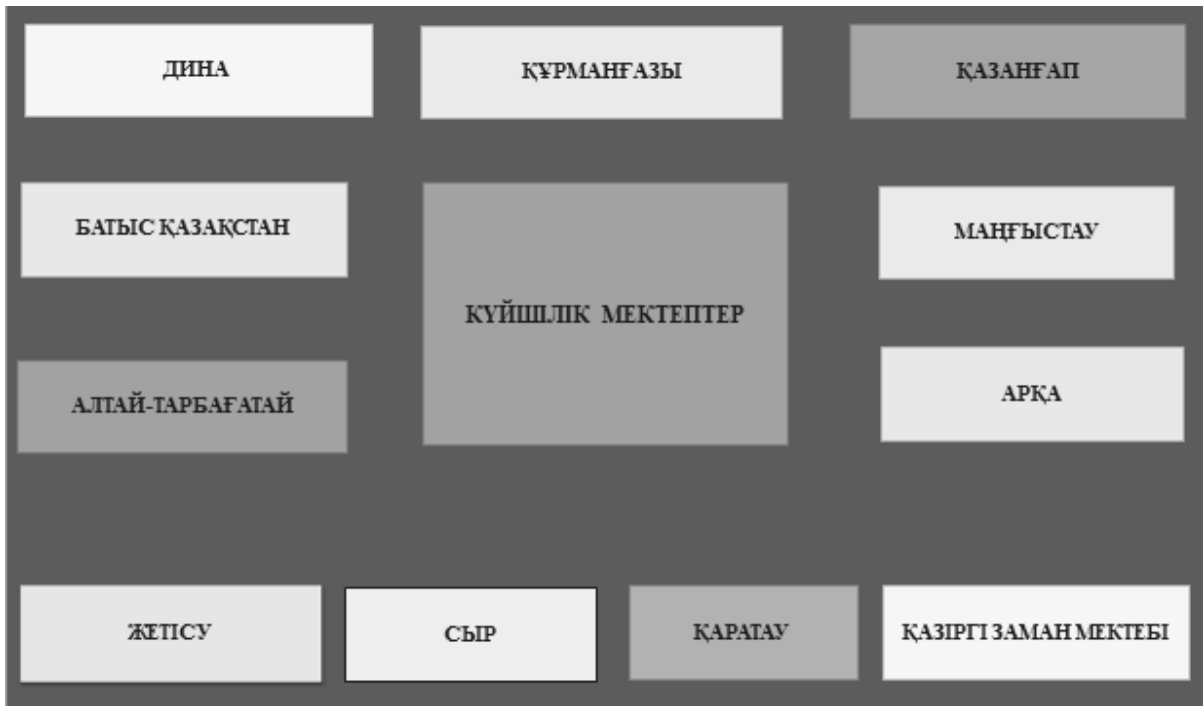
XX ғасырға дейін «құйма құлақ» әдісімен жалғасқан ОҰ дәстүрлі мектебімен қордаланған көшпенділер музыкалық мұрасы, ұлтымыздың төлтумалық қасиеті, ұлы тұлғалар өнері оның «Музыкадағы алғашқы қадамдар», «Музыкалық сауаттылықтың әліппесі», «Құрманғазы қазақ халық күйшісі», «Қазақ халық композиторларының өмірі мен шығармашылығы», «Қазақ композиторлары», «Замана бұлбұлдары», «Ғасырлар пернесі», «Құрманғазы», «Дәулеткерей», «Өскен өнер», «Ән-күй сапары» т.б. еңбектерінде жүйелі түрде қамтылған. Ол, өздеріне дейінгі күйшілік өнерді бойына дарытқан, Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің негізін қаласқан, қазақ өнерінің даңқын асыруға ат салысқан Дина, Махамбет, Науша, Фазыл, Оқап, Қамбар, Қали, Лұқпан, Жаппас, Мұрат, Рүстембек, Әлмұрат, Жәлекеш, Бақыт Басықара т.б. күйшілер өнеріне өзінің «Өскен өнер» жинағын арнады. Ол – осындай кең көлемді зерттеу нәтижесінде күйшілердің шығармашылық стилі, күй құрылымына, қағысына, тақырыптық аясында, орындаушылық үрдісіне орай *Құрманғазы, Дәулеткерей, Арқа, Байсерке, Абыл, Адай, Қазанғап атымен алғаш жеті мектепті тұрақтандырған*. Бұл дәстүрлі өнердегі кәсіби бетбұрыстағы ренессанс дәуірі XX-ғасыр күй өнерінің ғылыми ұстанымды, сан-салалы өріс алған **Алтыншы кезеңі болып сипатталады.**

Ұлттық өнердің ұлы тұлғасы, академик А. Жұбанов кәсіби музыкалық білімге бет бұрыста алғашқы ұстаздық қызметке «құйма-құлақ» мектебінің ұлы өкілдері - Қ. Жантілеуов, Л. Мұхитов, Ж. Қаламбаев, Ә. Өтеғұлов, Ғ. Әлжанов, Ж. Айпақов сынды т.б. халық арасындағы таланттарды тартуы біріншіден дәстүр жалғастығын меңзеген көрегендік дер едік. Екінші жағынан бұл мамандықтан оқу орнын бітірген маман жоқ болғандықтан деген пікірлер айтылғаны рас, сондықтан заман талабымен бірінші он жылдықтан бастап бірыңғай нота сауатына көшуде негізді алға тосуы, әрине, мұндай тәсіл ел ішінде тарыдай шашылған күй өнерін сақтаудың алғы шарты еді. 1957 жылы оның өзі іргесін қалаған консерваторияның фольклорлы-этнографиялық зерттеу лабораториясында дарабоз күйшілерден жинақталған қор Елбасы жарлығымен болған «Мәдениетті қолдау», «Мәдени мұра» жобаларының бағдарламасы аясында атқарылаған «Қазақ музыкасы антологиясы» көп томдығымен жұмысымызда, ол осы еңбектің көзі тірі авторына, тіпті ән-күй жәдігерлерінің мұражайы болды десек қателеспейміз.

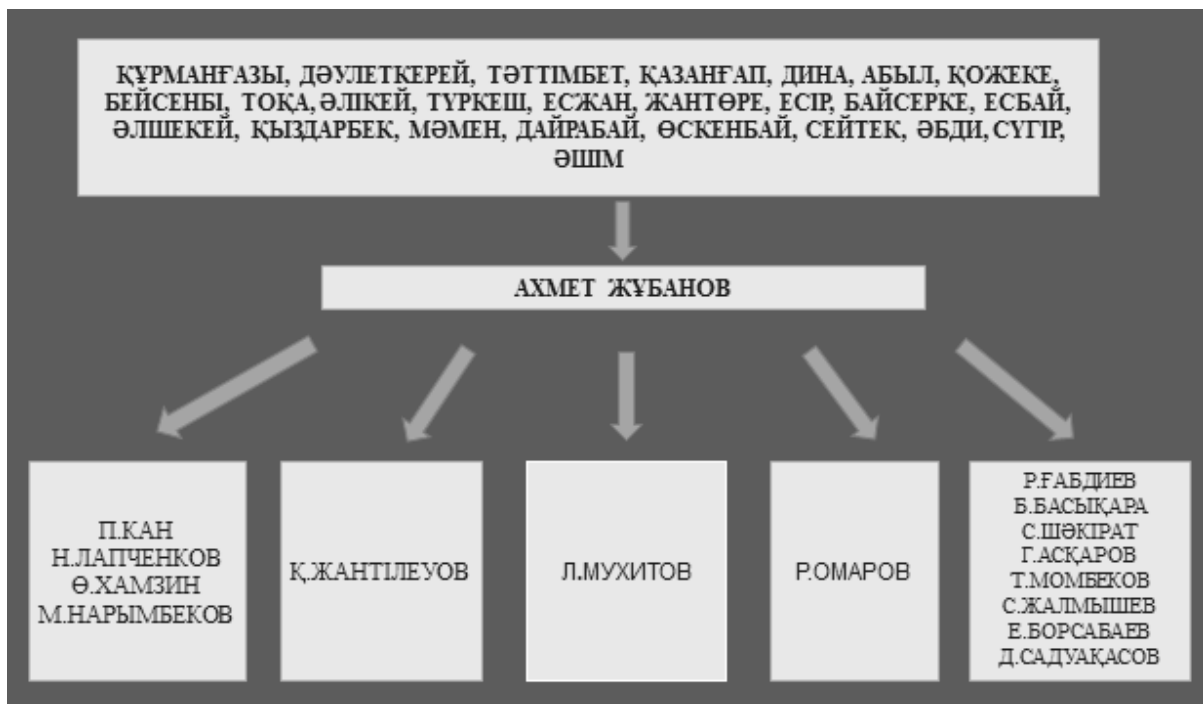
А.Жұбанов ұстанымы мен жүйесі ізінде қалыптасқан [11] қазіргі замандағы күйшілік мектептерінің саны мамандардың пайымдауынша он бір. Олар: 1) *Батыс күйшілік мектебі – Құрманғазы, Дәулеткерей, Маңғыстау, Қазанғап, Дина өзара жеке бесеу;* 2) *Арқа күйшілік мектебі – Тәттімбеттен бастау алады;* 3) *Қаратау күйшілік мектебі – Сүгірден жалғасқан мұра;* 4) *Жетісу күйшілік мектебі – Байсеркеден;* 5) *Алтай – Тарбағатай-Бисембі;* 6) *Сыр бойы- Әлшекей, Мырза;* 7) *Қазіргі заман күйшілік мектебі.* Осы 11- күйшілік мектептердің қазіргі заман үрдісі өкілдерінің өзі кәсіби білімді және әуесқой күйшілер мектебі болып екіге жіктеледі. Кәсіби білімді күйшілік мектептері өкілдеріне де күй шығармашылық үрдісінен білім берілмеді, яғни бұл табиғаттан берілетін қасиетте өз бетінше дамыды. Олар – А.Жұбанов, К.Күмісбеков, М.Қойшыбаев,

Н.Тілендиев, Ғ.Қойшыбаев, Х.Тастанов, М.Хамзин, С.Құсайынов, М.Әубәкіров, Қ.Ахмедияров, Ә.Есқалиев, У.Бекенов, М.Қалауов, Т.Ахметов, А.Жайымов, Ш.Әбілтаев, С.Балмағамбетов, М.Сыдықов, және т.б.

Сурет 1. Күйшілік мектептер.



Сурет 2. ХХ ғасыр күйшілік мектептері.



Қазіргі заманғы күй өнерін қай қырынан алғанда да күйші шығармашылығында тақырыбымен, құрылымдық дәстүрдегі заңдылықтарымен жалғастығын тапқан күйшілер шығармашылығының болмыс бітімі, тегі, ғасырлар бойы қалыптасқан рухани байлығымыздың ерен түрі күй өнерімен тамырлас дамып келе жатқандығымен

сипатталады. Шығармашылық әлемінде заман ағымын, халықтың өмір тынысын, қоршаған ортасы жеке басынан өткен оқиғаларын, қоғам мен тағдырының байланысын, барша болмысын күй өнерінің көлемді саласы теориялық екі аспектісі негізінде, яғни стиль және дәстүр мен жаңашылдықты домбыра пернесіне шежіредей сипаттаған күйшілер нағыз осы өнердің мұрагерлері және қоғам қайраткерлері. Осы орайда белгілі зерттеуші С. Өтеғалиеваның «Күйшілер творчествосы (шығармашылығы – К.С.) мәдени дамудың анағұрлым биік сатысын танытады. Қазақ музыка мәдениетінің биік деңгейге көтерілгені соншалық, оның күйшілік және әншілік өнерінде профессиональдық (кәсіби К.С.) дәстүр болып қалыптасты» [13, 30-34] – деген екен. Егер осы күйшілер легін ХХ ғасырдың әуесқой күйшілік бағыттағы О.Қабиғожин, З.Есжанова, Ә.Хасенов, Т.Момбеков, Б.Қошмағамбетов, М.Ержанов, Т.Ахметов т.с.с. кәсіби музыкалық білім алу бағытын ұстанбаған күйшілер (художественная самодеятельность – К.С) арқылы жалғастырсақ, біздің пікірімізше, ХХ ғасырдың орта тұсында ғана нота сауаты, жазбаша әдіске көшкен, қоғамдық әлеуметтік өктемдік ызғарынан өткен және орындаушылық бағытты ұстанған, халыққа танымал болған олардың 500-ден аса туындысы қазақ халқының күй өнеріне аз мұра емес.

**Сурет 3. Қазіргі заман күйшілік мектептері.**



Кәсіби маманданған күй танушылар сол ұлылардан алған тәлімді кейінгі ұрпаққа үйретіп, рухани жәдігерлерді жинақтап насихаттауға жасампаздықпен жан аямай еңбек етіп, саналы ғұмырларын ұрпақтың дәстүрлі өнер салауатына арнады. Олар атқарған игіліктің мазмұнында ұлылардан қалған музыка мәдениетіндегі ізгі жолдың жалғасы, орындаушылық өнермен шығармашылық қыры негіздерінің сақталуы, өркендей дамуы, бүгінгі таңдағы заманауи леппен өрнектелген күйшілік мектептердің соны бастамалары сынды т.б. құндылықтар бар. Сонымен қатар ұлттық өнердің өткен өрісінде, ХХ ғасырдың 70-80 жылдарынан бастап бүгінгі таңдағы ғылыми іргеленуінде А.Затаевич, А.Жұбанов бастаған ғылыми-зерттеу бағытын ұстанған Ғ.Бисенова, Б.Ерзакович, С.Күзембаева, Б.Қарақұлов, Б.Ғизатов, Б.Аманов, Ә.Мұхамбетова, С.Өтеғалиева, С.Райымбергенова, П.Шегебаев, Ү.Жұмақова, С.Қалиев, Р.Жұманиязова, Ә.Сабырова, А.Бердібай, Г.Омарова, Р.Несіпбай, Д.Бақтығалиева, А.Қазтуғанова сынды музыка зерттеушілерінің де қосқан үлесі зор және осы орайда консерваторияны домбыра-тенор мамандығы бойынша бітірген

З.Қоспақов, Ж.Нәжімеденов, Б.Мүптекеев, Г.Искакова, Е.Үсенбаев, А.Сарымсақова, А.Байбек т.б. орындаушылар ғылыми салаға бетбұрып, домбыра мен күй саласынан кандидаттық диссертация қорғап, бұл үрдіске бір жағынан етене таныс ішінен және екінші жағынан ғылыми жаңа қырынан сипаттады.

Сонымен қатар осы жылдарда ұлы орындаушыларымыз бен ғалым-зерттеушілеріміздің ой-пікір, ғылыми тұжырымдардан кейін күй өнерінде нотаға түспейтін, құлақпен келетін тұнып тұрған қасиеттердің барлығына байланысты, оны түпкі тамырынан ажыратпау мақсатында халық арасындағы таланттар өнерін өскелең жастарға қосымша «құйма құлақ» үрдісімен үйрету қайта қолға алынып, А.Жұбановтың күй саясатының дұрыстығына тағы бір иландырды. Сол жылдары консерваторияда күй өнерінің сындарлы тіні шертпе күй мектебі кластары ашылып оған белгілі күйшілер У.Бекенов пен М.Хамзин тәлім берді, бір ай мерзімдік шеберлік кластарына Г.Асқаров, Д.Садуақасов, Т.Әсемқұлов, А.Байбосынов, Ж.Жүзбаевтар шақырылды. Төкпе күй мектебі бойынша Б.Басықараев, Р.Ғабдиев, С.Жалмышев, С.Шәкірәтов, Е.Қазиев, Н.Жанаманов сынды т.б. дүлдүл күйшілер әр жылдарда консерваторияның білім алушы домбырашыларының болашағы бола білді. Бүгінгі таңда мұндай күйшілер қатары сирегені өкінішті, мейлінше бұрынғы және осы тарландардың бейне – үн жазылымдарын да кафедраға жинақтап, күнделікті кең түрде қолданудамыз. Мұнда да біріншіден, әркім өз мүмкіндігінше, ілкі ұстанымына қарай шектеулі көлемде күй үйренеді. Екіншіден әрқайсының жан дүниесі, өскен ортасы әр түрлі, бұрынғыдай ауылдың қаймағы бұзылмаған психология, тұрмыс-салт, күйлерге арқау болар болмыс аздау, психологиялық, жантанымдық факторларымыз да өзгеруде деп айтсақ та қателеспейміз.

Домбыра өнеріндегі күйші орындаушылық және шығармашылық үрдісінің шеберлік негіздерінің маңызды функцияларына күйшінің қол алысы, яғни оң қол қағысы, сол қол шеберлігі: перне сөйлетуі, саусақ қоюы, осыған орай тербеліс түрлері, күйдің мазмұнына сәйкес екпіні, онымен арқаулас ырғақ сақтауы, түпкі нұсқаны сақтай қиюластыра алатын ұтымды әдісі жатады. Сондықтанда орындаушы күйдің өн бойындағы тұнып тұрған тылсым тіршілікті саралай санамен зерделеп оны шығарушының өзі де сенбестей биікке көтеруі тарихта да жазылған, зерттеу еңбектерінде де кездеседі, күнделікті осы үрдісті тану барысында өзімізде тәнті боп жүрміз. Әр заманның күйлері дамуына байланысты орындаушылық үрдіс және одан туындайтын шығармашылық қырлары жүйесі қалыптасады. Кез келген күйшіге заман үнін, тарихты, аймақтық, күйшілік ділді, сарынды білу, сол ғасырдың шынайы өкіліне айналу, күйдегі оқиға жүгін арқалап тұрған уақытты білу, ырғағын естуі міндет. Мұндай жан-жақтылықты қамтымаған орындаушыда күйге дендеу болмайды, яғни күй толғамайды, шығармашылық стилі түсініксіздік бағыт алады.

Домбыра тарту орындаушының бір қыры ғана, оны зерделеп, күйге ену, бойлау, жүректен туындату ғана тыңдаушыға жетеді. Орындаушы қай заманның, қандай мазмұндағы күйін орындасын тыңдаушыға жүрегіне жету үшін оның ой талғамдарын толық ұстанғанда ғана көреген зерде, терең ой, сыршыл жүректен тебіндеген әуез пернеден саусақ тиісімен саумалдай төгіледі. Орындаушылық мазмұнында көркем өнерге керекті қасиеттердің бәрі болуы, көңіл күйін, сыр-сымбатын байқап ырғақ, өлшеміне, иіріміне көңіл бөліп әуездің әлеміне ене білгенде күй өнері өміршең және шығармашылық стилі маңыздылық сипатын орнықтырады. Халықтың әдет ғұрпын, тұрмыс тіршілігі ділінен тебіндеп, күйдің шығу тарихына үңілсе, күйді үйреніп орындаудан, зерделеуі биікте тұрса, шынайы тербеп көңілге қондырса ғана, Дина күйші айтқандай «күй көңілдің ауаны» екендігі айқындалады. Шебер орындаушы домбыра әуезіне бір қағыспен тұтас бір әлем туғызады, болмаса сол қолдың бір саусағының серпуі күйдің мазмұнына тірек болады, осылайша күйшілік мектептер жалғасады, дамиды.

Елдің еңселілігінің, қоғамның салауаттылығының көрінетін саласының бірі–рухани дүние деңгейі. Техногенді жаңа заман ағымындағы ұрпақтың рухани құндылықтарды сақтау, насихаттау, дамыту жүйесі өте күрделі, аманаттары да аз емес, міндеттері онан да мол. Михнаты көп, бірақ ұлт болашағы үшін маңызы аса зор, заманалар зауалында

мұқалмаған дәстүрлі өнер құндылықтарына кәсіби бетбұрыс бастауын алған «Халық аспаптар» кафедрасы құралғаннан бергі түлектерінің ешбір бұйрықсыз, өтемін күтпей, бар саналы ғұмырларын арнап, ыждағаттылықпен ұлттық өнердің дәстүрін сақтап, жанжақты дамуы үшін атқарған орта және жас буынның еңбегі де өлшеусіз. Ұжымның музыкалық білім бағдарламасын дамытуы, репертуар жасақтауы, домбыра аспабын және өнерін ғылыми-зерттеушілік, оқу-әдістемелік арнаға кіріктіруі, күй өнерін насихаттауы, орындаушылық өнерді кемел үрдіске жеткізуі, домбыра өнері кәсіби іргеленген уақыттан бергі, болашақ рухани мұра иегерлерін дайындаудағы тығыз бірліктегі еңбек нәтижелері де айтарлықтай.

