

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

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2018

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

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

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

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

Saryn art and science journal**1 (18) 2018****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
Я. С. Кременцова
Б. Т. Омар
А. А. Сомов

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

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

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

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

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

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

Saryn art and science journal**1 (18) 2018****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
Я. С. Кременцова
Б. Т. Омар
А. А. Сомов

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

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

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Editorial board:

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

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

Saryn art and science journal

1 (18) 2018

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
Ya. Kremntsova
B. Omar
A. Somov

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

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

**АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКИ**

ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC

МРҒТИ 18.41.01.

B. T. Amanzhol¹

*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

MUSIC AS LANGUAGE OF CONSCIOUSNESS

Abstract

At present, thanks to advances in various scientific fields such as psychophysiology, linguistics and acoustics, the importance of a linguistic approach to musicology is growing. This approach includes a conceptual system (sign, code, concept, specific analysis system, the place of music in the linguistic functioning of the brain), which allows us to define the linguistic approach as a special field of research - linguistic musicology or musical linguistics. Applied in musical practice, this method allows to decode and translate the abstract vision to the verbal level, thereby revealing the essence of the process of the influence of musical mechanisms on the spiritual and sensory perception of the image.

The proposed methodological approach allows to speak of the various components of the musical language. The structures of musical dimensions are determined by physiological, mythological, landscape, national, psychological and various other components. The first works touching upon these problems appeared at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries and served as a theoretical basis for this study. Among them we can mention the works by S. Freud and K. Jung. The theme of associative thinking was developed by A. Losev, V. Propp, V. Toporov and other researchers. The foregoing allows the author to talk about musical ethnolinguistics as an important component of the current process of preservation and perception of cultures.

Key words: musicology, language of music, musical linguistics, sacral-spatial analysis, levels of consciousness, linguistic musicology, musical ethnolinguistics.

Б. Т. Аманжол¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)*

МУЗЫКА ТІЛІ РЕТІНДЕ САНА

Түйін

Психофизиология, лингвистика, акустика секілді ғылым салаларындағы жетістіктердің арқасында музыкатануды зерттеуге орасан мүмкіндіктер ашылды. Концептуалды жүйеден бастайық. (белгі, код, концепция, дәл жүйелік талдау, музыканың мидың лингвистикалық жұмысында алар орны). Лингвистикалық музыкатану немесе музыкалық лингвистика екеуінің қайсысын зерттеу нысаны етіп алу керек осыны айқындау қажет. Музыкалық тәжірибеде қолданылатын бұл тәсілдер абстракттық нәрсені вербалды деңгейге өткізуге мүмкіндік береді. Нәтижесінде музыкалық механизмнің рухани, сенсорлық образға қандай әсері боларын ажыратады.

Автордың ұсынып отырған методологиялық тәсілі музыканы құрайтын бөлшектердің барлығы туралы айтуға жол ашады. Музыкалық өлшемдер физиологиялық, мифологиялық, ландшафтты, ұлттық, психологиялық секілді құрамдас бөлшектермен анықталады. Жоғарыда айтып кеткен мәселені алғаш қозғаған еңбек XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында жарық көрді. Сол еңбектер осы зерттеудің негізгі теориялық нұсқаушысы болды. Атап айтсақ, З. Фрейд, К. Юнг кітаптары. А. Лосев, В. Пропп, В. Топоров және өзге зерттеушілер ассоциативті ойлау тақырыбын дамытқан.

Жоғарыда айтылғандарға сүйеніп, автор музыкалық этнолингвистиканы мәдениетті сақтау мен қалыптастырудағы маңызды бөлшек дегенге сенімді.

Тірек сөздер: музыкатану, музыка тілі, музыкалық лингвистика, сакральды-кеңістіктік талдау деңгейлері, сана, саз, этнолингвистика.

Б. Т. Аманжол¹

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

МУЗЫКА КАК ЯЗЫК СОЗНАНИЯ

Аннотация

В настоящее время благодаря достижениям в различных научных областях, таких как психофизиология, лингвистика и акустика, возрастает значение лингвистического подход к музыковедению. Данный подход включает концептуальную систему (знак, код, концепцию, конкретную систему анализа, место музыки в лингвистическом функционировании мозга), что позволяет определить лингвистический подход как специальную область исследований – лингвистическое музыковедение или музыкальную лингвистику. Применяемый в музыкальной практике, данный метод позволяет декодировать и переводить абстрактное видение на вербальный уровень, тем самым раскрывая сущность процесса влияния музыкальных механизмов на духовное и сенсорное восприятие образа.

Предложенный автором методологический подход позволяет говорить о различных составляющих основу музыкального языка. Структуры музыкальных измерений определяются физиологическими, мифологическими, ландшафтными, национальными, психологическими и различными другими компонентами. Первые труды, затрагивающие данные проблемы появились в конце XIX –начала XX вв. и послужили теоретической основой для данного исследования. В их числе можно упомянуть работы С. Фрейда и К. Юнга. Тему ассоциативного мышления развивали А. Лосев, В. Пропп, В. Топоров и другие исследователи. Вышеизложенное позволяет автору говорить о музыкальной этнолингвистике как важной составляющей современного процесса сохранения и восприятия культур.

Ключевые слова: музыковедение, язык музыки, музыкальная лингвистика, сакрально-пространственный анализ, уровни сознания, лингвистическое музыкознание, музыкальная этнолингвистика.

For many centuries science has attempted to unravel the mystery of music phenomenon. This topic is important due to the fact that music has always been the communication channel with Spiritual depths. Most ancient musical genres that survived are associated with mystic rites, and the music, which was connected to them. In addition, some ancient myths considered music as not only a communication channel, but also the beginning of the World. This, for example, is mentioned in Indian Mahabharata, in ancient Kyrgyz legend about Kambar. Common is that the World started from Global Explosion and that was music, and that was God. This information seems to be in line with the biblical verse «In the beginning was the Word», since the Word, said by God and being God, this suggests that it should be something more than substantive and logical, that is music.

Accompanied by developing social structures, music was even more actualized as a special language that forms the consciousness of people. For example, Confucius (5 century B.C.) determined music as the beginning of development of nations.

Thus, understanding of how this language «works» meant to find a code that allows coming around the world secrets, open ways to God and souls of men.

However, all efforts to figure out music as a language were prevented by the immensity of its phenomenon. Music is approached either as subconscious depth, or vibrations of the Universe. Both lines extend to infinite. Scientific thought bumped against the problem of dual nature of music. On the one hand, music is the world of feelings, spirit, on the other hand, physical vibrations. In solvable mystery was the connection between the two natures. Music, as an information system, was subject to studying, if only one of its natures was taken into consideration: either physical, or spiritual.

Thus, for example, ancient Chinese science discovered the ratio of the wavelength and pitch of sound. The longer the wave (string, flute), the lower the sound, and vice versa. They also found that the sound has side tones, located in specific interval proportions. Now they are called as overtones. Legendary Chinese scientist Lin Lun (17 century B.C.) separated a quint in the overtones sequence. The quint sequence was basis for 12-tone series, bringing it back to the initial sound. However, this sound, when compared to the initial one, had subtle movement to increase (approximately, by 1/5 half-tone). Philosophical addition to these discoveries is quite convincing: Chinese thought built up the spiral dialectic World Building (1). All 12 sounds had mystical meaning. First five sounds are connected with five beginnings that the world is made of (2).

However, neither physics, nor philosophy of ancient Chinese science explains why music makes you cry, opens your heart, makes people face death, shaman ascends to other levels of consciousness.

Ancient Indian thought created the ratio system of combinations of sounds and conditions of soul. Based on that was the system – «rag», each of them is corresponding to the definite state of mind, season, time of the day. However, why one raga can cause fire, another – sense of peace, the third – joy, is a mystery.

Subsequent historical attempts to understand music as a language, made by Greek or medieval Arab thought, gave no answer to the question, how the bridge is built between two natures of music: world of physical vibrations and images in our mind.

Human thought is unlikely to unravel completely the mystery of music connection with Spirit depth and material structures; we are approaching the unknowable area, Kant's «a thing in itself», and, after all, the modern thought, based on achievements in psychology, mythology, acoustics, unprecedented information possibilities, became the key to understanding of such connections. Discovery remains in the area of psycholinguistics.

Music as a language has not been studied sufficiently up to now. In general, music is referred to as communication space, and is viewed as a non-verbal communication, as a sphere of para-linguistics (near linguistics).

Thus, U. Echo views music as reflection of codes: musical semiotic (fundamentals of music, polyphony, harmony etc.), connotation (influence of music, subject to education, stylistics, denotative types of military and other signals), sound symbolism (3). Yakovlev I. classifies 9 non-verbal languages, including the esthetic language, consisting of music and color (4).