Жаңаша жыл санауындағы 2016 жылы ата-бабаларымыз ғасырлар бойы аңсаған тәуелсіздік таңы атып, тұғырына қонғанына 25 жыл толды. Бодан жұрттың бостандық жағдайға қолын жеткізген осы мезгілдердегі қиын-қыстау кезеңдермен, бағындырған белестер және әлем мойын бұрған жетістіктер әр жыл сайынғы Елбасы Н.Ә.Назарбаев жолдауларында терең қамтылып, өнер саласында алға түбегейлі мақсаттар қойылып, жан-жақты Мемлекеттік «Мәдениетті қолдау», «Мәдени мұра» бағдарламалары қабылданып, оның орындалу барысы да барша жұртшылыққа аян, «Қазақ музыкасы антологиясы» көп томдығы, күй танушылардың монография және жинақтары, үн-бейне таспалары, «Қазақтың 1000 күйі» 50 CD альбомы, жекелеген күйшілердің үн- бейне таспалары, радио-теледидар хабарлары т.с.с. көлемді іс тындырылды. Ұсынылып отырған осы мақалада сан ғасырлар қойнауынан саф алтындай сақталып, аңызын ақиқатпен дәлелдеп біздің заманымызға жеткен домбыра күйлерінің дамуы үдерісіндегі маңызды аспектілері аңызы арқылы кезеңделуін, орындаушылық өнер арқылы жалғастығы мен қалыптасқан мектептерін және шығармашылық дәстүрінің уақыт аясындағы жалғастығы мен жаңашылдығына, зерттелуіне, музыкалық білім берудегі оны үйретудегі, дәстүрлі өнердің сансалалы өркендеу жолдарына күй танушы көз қарасымен, ұлылардың алдын көрген шәкірт, үйретуші ұстаз және тәжірибемен байланыстыра сабақтастырып, оның консерваторияда іргелену үдерісін қысқаша қарастырдық, күй сынды рухани құндылықтың дәстүрлі және жаңаша жалғасын табатыны сөзсіз.

### Әдебиеттер тізімі

1. **Мырзалиев, Қ.** Көп томдық. – Алматы, 2001. 5 том. – 231 б.
2. **Бөкейханов, Ә.** Таңдамалы (избранное) / Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1995. – 477 б.
3. **Жұбанов, Қ.** Қазақ музыкасындағы күй жанрының пайда болуы жәйлі // Қазақ тілі жөніндегі зерттеулер. – Алматы: Ғылым, 1999. – 581 б.
4. **Жұбанов, А.** Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 326 б.
5. **Сейдімбек, А.** Қазақтың күй өнері. – Астана: Күлтегін, 2002. – 831 б.
6. **Әуезов, М.** Уақыт және әдебиет. – Алматы: ҚМКӘБ, 1962. – 428 б.
7. **Сарыбаев, Т.** Кюй как коммуникативное явление // Казахская инструментальная музыка. М.: Онер, 1985. – С. 49-61.
8. **Мұхамбетова, Ә.** Қазақ күйінің генезисі және дамуы (бағдарламалық түрлері) // Аманов Б., Мұхамбетова Ә. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: «Мастер ПО» ЖШС, 2013. – 332 б.
9. Қазақ музыкасы. Антология: Бес томдық. 4-том. Кәсіби халық композиторларының шығармашылығы (XIX ғ. 2-жартысы – XX ғ. басы). – Алматы: ҚАЗАҚПАРАТ, 2006. – 642 бет.
10. **Кузетбаева, С.; Егинбаева, Т.** Казахская инструментальная музыка / Лекции по истории казахской музыки. – Алматы: Taimas Printhouse, 2005. – 232 с.
11. **Жұбанов, А.** Өскен өнер. – Алматы: Ғылым. 1985. – 245 б.
12. **Сахарбаева, К.** Домбыра кафедрасының тарихы. – Игілік-group, 2015. – 224 б.
13. **Өтегаліева, С.** Эволюция творчества казахских кюйши современной музыкальной культуре (проблема формирования педагога-исполнителя). Сб. трудов – Алматы: изд. АГУ, 1998. – 54 с.
14. **Сахарбаева, К.** Атырау ән-күй мұхиты. – Алматы: Дайк-пресс, 2001. – 783 б.

**References (transliterated)**

1. *Myrzaliev, Қ.* Кôп томдық. – Алматы, 2001. 5 том. – 231 б.
2. *Bôkejhanov, А.* Тандамалы (izbrannoe) / Алматы: Қазақ ênciklopediâsy, 1995. – 477 б.
3. *Žubанov, Қ.* Қазақ музыкасындағы кùй жанрының пайда болуы жàйлы // Қазақ тили жòниндеги зерттеулер. – Алматы: Ǵылым, 1999. – 581 б.
4. *Žubанov, А.* Ǵасырлар пернесi. – Алматы: Dajk-press, 2002. – 326 б.
5. *Sejdimbek, А.* Қазақтың кùй òнерi. – Astana: Кùлтегин, 2002. – 831 б.
6. *Аuezov, М.* Уақыт жàне àdebiet. – Алматы: ҚМКАБ, 1962. – 428 б.
7. *Sarybaev Т.* Кùй как коммуникативное àvlenie // Kazahskaâ instrumental'naâ muzyka. М.: Oner, 1985. - S. 49-61.
8. *Muhambetova, А.* Қазақ кùйинiң генезисi жàне дамуй (баǵдарламалық тùрleri) // Amanov В., Muhambetova А. Дàстùрli қазақ музыкасы жàне НН ǵасыр. – Astana: «Master PO» ЖШС, 2013. – 332 б.
9. Қазақ музыкасы. Антология: Bes томдық. 4-том. Кàsibi halyқ композиторларының шыǵармашылыǵы (НН ǵ. 2-жартысы – НН ǵ. басы). – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2006. – 642 бет.
10. *Kuzembaeva, S.; Eginbaeva, Т.* Kazahskaâ instrumental'naâ muzyka / Lekcii po istorii kazahskoj muzyki. – Алматы: Taimas Printhouse, 2005. – 232 s.
11. *Žubанov, А.* Òsken òner. – Алматы: Ǵылым. 1985. – 245 б.
12. *Saharbaeva, К.* Dombyra kafedrasynың тарихы. – Iǵilik-group, 2015. – 224 б.
13. *Òteǵaliev, S.* Èvolûciâ tvorçestva kazahskih kùjši sovremennoj muzykal'noj kul'ture (problema formirovaniâ pedagoga-ispolnitelâ). Sb. trudov – Алматы: izd. AGU, 1998. – 54 s.
14. *Saharbaeva, К.* Aтырау àн-кùй муhиты. – Алматы: Dajk-press, 2001. – 783 б.

*К. Сахарбаева*

**СТАНОВЛЕНИЕ КАЗАХСКИХ ДОМБРОВЫХ ШКОЛ  
(на примере КНК им. Курмангазы)**

**Аннотация**

В данной статье рассмотрены важные аспекты в процессе развития казахских кюйев, веками передаваемых традиционно из уст в уста как бесценное наследие. Они включают: периодизацию кюйев при помощи легенд и исполнительского искусства. Обсуждаются становление школ кюйев в консерватории посредством исполнительского искусства, внедрение в научную среду и трудоемкие исследования специалистов. Согласно устоявшимся взглядам и систематизации А.Жубанова число школ искусства кюйя достигает одиннадцати. Среди них: 1) Западноказахстанская школа, восходящая к пяти выдающимся кюйши – Курмангазы, Даулеткерей, Мангыстау, Қазанған, Дина; 2) Аркинская школа, берущая начало от Таттимбета; 3) Каратауская школа – наследие Суғура; 4) школа Жетысу (Семиреченская) – от Байсерке; 5) Алтай-Тарбағатайская – от Бисемби; 6) Присырдарьинская – Алишекей, Мырза; 7) Современная школа искусства кюя. Развитие программ музыкального образования, формирование репертуара, научные исследования инструмента домбры и исполнительского искусства, четкое направление учебно-методической деятельности, пропаганда искусства кюя, передача высоких традиций исполнительского искусства, передача домбрового искусства как профессии, подготовка будущих носителей духовного наследия являются приоритетными задачами коллектива консерватории.

**Ключевые слова:** кюй, домбра, искусство кюя, домбровые школы, школы искусства кюя.



*K. Saharbayeva*  
**THE BECOMING OF KAZAKH KUY SCHOOLS**  
**(on the example of Kurmangazy Kazakh National Conservatory)**

**Annotation**

This article observes important aspects of development of Kazakh kuyis, which have been traditionally spread by word of mouth as an invaluable heritage. They include: periodization of kuyis with the help of legends and performing arts. The formation of the kuy schools in the conservatory via performing arts, introduction into the scientific environment and labor-intensive research of specialists are discussed. According to the established views and systematization of A. Zhubanov, the number of kuy art schools reaches eleven. Among them: 1) *West Kazakhstan school, which goes back to five outstanding kuyshi – Kurmangazy, Dauletkerei, Mangystau, Kazangap, Dina*; 2) *Arka school, originating from Tattimbet*; 3) *Karatau school – the heritage of Sugur*; 4) *Zhetysu school – from Bayserke*; 5) *Altai-Tarbagatai – from Bisemby*; 6) *Syrdarya school – Alshey, Myrza*; 7) *Modern school of kuy art*. The development of musical education programs, the formation of a repertoire, the research of the *dombra* instrument and performing art, the clear direction of educational and methodological activity, the propagation of *kuy* art, the transfer of high traditions of performing arts, the transmission of *dombra* art as a profession, the preparation of future bearers of spiritual heritage are the priority tasks of the conservatory teachers.

**Keywords:** *kuy, dombra, art of kuy, dombra schools, schools of kuy art.*

**Автор туралы мәлімет:**

**Сахарбаева Карима Сундетқызы** – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, профессор; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Халық музыка факультетінің меңгерушісі.

**Сведения об авторе**

**Сахарбаева Карима Сундетқызы** – Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор; декан факультета народной музыки Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

**Information about author:**

**Saharbayeva Karim Sundetkyzy** – Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor; Dean of the Faculty of Folk Music of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.09

**Р. Хурматуллина<sup>1</sup>**<sup>1</sup> *Казанский федеральный университет  
(Казань, Российская Федерация)***КАЗАНСКИЙ ИМПЕРАТОРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КАК ЦЕНТР  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОВОЛЖЬЯ В XIX ВЕКЕ****Аннотация**

В статье раскрывается значение Императорского Казанского университета в истории становления музыкального образования и музыкальной культуры Казани и Поволжья. Музыкальный класс был организован в университете со дня открытия и просуществовал почти шесть десятилетий (с 1804 по 1863 гг.). Особое внимание уделяется рассмотрению роли отдельных профессоров и преподавателей в становлении культурных традиций университета: П. Х. Неймана, Ф. И. Тефлингера, Г. Фишера, А. В. Новикова. В течение 1816-1818 годов под надзором Казанского Императорского университета в г. Астрахани издавался «Музыкальный Азиатский Журнал» И. Добровольского, регента архиерейского хора и учителя музыки в местной (астраханской) гимназии. На основе изучения рукописных материалов, хранящихся в Отделе рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского в статье приводятся сведения об издании «Азиатского музыкального журнала», об особенностях музыкального досуга студентов университета. Музыкальное образование в Казанском Императорском университете предшествовало появлению музыкальных школ, подготовило основу для формирования системы институционального обучения музыкантов и играло важную роль в культурной жизни Поволжья.

**Ключевые слова:** Казанский Императорский университет, музыкальное образование, музыкальная культура Поволжья, «Азиатский музыкальный журнал».

Известно, что первые университеты появились еще в средние века, и обучение в них делилось на два этапа. Для начала студиям предлагалось научиться писать и говорить – он должен был овладеть «тривиумом», то есть грамматикой, риторикой и логикой. Уже этого было достаточно, чтобы получить неплохое место в городской администрации или выполнять обязанности секретаря – управляющего в каком-либо феодальном поместье. После окончания тривиума студент мог приступить к изучению «квадривиума». В него входили такие дисциплины как арифметика, геометрия, музыка и астрономия.

Таким образом, музыка была обязательным элементом университетского образования. В Казанском университете музыка с самого начала преподавались наравне с прочими науками, так как это было заложено многовековыми традициями университетского образования. Музыкальный класс был организован в университете со дня открытия и просуществовал почти шесть десятилетий (с 1804 по 1863 гг.).

В числе первых преподавателей Казанского императорского университета были Петр Христофорович Нейман, он преподавал инструментальную музыку, Федор Иванович Тефлингер, учитель музыки, Георг Фишер органист, учитель музыки, и Андрей Васильевич Новиков, учитель пения и игры на фортепиано, композитор. Ко второй годовщине со дня открытия университета А. В. Новиковым был сочинен тот торжественный Кант, который до сих пор занимает самое почетное место в репертуаре Хоровой Капеллы КФУ. Вот как происходило торжество 14 февраля 1807 года: «...пропет был ...кант Кондырева, с музыкою к нему Новикова. Причем и вокальными и оркестровыми исполнителями выступили воспитанники университета и гимназии»... [1,206]

Среди первых приглашенных профессоров казанского университета было много иностранцев, особенно немцев. Многие из них привозили с собой музыкальные

инструменты и великолепно музицировали. Так, директор педагогического института при Казанском императорском университете профессор Франс Ксаверий Броннер был приличным скрипачом, а клавинорд профессора словесности Эриха имел столь чудное звучание, что Правление университета решило приобрести его в собственность университета [2,203].

В книге ректора Императорского Казанского университета (1906—1909) Н. П. Загоскина читаем: «В мае 1817 года “знающие правила композиции” профессора Броннер и Эрих производили, по поручению совета, экзамен в знании музыки местному капельмейстеру Фёдору Тефлингеру (впоследствии, в 1827-1848 годах, ставшему преподавателем музыки в университете), которому удостоверение в этом нужно было для получения звания именитого гражданина. И этому просителю выдан был на основании экзамена печатный аттестат, которым удостоверялось, что Тефлингер “не только искусно играет на многих инструментах, но, имея основательные познания в теории музыки, и сочиняет правильно, соединяя опытность с дарованиями”» [1,82].

8 июля 1815 года Казанское общество любителей отечественной словесности устроило первое очередное публичное собрание, в честь годовщины утверждения его нового устава. Акт закончился благодарственной речью председателя общества и «огромным хором музыки и певчих» [1, 270]. Университетская газета оставила нам и некоторые сведения, касающиеся внешней обстановки торжества: «к вечеру университетские здания, – читаем здесь, – были освещены. Особенно весь главный университетский большой корпус, в коем было торжественное собрание и пред коим выставлена прозрачная картина, сему случаю соответствующая: стороны картины украшены были пирамидами и разных фигур гирляндами из зеленеющих деревьев, также хорошо освещенными и представляющимися как бы в огне. Освещение сие, при тихой и хорошей погоде, продолжалось за полночь.

Музыка вся была, как и в университетском торжественном собрании, сочинения здешнего университета учителя музыки г. коллежского секретаря Новикова, известного публике по многим его произведениям и здесь за лучшего артиста в пении почитаемого: искусству его и усердию общество при сем случае одолжено много и изъявляет ему свою благодарность....» [1,270].

В течение 1816-1818 годов под надзором Казанского Императорского университета в г. Астрахани издавался «Музыкальный Азиатский Журнал» И. Добровольского, регента архиерейского хора и учителя музыки в местной (астраханской) гимназии. Характер этого издания усматривается из следующего объявления о нем, напечатанного в «Казанских известиях» за 1816 год:

«Астраханской гимназии учитель музыки Иван Добровольский, с позволения императорского казанского университета цензурного комитета, будет издавать в Астрахани музыкальный журнал, под названием Азиатский, в коем будут помещены разные армянская, персидская, индийская, горская, киргизская, чеченская, грузинская, татарская, калмыкская, хивинская, бухарская, черкесская, кабардинская, казацкая, нагайская, лезгинская и туркменская песни и пляски, которые будут положены как для фортепиано, так и для полной музыки. В каждом месяце будет выходить по одной тетрадке. Цена за двенадцать тетрадок, или за целый год, в Астрахани – 15 рублей, а с пересылкою в другие города – 20 рублей» [2]. «Кроме столицы, подписка на журнал принималась при всех губернских гимназиях и главных народных училищах казанского учебного округа, а в Казани, сверх того, и у профессора университета О. Х. Эрдмана, по видимому, покровительствовавшего астраханскому музыканту» [1, 331].

Среди профессоров Казанского Императорского университета было в моде камерно-ансамблевое музицирование, ученые мужи объединялись, чтобы помузицировать, музыкальный досуг был характерным для многих из них. Ансамблевое музицирование отвечало тому духу свободы, романтизма, семейному характеру внутренних отношений, которыми так дорожит каждый университет. «Чувствуя потребность более близкого

общения между собой, иностранные профессора стали устраивать вечерние собрания у гимназического учителя музыки П. Х. Неймана, располагавшего подходящею для этой цели казенною квартирою. Начавшиеся с разрешения самого профессора-директора, эти собрания посвящались беседам, карточной игре и музыке, до которой некоторые из немецких членов университета (например, Броннер, Эрих и Раннер) были большие любители [1, 482]. Профессор астрономии М. А. Ковальский приглашал музыкально одаренного студента юридического и филологического факультетов Смоленского, впоследствии известного музыковеда, хорового дирижера, музицировать в своем семейном ансамбле, профессор математики Н.И. Котельников, чередовал исполнение фуг Баха с математическими вычислениями.

О том, насколько популярным было музицирование в студенческой среде, свидетельствует дневник первого директора Педагогического Института при Казанском Императорском университете профессора Франса Ксаверия Броннера «Книга о поведении студентов Педагогического института Императорского Казанского Университета»[3]. В течение 7 лет казанской службы своей, Броннер проявил чрезвычайную деятельность, не столько в качестве ученого профессора, сколько как педагог и воспитатель, наиболее исторически ценным документом этой деятельности есть его «Дневник». Нас, конечно, прежде всего, интересовали те записи, где речь шла о музыкальных увлечениях студентов тех лет. Вот, в частности, что пишет Броннер: «29 сентября 1814 года. Мне была доставлена выписка из журнала Правления университета, согласно которой, запрещается доставлять, кого бы то ни было в больницу без записки инспектора или субинспектора, причём доставленный не должен брать с собою музыкальные инструменты...», «5 октября 1814 года. Зайдя перед ужином, я застал младших студентов, пляшущими под звуки гитары, на которой играл Тиманов. Я не запретил им, имея в виду, что не следует чрезмерно стеснять проявлений юношеской веселости»[3,20]. «19 октября 1814 года. Я вывесил следующее объявление в коридоре университетских аудиторий: По определению Совета университета объявляется: П.П / Что Совет университета на основании п.120 университетского Устава, постановил, чтобы с каждого своекоштного студента или слушателя, желающего обучаться танцам, рисованию или музыке, взыскивалось пятнадцать рублей в полугодие» [3, с.47]. Как видно из этих записей, инструментальное музицирование было обычным для студенческого досуга.

Афиши, пригласительные билеты, объявления о концертах, хранящиеся в Отделе редких книг и рукописей Библиотеки им. Лобачевского КФУ свидетельствуют об активной музыкальной жизни студентов университета в XIX веке и их высоком музыкально-исполнительском уровне. Сохранилась программка публичного экзамена по классу оркестра. Студенты казанского университета должны были сдавать его перед горожанами. И там сказано, что играть будут симфонии, концерты для флейты, для скрипки с оркестром. Всего около десяти произведений!

Учитывая, что первые музыкальные школы в Казани появились только в 1870-е годы, можно понять, какое огромное культурное значение для города и региона имели музыкальные занятия в университете, заложившие основу становлению профессионального музыкального образования. Казанский Императорский университет в XIX веке был центром музыкальной культуры Поволжья.

#### *Список литературы*

1. **Загоскин, Н.П.** История Императорского Казанского Университета за первые сто лет его существования 1804-1904. – Казань, 1902. – 567с. с прил.
2. Казанскія Извѣстія. – 1816 год № 60. ОРРК НБЛ КФУ
3. **Нагуевский Д. И.** Профессор Ф. К. Броннер, его дневник и переписка. – Казань, 1902. – 504 с.

### *References (transliterated)*

1. **Zagoskin, N.P.** Istorîâ Imperatorskogo Kazanskogo Universiteta za pervye sto let ego sušestvovaniâ 1804-1904. – Kazan', 1902. – 567s. s pril.
2. Kazanskiâ Izvēstiâ. – 1816 god № 60. ORRK NBL KFU
3. **Nagievskij D. I.** Professor F. K. Bronner, ego dnevnik i perepiska. – Kazan', 1902. – 504 s..

*Р. Хурматуллина*

## **КАЗАН ИМПЕРАТОРЛЫҚ МЕКТЕБИ XIX ҒАСЫРДАҒЫ ПОВОЛЖЬЕ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІНІҢ ОРТАЛЫҒЫ РЕТІНДЕ**

### *Түйін*

Мақалада Қазан Императорлық университетінің Қазан және Поволжье музыкалық білімі мен музыкалық мәдениетінің қалыптасу тарихындағы маңызы ашылады. Университеттің ашылған күнінен бастап музыкалық класс ұйымдастырылып, алпыс жыл бойы (1804 жылдан 1863 жылға дейін) қызмет атқарды. П. Х. Неймана, Ф. И. Тэфлингера, Г. Фишера, А. В. Новикова сияқты жеке профессорлар мен оқытушылардың университеттің мәдени дәстүрінің қалыптасуына қосқан үлесіне ерекше назар аударылады. 1816-1818 жылдар ішінде Астрахань қаласында Қазан Императорлық университетінің ықпалымен архиерей хорының регенті және тұрғылықты (астраханьдық) гимназияның музыка мұғалімі И.Добровольскийдің «Азиялық музыкалық журналы» шығарылады. Н.И.Лобачевский атындағы Ғылыми кітапхананың қолжазба және сирек кітаптар бөлімінде сақталған жазба материалдарды зерттеу негізінде мақалада университет студенттерінің музыкалық уақытының ерекшелігін танытқан «Азиялық музыкалық журналдың» шығарылуы туралы мәліметтер келтіріледі. Қазан Императорлық университетіндегі музыкалық білім музыкалық мектептің пайда болуының алғышартына айналып, музыканттардың институционалды білім алу жүйесінің қалыптасуының негізін қалады және Поволжьең мәдени өмірінде маңызды роль атқарды.