New works in psychology and mythology of the end of 19th – beginning of 20th centuries have become, as mentioned before, the theoretic basis for new generalizations. Works of S. Freud, K. Jung and others developed the topic of associative thinking; works of A. Losev, V. Propp, V. Toporov and others considered understanding of a myth as encrypted information about structures of Matter and depths of consciousness. The research of the neuropsychologist K. Pribram (5), who made conclusions that consciousness in its nature is *holographic, spatial and dimensional*, has become a significant event in regards to music as a language in the 70s of the past century. He formed understanding that all brain languages are operated spatial concepts.

The theme of space in music was formulated in the works of music researchers throughout the past century.

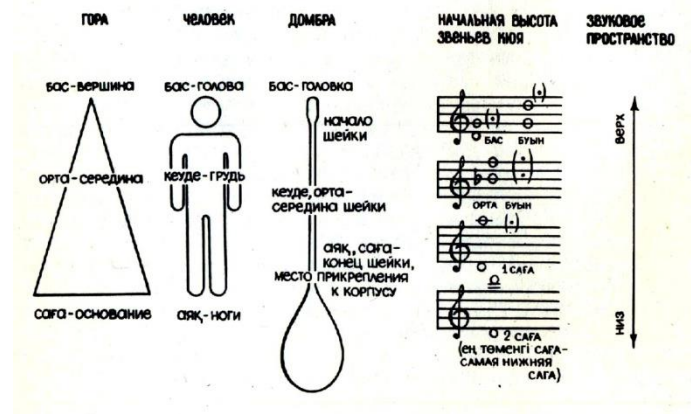
So in musicology, significant event of the beginning of the past century was the book of Schweizer A. about Bach J. S. (6), where he, while studying the communication system of the image structure of the great Composer, embodied in texture and intonations, repeatedly pays attention to their space and dimensional characteristics.

In 70s, several works appeared where music was fundamental, as expression of space sense. All these works pay attention to the fact that space in music images is expressed, physiologically and mythologically (forming the World Picture). For example, Shweizer A. pays his attention to connection of Bach's intonations with images of different steps, directions and movements, and while analyzing music of Vebern A., Martynov V. (7), and then Kholopova V.,

in the joint work with Kholopov Y. (8), come to basics of sensitive and philosophic perception of the world and universe by the Composer, and how he expresses dimensional world outlook in his music.

Break through was the work of Kazakh musicologist Amanov B. (9), devoted to study of terminology of dombra Kyuis of the Western Kazakhstan. There he brought into line the image of a mountain – key image of the mythological World Picture, vertical of a human body, dombra as a musical instrument, imagined in the notions of a human body, and kyui development forms.

Example 1. Chart from the article of Bagdaulet Amanov



Vertical is the common thing uniting these notions. Amanov B. doesn't present his scientific findings as musical and linguistic ones, however, his materials can serve as a basis for considering music as a language.

He found a sign of music language (vertical), where physiology and mythology intercept. Research considering music as field of information, bearing dimensional and image expressions, continued in works of Matsiyevsky I. and the range of other authors. Matsiyevsky I. (10) introduced the term «contonation» (that is: holographic and dimensional perception), in addition to “intonation” (linear and sequential), which brought musical analysis to the level of considering mathematic proportions as reflection of dramaturgic objectives and images. Works of Karakulov B. analyze reflection of symmetry structures in music (11).

Author of this article extended the row of these vertical parallels found by Amanov B., with the series of overtone side tones that accompany the key tone (12).

In fact, overtone series on music paper, which look almost horizontal, are interpreted by mind as a vertical.

Example 2. Overtone Series (key tone and its overtones)



As a result, **a sign was found, combining all musical language components** (mythology, psychophysiology and physics).

Thus, sound vibration resonating characteristics in our consciousness transform into life like images, don't they? That is: how is acoustical vibration conveyed to the image of consciousness?

Bridge that connects two sides is our **associative thinking**.

What are the peculiarities of associative thinking in music language? Let's try to describe them in short.

1. Vertical is the sign of music language

First of them is use of *a vertical*, a crossing point of concept about physical body, vertical enfoldment of mythopoetic world, structures of music language and acoustic peculiarities of music sound. Vertical is filled with components (body levels, musical texture, creation, overtones) as levels. Correlation between levels depends on proportions between sounds alignment along overtone series. Image is built on conformity or inconformity with these proportions.

2. Dimensional measurements in music are more complex than three- dimensionality

Vertical is a coordinate, first of all associated with characteristics of 2d and 3d space. However, consciousness and music language operates more complex spatial relations. 2d and 3d are only first surface levels of dipping into music imagery. In consciousness area, 3d over ranging is easy – time movements, image connections, non-compatible in the context of formal logic, parallel image lines.

One of research methods of space multidimensionality, used by our brain, is studying dreams and graphical culture. In works of Florensky P. (13), Rauschenbach B. (14), devoted to sacral reflection in figural culture, we find confirmation that consciousness works with more complex space dimensions, than three-dimensionality.

In theoretic physics, there is the logical evidence («String theory») of existing 10d – 11d space.

Vertical in these more complex dimensions is changed by quality. Communication line between top and bottom becomes space perspective «deep down».

Example can be seen on the chart of Amanov B., specified above (Example 1). Please, note the simultaneous opposition between two verticals. Thus, instrument is visually anthropomorphous and oriented accordingly: plate - down, pins - up. It's reflected in terminology: «домбыраның басы, құлақтар, мойын, кеуде» (dombra head, ears, neck, breast, legs) (6). Aurally, music vertical is oriented reversely. Sound material develops by this pace orientation. That is, kyui with its lower sounds starts in the upper dombra part («домбыраның басы») and develops to its bottom.

Formally it looks illogic, and attracts no attention in the context of music consciousness, since perceived in mythological space.

3. Mathematic proportions in spatial structures of music language

Music space, growing out of 3d, reveals tender dimensional perceptions formed at physiological level by universal structures in the basis of structure of matter. They are: symmetry, proportions of Fibonacci numbers, “golden ratio”. A number of researches conducted during the last few decades find the connection of such dimensional and mathematic structures with a semantic plan of the piece (11, 15). Nevertheless, this area of dimensional forms is less structured, and is awaiting further research.

4. Structures of music language in the function of religious connection

Mythological space plays the role of the image field, used by the consciousness for religious connection. (Hereinafter, “Religion” is used in broad meaning, that is in spiritual liaison). Vertical line (or: “deep” ways, according to music multi dimensionality) is used by the consciousness as the specific associative pretexts, by using which consciousness immerses in to images of thin layers of creation.

5. All music language components are focused on sacral (religious) connection

All music language components are focused on creating the image: sound (timbre), rhythm, texture, form. They all have dimensional “reading”, they all, and each from its side, according to its specifics, are focused on creating perspectives for sacral connection (16).

For example timbre a tone quality in particular: timbre the tone quality of Kobyz, the bow instrument with hair strings. It represents the combination of a key sound with its side tones: overtones and hisses, appearing by fiddle bow lock and string rubbing. Timbre quality is read by consciousness and on sacral and anthropomorphic level, at the same time.

Main sound characteristics forming the timbre tone quality for consciousness are, first of all, the combination of overtones and accompanying noise side tones (17).

Key note and flageolet (overtone) side tones are associated either as a body vertical, or as a creation vertical. Psychophysiological verticalis “read” as energetic chakra points, located along the spine (from base bottom – Muladhara upwards).

Noise side tones are connected with thin matter layers, accompanying dense layers. It is comparable with ideas about simultaneous combination of a material body and thin levels: immaterial, mental, astral body, Spirit.

Along the upwards lines to the “sky” and from “material to immaterial”, consciousness creates more complex special dimensions, than 3d, these directions bear the connection with “spiritual” dimension images.

6. Perception of a physical body and Image of the World are the same

Physiological and mythological aspects of sound perception are associated with each other. Thus, multilayer Image of the World is either expression of a multilayer body and vice versa.

For example, sound of a kobyz that, as described above, is associated with ideas about the body, and also read as mythopoetic Image of the World. This is the basis, for example, for the ritual structure, when shaman, while «working» with his body, changes something in the world.

7. Connection between music language structures and Earth landscape

Physiological aspect is compatible not only with mythological, but also with landscape, i.e. Earth images, that the music tradition is based on.

Space in which a human being lives is reflected in structures of his/her music language, first, in vertical density and texture type, and then in metro-rhythm, form, timbre quality esthetics.

For example, in traditional Kazakh music, formed in steppe landscape, characteristic feature is texture, consisting of only two sounds appearing simultaneously. Multilayered of space perceptions which in local mentality in desert steppe landscape easily fills the world with myth-poetic images.