**Тірек сөздер:** Қазан Императорлық Университеті, музыкалық білім, Поволжье музыкалық мәдениеті, «Азиялық музыкалық журналы».

*R. Khurmatullina*

## **KAZAN IMPERIAL UNIVERSITY AS A CENTER OF MUSICAL CULTURE OF THE VOLGA REGION IN XIX CENTURY**

### *Abstract*

The article reveals the importance of the Imperial Kazan University in the history of music education and musical culture of Kazan and the Volga region. The music class was organized at the university from the day of its opening and lasted almost six decades (from 1804 to 1863). Special attention is paid to consideration of the role of individual professors and teachers in the development of the cultural traditions of the University: P. H. Neumann, F. I. Teflinger, G. Fisher, A. V. Novikov. During 1816-1818, the “Asian Music Journal” of I. Dobrovolsky, the regent of the bishop’s choir and the teacher of music in the local (Astrakhan) gymnasium was published under the supervision of the Kazan Imperial University in Astrakhan. Based on the study of handwritten materials stored in Department of manuscripts and rare books of Lobachevsky Scientific library, the article presents information about “Asian music magazine” and about the peculiarities of musical leisure of the University’s students. Musical education at the Kazan Imperial University preceded the emergence of music schools, prepared the basis for the formation of the system of musicians’ institutional training and played an important role in the cultural life of the Volga region.

**Keywords:** Kazan Imperial University, music education, Musical culture of the Volga region, “Asian music journal”.

**Сведения об авторе:**

*Хурматуллина Резеда Камилевна* – кандидат педагогических наук, доцент кафедры татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурных коммуникаций им. Л. Толстого Казанского федерального университета.

**Автор туралы мәлімет:**

*Хурматуллина Резеда Камилевна* – педагогика ғылымдарының кандидаты, Л.Толстой атындағы Қазан федералды университеті филология және мәдениетаралық коммуникация Институты Татартану және мәдениеттану кафедрасының доценті.

**Information about author:**

*Rezeza Khurmatullina* – candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of tatar and cultural studies of the Tolstoy Philology and intercultural communication Institute at Kazan Federal University.

МРНТИ 18.41.45

**А. Каирбекова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)***СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЖАЗА****Аннотация**

В статье предпринимается попытка раскрытия сущности и определения джаза, особенностей его развития и влияния на мировую музыкальную культуру. Универсального определения джаза не существует, это связано, с невероятной скоростью развития джаза: его существование насчитывает всего 100 лет. История джаза – это смена стилистики музыки, диапазона художественно-смыслового наполнения, социального статуса джаза, культурно-территориального бытования, соотношения с другими видами искусства. Создание культурных и музыкальных традиций переселенцами из Старого света и Африки легло в основу истории джаза. Специфика джаза как вида импровизационной музыки определяется качественным синтезом европейской и внеевропейской музыкальных культур. Европейское влияние сказалось в использовании инструментов, привнесении композиционных форм. Последующее уникальное развитие джаза привело к преобладанию в нем творческого начала и постепенного выхода джаза за пределы культурных и территориальных границ. В связи с изменениями сущности самого джаза, менялось и отношение к его эстетике со стороны профессиональных авторов. Он воспринимался как развлекательное искусство, как средство обновления музыкального языка, как музыка, пропагандирующая антигуманистические или гуманистические ценности, как символ эпохи, и как ярчайшая историческая музыкальная культура.

**Ключевые слова:** джаз, музыкально-культурная традиция, джаз в социологии музыки.

В мировой художественной культуре джаз на протяжении XX века вызывал огромное количество споров и дискуссий. Джаз стал принципиально новым явлением не только в музыке, но и в духовной жизни нескольких поколений. Сам термин «джаз» в самом начале, возможно, отображал некое качество движения и поведения: живое, импровизированное, часто чувственное и с причудливым ритмом.

В музыковедческой литературе джаз имеет несколько определений. В теории музыкальных жанров А. Сохора джаз получил наименование «лёгкая» музыка, которая предполагает лёгкость восприятия, которая противопоставляется «серьёзной» музыке [1, 151]. В зарубежной эстетике приводится классификация К. Дальхауза, где джазовая музыка носит название «тривиальная», «банальная», неоригинальная» [2, 161]. Т. Адорно джаз относит в разряд малоуважаемых искусств [3, 19]. Определение джаза дается и в соотношении с термином «популярная музыка», под которой понимается общедоступная музыка, охватывающая разнообразные стили и жанры развлекательного эстрадного музицирования XX века, куда относят известные произведения «классической» музыки от Баха до Щедрина, и музыку популярных вокально-инструментальных ансамблей, джазовые «хиты» и композиции рок-музыки. Джаз отождествляют и с понятием «эстрада». Особенности эстрады, по мнению исследователей, являются: лёгкая приспособляемость к различным условиям публичной демонстрации; кратковременность действия; общественно-политическая актуальность; преобладание элементов юмора и сатиры.

Слово «**jazz**», первоначально «**jazz-band**», стало применяться для обозначения музыки, создаваемой небольшими нью-орлеанскими ансамблями (в составе трубы, кларнета, тромбона, банджо, тубы или контрабаса, ударных и фортепиано) в процессе коллективной импровизации на темы блюзов, рэгтаймов и популярных европейских песен

и танцев. Сам термин «джаз» как музыкальное понятие, впервые был использован лишь в 1916 году. Известный музыковед, возглавлявший Нью-йоркский Институт джазовых исследований Маршалл Стернс (1908-1966) писал, что еще не существует точного и полного определения самого понятия «джаз», главными составляющими которого являются *европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм*. Действительно, универсального определения джаза не существует, это связано, с невероятной скоростью развития джаза, его существование насчитывает всего 100 лет. История джаза – это смена стилистики музыки, диапазона художественно-смыслового наполнения, социального статуса джаза, культурно-территориального бытования, соотношения с другими видами искусства.

В посвященной джазу литературе, его истоки связывают с фольклором: с конца XVIII столетия существовала традиция, по которой в выходные дни и в религиозные праздники рабы и свободные люди всех цветов кожи стекались к площади Конго-сквер, где африканцы танцевали, и создавали свою музыку. В этот период многие ее жанры сопровождали свадебные или похоронные обряды и шествия, были ансамблевым деревенским музицированием (спазм-бэнды) в дешевых кабаках и рабочих на плантациях. После отмены рабства в США в 1865 году, джаз пришёл в большой город, (сер. 90-х г. XIX в. – 10-е г. XX века) и был, по выражению Д. Эллингтона «музыкой грязных улочек».

После окончания американо-испанской войны в Новом Орлеане появилось большое количество инструментов от военных оркестров, что способствовало созданию любительских музыкальных коллективов, музыканты которых не были знакомы с нотной грамотой. Любой носитель негритянской культуры музицировал, не зная музыкальной грамоты. Непрестижная для белых, но уважаемая в негритянской среде профессия джазмена закрепилась за музыкантами – неграми. Музыка, которую они играли, создавалась под влиянием регтайма, блюза, маршей, негритянских уорк-сонгов, и была совершенно незнакомой и в тоже время притягательной для европейцев. Основным фактурным принципом новоорлеанского стиля была стихийная полифония. Это полифоническое начало базировалось на одновременной импровизации нескольких солистов-духовиков (труба, тромбон и кларнет). Кроме того, простые аккорды зазвучали совершенно по-новому благодаря блюзовому ладу. Поверх непрерывного бита ритм-секции солисты могли допускать ритмическую свободу в импровизации. Все эти особенности привели к тому, что джаз начал восприниматься публикой как что-то новое и небывалое, что и привело к его стремительному распространению в мире [4]. Позже, такие стили джаза как диксиленд, свинг и свит-джаз – продолжали сопровождать танцы и шествия. Десятки конкурирующих друг с другом оркестров обслуживали посетителей кафе, ресторанов, салунов и баров. Джаз называли и «примитивом», и «варварским».

Именно создание культурных и музыкальных традиций переселенцами из Старого света и Африки легло в основу истории джаза. Новый Орлеан становится городом, в котором джаз рождается и получает свое развитие, чему способствуют прозрачные культурные границы, предоставляющие множество возможностей для мультикультурного обмена. Многие из того, что есть в музыке сегодняшнего дня было в «зародыше» в новоорлеанской музыке. Эта музыка дала миру таких музыкантов-творцов как Дж. К. Оливера, Д. Р. Мортон, Л. Армстронга. Распространению джаза способствовало появление ночных клубов с джазовой музыкой. Одним из первых и знаменитых клубов был «The Cadillac Cafe». Джаз вскоре стал достоянием всей Америки.

Специфика джаза как вида импровизационной музыки определяется качественным синтезом европейской и внеевропейской музыкальных культур. Европейское влияние сказалось в использовании инструментов, привнесении композиционных форм. Последующее уникальное развитие джаза привело к преобладанию в нем творческого начала и постепенного выхода джаза за пределы культурных и территориальных границ. По сути, джаз выходит из традиционно-расовых рамок, и переходит к профессиональной



и, параллельно к развлекательной функции. Позднее он стал вовлекать в свой круг глубокие художественно-эстетические задачи, потеряв, в значительной степени, широкую аудиторию и включать в свой обиход все мировые музыкальные языки.

Джазовая музыка не только оказала сильное воздействие на популярную и коммерческую музыку, но и обрела черты сложного художественно-музыкального искусства, становясь неотъемлемой частью современной культуры. Культовыми фигурами джаза на протяжении всей его истории были аранжировщики, руководители бэндов и ансамблей, и певцы.

Джазмен - особое мировоззрение, что особенно проявилось в добоповском периоде, когда каждый музыкант не пытался походить на кого-то, а шел по своему оригинальному пути. Начиная со свинга и эры бибоба, кумирами публики становились самобытные и неповторимые солисты-инструменталисты, преимущественно играющие на духовых инструментах. Именно личности в джазе, узнаваемые слушателями, и считались представителями различных стилей.

К особенностям джаза относится оригинальный характер звучания инструментов. Ансамблевое «переплетение» мелодических линий инструментов позже назвали «новоорлеанской музыкой» по месту ее рождения. Первый и важнейший инструмент в джазе – это человеческий голос. Каждый незаурядный вокалист создает персональный стиль. Ударные и перкуссия восходят к «африканской» музыке, однако, джазовая игра на этих инструментах отличается от традиций «африканского» исполнения. Новыми чертами джазовых ударных стали неожиданность, ребячливость, серьезно-комический дух, такие эффекты как остановки, внезапная тишина, возвращение к ритму. Но джазовые ударные – это ансамблевый инструмент. А лидирующим инструментом еще со времен «марширующих» новоорлеанских оркестров становится труба (корнет). Другим важным инструментом был тромбон. Кларнет был инструментом-«виртуозом» новоорлеанской музыки. Саксофон, лишь немного фигурировавший в новоорлеанской музыке, признание и популярность обретает в эру больших оркестров. Другие инструменты ритм-секции – банджо, гитара, фортепиано и контрабас широко используют две роли: индивидуальную и ансамблевую. К звуку фортепиано в джазе были найдены три подхода. Первый строится на великолепной звучности, ударной интенсивности, использовании громких диссонансов; второй подход – также «ударное» фортепиано, но с подчеркиванием чистых интервалов; и третий – использование продолженных нот и аккордов. В целом, инструментальный джаз от рэгтаймов получил виртуозность, которой недоставало в народном блюзе.

Новая музыка включала в себя все, что называется джазом и различные джазовые интерпретации. По мнению английского исследователя Ф. Ньютона, музыка, которую слушали средние американцы и европейцы с 1917 по 1935 год, можно назвать гибридным джазом, ибо она составляла примерно 97% от музыки, которая слушалась под маркой джаза. Благодаря моде на все американское, гибридный джаз распространялся всюду сочень быстро. После кризиса 1929-1935 годов джаз вновь восстановил свою популярность. Интернациональность, массовость джаза придавала ему коммерческий характер. Джазовые исполнители стремились добиться более серьезного отношения к их творчеству. Мощный дух профессионального соперничества, присущий джазу, заставлял искать новые пути. Одновременно с тенденцией новой музыки к серьезности, поп-музыка почти полностью адаптировала негритянскую инструментальную технику и аранжировки, используя название «свинг». Джаз выработал свой собственный язык и традиции. Это время - «золотая эра» свинга (30-е гг. – начало 40-х годов).

После окончания господствующей моды больших оркестров в эпоху биг-бэндов, когда музыку больших оркестров на сцене стали теснить маленькие джазовые ансамбли, свинговая музыка продолжала звучать. Многие знаменитые свинговые солисты после концертных выступлений в болл-румах, любили поиграть в своё удовольствие на спонтанно устраиваемых джемах в небольших клубах на 52-ой улице в Нью-Йорке.

Причем это были не только те, кто работал в качестве «сайдменов» в больших оркестрах, но и сами руководители биг-бэндов - **Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Джек Тигарден, Гарри Джеймс, Джин Крупа**, будучи изначально солистами, а не только дирижерами, тоже искали возможности поиграть отдельно от своего большого коллектива, в малом составе. Исходя из сущности джаза, который принадлежит к импровизационным видам музыки, где акцент делается на сам процесс музицирования, который протекает в реальном «живом» времени, эти музыканты, не принимая новаторские приёмы наступающего бибопа, придерживались традиционной для свинга манеры, демонстрируя при этом неиссякаемую фантазию при исполнении импровизационных партий.

С другой стороны, лучшие свинговые биг-бэнды выдерживали конкуренцию с поп-музыкой в области танцевальной музыки. Появлялись и новые направления в легкой джазовой музыке. Так, переехавший в США в начале 1950-х годов бразильский гитарист Лориндо Алмейда пытался убедить своих коллег, что можно импровизировать на основе ритма бразильской самбы. Однако только после гастролей квартета Стена Гетца по Бразилии появляется «джазовая самба», которой в Бразилии дают название «босса-нова». Босса-нова фактически стала первой ласточкой будущей New World music [5, 222]. На протяжении своей истории джаз доказал, что подлинная музыка в XX столетии может избежать потери художественных качеств, устанавливая контакт с публикой.

С развитием джаза, изменялась и манера поведения пианистов на сцене - от серьезной, классической, консервативной, подчас чопорной манеры, исполнители танцевальной (рэгтаймовой) и новоорлеанской музыки переходят к искусству развлечения публики (энтертейнерство). Крики, пение, претенциозная одежда становятся неотъемлемыми чертами исполнителей раннего джаза. Страйдовые исполнители, которых называли «профессорами» или «щекотальщиками», устраивали из своих выступлений целые спектакли, начиная с появления перед публикой и исполнителем. В этом был гротеск, актерская игра, умение подать себя публике. К особым деталям внешнего вида относились: длинное пальто, шляпа, белый шарф, роскошный костюм, лакированные ботинки, бриллиантовые заколка для галстука и запонки. Дополнялся внешний вид массивной тростью с золотым или серебряным набалдашником (трость была «хранилищем» коньяка или виски). Страйд был хорошим аккомпанементом к сольному или парному танцу – чечетке или стэпу.

Оркестранты, исполняющие свинг, на сцене демонстрировали отрепетированные движения, ритмично раскачивая раструбами тромбонов, саксофонов, вздымая вверх трубы. Исполнители были одеты в добротные, нарядные костюмы или смокинги, одинаковые галстуки или «бабочки», ботинки модели «инспектор». Свинг «сопровождала» негритянская молодежная субкультура «зутис» («zooties»), название которой происходит от одежды «Zoot Suit» – длинный пиджак в полоску и узкие брюки. Музыканты-негры так же как «зутис» искусственно распрямляли волосы, с помощью большого количества геля. Этот стиль в фильме «Штормовая погода» (1943) демонстрирует певец и дэнди К. Кэллоуэй. Поклонниками свинга стали белые студенты из колледжей, представлявшие значительную часть молодежной публики. Среди любителей свинга, несмотря на то, что в основном эта была танцующая публика, появился обычай слушать музыку, окружив сцену, на которой играли джаз-оркестры, что впоследствии стало неотъемлемой частью всех джазовых мероприятий.

Музыканты и поклонники стиля би-боп стали демонстрировать «протестное» поведение – никаких поклонов, улыбок, «охлаждение» отношений с «залом». В одежде появилось отрицание одинаковости (серийности), доходящее до небрежности. Входят в моду черные очки, береты, кепки, отращаются «козлиные» бородки. Модерн-джаз способны были понять и оценить подготовленные зрители - «хипстеры». Английский журналист и писатель Ф. Ньютон пишет: «Хипстер – феномен нового поколения северных негров». Становится модным увлечение наркотиками. Много талантливых и ярких фигур

теряются или «сгорают», преждевременно сходя с профессиональной джазовой карьеры. К сожалению, модными и стандартными становятся унифицированные, нецензурные выражения в повседневной речи музыкантов, которая поразительно контрастирует с той прекрасной музыкой, которую создают эти люди.

Мир джаза обладает еще одной особенностью – давать прозвища (или клички) музыкантам, которые становятся чаще основным именем артиста. Среди них самые известные музыканты-пианисты, получившие новые имена-прозвища: Эдвард Кеннеди Эллингтон – «Duke» («Герцог»), Томас Уоллер – «Fats» («Толстяк»), Уильям Бэйси – «Count» («Граф»), Уилли Смит – «Lion» («Лев»), Фердинанд Джозеф Ла Мент Мортон – «Jelly-Roll» («Джелли-ролик»), Эрл Пауэлл – «Bud», Джо Тернер – «Big Joe» («Большой Джо»), Эрл Хайнс – «Fatha» («Папа»). Феномен джаза состоит в том, что это музыка исполнителей, подчиненная индивидуальности музыканта. Самые яркие джазовые музыканты обладали способностью расположить публику к себе, и вызывали широкий спектр положительных эмоций. Этим музыкантов можно отнести к особой группе людей, отличающейся высокой коммуникабельностью, поскольку в джазе духовное становится зримым, слышимым и желаемым.

Конец 1950 – начало 1960-х гг. – один из наиболее плодотворных периодов в истории джаза. Появились клубы, в которых было принято больше слушать, чем танцевать (один из них назывался «Birdland», по прозвищу Чарли Паркера); фестивали (нередко на открытом воздухе); фирмы грамзаписи создавали для джаза специальные отделения – «лэйблы»; возникла и независимая звукозаписывающая индустрия (например, фирма «Riverside», начавшая свою деятельность с блестяще составленной антологии по истории джаза). Еще раньше, в 1930-е годы, начали возникать специализированные журналы («Down Beat» – в США, различные иллюстрированные ежемесячники в Швеции, Франции, а в 1950-е годы в Польше).

Расширение пределов использования каждого инструмента и усложнение исполнительства приобретает утонченность, изысканность общего звучания, разрабатывается техника исполнения более высокого уровня. Серьезным шагом в развитии джаза, популяризации лучших исполнителей явился цикл концертов «Jazz at the Philharmonic» или сокращенно «JATP», идея которых была придумана в 1944 году и успешно воплощена джазовым импресарио Норманом Гранцем. Музыка, которая еще совсем недавно служила «опорой» для танцев переходит в разряд концертной и ее нужно «уметь» слушать. Джаз-клубы стали удобной площадкой для записи концертов, и то, что модерн-джаз был музыкой для слушания, а не для танцев также изменило атмосферу клубов.

Джаз как бы раздваивается на легкий, клубный, и серьезный, концертный. Соединить джазовую импровизацию с формами и исполнительскими ресурсами симфонической и камерной музыки пытается новое направление «третье течение». Однако энтузиасты «третьего течения» поторопились; они выдавали желаемое за действительное, полагая, что уже появилось поколение симфонических оркестрантов, достаточно знакомых с джазовой практикой. У «третьего течения», как и у любого другого направления в джазе, до сих пор есть свои адепты, а в некоторых музыкальных учебных заведениях в США и Европе время от времени создаются исполнительские коллективы («Orchestra USA», «American Philharmonic» Джека Эллиота) и читаются соответствующие курсы.