Therefore, in the context of polyphony, that is multilayered music texture, «virtuality» is characteristic of Kazakh music, to the greater extent (that is: music language is so formed, that it finishes constructing multilayered consciousness; it's not traced in notes without special analysis), in contrast with European tradition, where really sounding polyphony developed in landscape space.

Apparently, we should add here the specific nomadic comprehension of material values, which appreciated such qualities, as lightness, multi-functionality, easy spatial movements. A kind of material airiness, transparency, and in music, it is poor-soundness with supposed “virtual” multilayer. Significant historical changes in the lives of Kazakhs in 20th century were expressed in the music language. Urban landscape and Europeanisation of lifestyle facilitated rethinking of music texture, in terms of transfer of virtual to real, traditional “steppe” music dimensional structures to homophony (18).

8. Connection between music language structures and ethnic vision

Expression structures of dimensional values are interconnected with ethnos vision and religious foundation. Here, significant is how the image of deep space appear and how the flow of time is expressed.

Thus, for example, analysis of dimensional structures of Kazakh music opens its worldview – Tengriism (19).

Productive in this aspect were the studies of music tools – cultural area, where music language and its worldview are put into practice. Studies of spread of music tools, reflecting this base in indigenous people traditions, outline the giant range – from Ural to Pacific Ocean, including Central Asia, Tibet, Korea, Japan, the High North, and the regions of North America (20).

The fact, that connection between people of North America and Asia cut off about 11 thousand years ago (21), allows to make conclusions about historical depth of this tradition. Aligning data resulted from research of tools (organology, musicology) with data of archeology and linguistics can also be productive here. For example, this method adopts some characteristics of music language of Ancient Sumer (5-6 thousand years ago), where, according to decrypted cuneiform clay tablets, it was found that the name of a king was added by the prefix Dingir, with a meaning – Divine (22). Similar modern words of different nations of this range preserve the same meaning: тәңр, тәңгри, тәңіршілдік, тәңірлік (general for Turkoman people of Central Asia and South Siberia), anirnik (Inuits of North America) and others – High God, Heaven's light.

9. Connection between music language and other languages of consciousness

While study in associative values of music language components, it's scientifically correct to compare music dimensional images with other arts images. Let's explain. For convenience, we will use notions, applied in linguistics.

Thus, in cognitive linguistics we use the term «*concept*», with the meaning «*operational substantial unit of memory, mental lexicon, conceptual system and brain language (lingua mentalis), the whole world picture, expressed inhuman psyche*» (23).

Within our research, the concept is the *vertical* – a structure universal for human consciousness, space-forming axis of World structure.

While studying music as a language, it is correct to move from its external diversified aspects to internal universal values, to that level of consciousness, where it is not divided into languages, and where information is expressed by common dimensional images. Thus, «*semantic and cognitive approach to linguistic-cognitive research, – according to psycholinguist Chernenko L., – indicates that the research way «from language to concept» is more reliable, and that analysis of language too easy and more efficiently to reveal concept signs and to model the concept (for example, compare with difficulties to describe concepts, expressed by non verbal means – music, painting, architecture, sculpture etc.)*» (23).

In other words, if you imagine that consciousness as a tree with roots, trunk and branches, the vertical concept is the foundation with roots going deep, and branches are the brain languages growing from it and branching away and upwards. Horizontal parallels can appear between vertical concepts in branches.

Notions of a language and a code are compared in semiotics. Code in comparison to language is more schematic. According to Lotman Y., language is «*a code plus its history*» (24). This terminology is convenient for horizontal comparison of languages. Translation of content from one language into another is, in fact, its re-coding process. Herewith, a part of content is inevitably lost, but as a result, through transforming content into verbalism, consciousness can analyze itself.

Translations and comparison are the important part of music language studying process.

What languages in the form of comparative parallels are more convenient to apply for analysis of music language?

In order to answer this question, we should consider music in the system of brain languages, to see its function in this system, and what languages intercross functionally with music.

Applying classical understanding of mind and levels of consciousness, made by Freud S., where mentality consists of combination of levels, we can form a vertical table with three levels – consciousness, sub-consciousness, unconscious (25).

Consciousness. For this purpose, «consciousness» is applied in a narrower sense, as compared with the broader one applied in the article. In this case, consciousness area (broadly speaking, mentality facing out), «is where a person can see his/her own (if uses attention, pays attention) logical mental processes. [...]

Sub-consciousness is an area, where logical mental processes appear, but I cannot see them (distinguish and control) in a standard way. [...] However, if I take a deeper look inside of me, use analysis, I can understand: “Probably, subconsciously I wanted...” [...]

Unconscious is an area where mental processes appear but are beyond the perception of a person; attention basically never reaches them. This can be decrypted only by an expert with special methods» (26).

Horizontally, on three levels, there are action areas of different brain languages.

Example 3. Chart of conformity of brain languages with mental levels.

Brain languages Mental levels	Music			Word				Art (+ architecture)	Syncretic arts	Numbers	Gestures
	No words	With words	Signal phrases	Scientific text	Colloquial speech	Poetry	Myth				
Consciousness											
Sub-consciousness											
Unconscious											

Let's attribute languages to the levels according to the three-point scoring system.

Naturally, this chart is conventional and somewhat subjective. Herewith, being based on evident notions and simplifying the process, it can give a general idea on how our psyche uses some languages. Also, one should take into account that the music language here doesn't mean the notes language (recoding), but something perceived by ear.

Chart demonstrates that function of music language is «work» on deeper consciousness levels, where vibration structures are transformed into images.

According to this chart, for music language analysis, the languages of *myth*, *art*, *poetry*, *gestures* and *syncretic arts* are suitable, since they have the closest points to music (2 and 2.5) on the bottom line. *Syncretic arts* may not be taken into account, as when analyzing, syncretic aspects should anyway be divided into components. Of those left, languages of *gesture* and *poetry* are the least appropriate. Thus, *gestures* closely connected with physiology, and it's harder to move to music analysis through it, *poetry* involves the right to break formal logical sequences (syllogisms), while sequential logic is required for analysis of this genre.

Thus, most applicable for the comparative analysis are the languages of *myth* and *Art*. Choice of languages *Myth* and *Art* in the music parallel function, as the most convenient, is supported by experience. One of the examples is the chart of Amanov B., specified above (Example 1).

In addition to peculiar work of associative mind in music language, let's describe the key to its study that is the type of analysis broader in terms.

Specific area of this analysis is the psychological structures. Author calls this as **the sacral dimensional analysis**, since music space, due to its ability to transcend concrete nature of

objects, easily takes the meaning of the World, creates structures of *sacral* (religious) connection.

Sacral dimensional analysis itself has centuries-old history, although, in comparison with its contemporary understanding, it seems to be incomplete. Its contemporary type is based on broad scientific research and therefore, is more scientifically grounded.

At present musicological works considering music dimensional structures can be the approbation of this analysis. With the help of such an analysis, researches can arrive to conclusions of world vision, reveal the connection between acoustic music and its imaginative content (Martynov V., Orlov G. (27), Amanov B., Kholopov Y., Kholopova V., Matsiyevsky I., Mukhambetova A., Karakulov B., Khaltayeva L. (28), Suzukei V. (29), Amanzhol B. (16, 31) and others). Since music language uses dimensional terms, sacral dimensional analysis is the integral part of *music linguistics*.

In this article, we described the space-for mingsign structure (concept) of music language, *vertical* – a sign, which is read in other sign systems, being the sign of verbalism. Can we attribute music to verbal languages based on this? This intention can be felt in the history of studying the secrets of music. Or, for example, the modern level of computer programming tasks that can start making music, on the basis of the given image, state of mind.

Chart of the distribution of languages on mental levels above can give an answer. Music language is located on several mental levels. Most part of music «informative body» is in *subconscious* and *unconscious level*, thus, making the verbal area not main, but auxiliary.

Verbal music area is needed for us to get through *consciousness* to the place, where music roots to «unknowable», multi-dimensional, «Divine wave».

Further perspective of studying music, as a language, should be made across road range of science, first of all: musicology, psychophysiology, acoustics, organology (science about musical instruments), mythology and psycholinguistics.

Knowledge accumulated in this area and consistency of notions allows distinguishing it as a separate scientific field – *linguistic musicology*, or wide - *musical linguistics*.

In Kazakh linguistic musicology, method of considering music as the expression of the World picture is applied as a tool to study root properties of Kazakh music tradition and their reflection in modern times. In the science of the role of languages in human life (32) there is an understanding that language is one of the mentors of the basic human personality. Modern information environment with its multi-cultural character, dominant affects, generates many pseudo-tradition events that destroy the vision of present. *Music Ethno-linguistics* in this environment is an important component of modern process of culture perception and preserving its profound content.