Джаз второй половины XX века, проявляясь как элитарное искусство, обладал рядом важных особенностей: использованием субъективной, индивидуально-творческой интерпретации привычного; созданием нарочито усложненной культурной семантики, требующей от слушателя специальной подготовки. Джазовые идиомы, полностью сформировавшиеся в первой трети прошлого столетия, стали основой представления о джазе, своеобразными джазовыми инвариантами, которые в основном и использовались в музыкальных произведениях академической традиции на протяжении всего XX века,

начиная с французской композиторской школы и заканчивая авангардными композиторами Европы и Америки. В связи с изменениями сущности самого джаза, менялось и отношение к его эстетике со стороны профессиональных авторов. Он воспринимался как развлекательное искусство, как средство обновления музыкального языка, как музыка, пропагандирующая антигуманистические или гуманистические ценности, как символ эпохи, и как ярчайшая историческая музыкальная культура. Нестандартные формы мышления, коллективная память и специфика импровизации, а также наличие факта сиюминутности рождения и развития композиции, которое создает «ускользающее» делание музыкального целого – все это раскрывается внутри джазовой музыки, влечет и покоряет профессионала-музыканта и любителя-слушателя – этот удивительный и уникальный мир джаза.

### *Список литературы*

1. **Сохор, А.Н.** Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. - М.: Советский композитор, 1975. – 202 с.
2. **Чередниченко, Т. В.** Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. – М.: Музыка, 1989. – 223 с.
3. **Адорно, Т.** Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
4. **Бурьгин, Д.** Классический джаз. / Colta 17 июля 2013 [эл. ресурс]. URL: [http://www.colta.ru/articles/music\\_modern/22](http://www.colta.ru/articles/music_modern/22) [дата посещения: 30.05.2017]
5. **Сарджент, У.** Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка, 1987. – 296 с., нот.

### *References (transliterated)*

1. **Sohor, A.N.** Sociologîa i muzykal'naâ kul'tura / A.N. Sohor. - M.: Sovetskij kompozitor, 1975. – 202 p.
2. **Ĉeredniĉenko, T. V.** Tendencii sovremennoj zapadnoj muzykal'noj èstetiki. K analizu metodologičeskikh paradoksov nauki o muzyke. – M.: Muzyka, 1989. – 223 p.
3. **Adorno, T.** Izbrannoe: Sociologîa muzyki. – M.; SPb.: Universitetskaâ kniga, 1998. – 445 p.
4. **Burygin, D.** Klassičeskij džaz. / Colta 17 iûlâ 2013 [digital source]. URL: [http://www.colta.ru/articles/music\\_modern/22](http://www.colta.ru/articles/music_modern/22) [last visit date: 30.05.2017]
5. **Sargent, U.** Jazz: Genezis. Muzykal'nyj âzyk. Èstetika. – M.: Muzyka, 1987. – 296 p.

*Ә.Қайырбекова*

### **ДЖАЗДЫҢ МӘДЕНИ ӘЛЕУМЕТТІК МАҢЫЗЫ**

#### **Түйін**

Мақалада Джаздың маңызы мен анықтамасын, оның даму ерекшелігі мен әлемдік музыкалық мәдениетке әсерін анықтауға қадам жасалады. Джаздың әмбебап анықтамасы жоқ, бұл джаздың жылдам қарқынмен дамуына байланысты болса, оның пайда болуы 100 жыл уақытпен есептеледі. Джаз тарихы – бұл музыка стилистикасының, көркемдік-мағыналық диапазонмен көркеюінің, джаздың әлеуметтік мәртебесінің, мәдени-аумақтық қолданысының ауысуы, өнердің басқа түрімен байланысы. Джаз тарихының негізінде ескі дүниеден келген көшпенділер мен Африканың мәдени және музыкалық мәдениетінің пайда болуы жатыр. Джаз ерекшелігі суырыпсалмалық музыка ретінде еуропалық және еуропадын тыс музыкалық мәдениеттің сапалы бірлігін анықтайды. Еуропалық әсер композициялық формасына енгізілген аспаптарды қолданумен байқалды. Джаздың кейінірек бірегей дамуы оның шығармашылық бастауында басымдылық танытқандықтан джаз біртіндеп мәдени және ауқымдық шегінен шыға бастады. Джаздың алғашқы маңызының өзгеруіне байланысты кәсіби авторлардың оның эстетикасына деген қатынасы да өзгерді. Ол антигуманистік немесе гуманистік құндылықты насихаттаушы ойын-сауықтық өнер

мен музыкалық тілді жаңарту құралы ретінде және тарихи жарқын музыкалық мәдениет түрінде қабылдана бастады.

**Тірек сөздер:** джаз, мәдени музыкалық дәстүр, джаз музыка әлеуметтануында.

*A. Kairbekova*

## **SOCIAL AND CULTURAL VALUE OF JAZZ**

### **Abstract**

The article attempts to reveal the essence and definition of jazz, the features of its development and influence on the world musical culture. There is no universal definition of jazz that is connected with the incredible speed of jazz development: it is only 100 years old. The history of jazz is a change in the style of music, the range of artistic and semantic content, the social status of jazz, cultural and territorial existence, the relationship with other arts. The creation of cultural and musical traditions by settlers from the Old World and Africa formed the basis of the jazz history. Specificity of jazz as a kind of improvisational music is determined by the qualitative synthesis of European and non-European musical cultures. European influence has affected the use of instruments, the introduction of compositional forms. The subsequent unique development of jazz led to the predominance of the creative principle in it and the gradual release of jazz beyond cultural and territorial boundaries. In connection with changes in the essence of jazz itself, the attitude towards its aesthetics on the part of professional authors also changed. It was perceived as entertaining art, as a means of renewing the musical language, as music that propagates anti-humanistic or humanistic values, as a symbol of the era, and as the bright historical musical culture.

**Keywords:** jazz, musical-cultural tradition, jazz in sociology of music.

### **Сведения об авторе**

*Каирбекова Алима Гафуовна* – доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных дисциплин КНК им. Курмангазы.

### **Автор туралы мәлімет:**

*Қайырбекова Әлима Ғафуқызы* – философия ғылымдарының докторы, доцент; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер кафедрасының меңгерушісі.

### **Information about author:**

*Alima Kairbekova* – doctor of philosophy, docent; Head of Social and Humanity subjects' Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

**М. Иванова<sup>1</sup>, В. Осипов<sup>2</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,*<sup>2</sup>*РССМШИ им. К. Байсеитовой,**(Алматы, Казахстан)*

## **ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ**

### *Аннотация*

В статье рассматривается роль импровизации при формировании исполнительской свободы. Являясь квинтэссенцией свободы, импровизационная деятельность альтернативна планируемой и подчас соперничает с ней в результативности ценностного смысла. Импровизацию в музыке можно определить, как искусство мыслить музыкальными образами и одновременно исполнять музыку, воплощая только что, в настоящий момент, рожденные образы. Характерным признаком импровизации является совпадение во времени моментов создания и воспроизведения творческого замысла. Мы предлагаем называть импровизацией такой вид художественной деятельности, при котором носителем художественного содержания является сам деятельностный процесс. В живом процессе творения музыки импровизация придаёт исполнению особую естественность и непрерывность движения, которую мы находим в джазе и в цыганском пении, в кюях и азербайджанских теснифах, у армянских дудукистов и многих выдающихся академических исполнителей. Импровизация может быть обнаружена не только в исполнительском творчестве, но и в педагогическом процессе. Исследование этого феномена позволит выявить роль бессознательных психологических процессов в деятельности музыканта и шире – в деятельности человека вообще.

**Ключевые слова:** музыкальная импровизация, творческий процесс, музыкальное исполнительство.

В динамичную эпоху востребованы энергичные, творческие люди, способные быстро принимать решения, действовать не по заранее составленному плану, а спонтанно, что определяет актуальность осмысления и переосмысления импровизации.

Импровизация представляет собой деятельность, осуществляемую без предварительной подготовки. Она имеет место в художественном творчестве, в научной, технической, образовательной практике, а также и в различных сферах повседневности. Являясь квинтэссенцией свободы, импровизационная деятельность альтернативна планируемой и подчас соперничает с ней в результативности ценностного смысла. Результат импровизационной деятельности представляется независимым от плана и проекта, а связывается с вдохновением, озарением, бессознательным, что ведёт к ускользанию феномена импровизации из сферы рациональной рефлексии. В разрезе бурных социальных изменений требуются новые подходы и методы практики, в ряду которых импровизация всё более заявляет о себе не только как существенная характеристика современной культуры, но как объективная универсальная составляющая человеческой практики.

Музыкальная импровизация – самый древний, по сей день самый демократичный и самый неизученный вид музыкального искусства. Импровизацию в музыке можно определить, как искусство мыслить музыкальными образами и одновременно исполнять музыку, воплощая только что, в настоящий момент, рожденные образы. Способность к импровизации может служить определителем и критерием креативности музыканта, поскольку, будучи связанной с определенной системой стилевых правил и предпочтений, импровизация никогда не сводится к простому механическому комбинированию. Музыка на этапе своего зарождения была подражательно-импровизационной. Однако, «начиная со

средних веков, церковь наказывала тех, кто отходил от канонов в музыке. Ну, а что касается бродячих музыкантов, то сильные мира сего обходились с ними подчас просто жестоко. Их даже убивали» [4]. В XIX веке исполнители классической музыки обязательно импровизировали, «достаточно вспомнить Листа или Паганини, но к началу XX века осталось только понятие «каденция»» [4], которая является подготовленным и выученным заранее соло исполнителя.

Научные взгляды на музыкальную импровизацию также прошли существенную эволюцию. До XIX века она понималась лишь как необходимый исполнительский навык. К осознанию её как самостоятельного художественного феномена западной музыки пришёл Г.Риман. Сегодня категория импровизации большинством исследователей распространяется и на внеевропейские музыкальные культуры. Однако, несмотря на неослабевающий интерес музыковедов и культурологов, универсальное учение об импровизации до сих пор не создано.

Современные исследователи музыкальной импровизации характерными ее признаками считают: «эффект особой непосредственности творческого высказывания; демонстрацию виртуозной легкости владения формотворческими и исполнительскими приемами, свободную импульсивность исполнения; образно-структурное отражение конкретной (возможно воображаемой) коммуникативной ситуации, породившей данное художественное высказывание» [2].

Исследователи акцентируют внимание на том, что в импровизации проявляется суть личности музыканта; другие отмечают, что «суть самой музыкальной импровизации – в экспонировании актуального состояния психики творца; что в основе импровизации лежит принцип, реализующий внезапный творческий импульс непосредственно в звуках, экспромтом и сразу в законченном виде». [2].

Характерным признаком импровизации является совпадение во времени моментов создания и воспроизведения творческого замысла. Это сложно и привлекательно, и потому не случайно во все времена в импровизации видели высшее проявление творческих способностей музыкантов, художников, танцоров, поэтов, актеров, ораторов.

Обычное же понимание импровизации связано с этимологией самого термина. Но латинское прилагательное *improvisus* – непредвиденный, неожиданный, неподготовленный – указывает лишь на один аспект явления, представляющийся сегодня не самым важным, а в иных случаях и не вполне правдоподобным. Между тем музыковедение называет импровизацией «особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения». [2].

Думается, что подобная характеристика недостаточно раскрывает сущность импровизации, специфику ее содержательности. В отличие от композиции, где содержателен результат работы, мы предлагаем называть импровизацией такой вид художественной деятельности, при котором носителем художественного содержания является сам деятельностный процесс.

Указание на содержательность процесса, как на первичную, определяющую характеристику импровизационного искусства, дает возможность продвинуться дальше в понимании его сущности. Во-первых, стремление наполнить художественным содержанием именно процесс воздействует, по крайней мере, на направленность музыкального мышления. Согласимся, что это фактор значительно более сильный, чем просто неподготовленность создания в момент исполнения. Во-вторых, определение процесса как носителя содержания приводит к тому, что естественная для любой художественной коммуникации обратная связь начинает действовать уже на уровне каждого отдельного акта. А это, в свою очередь, не может не оказывать влияния на специфику избираемых средств, на особенности отношения знака и контекста, синтактики и семантики.

Художественное мышление – это всегда мышление образами, воплощаемыми в том материале, каким распоряжается художник. Музыкант мыслит звуками, тембром того

инструмента, на котором играет. Его мышление можно назвать абсолютно-интонационным, здесь исключена возможность чьей-либо интерпретации авторского замысла.

Связь между воображаемым и слышимым у музыканта лежит через исполнение, интерпретацию. Мотивированная необходимость вовлечения всего его существа, «души и тела» в живой процесс творения музыки придает исполнению особую естественность и непрерывность движения, которую мы находим в джазе и в цыганском пении, в кюях и азербайджанских теснифах, у армянских дудукистов и многих выдающихся академических исполнителей. Это следствие того, что Б.Асафьев назвал «исполнительской инициативой». [5]. Ее высшее проявление – вдохновенная импровизация.

Постоянные посетители концертов отлично знают, что выдающиеся музыканты никогда не исполняют одну и ту же вещь точно так, как играли ее прежде. Да и любителям театра хорошо известно, что великолепные актеры в одних и тех же ролях, но в разных спектаклях, никогда не повторяют себя досконально. Каждое исполнение, если оно действительно творческое, а не механическое, неизбежно сопровождается какими-то новыми нюансами, свежими красками, необычными оттенками. От раза к разу меняются акценты, интонации звучания, трансформируется сама пластика творческого поведения, самый характер воплощения личности артиста в создаваемом образе.

Происходит это по разным причинам. Иногда на такие экспромты артиста толкает некая неудовлетворенность, неосозанный поиск лучшего решения, необъяснимая потребность экспериментирования. Иногда – изменившееся творческое самочувствие, которое тоже исподволь диктует артисту свою волю. Иногда – необычная обстановка: непривычный репертуар, незнакомая аудитория, новый состав исполнителей и т.д. Отступление от привычной программы далеко не всегда осознается исполнителем и подчас поражает его самого.

В этом смысле импровизация может рассматриваться как логическая и психологическая модель творческого процесса вообще. Не случайно концепция, согласно которой творчество получает свое научное истолкование в качестве «опережающего отражения» (как исторически, так и логически), приобретает все больше и больше сторонников. Во всяком случае, импровизация как творчество самородное и сиюминутное («здесь и сейчас»), как творчество «на лету и ненароком» (Тютчев), как творчество «навзрыд» (Пастернак), как «мгновенная удача ума» (Ахмадулина) подарила нам немало истинных шедевров. «Парадокс опережения», когда желаемое реализуется у художника раньше, чем он успеет осознать свое хотение, становится фактором поразительных открытий. Поразительных хотя бы уже одним тем, что они были непредсказуемы и для самого автора.

Импровизационное начало неотъемлемо входит в структуру подлинно художественного, т.е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как череда локальных импровизаций. Ведь творческий процесс экспериментален на всем его протяжении. И на каждом этапе – это не столько следование уже имеющимся планам и намерениям, сколько естественно складывающееся отступление от них. Их пересмотр, даже их поправление. Тут на каждом шагу возникает нечто непредусмотренное самим автором.

Может быть, именно поэтому Бергман так решительно высказался однажды против своеволия случая в кино. «Импровизировать нельзя, – как-то сказал он, – надо готовиться, надо быть тщательным, надо планировать». Впрочем, он тут же оговорился: «Только когда все тщательно подготовлено, когда все отработано, тогда можно начинать импровизировать».

Намерение и результат тут могут совпадать, а могут и не совпадать. И вот это несовпадение часто становится источником удивительных художественных прозрений. В



этом смысле художник в процессе творчества не только получает то, что желает, но и желает то, что у него получается.

Творчество по логике своей есть процесс самоорганизации, самонастройки и здесь всегда важен отправной момент, первый шаг. Импровизация, являясь творчеством «врасплох», может «спровоцировать» вдохновение и счастливо задать тон всему дальнейшему развитию художественной мысли.

Станиславский всю жизнь задавался фундаментальным вопросом: «как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества». В числе многих его ответов на этот вопрос есть и такой: «экспромт и неожиданность – лучшие возбудители творчества». [6]. Он считал, что импровизация активизирует бессознательные потенции художника, что она избавляет ум от инертности, что экспромты «освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству...». [6]. Поэтому он такое большое значение придавал упражнениям на «если бы». Он был убежден, что с «если бы» (если бы я оказался в таких-то предлагаемых обстоятельствах) начинается всякая образная жизнь, что это предположение не просто переносит человека в воображаемую сферу, но и магически оживляет весь его умственный и чувственный опыт применительно к данному случаю.

Довольно ярко импровизация обнаруживает себя в педагогике. Способность легко и непринужденно импровизировать в сложных обстоятельствах, умение найти выход из любой нестандартной ситуации для профессионального учителя даже важнее, чем для актера, у которого текст роли написан заранее. В способности к импровизации ярко проявляются личностные качества педагога, его общекультурная и профессиональная подготовка, но особое значение имеет творческая доминанта, воображение, состояние творческого поиска и вдохновения. Выдающийся педагог А. Макаренко сделал основополагающим девизом своей деятельности «немедленный анализ и немедленное действие». Это и был призыв к педагогической импровизации на основе «метода взрыва».

Импровизация доступна на элементарном уровне всем. Цель ее – свобода. Между тем, логика и психология импровизации почти не изучены, а возможности ее неопределимы. Всякое творчество представляет собой процесс непрерывных взаимопереходов замысла и осуществления, переживания и выражения, рационального и интуитивного. Импровизация в искусстве несет с собой восхитительное ощущение творческого начала, заложенного в самом мироздании. Ее «между прочим» иной раз стоит кропотливых трудов, а внезапная, на мгновение сверкнувшая в потемках образная перспектива – глубококомысленных пророчеств.

### *Список литературы*

1. **Баташѐв, А.** Феномен импровизации // Советская музыка, 1987, №2. С. 46-49.
2. **Ямпольский, И.** Импровизация. Музыкальная энциклопедия, т. 2. – М., 1974. – С. 508.
3. **Рунин, Б.** О психологии импровизации / Психология процессов художественного творчества. – М., 1980 – С. 45-57.
4. **Козлов, А.** Об искусстве импровизации [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.djembuka.ru/music/improvisation.php>.
5. **Асафьев, Б. В.** Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
6. **Станиславский, К. С.** Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский. Ком. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.

### *References (transliterated)*

1. **Batašëv, A.** Fenomen improvizacii // Sovetskaâ muzyka, 1987, №2. pp. 46-49.

2. *Âmpol'skij, I.* Improvizaciâ. Muzykal'naâ ènciklopediâ, t. 2. – M., 1974. – p. 508.
3. *Runin, B.* O psihologii improvizacii / Psihologiâ processov hudožestvennogo tvorčestva. – M., 1980 – pp. 45-57.
4. *Kozlov, A.* Ob iskusstve improvizacii [Elektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://www.djembuka.ru/music/improvisation.php>.
5. *Asaf'ev, B. V.* Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosvešenii i obrazovanii. – L.: Muzyka, 1973. – 144 p.
6. *Stanislavskij, K. S.* Sobranie sočinenij: V 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboj. Čast' 1: Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživaniâ: Dnevnik učenika / Red. i avt. vstup. st. A. M. Smelânskij. Kom. G. V. Kristi i V. V. Dybovskogo. – M.: Iskusstvo, 1989. – 511 p.

*М. Иванова, В. Осипов*

## СУЫРЫП САЛМАЛЫҚ – ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРКІНДІК ФАКТОРЛАРЫНЫҢ БІРІ

### *Түйін*

Мақала орындаушылық еркіндікті қалыптастырудағы суырып салмалық көріністерді қарастырады. Суырып салмалық қызмет еркіндіктің басты тірегі (квинтэссенция) бола отырып, балама түрде жоспарланады және сол сәтінде мағыналық құндылықтың нәтижелігі үшін онымен бәсекелеседі. Музыкадағы суырып салмалықты музыкалық бейнені ойлау және музыканы қатар орындау, пайда болған бейнені сол сәтінде нақтылы түрде көрсету өнері ретінде анықтауға болады. Шығармашылық толғамды бір сәтте шығару және орындау сәйкестігі суырып салмалықтың сипаттық белгілері болып табылады. Біз көркемдік қызметте көркемдік мазмұнды жеткізушінің өзі қызметтік үрдіс болып табылатын түрін суырыпсалмалық деп атауды ұсынамыз. Музыка тудырудың жанды үрдісінде біз джазdan және сыған әндерінен, күйлерден, әзербайжандық теснифтерден, армяндық дудукашылардан және көптеген көрнекті академиялық орындаушылардан табатын суырып салмалық орындауда қозғалысқа ерекше табиғилық пен сабақтастық береді. Суырып салмалық тек орындаушылық өнерде ғана емес, педагогикалық үрдісте де байқалуы мүмкін. Бұл құбылысты зерттеу музыкант қызметіндегі санадан тыс психологиялық процестер ролін, әрі кеңінен алғанда жалпы адам қызметін айқындауға мүмкіндік береді.