References (transliterated)

1. *Šneerson, G.* Muzykal'naâ kul'tura Kitaâ. - M.: Muzgiz, 1952. – 249 p.
2. *Eremeev, V.E.* Teoriâ psihosemiozisa i drevnââ antropokosmologiâ. – M.: 1996. – 384 p.
3. *Èko, U.* Otsutstvuiûsaâ struktura. Vvedenie v semiologiû. / Per. s ital. V. Reznik i A. Pogonâjlo. – SPb.: Simpozium, 2006. – 432 p.
4. *Âkovlev, I.P.* Neverbal'nye kody i âzyki. Èlitarium [Èlektronnyj resurs] / Režim dostupa URL: www.elitarium.ru (Poslednee obrašenie – 19.02.18).
5. *Pribram, K.* Âzyki mozga. – M.: Progress, 1975. – 464 p.
6. *Švejcer, A.* Iogann Sebast'ân Bah. – M.: Klassika XXI. –728 p.
7. *Martynov, V.* (red.). Ritm, prostranstvo i vremâ v literature i iskusstve. – L. 1974. – 299 p.
8. *Holopov, Ū., Holopova V.* Anton Vebern. Žizn' i tvorčestvo. – M.: Sovetskij Kompozitor, 1973. – 320 p.
9. *Amanov, B.* Kompozicionnaâ terminologiâ dombrovnyh kûev // Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. – Alma-Ata: Ōner, 1985. – P. 39-48.
10. *Macievskij, I.* Narodnaâ instrumental'naâ muzyka kak fenomen kul'tury. – Almaty: Dajk-Press, 2007. – 520 p.

11. **Karakulov, B.** Simmetriâ muzykal'noj sistema (o melodii). – Alma-Ata: Nauka Kaz. SSR, 1989
12. **Amanžol, B.** Tembry kazahskoj muzyki // Melodii vekov: materialy meždunarodnoj konferencii, posvâsennoj 100-letiu kûjši G. Medetova. Almaty, / Red. A.K. Omarova, A.R. Berdibaj. – Almaty: Dajk-Press. 2002. – S.308–319.
13. **Floreuskij, P.** Hristianstvo i kul'tura // Obratnaâ perspektiva. – Har'kov: Folio, 2000. – S. 38-102.
14. **Raušenbah, B.V.** Prostranstvennye postroeniâ v živopisi. Očerok osnovnyh metodov. – M. Nauka, 1980. – 182 p.
15. **Amanžol, B.** Obraznaâ dramaturgiâ 6-oj simfonii D. Šostakoviča kak slovo o tragedii 37-go goda // v sb. statej D.D. Šostakoviču posvâšaetsâ. K 100-letiu so dnâ roždeniâ kompozitora. – M.: Kompozitor. – 2007.
16. **Klopov, V.** Osnovy akustiki tembra. Gos.komitet po kul'ture Kaz.SSR, AGK im. Kurmangazy, A-Ata, 1990 g.
17. **Amanžol, B.** Kazahskaâ tengrianskaâ «Kartina Mira» v opere M. Tulebaeva «Biržan Sara (opyt sakral'no-prostranstvennogo analiza). // Materialy naučno-praktičeskoj konferencii, posvâsennoj 100-letiu M. Tulebaeva, SKK, Min.kul't. RK. – Almaty, 2013. – s.5-17.
18. **Muhambetova, A.** Kalendar' i osobennosti vremeni v kazahskoj kul'ture / B. Amanov, A. Muhambetova. Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek. – Almaty: Dajk-Press, 2002. – 228 p.
19. **Amanžol, B.** «Muzyka Tengri» // Amanat, № 6, 2005.
20. **Černenko, L.O.** Bazovye ponâtiâ kognitivnoj lingvistiki v ih vzaimosvâzi. / Âzyk, soznanie, kommunikaciâ: Sb.st. / V. V. Krasnyh, A. I. Izotov. – M.: MAKS Press, 2005. № 30. – S.43-73.
21. **Lotman, Ū. M.** Semiosfera. Kul'tura i vzryv sredi myslâših mirov: Stat'i. Issledovaniâ. Zametki / Ū.M. Lotman. — SPb., 2001. – 146 p.
22. **Frejd, Z.** Tolkovanie snovidenij. Izd. «Èksmo», 2013. – 256 p.
23. **Kozlov, N.I.** Kniga dlâ teh, komu nraivtsâ žit', ili Psihologiâ ličnostnogo rosta. – Akt.: 2005 [Èlektronnyj resurs] / Režim dostupa URL: http://www.psychologos.ru/articles/view/soznaniezpt_podsoznaniezpt_bessoznatelnoe.
24. **Orlov, G.** Vremâ i prostranstvo muzyki // Problemy muzykal'noj nauki. – Vyp. 1.- M.: Sov.kompozitor, 1972. – S. 395-394.
25. **Haltaeva, L.** Genezis i èvoluciâ burdonnogo mnogogolosiâ v kontekstve kosmogoničeskih predstavlenij tûrkskih i mongol'skih narodov. Naučnoe issledovanie. Mašinopis'. – Almaty, 2003.
26. **Suzukej, V.** Muzykal'noe nasledie potomkov drevnih kočevnikov Central'noj Azii (obšee i osobennoe) / Sb.statej po materialam konferencii Tradicionnaâ muzyka kazahov i narodov Central'noj Azii: sovremennoe sostoânie, izučenie, perspektivy razvitiâ. Kaz.NAI im.Žurgeneva. – Almaty, 2013. – S.17-28.
27. **Amanžol, B.** O sakral'no-prostranstvennom analize //sb.statej Kontonaciâ: Perspektivy muzykal'nogo iskusstva i nauki o muzyke». / Materialy meždunarodnogo instrumentovedčeskogo kongressa. – SPb: RIII, 2011. – P. 65-80.
28. **Amanžol, B.** Musical traditions of Tengrianism [Èlektronnyj resurs]. – Režim dostupa URL: http://www.akdn.org/musical_geographies/bakhtiyar_amanzhol.asp. – (posl. obraš.1.06.2014)
29. **Uorf, B.L.** Otnošenje norm povedeniâ i myšleniâ k âzyku. // sb.: Novoe v lingvistike. – vyp. 1. – M., 1960.

Сведения об авторе:

Аманжол Бахтияр Туткабаевич – PhD, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Аманжол Бахтияр Тұтқабайұлы – PhD, – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану мен композиция кафедрасының профессоры.

Information about the author:

Bahtiyar Amanzhol– PhD, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85.

Ж. Р. Надирбеков¹

¹Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина
(Балхаш, Казакстан)

ЭЛЕМЕНТЫ ТРЕХГОЛОСНОЙ ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ

Аннотация

Автор статьи предлагает новый метод для анализа трехголосных домбровых кюев. По мнению автора, данный метод применим к кюям независимо от их локальной принадлежности, количества голосов, форм инструментов, количества струн и т.д. Трехчленная пространственная структура грифа является объективной данностью, которая позволяет не только создавать кюи, передавать «из уст в уста», но и помогает разобраться в структуре и форме произведения.

Четырехзонная структура грифа домбры, принятая ведущими казахстанскими кюеведами, является источником различных неразрешенных проблем. Это препятствует возможности сопоставлять произведения не только различных школ и стилей но и выявлению общих корней в инструментальной музыке близких по культуре, языку и традициям, народов.

В традиционном музыкальном обиходе употребление терминов опирается на названия частей шейки домбры (бас буын, орта буын и саға), что является объединяющим началом, которое своей древностью и бесспорностью роднит домбровые кюи всех регионов Казахстана. В настоящее время кюеведы сходятся во мнении, что зонный принцип музыкального мышления чужд для восточно-казахстанских кюйши. Поскольку разновидности домбр отличаются только количеством струн, то естественно предположить, что для двух и трехголосных кюев формообразующие элементы являются едиными. Данная статья посвящена обоснованию этого тезиса.

Ключевые слова: парный строй, трехструнная домбра, бас буын, кюй, тетрахорд, токпе, шертпе.

Ж. Р. Надирбеков¹

¹ А. Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжі
(Балқаш, Қазақстан)

ҮШДЫБЫСТЫ ДОМБЫРАНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЭЛЕМЕНТТЕРІ

Түйін

Мақаланың авторы үш дауысты домбыра күйлерін талдауда жаңа әдісті қолдануға ұсыныс жасап отыр. Әдіс күйдегі дауыс санына, ішек санына, домбыра санына, күйлердің жергілікті ерешеліктеріне қарамастан қолдануға лайықталған. Мойнының үш аймақтық (регистрлік) құрылымы күйлерді шығаруға, «ауыздан ауызға» жеткізуге ғана емес, күйлердің құрылымын түсінуге көмектеседі.