**Тірек сөздер:** музыкалық суырып салмалық, шығармашылық үдеріс, музыкалық орындаушылық.

*М.Иванова, В. Осипов*

## IMPROVISATION AS ONE OF THE FACTORS OF PERFORMING FREEDOM

### *Abstract*

The article examines the role of improvisation in the achieving of performing freedom. Being the quintessence of freedom, improvisational activity is alternative to the planned one and sometimes rivals it in the effectiveness of the value meaning. Improvisation in music can be defined as the art of thinking with musical images and simultaneously playing music, embodying just, at the moment, born images. A characteristic sign of improvisation is the coincidence in time of creation and reproduction of the creative idea. We propose to call improvisation a kind of artistic activity in which the carrier of artistic content is the activity process itself. In the live process of creating music, improvisation gives the performance a special naturalness and continuity of movement, which we find in jazz and in gypsy singing, in kyu and Azerbaijani tesnifs, from Armenian dudukists and many outstanding academic performers. Improvisation can be found not only in performing art, but also in the pedagogical process. The study of this phenomenon will reveal the role of unconscious psychological processes in the activity of a musician and, more broadly, in the activity of human in general.

**Keywords:** musical improvisation, creative process, musical performance.

**Сведения об авторах**

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

**Осипов Владимир Анатольевич** – преподаватель Республиканской средней специализированной музыкальной школы-интерната для одарённых детей им. Куляш Байсейитовой.

**Авторлар туралы мәлімет:**

**Иванова Марина Викторовна** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Ансамбльдік өнер кафедрасының аға оқытушысы.

**Осипов Владимир Анатольевич** – Күләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектеп-интернатының оқытушысы.

**Information about authors:**

**Marina Ivanova**– senior lecturer of the Ensemble art Department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**Vladimir Osipov** – teacher of Kulyash Baiseitova Republican special music school for gifted children.

**МАГИСТРАНТТАР МЕН ТҮЛЕКТЕР МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ И ВЫПУСКНИКОВ**

**ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS AND GRADUATES**

МРНТИ 18.41.07

**К. Абрамова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)**ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИМВОЛИЗМ В «ВОДНЫХ СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ»  
ТАН ДУНА****Аннотация**

Статья посвящена методу музыкального претворения религиозной символики Запада и Востока в творчестве Тан Дуна на примере «Водных Страстей по Матфею». Музыка Тан Дуна своеобразно преломляет идеи трёх основных философских школ Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. В композиции в жанре пассионов «Водные страсти по Матфею» восточная философия органично соединяется с христианской. В анализе музыкальной формы и средств художественной выразительности этого произведения применена семиотическая концепция Ч. Пирса – В. Н. Холоповой. В «Страстях» выделены иконические знаки (эмоциональная выразительность художественных средств, моделирование психических процессов), знаки-индексы (использование воды в перкуссии, манера изображаемых персонажей – образ Сатаны у сопрано, образ Иисуса у баса), знаки-символы (тема крещения, тема чаши, тема предательства). Вода выступает символом возрождения. В экспонировании образов важную роль играют интонационная символичность и формульность. Символизм выступает как главный фактор, объединяющий образы западного христианства и музыку, основанную главным образом на восточных музыкально-культурных традициях (театр Цзинцзюй, горловое пение, скрипка *эрху* и др.). В этом отношении Тан Дун выступает как типичный представитель внеевропейского музыкального авангарда.

**Ключевые слова:** Тан Дун, азиатский музыкальный авангард, Водные страсти по Матфею, музыкальная семиотика, символизм в музыке.

По меткому выражению Г. В. Григорьевой XX век стал эпохой стилей [1, с. 5], когда свой неповторимый стиль создавали все величайшие композиторы: И. Стравинский, А. Шенберг, О. Мессиа́н, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен и другие. В один ряд с ними в последние десятилетия стал китайский композитор Тан Дун – один из самых ярких авангардистов современности. Он открыл новые формы диалога академического искусства с традицией, органично синтезировал идеи западного авангарда и многовековое наследие китайской культуры. *Цель статьи:* выявить метод музыкального претворения религиозной символики Запада и Востока в творчестве Тан Дуна на примере «Водных Страстей по Матфею».

Музыка Тан Дуна своеобразно преломляет идеи трёх основных философских школ Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. Специфика их состоит в «*тяньжэньхэи*» [2, с. 142] (органическом единстве природы, человека и общества). В композиции в жанре пассионов «Водные страсти по Матфею» восточная философия органично соединяется с христианской. Отчасти продолжая традиции американской музыки, композитор использовал текст на английском языке, «*воплощая ритуал на основе звуков воды, приближаясь к американской христианской свободно-протестантской обрядности и одновременно затрагивая водное священнодействие, которое показательно для буддистской традиции*» [3, с. 172].

В конце XX и начале XXI века произошло переосмысление жанра страстей с позиций представителей разных мировоззрений и культур. Показателен в отношении трансформации пассионов проект Страсти-2000, созданный по инициативе Гельмута Риллинга – руководителя Международной Баховской Академии в Штутгарте. В рамках проекта четырём композиторам было предложено написать пассионы по одному из

Евангелий. Т. Дуну выпало создать «Водные Страсти по Матфею» на английском языке (Китай-США), О. Голыхову – «Страсти по Марку» на испанском (Аргентина), В. Риму – «Страсти Господни» («Deus Passus») на немецком, С. Губайдулиной «Страсти по Иоанну» на русском языке. Авторы предлагают свой взгляд на евангельский сюжет, преломлённый через мировоззрение других религий, таких как буддизм, иудаизм, католичество и православие. Они не просто переводят текст, а практически переносят идею пассиона в другую музыкально-культурную традицию [4, с. 5].

В «Водных Страстях по Матфею» Тан Дун уделяет особое внимание созерцательно-повествовательной стороне описываемых событий, которая является общим свойством мистических направлений христианства и буддизма. В отличие от баховских Страстей, сюжет произведения раскрывает не столько страдание и распятие Христа, сколько крещение и перерождение – один из элементов буддизма. Это ключевой смысл сочинения, который выражается через образ Воды. Во всех религиях вода символизирует чистоту, очищение грехов, возрождение человека к новой жизни, созерцание и плодородие. Вода как органический элемент по выражению В. Юнусовой «в сочетании с инструментами симфонического оркестра создаёт единое звуковое пространство, символизируя не столько Восток и Запад, как это принято толковать в западном музыкознании, сколько единый звуковой космос» [5, с. 202], постигаемый в медитации. Именно в этом видении прослеживается одна из основ буддизма: гармония человека и природы.

В одном из своих интервью Тан Дун сказал: «Вода – элемент, который вы не можете ограничить. Вы можете ограничить территорию, сказав: здесь Китай, а здесь – Россия, но у воды нет таких границ. Я хочу представить на суд людей музыку, которую можно слушать созерцанием и смотреть, слушая. Я надеюсь, что кто-то через мою музыку откроет вновь некоторые знакомые вещи. Вещи вокруг нас, которые мы в повседневности не замечаем» [6]. Помимо воды, в «Страсти» введены также звуки других «стихий»: камня, металла. Как в китайской, так и в античной европейской философии они осознавались в качестве первоэлементов мира. В музыкальном использовании воды Тан Дуном прослеживается влияние японского композитора и педагога Тору Такэмицу. А. Снежкова пишет об отражении в его сочинениях религиозно-философской идеи скоротечности бытия и символизации воды [7].

Для того, чтобы выявить глубинный символизм «Водных Страстей» Тан Дуна, обратимся к музыке. Композиция произведения включает две части, каждая из которых, в свою очередь, состоит из отдельных программных номеров. В первую часть входят «Крещение», «Искушение», «Тайная вечеря», «В Гефсиманском саду». Во вторую – «Песня камня», «Дайте нам Варавву», «Смерть и Землетрясение», «Вода и Воскресение».

При анализе музыкальной формы и средств художественной выразительности «Водных страстей по Матфею» в их символическом аспекте можно использовать семиотическую концепцию В. Н. Холоповой, которая, опираясь на классификацию Ч. Пирса, делит музыкальные знаки на а) иконические, б) знаки-индексы, в) знаки-символы. Все они значительно дополняют текстовую программу номеров, создавая комплекс средств интромузыкальной программности.

- К *иконическим знакам* относится эмоциональная выразительность художественных средств, моделирование психических процессов.
- К *знакам-индексам* – выразительные средства, передающие зримую предметность окружающего мира. Например, использование воды в концепции самого произведения, поведение на сцене перкуссионистов в четвертом номере «В Гефсиманском саду», манера изображаемых персонажей как образ Сатаны у сопрано, или образ Иисуса у баса.
- К *знакам-символам* относятся знаки, воплощающие конкретные художественные идеи в силу длительной традиции или договорённости. Они включают понятийно-музыкальные и понятийно-словесные знаки [8, с. 160].

Особую значимость в произведении «Водные страсти по Матфею» имеют именно знаки-символы, где проблематика человека и мира, субъекта и объекта, сознания и бытия, обращена к символам христианства, буддизма и конфуцианства. С помощью них Тан Дун передает информацию сакрального характера. Его знаки-символы задействуют механизмы восприятия слушателя с эмоциональной и рациональной стороны. Символизм проявляется в темах, в структуре, в фонах, в ладах, в тембре, в звукоизвлечении.

На протяжении всего произведения композитор выделяет три основные **темы-символы**: это тема крещения-воскрешения<sup>1</sup>, которая построена на интонациях темы креста (Пример 1); тема чаши на интонациях чистой квинты и малой терции (Пример 2); тема предательства, в основу которой входит тритон. В зависимости от содержания текста они трансформируются.

**Пример 1. Тема крещения-воскрешения. I номер, «Крещение», реприза.**

**Пример 2. Тема Чаши. I номер, «Крещение», первая часть**

К примеру, тема крещения по композиционному замыслу, обозначенному автором, имеет восходящий тональный план (звучит сначала от *g*, затем от *a*), а в пятом номере «Песнь камня» она проходит в соло Иуды и Петра в изменённом виде с интонациями *lamento* (*g-as-d-es*), заменяющими большие секунды и сближающими её с барочным музыкальным символом креста.

Нередко композитор с целью усилить экспрессию, а также изобразить движение или покой, спад или напряжение в темах вводит такие музыкально-риторические фигуры, как *saltus* и *passus duriusculus*, *exclamatio*, *catabasis* и др.. Например, обращение Христа к Господу в седьмом номере «Дайте нам Варавву» построено на интонациях плача – нисходящих секундах.

Также Тан Дун использует символику И. С. Баха. Например, во вступлении к первому номеру звучит интонационный комплекс *g-a-d-e*, который у струнных инструментов зрительно показан в форме темы-символа креста, в средней части этого же номера у колоколов звучит тема *a-gis-b-a*, которая напоминает анаграмму ВАСН. Тан Дун применяет характерный для И. С. Баха приём противопоставления диеза и бекара, «как света и тени, символически передающий различие земного и небесного миров, суетно-быстротечного и вневременного вечного, что является показательным приёмом для эпохи барокко» [2, с. 141]. Например, в третьем фрагменте четвертого номера «В Гефсиманском

<sup>1</sup> Образ крещения в понимании Тан Дуна сливается с образом воскрешения подобно тому, как в христианском обряде крещение символизирует возрождение души к новой жизни во Христе.

саду» у баса соло “*The spirit is willing but the flesh is weak*” («Дух бодр, плоть же немощна» Мф. 26:41) противопоставляются звуки *cis-c* (Пример 3).

**Пример 3. Молитва Христа. IV номер, «В Гефсиманском саду», третий раздел.**

The image shows a musical score for Bass. The top staff is a single line of music with lyrics underneath. The bottom staff is a single line of music with lyrics underneath. The lyrics are: "The spirit is wil-ling - but the flesh is weak is weak is weak is weak Wake up!". Dynamic markings include *mp*, *cresc.*, *dim.*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also asterisks (\*) above some notes in the bottom staff.

Процесс синтеза религиозно-идеологических систем и создания религиозного синкретизма христианства и буддизма осуществляется путём использования числовой символики в произведении, которая прослеживается в *структуре*: количество повторений тех или иных фраз, звуков. Особую значимость композитор придаёт тройке, семёрке и пятёрке. В христианстве тройка символизирует совершенство и является основой главного церковного догмата о Пресвятой троице; семёрка – число покоя после шести дней творения; пятёрка – символ грехопадения. Например: троекратное повторение темы крещения во вступлении к третьему номеру «Тайная вечеря», троекратное отречение Петра в пятом номере «Песнь камня», семикратное проведение темы крещения в первом номере «Крещение». Цифра пять используется в суммировании букв фразы «*it is I*» в третьем номере «Тайная вечеря», где композитор при помощи различных их комбинаций пытается передать чередование чувств вины, сомнения, тревоги, обмана у апостолов.

В китайской философии нечётные цифры, такие как три, пять, семь принадлежат к мужскому началу «Ян». Цифра три обозначает трёхмерное пространство как небо, землю и человека, цифра пять, как уже было сказано, – это пять элементов, пять состояний души, цифра семь – священное число, восхождение к высшему, обретение центра.

Символизм проявляется в использовании *фонем и фонемных рядов*. Применение той или иной фонемы связано с образностью и содержанием самого произведения. Например, во втором номере «Искушение» Тан Дун для создания образа дьявола в текстовом эпизоде особое значение придаёт окончанию первой строфы «*desert*» («пустыня»), где хор выделяет шипящую букву «*s*», и глухую «*t*». Фонемы усиливают смысловую нагрузку: создают образ песка, ползущего змея (один из символов Сатаны). В четвертом номере фонемный ряд «*E li E li LaMaLa*» используется для создания медитативного акустического пространства. Пение на низком неопределённом звуке, монотонность звучания напоминает буддийскую мантру. Также Тан Дун употребляет и фонемную импровизацию в качестве дополнительной тембровой окраски. Например, во вступлении из пятого номера «Песня камня» бас поёт обертоновый вокализ на нотах *a-e*, где основная роль чередования гласных заключается в создании вертикальной плотности.

Восточная символика проявляется в *тембре, в звукоизвлечении, в ладу*. Тан Дун наполняет европейский жанр архетипами-символами Востока, с демонстративным цитированием подлинных звукообразов Востока. К примеру, использование *тембра* баса и сопрано с привлечением приёмов восточного горлового (обертонового) пения, а также исполнительской манеры традиции *Цзинцзюй* (так называемой Пекинской оперы). Исследователь Лю Бинцян отмечает, что напряжённое пение в стиле *Цзинцзюй* в высоком регистре способствует большей рельефности противопоставления характеров-идей [3, с. 172]. Стремление привнести в инструментальную составляющую музыки традиционную китайскую интонацию происходит путем изменения *звукоизвлечения* на скрипке и виолончели. Их *arco* и *pizzicato* соединяются с техникой струнных щипковых и струнных смычковых в восточном инструментарии [3, с. 172]. Относительная свобода импровизации и развития музыки в «Водных страстях по Матфею» соответствует



традициям китайской музыкальной практики, которые соотносятся с идеями ограниченной алеаторики. В некоторых частях формы Тан Дун даёт лишь основную интонационную идею и структуру композиции, предлагая скрипке и виолончели свободно импровизировать в пределах заданного алгоритма. «Импровизация становится одним из методов, объединяющих коренную китайскую музыку с современной западной музыкой» [9, с. 208]. Также скрипка и виолончель имеют символическую нагрузку в контексте самого произведения. Скрипка создаёт комплекс образов дьявола, предательства, искушения. Виолончель в основном соотносится с образом Христа.

В качестве значимого средства интродуктивной программности композитор задействует *лад*, который используется как символ места (Восток), а также как носитель конфуцианской символики. Показательно применение Тан Дуном гемидольных и пентатонических ладовых образований. Например, вопрос дьявола из второго номера «Искушение» строится на глассандирующих, ползущих интонациях, а также на гемидольном ладу для создания образной характеристики пустыни, арабского востока, змея. Вступление из пятого номера «Песнь камня» строится на ангиметонной пентатонике (*a-h-d-e-g*). В основе построения звучат два трихорда ((*a1-h1-d2*) и (*d1-e1-g1*)), которые образуют регистровую транспозиционную симметрию [10]. С точки зрения ладовой системы Китая здесь представлены начальные отрезки двух ладов: это *a шан*-лад и *d юй*-лад, где *шан* символизирует металл, а *юй* – воду. С точки зрения системы *Люй-люй* композитор использует восьмой *люй* – *линь чжун* (по «*Го юй*» – четвёртый промежуточный тон). Связан этот *люй* с лесным колоколом, с образом дерева [11].

Таким образом, в «Водных Страстях по Матфею» Тан Дуна символика имеет исключительное значение. Главным символом выступает вода – символ возрождения. В экспонировании образов произведения важную роль играют интонационная символичность и формульность. Символизм выступает как главный фактор, объединяющий текст Евангелия и музыку.

Символизм «Страстей...» может быть трактован с позиций как Западной, так и Восточной философии, что отражает установку композитора на синкретизм. В этом отношении Тан Дун выступает как типичный представитель внеевропейского музыкального авангарда.

#### Список литературы

1. **Высоцкая, М.С.** Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: Изд-во Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
2. **Дай, Ю.** Отражение традиционной философии в современной музыке Китая / Ю. Дай // Наука и мир. — 2015. — №6 (22). — с.141-142.
3. **Лю, Б.** Веристский строй оперного творчества Тан Дуна / Б. Лю // Вісник НАКККиМ. — 2014. — №3. — С. 170-175.
4. **Михайлов, Дж. К.** К проблеме теории музыкально-культурной традиции // В кн.: Музыкальные традиции стран Азии и Африки / ред. трудов с.н. Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1986. С. 3-20.
5. **Юнусова, В. Н.** О национальной природе музыкального авангарда Азии. Т. Вып. 2. // В кн.: Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского., 2011. С. 195-216.
6. Тан Дун's Water passion // Фильм. — Campel V. 1, Andante.com, July 2002.
7. **Снежкова, Е. А.** О творчестве Такэмицу Тору в контексте японской композиторской школы второй половины XX века. — Ярославль: Принтхаус-Ярославль, 2012. — 301 с.
8. **Коженкова, А. С.** Знаковая природа музыки / А. С. Коженкова // Молодой ученый. — 2012. — №1. Т.2. — С. 159-162.
9. **Чжу, Ю.** Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна / Ю. Чжу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — 2015. — №42. — С. 198-210.

10. **Каракулов, Б.И.** Симметрия музыкальной системы (О мелодии) / Б. И. Каракулов. — Алматы.: Наука, 1989. — 168 с.
11. **Еремеев, В.Е.** Акустико-музыкальная теория / В. Е. Еремеев // Духовная культура Китая. / М. Л. Титаренко [и др.]; под ред. М.Л. Титаренко — М., Изд-во «Восточная литература», 2009. —Том. 5 — С. 199-217.

### *References (transliterated)*

1. **Vysockaâ, M.S.** Muzyka HH veka: ot avangarda k postmodernu: učebnoe posobie / M. S. Vysockaâ, G. V. Grigor'eva. — M.: Izd-vo Naučno-izdatel'skij centr «Moskovskaâ konservatoriâ», 2011. — 439 p.
2. **Daj, Ū.** Otrazhenie tradicionnoj filosofii v sovremennoj muzyke Kitaâ / Ū. Daj // Nauka i mir. — 2015. — №6 (22). — pp.141-142.
3. **Lû, B.** Veristskij stroj opernogo tvorčestva Tan Duna / B. Lû // Visnik NAKKKiM. — 2014. — №3. — pp.170-175.
4. **Mihajlov, Dž. K.** K probleme teorii muzykal'no-kul'turnoj tradicii // V kn.: Muzykal'nye tradicii stran Azii i Afriki / red. trudov s.n. Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ imeni P.I. Čajkovskogo, 1986. pp. 3-20.
5. **Ūnusova, V. N.** O nacional'noj prirode muzykal'nogo avangarda Azii. T. Vyp. 2. // V kn.: Pamâti Romana Il'iča Grubera. V mire istorii muzyki : Stat'i. Issledovaniâ. Perepiska. Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P.I. Čajkovskogo., 2011. pp. 195-216.
6. Tan Dun's Water passion // Film. — Campel B. I, Andante.com, July 2002.
7. **Snežkova, E. A.** O tvorčestve Takëmicu Toru v kontekste âponskoj kompozitorskoj školy vtoroj poloviny XX veka. — Âroslavl': Prinhaus-Âroslavl', 2012. — 301 p.
8. **Koženkova, A. S.** Znakovaâ priroda muzyki / A. S. Koženkova // Molodoj učenyj. — 2012. — №1. T.2. — pp. 159-162.
9. **Čžu, Ū.** Pretvorenje nacional'nyh istokov v koncerte «Karta» dlâ violončeli, video i orkestra Tan Duna / Ū. Čžu // Problemi vzaëmodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. — 2015. — №42. — pp. 198-210.
10. **Karakulov, B.I.** Simmetriâ muzykal'noj sistemy (O melodii) / B. I. Karakulov. — Almaty.: Nauka, 1989. — 168 p.
11. **Eremeev, V.E.** Akustiko-muzykal'naâ teoriâ / V. E. Eremeev // Duhovnaâ kul'tura Kitaâ. / M. L. Titarenko [i dr.]; pod red. M.L. Titarenko — M., Izd-vo «Vostočnaâ literatura», 2009. —Том. 5 — pp. 199-217.