Барлық күйтанушылар мойындаған төрт аймақтық домбыра шешілмейтін мәселелерге себеп болып тұр. Түрлі шығармашылық мектептердің, стильдердің, сонымен қатар мәдениет, тіл және дәстүрлері ұқсас халықтардың аспаптық музыка шығармаларын салыстыру арқылы ортақ тамырын анықтау қиын болып отыр.

Күйтанушылардың ортақ пікірі бойынша, Шығыс Қазақстан күйшілеріне аймақтық ойлау тән емес екен. Күнделікті өмірде дәстүрлі музыка терминдері домбыра мойнының бөліктерінің атауларына (бас буын, орта буын, саға) негізделген, бұл, сөзсіз, терминдердің ежелділігімен, даусыздығымен Қазақстанның барлық өңірлерінің күйлеріне біріктіруші принципі болып табылады. Домбыралардың айырмашылықтары тек ішек сандарында болғандықтан, күйлер формасын қалыптастырушы элементтері бірдей деп болжау табиғи заңдылық. Бұл мақала осы тезисті негіздеуге арналған.

Тірек сөздер: қос бұрау, үш ішекті домбыра, бас буын, күй, тетрахорд, төкпе, шертпе.

Zh. R. Nadirbekov¹

¹ A.Musin Balkhash Humanitarian Technical College
(Balkhash, Kazakhstan)

THE ELEMENTS OF THE THREE-PART DOMBRA MUSIC

Abstract

The author applies a new method to analyze three-voiced *dombra kuys*. The method is applicable to *kuys* regardless their local affiliation, the number of voices, the shapes of *dombra*, the number of strings, etc. The three-dimensional structure of the neck is an objective given, which allows not only to compose *kuys*, to pass “word of mouth”, but also helps to understand the structure of the piece and the form.

Four-zone structure of the neck of the *dombra*, adopted by the leading *kuys*-researchers, is the source of endless and unsolvable problems, which doesn't make it impossible to compare works of different schools and styles, but also to identify common roots in the instrumental music of people of similar culture, language and traditions.

Researchers are agreeing that the principle of musical thinking which is alien to Eastern-Kazakh *kuys*. In traditional music the use the terms is based on names of parts of the neck of the *dombra* (*bas buyn*, *orta buyn* and *saga*), this is the unifying principle which its antiquity and legitimacy should relate *dombra kuys* from all regions of Kazakhstan. Since *dombras* are differ only in the number of strings, it is natural to assume, that for two and three-voice *kuys* forming elements are the same. This article is devoted to the substantiation of this thesis.

Keywords: pair formation, three-stringed *domra*, *bas buyn*, *kuy*, tetrachord, *tokpe*, *shertpe*.

Трехструнная домбра – древний казахский музыкальный инструмент. Исследователи едины во мнении, что этот инструмент был создан раньше, чем двухструнная домбра и широко использовался в Восточном Казахстане. На ней играли Абай, Шакарим, Шакир Абенев. Сохранению, пополнению репертуара трехструнной домбры внесли большой вклад исследователи и исполнители Жаркын Шакарим, Нургуль Акимкожа, Рустем Нуркенов.

Согласно некоторым историческим источникам инструменты трехструнная домбра и шертер появились на одном историческом этапе. Трехструнная домбра отличается от двухструнной только количеством струн. Количество перне-перевязей, как и в двухструнной, колебалось от 9 до 14, способ игры на инструменте близок к способу игры кюев «шертпе».

«Наибольшее число работ направлено на изучение процессов формообразования. И это вполне понятно, ибо организующие принципы композиционных структур – это проблема особо важная и многогранная, которая предполагает самые разносторонние подходы к ее разработке, включая и вопросы специального изучения различных средств формообразования. Именно последние в основном и привлекли к себе внимание исследователей казахской инструментальной музыки» [1].

Автором написана серия статей, посвященных теории двухголосной домбровой музыки и опубликованных в настоящем журнале (2015-16 годы) по нашему мнению, многие из изложенных в статьях положений применимы и к трехголосным домбровым кюям. Это касается: принципа формирования звукоряда домбры, канона домбровой музыки, элементов домбровой композиции и ладовых опор основных разделов кюя.

Принцип формирования звукоряда домбры. В статье «Базовый элемент звукоряда казахской домбры» нами выдвинут тезис: «Принцип формирования звукоряда является единым для домбр всех регионов и для всех стилей домбровой музыки» [2, 20]. Базовым элементом звукоряда домбр является тетрахорд. Сочетаний фригийского, дорийского и ионийского типов тетрахордов в зонах «бас буын», «орта буын» и «саға» дали в руки

кюйши богатейшие ресурсы художественного воплощения самых различных тем и сюжетов.

«Первый ладок называется *«бас перне»* (начальный, главный ладок), т.е. ладок в «народной теории» является точкой отсчёта. Если отгалкиваться от «бас перне», то *совокупность ладков* 1-3-4-5 и 1-2-4-5 зоны «бас буын» дают два вида тетрахорда¹:

Иллюстрация 1. Нейтральный тетрахорд

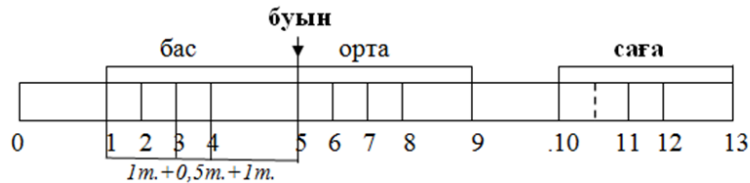
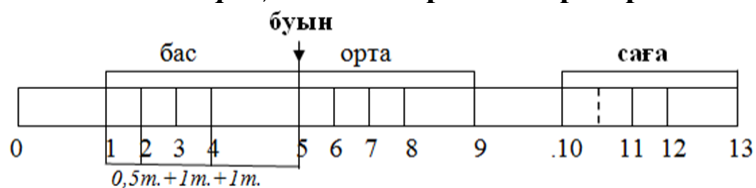
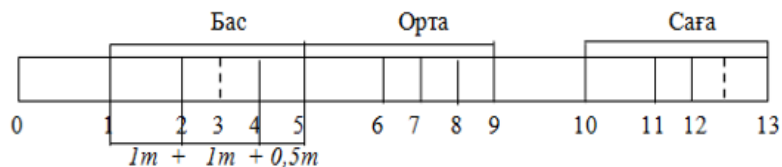


Иллюстрация 2. Минорный тетрахорд



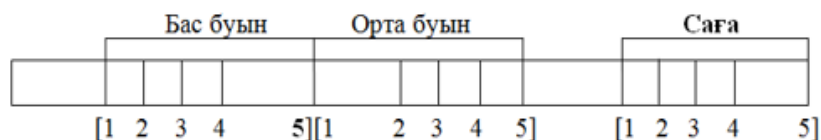
Если у западно-казахстанской домбры звукоряд структурируется «нейтральным» и «минорным» тетрахордами, то в других регионах (наряду с упомянутым вариантом звукоряда) встречается звукоряд структурированный «нейтральным» и «мажорным» тетрахордами» [3, 19]:

Иллюстрация 3. Мажорный тетрахорд



Возможное сочетание типов тетрахордов в композиционных зонах:

Иллюстрация 4



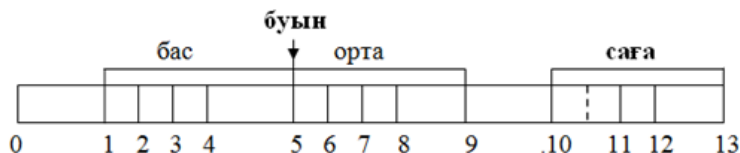
Как видно из примера, звукоряды в зоне «бас буын» и «саға» скомпонованы наложением на *дорийский* тетрахорд *фригийского*, «орта буын» наложением на *дорийский* *ионийского* тетрахорда. При членении грифа на три зоны подсистемы, структурно видоизменяясь, не разрушают симметрию звукоряда. Ладок №5 зоны «бас буын» является осью зеркальной симметрии.

Канон домровой музыки. Каноном в домбровом искусстве музыковеды считают форму-схему, тогда как каноном в кюетворчестве является неизменная (*консервативная*)

¹ Считаю нужным оговорить – для дифференциации типов *тетрахордов ладков*, я использую термины «мажорный тетрахорд», «нейтральный тетрахорд» и «минорный тетрахорд». Использование для этой цели терминов «ионийский», «дорийский» и «фригийский» привносит путаницу при определении ладового наклонения раздела.

традиционная трехчленная (*трехуровневая*) структура грифа. То есть, трехчленная пространственная структура грифа (*бас буын, орта буын и саға*) является объективной данностью, которая позволяет не только сочинять кюи, передавать «из уст в уста», но и помогает разобраться в форме и структуре произведения.