*К. Абрамова*

## ТАН ДУННЫҢ «МАТФЕЙШЕ СУ ҚҰМАРЛЫҚ» ШЫҒАРМАСЫНДАҒЫ ШЫҒЫС-БАТЫСТЫҚ СИМВОЛИЗМ

### *Түйін*

Мақала Тан Дун шығармашылығындағы «Матфейше құмарлық» мысалы арқылы Шығыс пен Батыстың діни символын музыкалық іске асыру әдісіне арналған. Тан Дун музыкасы өзіндік бейнесімен Қытайдың конфуций, даосизм, буддизм сияқты үш негізгі философиялық мектебін басқаша түсіндіреді. «Матфейше құмарлық» пассион жанрының композициясында батыстық философия христиандық философиямен тығыз байланысады. Бұл шығарманың музыкалық формасы мен айқын көркемдік құралдарына талдау жасауда Ч.Пирс пен В.Н.Холопованың семиотикалық тұжырымдамасы қолданыс тапты. «Құмарлықта» икондық таңбалар (көркемдік құралдардың эмоцияналдық айқындылығы, психикалық үрдістерді модельдеу), индекстік таңбалар (тықылдатууда суды қолдану, бейнеленген кейіпкерлердің мәнерлері – сопранодағы Шайтан бейнесі, бастағы Иус бейнесі), симфолдық таңбалар (шоқыну тақырыбы, тостаған тақырыбы, сатқындық тақырыбы) бөлінді. Су өркендеу символы ретінде көрініс табады. Бейнелерді экспонаттауда интонациялық символдық пен формулалық маңызды роль атқарады. Символизм батыстық музыкалық мәдени дәстүрдегі (Цзинцзюй театры, көмеймен ән салу, *эрху* скрипкасы және т.б.) басты бейненің негізін қалаған батыстық христиандық пен музыканы біріктіруші бейне ретінде басты факторға айналады. Осыған байланысты Тан Дун еуропалық емес музыкалық авангардтың типтік өкілі ретінде көрініс табады.

**Тірек сөздер:** Тан Дун, азиялық музыкалық авангард, Матфейше су құмарлық, музыкалық семиотика, музыкадағы символизм.

*K. Abramova*

## **EASTERN-WESTERN SYMBOLISM IN TAN DUN'S WATER PASSION**

### **Abstract**

The article is devoted to the method of musical realization of western and eastern religious symbols in the works of Tan Dun on the example of Water Passion after St. Matthew. The music of Tan Dun peculiarly refracts the ideas of China's three main philosophical schools – Confucianism, Taoism and Buddhism. In the composition of “Water passions after St. Matthew” Eastern philosophy is organically combined with the Christian philosophy. In the analysis of the musical form and means of artistic expressiveness of this work the semiotic concept of Ch. Pierce – V. N. Kholopova was applied. Iconic signs (emotional expressiveness of artistic means, modeling of mental processes), index signs (the use of water in percussion, the manner of the depicted characters – the image of Satan in the soprano, the image of Jesus in bass), signs-symbols (the theme of baptism, the theme Bowl, the theme of betrayal) may be found in the music of Water Passion. Water is a symbol of rebirth. In the exposure of images an important role is played by intonation symbolism and formality. Symbolism acts as the main factor uniting the images of Western Christianity and music, based mainly on the oriental musical and cultural traditions (the Traditional Chinese opera, throat singing, *erhu* violin, etc.). In this respect, Tan Dun acts as a typical representative of the non-European musical avant-garde.

**Keywords:** Tan Dun, Asian musical avant-garde, Water Passion after St. Matthew, musical semiotics, symbolism in music.

### **Сведения об авторе:**

**Абрамова Кристина Анатольевна** – бакалавр музыкаведения, выпускник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – магистр искусствования, старший преподаватель В. Е. Недлина.

### **Автор туралы мәлімет:**

**Абрамова Кристина Анатольевна** – музыкатану бакалавры, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының түлегі. Ғылыми жетекшісі – өнертану магистры, аға оқытушы В. Е. Недлина.

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

**Kristina Abramova** – Bachelor of Musicology, a graduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor – Master of Arts, senior lecturer V. Nedlina.

МРНТИ 18.41.91

**Б. Копжанова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы  
(Алматы, Қазақстан)***ОРТА АЗИЯ ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ (ҚАЗАҚ, ҚЫРҒЫЗ, ӨЗБЕК)  
ЫСҚЫШТЫ АСПАПТАРЫНЫҢ ТҮРЛЕРІ****Түйін**

Бұл мақалада Орта Азиядағы түркі тілдес халықтардың дәстүрлі және жетілдірілген ішекті аспаптарының нақты түрлері сипатталады: қыл қобыз, прима қобыз, кобуз, сато, гиджак, қыл қыйақ, сым қыйақ. Оларға салыстырмалы зерттеу жүргізіледі. Бұл халықтардың ысқышты аспаптарының бір-бірінен айырмашылығы дыбыс шығару әдісі, құрылымы, және де ұлттық ерекшелігінде жатыр. Аспаптардың әрқайсысы өз музыкалық мәдениетін ерекше етіп көрсетеді. Сонымен қатар мақалада көшпелі қазақтар мен қырғыздар, және жартылай отырықшы өзбек халықтарының жетілдірілген ысқышты аспаптарына сипаттама беріледі. Әр халық аспаптарының материалдарындағы, пішініндегі, қол қойылымдарындағы ұқсастығы мен айырмашылығы ажыратылады. Осыған орай Орталық Азиядағы түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптарын зерттеген зерттеушілердің (Б.Сарыбаев, Ф.Кароматов, В.Беляев, К.Верков, Г.Благодатов, Е.Язовитская т.б.). еңбектеріне сүйенеді. Мақаладағы салыстырмалы талдау заманауи мәдениет саласында жетілдірілген аспаптардың мәнін түсінуге мүмкіндік береді. Оларды болашақ зерттеу түркі тілдес халықтардың заманауи музыкасының маңызды міндеті болып табылады.

**Тірек сөздер:** Орталық Азиядағы ысқышты хордофондар, прима қобыз, сато, гиджак, сым қыйақ, кобуз.

Бұл мақала Орта Азиядағы түркі тілдес халықтардың дәстүрлі және жетілдірілген ысқышты аспаптардың салыстыруына арналған. Сондықтан, жұмыста типологиялық салыстырма, тарихи салыстырма және системно- этнофоникалық ( Мациевский) әдістер қолданылады. Бұл мақалада дәстүрлі және жетілдірілген ысқышты аспаптары қазақтардың қобызы және прима қобызы, қырғыздардың қыйағымен сым қыйағын және де өзбек халқының сато, кобуз және гиджак аспаптарын қарастырамыз.

Мақалада төмендегідей мәселелер талқыланады:

- Орта Азиядағы түркі тілдес халықтардың дәстүрлі және жетілдірілген ысқышты аспаптарын талдау.
- Аспаптардың ұқсастығы және айырмашылығы (құрылымы, пішімі, қол қойылымдары)
- Қазақ, қырғыз, өзбек халықтарының дәстүрлі және жетілдірілген аспаптары талдау.

Орта Азиядағы түркі тілдес халықтардың тарихы, мәдениеті – жалпы заттық және рухани құндылықтары бір ғана тектен көктегеніне күмән жоқ. Содан барып олардың ортақ дүние танымы қалыптасқан. Түркологияда түркітілдес халықтардың тілінің тарихи тамырын бір арнадан іздеу ежелден бар үрдіс. Түркологияның іргетасы тасы қаланғаннан бері түркі тілі, этнографиясы, тарихы туралы іргелі еңбектер жазылды. Жалпы түркі тілдес халықтарының ұқсас нәрселері көп. Олар түр пішімінен бастап салт дәстүрі, өнері, аспаптарының және тағы басқа ұқсастықтары өте көп деп айтсақ болады.

**Қыл қобыз**

Қыл қобыз - таңқаларлық пішінді және ғажайып сазды, бай тембрлі аспап. Қобыз ең көне аспаптардың бірі. Екі ішегі қылдан жасалған, қоңыр дыбысты байырғы қобыз. Бұл қобызда көбінесе



күйлер ойналады, бірақ қазіргі таңда классикалық шығармаларда ойналуда.

### Прима- қобыз



Ұлы Октябрь Социалистік революциясынан кейін Қазақстандағы мәдениет пен өнердің өркендеуіне орай қобыз аспабы қайта туды. Қосымша ішек орнату арқылы диапазоны кеңейіп, дыбысы өңделе бастады.

Ысқыш осы заманғы скрипканыкімен алмастырылды. Ойнау техникасының тез өсуіне орай 1956 жылдан бастап қобызды қайта жабдықтау қажеттігі туды. Үш ішекті қобызға төртінші ішекті қосты. Сөйтіп бұрынғы қобыз өзгертіліп жетілдіру нәтижесінде жаңа тембрлі, бояуы бар, техникалық мүмкіндігі мол жаңа типті аспап дәрежесіне жетті. Төрт ішекті қобызды жасап, Құрманғазы атындағы оркестрге көп еңбек сіңірген дирижер Ш. Қажығалиев пен қобызшы Д. Тезекбаев еді. Оның ойналуы бұрынғыша флажолетті, тырнақтың сырт жағымен ойнау әдісіне лайықталған. [4,131]

Прима қобыз - төрт ішекті сымнан жасалған, жіңішке дыбысы скрипка аспабына ұқсас қобыз. Бұл аспапта көбінде шетел, совет және қазіргі композиторлардың классикалық шығармалары және прима қобыз аспабына лайықталған күйлер ойналады. Прима қобыздың қазіргі кезде скрипкаға арнап жазылған концерт, виртуозды шығармалардың күрделілігіне қарамастан еш қиындықсыз ойнайды деп айтсақ қателеспейміз.

### Қыл қыйақ

Қырғыз халқының ысқышты аспабы туралы айта кетсек ол «қыйақ», қазақ халқының қыл қобыз және прима қобыз аспабы секілді екіге бөлінеді: қыл қыйақ және прима қыйақ. Қыл қыйақ аспабы қыл қобыз аспабына өте ұқсас, түр пішімі ағаш ожауға ұқсас, аспаптың корпусының алды жағы түйенің терісімен қапталған. Қыйақта екі қалың аттың жалынан жасалған ішегі бар, оның бұрауы кварта және квинта. Қыйақ – ол жеке орындаушылық аспабы. Алғашқыда және қазіргі таңда бұл аспаппен сүйемелдеп ән айтады. [1,25,26]



### Сым қыйақ

Сым қыйақ – төрт ішекті аспап, қазақ халқының прима қобызына ұқсас, ағаштан жасалады, ал ішектері темірден. Бұл аспап қыл қыйақ аспабының жетілдірілген, оркестрге лайықталған түрі. Аспаптың ұзындығы 70 см, ал ені 25 см. Сым қыйақтың қылдары квинта аралығы бойында келтіріледі. Бірінші және екінші қылдары бірінші октаваның Ля (А), Ре (D) дыбыстары, ал үшінші және төртінші қылдары кіші октаваның Соль (G), До (C) дыбыстарында бұралады. Аспаптың диапазоны кіші октаваның соль дыбысынан үшінші октаваның соль дабысына дейін. [7,45]

Сым қыйақтың ноталары скрипкалық кілтте жазылады. Аспапта ойнау тәртібі, дыбыс шығару амалдары, қыл қыйақтан айырмасы жоқ. Бірақ, сым қыйақтың дыбысы қыл қыйақтың дыбысымен салыстырғанда өзгеше болып келеді. Сым қыйақтың тембры ашық және тұнық.

Ля қылы өте ауыр түрде ашық естіледі. Ре қылы нәзік және жұмсақ болып келеді. Ал енді Соль мен До қылдары қоңыр, батыл және қайратты болып естіледі. Сым қыйақтың дыбыс биіктігі кіші октаваның до дыбысынан үшінші октаваның до, ре дыбыстарына, кейде жоғарғы ля дыбысына дейін барады. [8,21]

Бірінші Ля (А) қылының дыбыс биіктігі бірінші октаваның ля дыбысынан үшінші октаваның до дыбысына дейін жетіп, кейде жоғарғы ля дыбысына дейінгі аралықта да ойналып, өзгеше түрде ашық және тұнық дыбыс шағарады. Екінші Ре (D) қылының дыбыс биіктігі үнемі бірінші октаваның ре дыбысынан екінші октаваның ре, ми дыбыстарына

дейінгі аралықта ойналады, және де дыбыстың естілуі өте нәзік және жұмсақ болып келеді. Үшінші Соль (G) қылының дыбыс биіктігі кіші октаваның соль дыбысынан бірінші октаваның соль, ля дыбыстарына дейінгі аралықты қамтиды, және дыбыстары ашық, қоңыр болады. Төртінші До (C) қылындағы дыбыстардың биіктігі кіші октаваның до дыбысынан бірінші октаваның до, ре дыбыстарына дейінгі аралықты алып, дыбыстары өте жуан және қоңыр болып келеді.[9,15]

Өзбек халқының ысқышты аспаптары туралы айтсақ, олар аспапты ешқашанда жоралармен рәсімдерге, кішігірім музыкалық қойылымдарға қатыстырмаған. Сондықтан олардық музыкалық қорында тек жеке және ансамбльмен қостап ойналатын шығармалар бар, және де ол шығармаларды күнделікті күнде де және мейрамдарында да ойнайды. Өзбектер жартылай отырықшы және жартылай көшпенді болғандықтан олардың музыка мәдениеті әр түрлі. Ішекті ысқышты аспаптар – кобуз, сато, гиджак – олар үшеуіде пішінімен, техникалық мүмкіндіктерімен, тембрдың дыбысымен және мәнерлеу қасиетімен бөлек болып келеді.

### Кобуз

(Рустамбек Абдуллаев қарау және қосу) Кобуз баяғыда Өзбекстанда (Хива, Бұхара, Самарқанд және тағы басқа қалаларда) көп қолданылған, ал қазіргі таңда бұл аспап көп қолданылмайды десек болады. Ожауға ұқсас пішінді аспап – кобузда екі аттын жалынан жасалған ішектері бар, және де бұл аспапты камончамен ойнаған – садаққа ұқсас ысқышпен. Кобуздың ішектеріне сол қолдың саусақтарымен кішкене ғана тигізіп ойнаған, сондықтан аспаптың бүкіл регистрлерінде флажолетке ұқсас дыбыстар шығады. Кобуздың негізгі әдемі және бай тембрінің қосындысымен, ән күйлердің мәнерлі әр түрлі бояу түстермен тыңдалуына әсер етті. Мұндай керемет әсем кобуздың дыбыстары шеберлі орындаушылардың ойнауымен және орындаушылардың динамикалық дыбыстарын нақты ойнаумен дыбыстары тіпті әдемі шықты. Кобуз кварта және квинта бұрауында келтіріледі. Өкінішке орай кобуз аспабына арналған өзбек шығармаларының аудио жазбалары өте аз.[2,37-38]



Ортағасырлық қаланың мәдениетінің соңғы кобузшылары XIX–XX ғасырдың басына дейін Бұхар мен Самарқанда болған. Қазіргі кезде кобуз аспабы қазақ пен қырғыз халықтарында кеңінен пайдалануда. [10,143]

Қазіргі таңда кобуз аспабы Орта Азияда – каракалпақтарда, қырғыздарда және тағы басқа халықтарда кеңінен қолданылады, тек өзбек халқы қазір қолданбайды. Және де кобуздың кейбір халықтарда жетілдірген түрі де кездеседі.

### Сато

Сато аспабы тамбурға ұқсас болып келеді, бірақ корпусы тамбур аспабымен салыстырғанда жіңішкелеу және үлкенірек болып келеді. Сатода гиджакта да секілді камончамен ойнайды. Бірақ шрихтері жағынан тек легато, портаменто және деташие де ойналады. Аспаптың мойыны (даста) ұзын болғандықтан (130-140см), сол саусақтардың ішекте ойналуы қиынырақ. Сатода әсемді, созылмалы шығармалар ойналады. Шығармаларында неше түрлі мелизмды әшекейлер, глиссандо, вибрато және де динамикалық дыбыстар қолданылады. Сато аспабының мүмкіншіліктерін репертуарының кең болмауына әсер етеді, өйткені аспаптың шығармалары көбінде лирикалық жанрда ойналады [2,57-58].



### Гиджак

Өзбек халқында қазірде қолданысқа ие, ішекті ысқышты аспап және бәрімізге белгілі гиджак аспабы. Гиджактың ағаштан, кокос жаңғағынан және асқабақтан жасалатын тостаған тәрізді резонаторы бар, тері мембранасымен қапталған, және де ағаштан жасалған дөңгелек мойны (даста деп атайды), дәл сондай көлемдегі басы болады және ішектеріне сәйкес колкалары бар. Мойнының (даста) астыңғы жағында резонатор арқылы мембрананың үстінен темірден жасалған штифт тағылған. Ысқыш – камонча (немесе камон) деп аталады. Негізінде гиджакта 3-4 ішек бар. Ал алдыңғы гиджактарда тек 2 ішек болатын. Бабурдың айтуы бойынша өз заманының шеберлі орындаушысы Кул – Мухаммад Уди гиджакка үшінші ішекті ілді дейді. Бірақ осы уақытқа дейін гиджак аспабының екі ішекті және үш ішекті онымен коса төрт ішекті де аспаптары қолдану барысында. Көбінде Өзбекстанда үш ішекті гиджак қолданылады екі ішектіге қарағанда. Өйткені оның ішектері темірден жасалған. Бұрауы оның квартамен келтіріледі (ми-ля бірінші және ре екінші октавадағы). Әрине үшінші жоғары ішек ілінген сон аспаптың диапазоны кең болды. Төрт ішекті гиджак астыңғы регистрде диапазон жағынан кенейді. Аспаптың бұл түрінде төрт түрлі бұрауы бар, бірақ қазіргі таңда тек квинта және кварта бұрауымен келтіріледі.[2,40]



Музыкадағы **ұқсастық** музыкалық аспаптың ұқсастығынан да пайда болады. Жасалуы, формасы, дыбыс шығару ерекшелігі ұқсас болмаған аспаптардың үнінде жақындық болуы мүмкін емес. Бұған дәлел іздеудің өзі артық. Мысалы баяннан, гитарадан домбыраның немесе қобыздың үнін шығару мүмкін емес. Оған қарағанда формасы аздап ұқсайтын скрипканың үні қобызға жақындау. Демек музыкадағы туыстастықтың тектестіктің сыры ең алдымен музыкалық аспапқа байланысты. И.В. Мациевскийдің «музыкалық аспаптарының құрылымы онда орындалатын саз әуендерінің ерекшелігін көрсетеді» деген пікірі шындық. [4, 6-12] Ал аспап өз кезегінде сол аспапты жасаған халықтың дыбыс бояуына негізделіп жасалатыны, сол халық жасаған жаратылыстық ортаға байланысты болатыны тағы бар.

Б. Сарыбаев қазақтың музыкалық аспаптары батыс Сібірді мекендейтін түркі тілдес халықтарының, сонымен қатар монғол мен қалмақтардың музыкалық аспаптарына көп ұқсайтындығы жайлы да жазған. Ал, сол елдердің музыкасы да қазақ музыкасынан алшақ емес екенін бәріміз білеміз. Осы тектес ұқсастық туралы В. Виноградовтың «Музыка аспаптарының өз ара байланыстылығы тайға таңба басқандай болып, ап-айқын көрінетін белгілері Солтүстікке, Орталық Қазақстан мен Оңтүстік Сібірге, Алтайға жетелейді» деуі тегін емес [5, 71]. Аспаптардың аттары ұлыстардың диалекті салдарынан өзгеріске ұшырағанымен түбі бір екені айдан анық білініп тұрады. Музыкалық аспаптарымыздың тектес екені туралы құнды айғақты академик В. Виноградов тапқан «Археологиялық олжалардың ішінде кем дегенде осыдан екі мың жыл бұрын тұтынылған қос ішекті аспаптың бейнесі айрықша назар аударады. Бұған бүгінгі күнгі ең тектес ең жақын аспап ретінде қазақтың домбырасы мен қырғыздың комузын жатқызуға болады» [5, 89].

Бүгінгі күні әлемде ең танымал әрі ең көп тараған еуропалық аспаптар қатарына жататын: скрипка, альт, виолончель аспаптарының шыққан тегі ысқышты аспап қобыз, шыққан жері Орта Азия екендіктері жайлы да В. Виноградов айтып кеткен. Жалпы түркі халықтарының бір тектес аспаптарын салыстырмалы түрде талдап зерттеген кезде көптеген халықтардың аспаптары түрлі себептер мен өзгерістерге ұшырағандықтары байқалады. Мәселен, қазақтың домбырасы мен қобызы кеңестік дәуірінде халық музыкасын еуропаландыру ықпалының әсерімен, қазақтың күйлерін оркестрлік жүйеге түсіру

нәтижесінде көптеген өзгерістерге тап болды. Дәлірек айтса 1930 жылдары А. Қ. Жұбанов тұңғыш қазақ ұлт аспаптар оркестрін құру мақсатында белгілі шебер И. Романенко мен біріге қобыз, домбыра аспаптарын реконструкцияландырып, еуропалық дыбыс қатарына сәйкестендіре перне мен ішектерді өзгерткен [7,45]. Осы сәттен бастап ежелден келе жатқан ауызша музыкалық өнеріміз нота жүйесіне көшті, соның арқасында музыкалық мұраларымыз арнайы музыкалық оқу орындарында үйретіліп, елімізде кеңінен насихаттала бастады. Бірақ осы сәттен бастап біз түп-тамырымыздан, дәстүрлі қаймағы бұзылмаған музыкалық өнеріміздің үлгілерінен, қоңыр табиғи бояуымыздан алшақтай бастадық.