Иллюстрация 5. Структура грифа



Ключевые разделы содержат в себе элементы как экспозиционного, так и развивающего типа, но в масштабе кюя «бас буын» является экспозиционным, а «орта буын» и «саға» развивающими. В квинтовых кюях разделы «бас буын» и «орта буын» меняются функциями.

По мнению автора слово «буын» – это маленький ключик, который, как оказалось, открывает тайник с ответами на многие вопросы теории домбровой музыки. Термин «буын» кюеведами трактуется как стереотипное музыкальное построение на низкой струне. В зависимости от наличия или отсутствия в структуре стереотипов кюи делятся на «буынные» и «безбуынные». Нами же термин «буын» трактуется как «цезура».

«Вне музыки «буын» – рассечение (*место сочленения*) групп ладков зон бас и орта, в языке музыки – рассечение (*место сочленения*) музыкальных построений. Если «буын» соответствует «цезуре», то словосочетание «бас буын» нужно понимать как законченный главный (*начальный*) раздел, «орта буын» – как законченный средний (*серединый*) раздел кюя. В отличие от «бас буын» и «орта буын» раздел саға не является «кюем в кюе». Иерархически саға в квартовых кюях подчинена бас буыну, в квинтовых кюях – орта буыну» [4, 25].

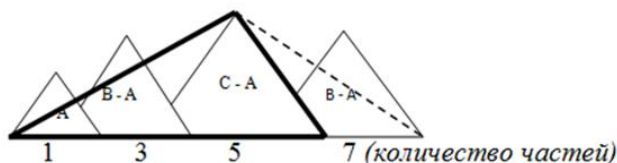
«... *пространственным положением главного пальца определяется раздел кюя*».

Кисть руки напоминает фигуру человека, большой палец – голова, указательный и мизинец – руки, средний и безымянный – ноги. **Большой палец символизирует разум**, который руководит и господствует над четырьмя другими. Предлагаемый способ определения ключевых разделов позволяет *слышать* и *видеть* две неотъемлемые стороны импровизационности – *мобильную* и *стабилизирующую* в их единстве.

Установив пространственно-звуковысотное положение и функцию каждого элемента кюя мы можем рассуждать о форме.

Форма кюя (*независимо от его локальной принадлежности*) не является строго детерминированной. Кюй может быть однозонным (*простая строфичная форма присуща древним народным кюям*), двухзонным или трехзонным (*сложная форма*). В основном формы кюев состоят из нечётного количества (1,3,5,7) частей. Графически варианты форм можно изобразить приблизительно так:

Иллюстрация 6. Графическое изображение вариантов кюя



В *двухзонной трехчастной* форме раздел В (*орта буын*) является осью зеркальной симметрии. В *трехзонной пятичастной* форме раздел С (*саға*) является точкой «золотого сечения», в *трехзонной семичастной* – осью зеркальной симметрии. Как бы

мы не компоновали «треугольники», в результате будем иметь «кристаллическую форму» [4, 27].

Элементы домбровой композиции. Основные элементы кюя именуются по названию регистровой зоны, т.е. «бас буын», «орта буын» и «саға». Простые (*строфичные*) по форме трехголосные кюи укладываются в раздел «бас буын» (*квинто-кварттовый строй*) или «орта буын» (*кварто-квинтовый строй*).

Ладовые опоры основных элементов «бас буын», «орта буын», «саға». Настройка трехструнной домбры носит название «қос бұрау» – «парный строй» результат совмещения кварттового и квинтового строев. Различаются два вида настройки: квинто-кварттовая с главенствующим тоном (*тоникой*) низкой струны; кварто-квинтовая с главенствующим тоном средней струны. В трехголосных кюях системообразующую функцию выполняет бурдонно-обертоновый комплекс.

Ладовые опоры основных разделов в квинто-кварттовом строе («*обертонные переведенные в тоны*»):

Иллюстрация 7.

Ладовые опоры основных разделов в квинто-кварттовом строе

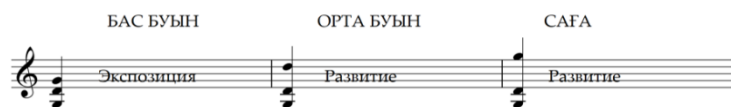
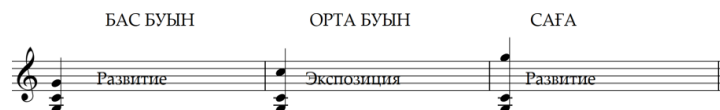


Иллюстрация 8.

Ладовые опоры основных разделов в кварто-квинтовом строе:



Установив элементы, видимые признаки и ладовые опоры разделов можно переходить к анализу структур трехголосных кюев. Возьмем кюй «Сағыныш», настройка квинто-кварттовая, звукоряд домбры соответствует примеру №4:

Пример 1. Кюй «Сағыныш»



Кюй начинается восьмитактовым тематическим зачином, который можно сравнить с тематическим зачином народного кюя «Айжан кыз» или с бозгуйем инструментальных частей шашмакома. Повторяясь внутри раздела он расчленяет «бас буын» на композиционные единицы – темы. Известно, что «в роли первичных носителей основного музыкально-художественного содержания макома выступают интонационно-тематические структуры «хона» и «бозгуй», функции которых в форме целого соотносительны и комплементарны. При этом отмечается предрасположенность хона к заметному прогрессированию, в целом к разрастанию в процессе интонационно-тематического развертывания. Суть же данного прогрессирования заключается в планомерном интонационном прорастании хона I за счет введения новых опорных тонов, а также за счет завоевания все более высоких регистров, что влечет за собой расширение масштабных границ хона» [5].

Данный принцип развертывания формы можно наблюдать и в рассматриваемом нами кюе «Сағыныш». Если синонимом термина «бозгуй» может являться «элқисса», то

термину «хона» может соответствовать казахский «іірім» в значении тематическое зерно, мотив, развивающее мелодическое построение.

Во втором «іірім» можно отметить заметное прогрессирование – достигнут кульминационный тон раздела «бас буын» e^2 .

Пример 2

Example 2 shows three staves of musical notation. The first staff begins at measure 9 and contains a boxed '2'. The second staff also begins at measure 9 and contains a boxed '2'. The third staff begins at measure 17 and is marked with 'mf'.

Далее следуют построений не достигающие кульминационного тона e^2 , построений с более низкой вершиной стабилизируют структуру раздела. Данный принцип сохраняется в сложных двухзонных и трехзонных кюях – после развивающих разделов «орта буын» или «саға», стабилизация формы достигается повтором более низкого по звучанию раздела «бас буын» или его элемента.

Пример 3

Example 3 shows three staves of musical notation. The first staff begins at measure 25 and contains a boxed '3' and a 'f' dynamic marking. The second staff begins at measure 9 and contains a boxed '2'. The third staff begins at measure 17 and is marked with 'mf'.

До этого момента в структуре преобладали, замыкаемые зачином, восьмитактовые построения. Далее идет трехтактовая «сбивка» квадратности:

Пример 4

Example 4 shows a single staff of musical notation starting at measure 41.

После «сбивки» второе восьмитактовое построение преобразуется в шеститактовое со структурой 2+2+2. «Трансформированный» повтор элемента воспринимается слушателями как обновление ранее прозвучавшей мелодии.

Пример 5



После «звучащей цезуры» следует дальнейшее «сжатие» темы №2. Если хоне шашмакома свойственно постепенное разрастание, то в данном кюе динамизация достигается концентрацией музыкальной мысли в четырехтактовое построение, но принцип постепенного завоевания все более высоких регистров остается:

Пример 6



В западно-казахстанских кюях срединный и кульминационный разделы вводятся скачком, или посредством связующих звеньев «кіші саға» и «үлкен саға». В восточно-казахстанских кюях развивающие разделы «отра буын» и «саға» вводятся плавно, и смену раздела можно определить по местоположению большого пальца в пространстве грифа. Приведенное выше четырехтактовое с повтором построение можно воспринимать как мостик позволяющий плавно перейти к разделу «орта буын».

Пример 7



Раздел в кюе соответствует абзацу письменной речи и может состоять из одного или нескольких мелодических построений. Данный фрагмент является разделом «орта буын» – мелодия завершается на ладовой опоре раздела $g-d^1-d^2$, при исполнении данного фрагмента большой палец находится в композиционной зоне «орта буын». Можно заметить, что в последних двух тактах примера большой палец «вторгается» в зону «бас буын» (*пространство $g-d^1$ низкой струны*). В кюях одно- или двухтактовое вторжение большого пальца в соседнюю композиционную зону не может трактоваться как смена раздела. Завершается кюй сокращенным повтором раздела «бас буын».