Түркі халықтарының музыкалық өнеріндегі ұқсастық тек аспаптарының ұқсастығымен шектелмейді, ол тектестік пен ұқсастық осы аспаптардағы орындау әдіс-тәсілдерінде де байқалады. Ұрмалы, үрмелі, шертпелі, ысқышты аспаптарымыздағы ойнау тәсілдеріміз ортақ. Мәселен, флажолетті дыбысты көбірек пайдаланып, тырнақпен ойнау тәсілі қырғыздың қыйағы, қазақтың қобызында сақталған [6, 481].

Қырғыз халқы – тілі мен түрі, салт дәстүрі, өнері мен музыкалық аспаптары жағынан қазақ халқына ен жақын ұлт. Мәдениетімізбен музыкалық өнеріміз жақын, сонымен қатар музыкалық аспаптарымызда өте ұқсас. Жалпы қарасақ көптеген халықтарда кейбір аспаптардың кең тарағаны байқалады және де ұқсас болып келеді. Мысалы :қазақтардың, өзбектердің, қырғыздардың ысқышты аспаптары бір біріне ұқсас болып келеді, кейбіреуі атымен де ұқсас. Өзбек халқында кобуз аспабы біздің қобыз аспабына ұқсас десек болады түр пішіміне дейін ысқышына дейін. Ал гиджак аспабын алсақ, бұл аспапты қазақ халқының қобызы секілді басында екі ішекті гиджакты жетілдіріп үш ішекті етіп, ал кейінен төрт ішекті етіп жетілдіріп, қазіргі таңда сол аспаптың үш түрінде қолданады.

Қырғыз халқының қыл қыйақ аспабы біздің қыл қобыз аспабымен және өзбектің кобуз аспабына өте ұқсас және де олардың жетілдірілген сым қыйақтары да біздің прима қобызбен катты ұқсас десек болады. Сым қыйақтың төрт ішегі сымнан жасалған бұл аспаптада тырнақтың сыртымен ойнау тәсілі қыл қыйақтан қалған десек те болады. Репертуар жағынан ұқсастықтары да көп қырғыз халқының сым қыйақ аспабында да шетел композиторлардың атақты техникалық шығармалары ойнала береді.

**Айырмашылығы** туралы айта кетсек те аз емес.

Ол біріншіден репертуар жағынан өзбек халықтарында сато аспабының мойын жағы өте ұзын болғандықтан оларға техникалық шығармалар ойнау қиынға соғады. Сондықта да сато аспабында тек лирикалық шығармалар ойналады. Және де сато аспабында музыкалық әшекейлер көп қолданысқа ие болады екен. Олар мысалы: глиссандо, мелизмдер және басқа да неше түрлі дыбыстық бояулар. Және шрихтар жағынан қазақ халқының қыл қобызына қарағанда тек легато, портаменто және деташе ойнайды.

Екіншіден аспаптардың түр пішімі кішкене өзгеше, мысалы: Сато аспабының корпусы қазақ халқының қыл қобызына қарағанда үлкенірек, кішкене нар қобызға ұқсас болып келеді. Және де аспаптардың пішімі жағынан айырмашылығының бірі ол қырғыз халқының қыл қыйақ аспабы арқардың сүйегінен, алма, жаңғақ, алмұрт ағаштарынан жасалуы, сол себепті аспаптың қыл қобызға қарағанда дыбысының қатты жаңғырық естілуі.

Үшінші айырмашылығы ойналу жағынан. Қыл қобыз, прима қобыз аспабында тырнақтың сыртымен ойнаса өзбек халқының кобуз аспабында тек саусақтарын кішкене ғана тигізіп ойнайды, сондықтанда кобуз аспабынан флажолетке ұқсас дыбыс шығады.

Түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптарының пайда болуы, шыққан тегі бір, кейін келе әр бір халықтың өздерінің ерекшеліктеріне, салт дәстүріне сәйкес шығармалары, аспаптардың түр пішімдері көптеген өзгерістерге ұшырай отырып дамыған.

Ортақ музыкалық аспаптар, ортақ музыкалық мұра халықтардың ежелгі құндылықтары. Біз солар арқылы туысқан халықтармен жақындаса түсеміз. Аспаптардың ортақтығы ортақ әуен саздың тууына себеп болған. Ол әуен-саздар, біздің рухан тұтастығымыздың белгісі. Түркі тілдес халықтардың өнерін, мәдениетін біртұтас кешенді



түрде зерттеу – қазіргі жаһандану үрдісінде де маңызын жойған жоқ. Осы бір байырғы ортақ мәдениетті тану мен сақтап қалу түркі ұрпақтарының әлемдік өркениеттегі алар орнын айқындауда ерекше маңызды. Халықтардың тарихи туыстастығы оның тарихы мен тілінде ғана емес музыкалық өнерінде де сақталады. Музыкадан ұлыстардың тарихи тамырын тануға болатын көптеген фактілер табуға болады, сол фактілердің бірі туыстас музыкалық аспаптар. Сондықтан, ортақ музыкалық мұрамызды кешенді түрде, салыстыра зерттеу — түркология ғылымына да, түркі халықтарын жақындастыруда да берері мол игілі іс.

### Әдебиеттер тізімі

1. **Алагушов, Б.** Кыргыз музыкасы: Энциклопедиялық окуу куралы / Башкы редактору Үсөн Асанов. – Бишкек: Мамлекеттик тил жана энциклопедия борбору, 2004. – 400 б.
2. **Беляев, В. М.** Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. – Москва: Музгиз, 1962. – 300 с.
3. **Вертков, К.А.** Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Язовицкая; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 273 с.
4. **Виноградов, В.С.** Киргизская народная музыка. - Фрунзе: Киргосиздат, 1958. - С. 153.
5. **Вызго, Т.С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. : исторические очерки / Т. С. Вызго ; [под научной редакцией Ф. М. Кароматова и Г. А. Пугаченковой], Институт искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи Министерства культуры Узбекской ССР. – Москва : Музыка, 1980. – 190 с.
6. **Кароматов, Ф. М.** Узбекская инструментальная музыка: наследие / Ф. М. Кароматов; Министерство культуры Узбекской ССР, Институт искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1972. – 360 с.
7. **Касей, М.** Аспап таануу. Бишкек, 2015.
8. **Касей, М.** Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнө окутуунун усулу. Окуу куралы. МНО. КММ. КНК. Салттык музыка кафедрасы. Бишкек, 2015.
9. **Роман, В.М.** Кыргызская музыкальная литература. Бишкек: «Кыргызстан», 1995.
10. **Сарыбаев, Б. Ш.** Казахские музыкальные инструменты. – А.: Жалын, 1978. – 176 с.

### References (transliterated)

1. **Alagušov, B.** Kyrgyz muzykasy: Ènciklopediâlyk okuu kuraly / Bašky redaktoru Ûsôn Asanov. – Biškeek: Mamlekettik til žana ènciklopediâ borboru, 2004. – 400 b.
2. **Belâiev, V. M.** Očerki po istorii muzyki narodov SSSR. Vyp. 1. Muzykal’naâ kul’tura Kirgizii, Kazahstana, Turkmenii, Tadžikistana i Uzbekistana. – Moskva: Muzgiz, 1962. – 300 p.
3. **Vertkov, K.A.** Atlas muzykal’nyh instrumentov narodov SSSR / K. A. Vertkov, G. I. Blagodatov, È. Âzovickaâ; Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 1963. – 273 p.
4. **Vinogradov, V.S.** Kirgizskaâ narodnaâ muzyka. - Frunze: Kirgosizdat, 1958. - pp. 153.
5. **Vyzgo, T.S.** Muzykal’nye instrumenty Srednej Azii. : istoričeskie očerki / T. S. Vyzgo ; [pod naučnoj redakciej F. M. Karomatova i G. A. Pugačenkovej], Institut iskusstvoznaniâ imeni Hamzy Hakim-zade Niâzi Ministerstva kul’tury Uzbekskoj SSR. – Moskva : Muzyka, 1980. – 190 p.
6. **Karomatov, F. M.** Uzbekskaâ instrumental’naâ muzyka: nasledie / F. M. Karomatov; Ministerstvo kul’tury Uzbekskoj SSR, Institut iskusstvoznaniâ im. Hamzy Hakim-zade Niâzi. – Taškent: Izdatel’stvo literatury i iskusstva, 1972. – 360 p.
7. **Kasej, M.** Aspap taanuu. Biškeek, 2015.
8. **Kasej, M.** Kyrgyz èldik aspapyk atkaruučuluk ônôrùnô okutuunun usulu. Okuu kuraly. MNO. KMM. KNK. Salttyk muzyka kafedrasy. Biškeek, 2015.
9. **Roman, V.M.** Kyrgyzskaâ muzykal’naâ literatura. Biškeek: «Kyrgyzstan», 1995.
10. **Sarybaev, B. Š.** Kazahskie muzykal’nye instrumenty. – A.: Žalyn, 1978. – 176 p.

*Б. Копжанова*

## **ВИДЫ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ (КАЗАХОВ, КИРГИЗОВ, УЗБЕКОВ)**

### *Аннотация*

В данной статье рассмотрены виды традиционных и усовершенствованных смычковых инструментов тюркских народов Центральной Азии: *Қыл қобыз, прима-кобыз, сато, гиджак, қыл қыйақ, сым қыйақ, кобуз*. Предпринимается попытка сравнительного изучения. Смычковые инструменты отличаются друг от друга национальными особенностями, строением и звуковым колоритом. Каждый из них представляет свою музыкальную культуру. Значительное внимание в этой статье уделяется усовершенствованным смычковым инструментам кочевых киргизов и казахов, а также полуоседлых узбеков. Выявляются сходство и различия струнных инструментов в формах, материале изготовления, а также их постановке. Автор опирается на труды по музыкальным инструментам тюркских народов Центральной Азии (Б.Сарыбаев, Ф. Кароматов, В. Беляев, К. Вертков, Г. Благодатов, Е.Язовитская и т.д.). Сравнительное исследование позволяет понять значение усовершенствованных инструментов в современной культуре. Дальнейшее их изучение является важной задачей современной музыкальной тюркологии.

**Ключевые слова:** смычковые хордофоны Центральной Азии, прима-кобыз, сато, гиджак, сым кыяк, кобуз.

*B. Kopzhanova*

## **TYPES OF BOWED INSTRUMENTS OF CENTRAL ASIAN TURKIC PEOPLES (KAZAKH, KIRGIZ, UZBEK)**

### *Abstract*

In this article, we consider the types of traditional and reconstructed bowed instruments of the Turkic peoples of Central Asia: *kyl kobyz, prima-kobyz, sato, gijak, kyl kyyak, sym kyyak, kobuz*. An attempt of comparative study is made. The bowed string instruments differ from each other in national features, structure and sound color. Each of them represents their musical culture. Considerable attention is paid to reconstructed bowed instruments of nomadic Kirghiz and Kazakhs, as well as semi-settled Uzbeks. Similarities and differences of stringed instruments are revealed in the forms, material of manufacture, and also performing position. The author relies on works on musical instruments of the Turkic peoples of Central Asia (B. Sarybayev, F. Karomatov, V. Belyaev, K. Vertkov, G. Blagodatov, E. Yazovitskaya, etc.). Comparative research allows to understand the importance of reconstructed instruments in modern culture. Further study of them is an important task of modern musical Turkology.

**Keywords:** bowed chordophones of Central Asia, *prima-kobyz, sato, gidzhak, syim kyyak, kobuz*.

### **Автор туралы мәлімет:**

**Копжанова Балжан Мамырханқызы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты, Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор С. Ы. Өтеғалиева.

### **Сведения об авторе**

**Копжанова Балжан Мамырхановна** – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор С. И. Утеғалиева.

### **Information about author:**

**Balzhan Kopzhanova** – 2<sup>nd</sup> year postgraduate student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor – PhD (candidate in musicology) Saule Utegaliyeva.

МРНТИ 18.41.07

**Е. Демитерко<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
(Алматы, Казахстан)

**ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА В  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ  
(на примере спектакля «Медея. Материал» Р. Бегенова и С. Байтерекова)**

**Аннотация**

Спектакль «Медея. Материал», премьера которого прошла в 2016 году, воплощается Р. Бегеновым и С. Байтерековым в духе постмодернистского экспериментализма. Мы предлагаем применить метод анализа музыкальной формы, наряду с семиотическим анализом, не только к музыкальному сопровождению спектакля, но также ко всем его аудиовизуальным планам. Выявлены следующие драматургические планы: тексты Х. Мюллера и О. Сулейменова; двигающиеся по сцене девушки-модели, заменяющие профессиональных актеров; музыка С. Байтерекова в исполнении ансамбля современной музыки «Игеру»; сцена-робот с электронными приборами, камерами и мониторами. Текстовый план соответствует музыкальной трёхчастной динамической форме с синтетической репризой. Музыка в целом разделена на два масштабных раздела: открытую процессуальную форму и кюй. Более мелкое деление сценического действия на эпизоды происходит в драматургических планах девушек-моделей и сцены-робота. Соединение аудиальных и визуальных планов обладает в целом чертами рондальности, которая соотносится также с тембро-регистровым развитием домбрового кюя как формой второго плана. Каждый из драматургических планов может быть понят также как текст в семиотическом контексте. Намеренно избегая навязывания смыслов, Режиссёр Бегенов, напротив, их умножает.

**Ключевые слова:** постмодернистский театр, казахстанский театр, музыкальная семиотика, Рустем Бегенов, Санжар Байтереков, Медея материал.

2016 год, был отмечен триумфом казахстанского театрального искусства, на фестивале нового европейского театра в Москве в Мейерхольд центре, где был показан новаторский, во многих отношениях спектакль, «Медея. Материал», режиссёра Рустема Бегенова и композитора Санжара Байтерекова. Анализ этого во многих отношениях экспериментального произведения требует особого подхода. Мы предлагаем применить метод анализа музыкальной формы не только к музыкальному сопровождению спектакля, но также ко всем его аудиовизуальным планам.

Рустем Бегенов – молодой казахстанский режиссёр, продюсер, ученик Бориса Юхананова – российского режиссёра театра, кино и телевидения, художественного руководителя электротeatра «Станиславский». Р. Бегенову довелось работать с тремя мэтрами современного театра: с греческим режиссёром Теодоросом Терзапулосом (Крупнейший в мире специалист по античной трагедии), (был у него ассистентом на постановке «Вакханки»); с итальянским режиссёром, сторонником поставангардного театра – Ромео Кастелуччи; и немецким композитором, режиссёром музыкального театра Хайнером Геббельсом.

Санжар Байтереков – молодой казахстанский композитор. Его стилю присуще претворение национального начала средствами спектральной музыки, сонористики, минимализма и других современных техник. Он создал первый в Казахстане ансамбль современной музыки «Игеру» при Центре современной музыки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

«Медея Материал» – это техногенная мистерия казахстанского режиссёра на текст немецкого драматурга по древнегреческой трагедии Еврипида, поставленная на русском и

казахском языках. Уникальность постановки заключается в её жанровом синкретизме, в котором трудно отделить черты драматического спектакля от черт поп-механического балета или мультимедийной оперы. «Медея. Материал» – это 60-ти минутное действие для 16 моделей, 6 музыкантов, 4 экранов, 3 камер и 2 голосов.

Название отсылает нас к древнегреческому мифу о варварке-волшебнице из Колхиды, полюбившей аргонавта Ясона из Коринфа, с которым Медея бежала, предав родных и свою землю. Ради любимого она была готова даже на убийство брата. После нескольких счастливых лет Ясон предаёт Медею, выбрав молодую греческую жену, дочь царя Коринфа, взамен любимой, но чужой для греков женщины. Не сумев вынести предательство, Медея в ответ убивает избранницу Ясона и двух своих детей.

В основе сюжета текст немецкого драматурга Хайнера Мюллера. Он обработал миф и вложил в него свой смысл. Так как повествование идёт от лица Медеи, её поступки представляются оправданными и логичными. Зритель может ощутить её состояние. Сам Мюллер, как и его Медея жил между двумя странами: Западной и Восточной Германией. С одной стороны – это трагедия личности, с другой – она имеет более широкое значение – столкновение цивилизаций.

Текст Х. Мюллера стал частью современной культуры и неоднократно ставился в очень разных версиях именно благодаря той драматургической свободе, которую предоставляет автор. В классическом театре драматург давал готовый текст, где расписаны роли, автор ремарками контролирует не только их действие, но и сценографию. Задача режиссёра заключалась в максимально близкой к тексту драматурга постановке [1]. В «Медее. Материал» Х. Мюллера текст написан таким образом, что располагает к диалогу, к сотворчеству драматурга и режиссёра. Х. Мюллера интересовала не столько сценическая постановка, сколько общение постановщика с текстом. Он предлагает сырой материал – текст абсолютно выхолощенный от всяких эмоциональных аспектов, просто набор фраз от имени Медеи, который можно, расставив знаки препинания, трактовать как хочешь [2].

Р. Бегенов подходит к тексту как к материалу, но не для размышлений или передачи смыслов. Он словно продолжает очищать текст от эмоций и знаков препинания, трактуя его не столько как смысловую сферу, сколько как музыкальную интонацию. В основе идеи Р. Бегенова лежит соединение текстов. Он расширяет материал и берёт не только текст Х. Мюллера, но и вступление к книге «Аз и Я» Олжаса Сулейменова. Причём тексты звучат на казахском и русском языках. Билингвизм, механистичность интонации, умножение одного текста на другой приводят к обратному эффекту: не к отсутствию смыслов, а к многократному их увеличению [3].

Текст О. Сулейменова сам по себе стал своего рода символом концепции евразийства. История Ясона и Медеи представляется в таком прочтении историей столкновения двух миров: Европы и Азии. Ясон – символ Европы с её претензией на роль источника цивилизации. Медея – Азия, хранитель традиций. Двойственность прослеживается во всех драматургических планах спектакля, о чём речь пойдёт дальше. Р. Бегенов так трактует образы Х. Мюллера: *«Для меня главной темой Медеи является то, что она бросила свой край и приплыла к берегам богатой и красивой страны. Но в эту страну ей никогда не войти – она всегда здесь будет чужой, варваркой. И эта тема очень актуальна сегодня, когда весь мир бежит от своей истории, своих корней, к новым землям, в которые ему никогда не войти. Весь мир как будто застрял на берегу несбывшейся “новой земли”»*<sup>1</sup>.

Ко всем элементам сценического действия режиссёр относится как к материалу, разделяя драматургические планы спектакля. **Материалом для Р. Бегенова становятся:**

- Тексты Х. Мюллера и О. Сулейменова
- Двигающиеся по сцене девушки-модели, заменяющие профессиональных актёров

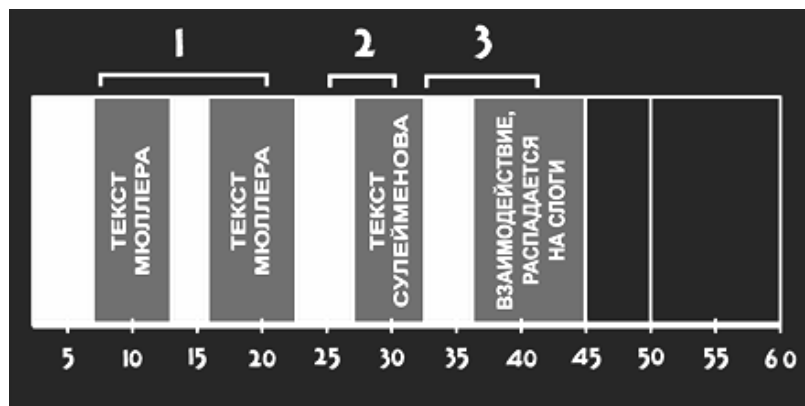
<sup>1</sup> Из речи Р. Бегенова на творческой встрече в КНК им. Курмангазы в марте 2017 года.

- Музыка Санжара Байтерекова в исполнении ансамбля современной музыки «Игеру»
- Сцена-робот с электронными приборами, камерами и мониторами.

Каждый из планов спектакля обладает характеристикой музыкальной формы. Наложение драматургических планов реализовано подобно большой полифонической форме, которой присущи качества непрерывности, вариационности, разработочности, репризности.