Следуя анализу мы можем определить форму трехголосного кюя «Сағыныш» как сложную двухзонную трехчасность.

Значительному расширению репертуара способствуют переложений двухголосных кюев для трехструнных домбр. В это дело значимый вклад внесли Жаркын Шакарим, Нургуль Акимкожа. Следуя примеру и мне хочется внести свою лепту в их «копилку». Наиболее подходящими для переложений я посчитал кюи Байжигита «Көк серек» и «Ерке атан». Даже подумалось, что данные кюи изначально исполнялись на трехструнной домбре. Нижеследующая цитата не может быть подтверждением моего предположения, но все же...

«При очередной экспедиции в Восточный Казахстан, летом 1958 года, Еркегали Рахмадиевич уже целенаправленно стал искать трехструнную домбыру... В разговорах старики упоминали о трехструнной домбыре, но сама домбыра не находилась. И вот удача в одном из горных селений Маркаколского района! Нашелся человек не только имеющий трехструнную домбыру, но и играющий на ней кюи. Причем он исполнял и несколько кюев Байжигита» [6].

Для анализа я взял кюй Байжигита «Көк серек»². В кварто-квинтовых кюях экспозиционным разделом является «орта буын», развивающими – «бас буын» и «саға»:

Пример 8

Байжігіт
Үш ішекті домбыраға
лайықтаған Ж. Нәдірбеков

Allegro **ӘЛҚИССА** **ОРТА БУЫН**

Диапазон раздела «бас буын» расширяется посредством перехода с ранее доминировавшего квинтового строя на квартовый двух низких струн, т.е. мелодия переходит в голоса до этого выполнявшие функцию сопровождения:

Пример 9

13 БАС БУЫН

17

21 ОРТА БУЫН

В оригинале структура кюя содержит элемент «бірінші саға». «Бірінші саға» в трехголосном варианте кюя:

Пример 10

БІРІНШІ САҒА

41

45

² Прежде чем использовать переложение в статье я посчитал необходимым узнать мнение Жаркын Шакарима. Так как до этого у меня не было опыта работы с трехголосными кюями, то это для меня было очень важно.

Предлагаю Вашему вниманию отзыв Ж. Шакарима, человека, вложившего огромный труд в возрождение трехструнной домбры о проделанной работе: «Жәке үш күйді де тындап көрдім. Орындау жағы және музыкалық ерекшелік жағы жақсы, өте білімдік танытқан. Кәсіби тұрғыда жақсы көркемделген»

В двухголосных кюях к вспомогательным элементам относятся «4 перне», «кіші саға», «бірінші саға» и «үлкен саға». Вопрос, насколько они являются нормой в трехголосных кюях остается открытым. Вспомогательный (*бифункциональный*) элемент «4 перне» в квинто-квартовом кюе К. Аккожаулы «Аға даңқы»:



Целью написания данной статьи послужило потребность довести до кюеведов мысль о применимости разработанной мной концепции по теории домбровой музыки ко всем без исключений домбровым кюям не зависимо от их локальной принадлежности, фактуры или количества струн. До тех пор, пока кюеведы не обратят внимание на данную концепцию, они будут вынуждены объяснять различия в кюях «төкпе» и «шертпе» следующим образом: «Существование этих стилей (*төкпе и шертпе – Н.Ж.*) – результат сложной истории казахского народа, в этногенезе которого принимали участие многие племена и народности. Каждый из этих стилей имеет общие черты с музыкой соседних народов...» [7, 243].

Если следовать данному тезису, то редко используемая трехструнная домбра, отличающаяся своей особой техникой, звучанием, репертуаром кюев от двухструнных можно легко объяснить влиянием или заимствованием у братских нам киргизов, хотя, насколько я знаю, они в этногенеза казахов не участвовали. Естественней предположить, что *трехзонная структура грифа* была единой для всех тюркоязычных народов изначально, и только именовались по-разному: *бас буын, орта буын, саға; жука моюн, орто моюн, жоон моюн; даромад, миенпарда, аудж.*

Нельзя сказать, что работа кюеведами проделана напрасно. Усилия не пропали даром и дали положительный результат: при всем своем несовершенстве исследования имели определенную ценность. Главный вывод заключается в том, что «ученые доказали наличие устной теории музыки, правила которой исполнялись не менее строго, чем правила письменных теоретических трактатов европейской музыки» [8, 307].

В заключение хотелось бы добавить: «Несмотря на большую территориальную рассредоточенность, на разную географическую локализацию и тип хозяйства, казахский этнос (*представленный различными племенами*) однороден по языку, а также религиозной принадлежности. Различают стили домбровой музыки Западных, Восточных, Центральных и Южных казахов. Несмотря на фактурные, локально-стилевые, звукообразовательные различия их объединяет древнетюркская мировоззренческая система и музыкальный язык, что позволяет говорить об общеказахской этнокультурной общности» [9, 60].

Список литературы

1. **Байкадамова, Б.** Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке [Электронный ресурс] // Режим доступа URL: <http://www.dissercat.com/content/funktsionalnye-osnovy-temoobrazovaniya-v-kazakhskoi-dombrovoi-muzyke-na-primere-kyuev-kurman#ixzz56xkw2llx> (Дата обращения – 01.03.18).
2. **Надирбеков, Ж.** Базовый элемент звукоряда казахской домбры // Вестник Казахской национальной консерватории №3 (12), 19.09.2016. – 20-27.
3. **Надирбеков, Ж.** Базис теории домбровой музыки // Вестник Казахской национальной консерватории №2 (7), 19.06.2015. – С. 19-30.

4. **Надирбеков Ж.** Канон домбровой музыки. // Вестник Казахской национальной консерватории №1 (6), 19.03.2015. – С. 22-37.
5. **Ибрагимов, О. А.** Семантика макомов. Диссертация по гуманитарным наукам [Электронный ресурс] // Режим доступа URL: <http://cheloveknauka.com/semantika-makomov#ixzz56mVaGfER>. (Дата обращения – 01.03.18).
6. **Нуркенов, Р.** Үш ішекті домбыра. [Электронный ресурс] // Режим доступа URL: <http://ult.kz/post/ush-ishekti-dombyra> (Дата обращения – 01.03.18).
7. **Аманов, Б., Мухамбетова, А.** Казахская традиционная музыка и XX век / А.Мухамбетова, Б. Аманов. – Алматы: «Дайк Пресс» 2002. – 544 с.
8. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 15-летию казахского национального университета искусств, Астана 2013
9. **Надирбеков, Ж.** Основные элементы кюя // Вестник Казахской национальной консерватории №4 (9) 19.12.2015. – С. 53-62.

References (transliterated)

1. **Bajkadamova, B.** Funkcional'nye osnovy temoobrazovaniâ v kazahskoj dombrovoj muzyke [Èlektronnyj resurs] // Režim dostupa URL: <http://www.dissercat.com/content/funktsionalnye-osnovy-temoobrazovaniya-v-kazahskoi-dombrovoi-muzyke-na-primere-kyuev-kurman#ixzz56xkw2llx> (Data obrašeniâ – 01.03.18).
2. **Nadirbekov, Ž.** Bazovyj èlement zvukorâda kazahskoj dombyry // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii №3 (12), 19.09.2016. – P.20-27.
3. **Nadirbekov, Ž.** Bazis teorii dombrovoj muzyki. // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii №2 (7), 19.06.2015. – P. 19-30.
4. **Nadirbekov Ž.** Kanon dombrovoj muzyki. // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii №1 (6), 19.03.2015. – P. 22-37.
5. **Ibragimov, O. A.** Semantika makomov. Dissertaciâ po gumanitarnym naukam [Èlektronnyj resurs] // Režim dostupa URL: <http://cheloveknauka.com/semantika-makomov#ixzz56mVaGfER>. (Data obrašeniâ – 01.03.18).
6. **Nurkenov, R.** Үш ішекті домбыра. [Èlektronnyj resurs] // Režim dostupa URL: <http://ult.kz/post/ush-ishekti-dombyra> (Data obrašeniâ – 01.03.18).
7. **Amanov, B., Muhambetova, A.** Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek. / A.Muhambetova, B. Amanov. – Almaty: «Dajk Press» 2002. – 544 p.
8. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, posvâšennoj 15-letii kazahskogo nacional'nogo universiteta iskusstv. Astana 2013
9. **Nadirbekov, Ž.** Osnovnye èlementy kûâ // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii №4 (9) 19.12.2015. – P. 53-62.

Сведения об авторе:

Надирбеков Жаксылық Рзаханович – преподаватель по основному инструменту (домбра) Балхашского гуманитарно-технического колледжа им. А.Мусина.