Структура **текстового плана** соответствует музыкальной динамической трёхчастной форме. Тексты вводятся в спектакль следующим образом: начиная с голоса Медеи, фразы которого звучат поочерёдно в переводе на казахском и русском языках. Текст произносится в записи двух драматических актрис театра имени М. Ауэзова, как бы за кадром из репродуктора, по очереди с двух сторон от зрителя, позволяя ему оказаться физически между двух культур. Возникающий таким образом эффект расчленённости текста, находит аналогию в мифе о Мееде, которая пожертвовала во имя любви родным братом, чьё тело, расчленив, она разбросала по морю, чтобы остановить погоню их отца за Ясоном. Текст декламируется лишённым эмоциональной окраски, механическим голосом, преобразованным электронным компьютерным способом. Сопоставление механики эмоциям, рациональности – духовности, вынесено в виртуальный план, в сознание зрителей.

**Иллюстрация 1. Схема формы текстового плана.**



Текст О. Сулейменова подан иначе. Он визуализируется в мониторах. Модели читают его в разных темпах, благодаря чему образуется алеаторическая каноническая имитация.



**Иллюстрация 2. Сцена с чтением текста «Аз и Я» О. Сулейменова**

В результате взаимодействия текстов Х. Мюллера и О. Сулейменова происходит своего рода химическая реакция с распадом: текст Медеи распадается на микроэлементы – слоги и звуки, постепенно растворяющиеся в электронном звучании.

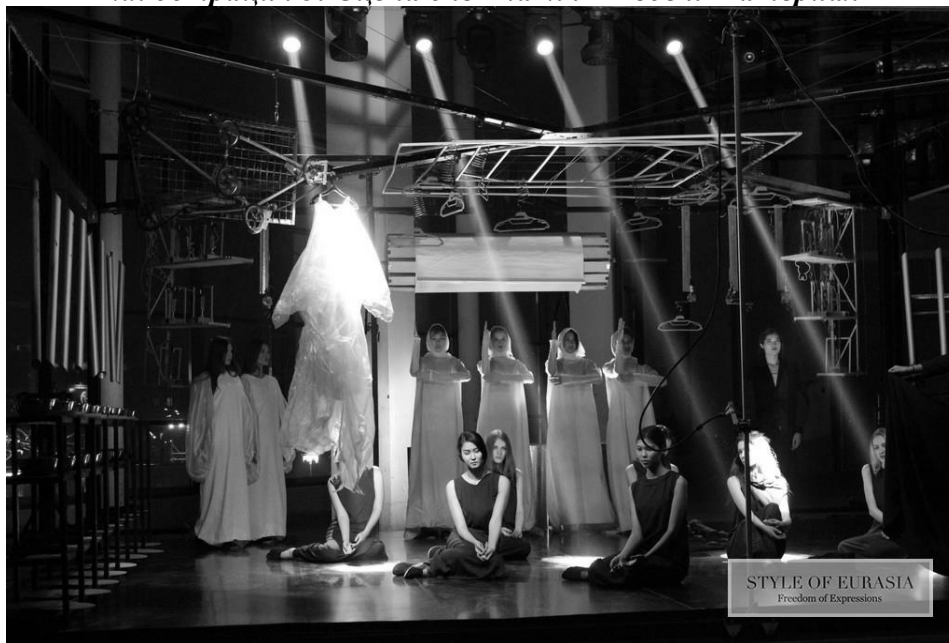
Подход Р. Бегенова к сценографии «Медея. Материал» экспериментальный. В визуальном ряде спектакля происходит взаимодействие двух материалов: жестов девушек-моделей и движения механических и электрических элементов сцены.

Сцена представляет собой большой механический куб (робот-сцена), оснащённый неподвижными и мобильными

элементами, каждый из которых функционирует как источник звука, делая всю сцену большим музыкальным инструментом. Музыкай здесь становится все: автоматические конструкции; звуки моторов, приводящих в движение платье; инсталляции; камеры, которые ведут запись в реальном времени. Визуальный ряд дополняют большие экраны, на которые выводится изображение с камер, расположенных на подвижных штативах, встроенных в сцену. Так зритель погружается в атмосферу внутри куба.

Вместо профессиональных актёров Р. Бегенов вводит девушек-моделей – условных действующих лиц. Взаимодействие моделей и сцены – это тоже своего рода контрапункт, где механическое и человеческое то соединяются, то расходятся, то меняются местами. Самой Медеи на сцене нет. Мы можем видеть только её красивое свадебное платье на механической вешалке и слышать её голос из колонок. Она как бы растворена во всем. Движения моделей – тоже своего рода музыка. Они сопряжены не столько с танцем, сколько с пантомимой, что отсылает нас к древнегреческой трагедии. Девушки модели ударяют по камеронам и жестяным вёдрам, которые создают урбанистический звуковой фон. Звучание камертонов как бы отсекает фрагменты сценического действия по принципу пропорций ряда Фибоначчи. Важный элемент действия – свет, особенно заметный там, где звуки замирают. Несмотря на то, что сцена почти постоянно звучит, музыкальная тишина незримо присутствует на ней всё время: в приглушённых голосах, почти бесшумном движении, шуршании платьев.

**Иллюстрация 3. Сцена спектакля «Медея. Материал»**

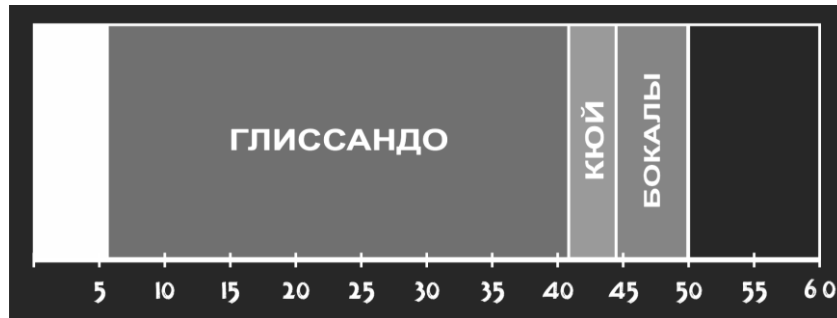


Двойственность, присущая «Медее» Р. Бегенова, проявляется и в музыке Санжара Байтерекова в исполнении ансамбля современной музыки «Игеру». Она словно противопоставляется контрапунктом к музыке сцены. Ту же двойственность можно наблюдать и внутри самого ансамбля, в составе которого совмещены европейские инструменты: флейта, кларнет, альт, виолончель и архаичный кыл-кобыз – символ вековых традиций.

С. Байтереков вложил эту двойственность и в музыку. Значительный по масштабам первый раздел представляет собой *открытую процессуальную форму*, составленную из подчеркнута плывущих глиссандирующих интонаций, широко растянутых по времени. Ей противопоставлен финал – кульминация всего действия. В качестве материала композитор использует кюй Курмангазы «Адай», выбор на который пал из-за его узнаваемости. С. Байтереков полностью переинтонирует его в звуковысотном плане, оставляя

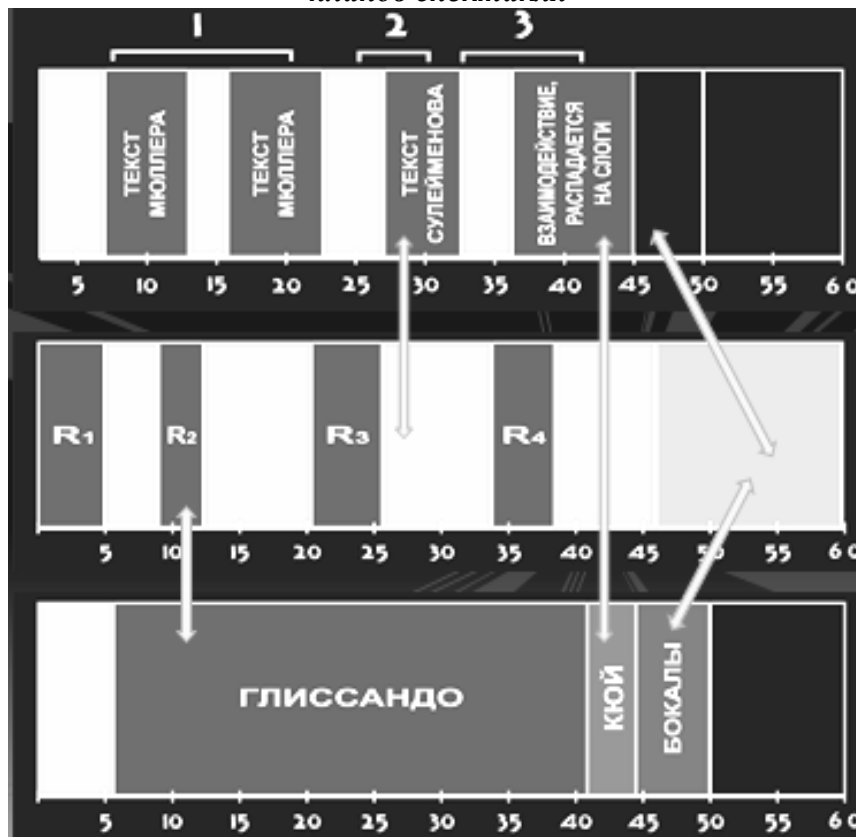
неизменным только ритм, что делает первоисточник почти неузнаваемым, кроме нескольких наиболее характерных моментов. Кюй предстаёт в расчленённом виде, ассоциируясь с образом преданного брата Медеи. Его звучание вместе со сценическим действием растворяется в высоких звуках стеклянных бокалов в руках музыкантов.

**Иллюстрация 4. Схема формы музыкального плана действия**



Все драматургические планы соединяются в последней сцене. Модели по очереди уходят, оставляя на механических вешалках свои платья: живые люди как бы заменяются неодушевлёнными образами. Музыканты читают текст О. Сулейменова на фоне кристального звука стеклянных бокалов. Этот звук соединяет «живую» музыкальную акустику с металлическим звоном камертонов. К нему контрапунктирует компьютерный голос, в котором сохраняются лишь фонетические единицы некогда цельного мюллеровского текста. В завершении приводятся в движение все механизмы сцены. Из большой печатной машинки струится свиток с текстом Х. Мюллера.

**Иллюстрация 5. Схема взаимодействия текстового, сценического и музыкального планов спектакля**



Р. Бегенов читает недописанную пьесу Х. Мюллера как монолог Медеи, преданной Ясоном, от боли и потрясения превращающейся в машину и находящей в этом спасение – подобно тому, как в античном театре в финале от возмездия людей её спасал «бог из машины», «*deus ex machina*». Когда в спектакле заканчиваются слова, в свои права вступает музыкальная машина.

*Иллюстрация 6. Электромеханические элементы сцены*



*Иллюстрация 7. «Печатная машинка» с текстом Х. Мюллера*



Невозможно подойти к «Медее» Р. Бегенова только как к драматургическому действию. Значительно углубить его понимание позволяет метод музыкального анализа. В грандиозном контрапункте сцена, участники действия и музыкальный ансамбль соединены таким образом, чтобы максимально задействовать все органы восприятия зрителей. Соединение аудиальных и визуальных планов обладает в целом чертами рондальности, которая, впрочем, соотнобразуется ещё с одной формой – тембро-регистровым развитием домбрового кюя. Ещё один план двойственности, диалог культур и цивилизаций.

«Медее. Материал» Рустема Бегенова и Санжара Байтерекова открывает новые грани в многообразном казахстанском театральном искусстве. Этот спектакль по духу близок к минималистическим операм, где тексты трактованы как музыка, смыслы появляются не на сцене, а в сознании зрителя, суммируя субъективное восприятие. «Медее» не нужно пытаться понять, её нужно просто воспринимать.

В отличие от классического подхода, предполагающего централизацию сценического действия вокруг одной идеи, Р. Бегенов не навязывает какую-либо единую трактовку. Намеренно избегая навязывания смыслов, Режиссёр Бегенов, напротив, их умножает, подобно тому, как луч света, попадающий на стеклянную призму, расщепляется всеми цветами спектра.

Этот постмодернистский, семиотически сложный спектакль получил высочайшую оценку международных критиков. Он вошёл в лонг-лист, номинирован на ежегодную российскую премию Сергея Курёхина в области современного искусства. И наверняка это не последнее творение тандема Байтереков-Бегенов. Они, несомненно, ещё скажут новое слово в казахстанском и мировом искусстве.

#### *Список литературы*

1. **Брехт, Б.** Театр // Пьесы. Статьи. В 5-ти тт. – Т.5. – М., 1965. – 566 с.
2. **Брехт, Б.** О театре. М., 1960. – 362 с.
3. **Бахтин, М.М.** Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве/ Бахтин М. Сборник литературно-критических статей. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
4. **Cunningham, D.** Einstein on the Beach (1977) // Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism /ed. R. Kostelanetz. New York: Schirmer Books, 1997. – P. 152-165.



### References (transliterated)

1. **Brecht, B.** Teatr // P'esy. Stat'i. V 5-ti tt. – T.5. – M., 1965. – 566 p.
2. **Brecht, B.** O teatre. M., 1960. – 362 p.
3. **Bahtin, M.M.** Problema soderžaniâ, materiala i formy v slovesnom hudožestvennom tvorčestve/ Bahtin M. Sbornik literaturno-kritičeskikh statej. – M.: Hudožestvennaâ literatura, 1986. – 543 p.
4. **Cunningham, D.** Einstein on the Beach (1977) // Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism /ed. R. Kostelanetz. New York: Schirmer Books, 1997. – P. 152-165.

Е. Демитерко

## ЭКСПЕРИМЕНТТІК ТЕАТРА МУЗЫКАЛЫҚ ТАЛДАУ ӘДІСТЕРІН ҚОЛДАНУ (Р.Бегенов пен С.Байтерековтің «Медея. Материал» қойылымы бойынша)

### Түйін

Р.Бегенов пен С.Байтерековтің 2016 жылы тұсаукесері қойылған «Медея. Материал» қойылымы постмодернистік экспериментализм рухында жүзеге асырылған. Біз семиотикалық талдаумен қатар музыкалық форманы талдау әдісін тек қойылымның музыкалық сүйемелдеуіне ғана емес, оның бүкіл аудиовизуалды жоспарына қолдануды ұсынамыз. Келесі драматургиялық жоспарлар көрініс тапты: Х. Мюллер мен О. Сүлейменов мәтіндері; кәсіби актерларды алмастырушы сахна бойынша қозғалатын модель қыздар; «Игеру» заманауи музыка ансамблінің орындауындағы С.Байтереков музыкасы; электрондық құралдарымен, камерамен, монитормен робот сахна. Текстік жоспары синтетикалық реприза мен үшбөлімді музыкалық динамикалық формасы сәйкес келеді. Музыка бүтіндей алғанда екі көлемді бөлімге бөлінген: ашық процессуалдық форма және күй. Эпизодтағы сахналық әрекеттің анағұрлым ұсақ бөлінісі модель қыздар мен робот сахнаның драматургиялық жоспарында жүзеге асады. Аудиолық және визуалдық жоспарлардың бірігуі бүтіндей алғанда рондальдық бейнені игеріп, домбыра күйінің регистрлық-тембрлық дамуымен екінші жоспардағы формасы ретінде ұғынылады. Драматургиялық жоспардан алынған әрқайсысын семиотикалық контекстегі мәтін ретінде түсінуге болады. Режиссёр Бегенов мағыналарды күштеп таңудан әдейі бас тарта отырып, оларды керісінше көбейте түседі.

**Тірек сөздер:** постмодернистік театр, қазақстандық театр, музыкалық таңба, Рүстем Бегенов, Санжар Байтереков, Медея материал.

Е. Demiterko

## APPLICATION OF METHODS OF MUSICAL ANALYSIS IN THE EXPERIMENTAL THEATER

(On the example of “Medea. Material” play by R. Begenov and S. Baiterekov)

### Abstract

Premiered in 2016 “Medea. Material” play was staged by R. Begenov and S. Baiterekov in the spirit of postmodern experimentalism. We propose to apply the method of analyzing the musical form, along with semiotic analysis, not only to the musical accompaniment of the performance, but also to all of its audiovisual plans. The following dramatic plans have been revealed: the texts of H. Muller and O. Suleimenov; girls-models' moving on stage, replacing professional actors; music by S. Bayterekov performed by the Egeru ensemble of contemporary music; the robot-stage with electronic devices, cameras and monitors. The textual plan corresponds to a musical ternary dynamic form with a synthetic reprise. Music as a whole is divided into two large sections: an open processual form and a *kuy*. A finer division of scenic action into episodes occurs in the dramatic plans of model girls and the robot scene. The combination of audial and visual plans in general has features of rondality, which also corresponds to the timbre-register development of the *dombra kuy* as a form of the second plan. Each of the dramatic plans can also be understood as text in a semiotic context. Intentionally avoiding imposing meanings, R. Begenov, on the contrary, multiplies them.

**Keywords:** postmodern theater, Kazakh theater, musical semiotics, Rustem Begenov, Sanzhar Baiterekov, Medea material.

**Сведения об авторе:**

*Демитерко Екатерина Игоревна* – бакалавр музыковедения, выпускник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – магистр искусствоведения, старший преподаватель В. Е. Недлина.

**Автор туралы мәлімет:**

*Демитерко Екатерина Игоревна* – музыкатану бакалавры, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының түлегі. Ғылыми жетекшісі – өнертану магистры, аға оқытушы В. Е. Недлина.

**Information about the author:**

*Ekaterina Demiterko* – Bachelor of Musicology, a graduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor – Master of Arts, senior lecturer V. Nedlina.

**МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS****ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР  
АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ  
ACTUAL RESEARCHES**

<b>Сахарбаева К.</b>	Қазақ күйшілік мектептерінің қалыптасуы (Құрманғазы атындағы ҚҰК мысалында)	<b>6</b>
<i>Saharbayeva K.</i>	Становление казахских домбровых школ (на примере КНК им. Курмангазы)	
<i>Saharbayeva K.</i>	The becoming of Kazakh kuy schools (on the example of Kurmangazy Kazakh National Conservatory)	
<b>Хурматуллина Р.</b>	Казанский императорский университет как центр музыкальной культуры Поволжья в XIX веке	<b>18</b>
<i>Khurmatullina R.</i>	Қазан императорлық мектебі XIX ғасырдағы Поволжье музыкалық мәдениетінің орталығы ретінде	
<i>Khurmatullina R.</i>	Kazan imperial university as a center of musical culture of the Volga region in XIX century	
<b>Каирбекова А.</b> <i>Қайырбекова Ә.</i> <i>Kairbekova A.</i>	Социокультурное значение джаза Джаздың мәдени әлеуметтік маңызы Social and cultural value of jazz	<b>23</b>
<b>Иванова М., Осипов В.</b> <i>Ivanova M., Osipov V.</i>	Импровизация как один из факторов исполнительской свободы Суырып салмалық – орындаушылық еркіндік факторларының бірі Improvisation as one of the factors of performing freedom	<b>30</b>

**МАГИСТРАНТТАР МЕН ТҮЛЕКТЕР МАҚАЛАЛАРЫ  
СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ И ВЫПУСКНИКОВ  
ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS AND GRADUATES**

<b>Абрамова К.</b>	Восточно-западный символизм в «Водных страстях по Матфею» Тан Дуна	<b>37</b>
<i>Abramova K.</i>	Тан Дунның «Матфейше су құмарлық» шығармасындағы шығыс-батыстық символизм	
<i>Abramova K.</i>	Eastern-western symbolism in Tan Dun's Water Passion	
<b>Копжанова Б.</b>	Орта Азия түркі тілдес халықтарының (қазақ, қырғыз, өзбек) ысқышты аспаптарының түрлері	<b>44</b>
<i>Kopzhanova B.</i>	Виды смычковых инструментов тюркских народов Центральной Азии (казахов, киргизов, узбеков)	
<i>Kopzhanova B.</i>	Types of bowed instruments of Central Asian turkic peoples (Kazakh, Kirgiz, Uzbek)	
<b>Демитерко Е.</b>	Применение методов музыкального анализа в экспериментальном театре (на примере спектакля «Медея. Материал» Р. Бегенова и С. Байтерекова)	<b>51</b>
<i>Demiterko E.</i>	Эксперименттік театрда музыкалық талдау әдістерін қолдану (Р.Бегенов пен С.Байтерековтің «Медея. Материал» қойылымы бойынша)	
<i>Demiterko E.</i>	Application of methods of musical analysis in the experimental theater (On the example of the play "Medea. Material" by R. Begenov and S. Baiterekov)	

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**

**2 (15) 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 редакторлар:

*В. Е. Недлина*

*А. Ж. Машимбаева*

Беттеген:

*В. Недлина*

Мұқаба дизайны:

*В. Недлина*

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Saryn art and science journal**

**2 (15) 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

Ответственные редакторы:

*В. Е. Недлина*

*А. Ж. Машимбаева*

Вёрстка:

*В. Недлина*

Дизайн обложки:

*В. Недлина*

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Saryn art and science journal**

**2 (15) 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 editors:

*V. Nedlina*

*A. Mashimbayeva*

Page design:

*V. Nedlina*

Cover design:

*V. Nedlina*

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

---

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 17.06.2017

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1

---