Автор туралы мәлімет:

Надирбеков Жаксылық Рзаханұлы – А.Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжнің арнайы аспап оқытушысы (домбыра).

Information about the author:

Nadirbekov Zhaxylyk – : Balkhash humanitarian-technical college named after A.Musin teacher on a basic instrument (dombyra).

МРНТИ 18.41.85.

Ұ. Байбосынова¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

ЖЫРШЫЛЫҚ ӨНЕРДІҢ САХНАЛЫҚ КЕЛБЕТІ (САҚТАЛУЫ, ДАМУЫ, ЖАЛҒАСУЫ)

Түйін

Мақалада автор қазіргі замандағы жыраулық өнердің даму үрдісін, өзектілігін қозғайды. Бәріміз белгілі, ұлттық музыка өнерінің сан ғасырлық тарихы бар. Рухани құндылыққа ие. Бүгінгі күні жапон, қытай, корей ұлттық театрлары жоғары сұраныста. Қазақ әртістерінің әлемдегі ең талантты екенін автор тілге тиек етеді. Еуропаға қазақ ән өнерін паш еткен музыкант Ә. Қашаубаев екенін білеміз. Бүгінде қазақ музыкасын әлемге танытып жүрген тұлғалар деп автор мыналарды айтып кетеді. С. Үмбетпаева, Б. Рүстембекова, А. Алматова, Т. Асемқұлова, А. Райымбергенова, А. Үлкенбаева. Алайда қазақ өнері неге құрвп барады, әртіс пен тыңдарман арасында байланыс неге жоқ деген сынды мәселелер азаяр емес. «Дәстүрлі музыкалық өнер ғасырлар бойы сақталып жеткен ұлттық дүниетаным көрінісі» деген пікірі аз зерттелген саланың қиындықтары этникалық санамызда екендігін тағы бір мәрте дәлелдей түсті. Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласында дәстүрлі музыканы айрықша атап өтті. Дәстүрлі музыкалық өнерді сақтау және оны кеңінен насихаттау дегеніміз жоғарыда айтып өткен ұлттық санадан ажырамау деген басты қағидаттың тұрғанын түсіну қиынға соқпас.

Тірек сөздер: дәстүрлі музыка өнері, жыраулық өнер, жыршы, өнерді сақтап қалудың жолдары.

У. Байбосынова¹

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

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СОВРЕМЕННЫХ ЖЫРШЫ (ПУТИ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ)

Аннотация

В данной статье автор затрагивает проблемы состояния искусства жырау на современном этапе развития. Как известно, традиционное музыкальное искусство во всем мире имеет многовековую историю и, несомненно, обладает духовной ценностью – так, в настоящее время большим спросом пользуются японский, китайский и корейский традиционные театры. Автор отмечает, что казахские народные артисты являются одними из самых талантливых в мире. Как известно, первым казахским музыкантом, открывшим Европе казахское песенное искусство был А. Кашаубаев. В настоящее время в числе певцов и музыкантов, популяризирующих казахскую музыкальную культуру, автор упоминает С. Умбетпаева, Б. Рустембекова, А. Алматова, Т. Асемқұлова, А. Райымбергенова, А. Үлкенбаеву, и многих других. Однако существует множество вопросов, не получивших должной разработанности на уровнях проблемы сохранения искусства, а также на общественном уровне – связи между исполнителем и слушателями. В настоящее время требуют рассмотрения гендерный аспект современного искусства жырау и вопросы презентации сказительского искусства Казахстана на мировых сценах. Высказывание автора «Дәстүрлі музыкалық өнер ғасырлар бойы сақталып жеткен ұлттық дүниетаным көрінісі» еще раз подтверждает наличие проблемы на уровне этнического сознания этой малоизученной отрасли.

Ключевые слова: традиционное музыкальное искусство, искусство жырау, жыршы, проблема сохранения искусства жырау

U. Baybosynova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

STAGE APPEARANCE OF ZHYRSHY (WAYS OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT)

Abstract

In this article the author touches upon the problems of the state of Zhyrau art at the present condition. As you know, traditional music art has a long history all over the world and undoubtedly has a spiritual value – Japanese, Chinese and Korean traditional theaters are in great demand now. The author notes that Kazakh folk artists are among the most talented in the world. It is known that the first Kazakh musician who opened the Kazakh song art to Europe was A. Kashaubayev. Currently, the number of singers and musicians, promoting the Kazakh musical culture, the author mentions S. Umbetbaev, B. Rustembekova, A. Almatov, T. Asankulova, A. Rayimbergenov, A. Ulkenbayeva, and many others. However, there are many questions that have not been properly developed at the levels of the problem of preservation of art, as well as at the social level – the relationship between the performer and the audience. Currently, it is necessary to consider the gender aspect of modern art of Zhyrau and the presentation of the narrative art of Kazakhstan on the world stage. Author expression «Traditional art reflects the heritage of people's history» confirms the existence of a problem at the level of ethnic consciousness of this little-studied industry.

Key words: traditional musical art, the art of Zhyrau, zhyrshy, the problem of preserving zhyrau's art.

Тасқа қашалған жазбалар мен ауызекі жеткен жырлар ғасырлар қойнауынан тамыр тартқан бұл өнер түрінің дамып, жалғасын тауып отырғандығын куәләндіріп келді. Қазақ әдебиеті зерттеулерінде бұл сонау Тоныкөк пен Күлтегінге арналған жыр жолдарынан бастау алады делінеді [1]. Әуелде жауынгерлік рухта туындаған жырлар түркі қағанаты, оғыз дәуірі, қазақ хандығы кезеңінде де жалғасын таба түсті. Жырауларға берілген тарихи сахна олардың қоғамдағы тұлғасын айқындап беріп отырды [2]. Жыраулар қай қоғамда болсын өз кезеңінің рухани қозғаушы күші, тәртіп-тәрбиенің үлгісі, психологиялы-моральдік ұстаным белгісі ретінде зор беделге ие болған тұлғалар.

Ұлттық сананы жасаушы тарихи сана дейтін болсақ, жыраулар тарихи сананы еске салушы және қазіргі таңда жаңа қоғамдағы әртүрлі кірме санаға қарсы тұра алатын бірден бір рухани қозғаушы күш. Қазіргі таңда жыраулар кетіп орнын жыршылар басқан болса, орындаушылық дәстүрге ие болған және сол бағзы өнерді өн бойына сақтап қалушылардың да қоғамға тигізер септігі бар. Олай дейтін себебіміз ақыл-нақылдан тұратын өлең-жырлардың мазмұны бір сәтке болсын кез-келген тыңдаушының ойын жақсылыққа жетелейді [3]. Яғни ол ұлттық санаға сай тәртіп орнатушы, моральдік ұстанымға келтіруші, психологиялық тепе-теңдік жасаушы үлкен күш иесі (Жақсы мен жаман, дұрыс пен бұрыс т. б.)

Жыраулар өздеріне тағайындалған міндетті қаймықпай орындай алды және «Бас кеспек бар, тіл кеспек жоқ» деген дала заңына бағынды. Қазіргі таңда да орындаушы-жыршылар ақыл-нақылға толы өсиет сөздер орындап сахна төрінен көрініп қалып жатады. Яғни бүгінгі орындаушы-жыршыларды ақыл-нақыл сөз айттың екен деп сахнадан ешкім шығарып тастап жатқан жоқ әрі жыршы оны орындаудан жасқанар емес. Әрине әр кезеңнің тарихи сахнасы болады десек, бүгінгі тарихи сахна тек орындаушылық үрдіспен ғана шектеліп қалған жайы бар. Барға қанағат етуші қазақ бұл жағдайға да шүкірлік етеді. Олай болса, жыршылық өнердің қазіргі сахналық келбеті қай күйде және оның сақталуы мен әрі қарай дамуы қандай болмақ, кейінгі жалғастығы үшін не істей аламыз деген сұрақтың жауабы аясында ой қозғап көрелік.

Жыршы мен тыңдаушы

Бұл мәселеге арнайы зерттеу жазған ғалымдар бар [4]. Жыршы мен тыңдаушы қашан да тығыз байланыста болған. Тыңдаушы санасында эпостық кейіпкерлер немесе желілі уақиға біте қайнасып жататындықтан жырдағы уақиғамен бірге күліп, бірге жылайтын немесе тыңдаушының өзі ойша жырдың кейіпкеріне айналатын. Ел ішіндегі қариялар сақалын көз жасымен жуып отырып жырды беріле тыңдайтыны сондықтан.

Ғылымда қалыптасқан мифтік сана ұғымымен келіспеуге болмайды. Тыңдаушы бала күнінен сол жыр жасалған ортада өседі. Ой-санасы әуелі ертегілік қиял арқылы қалыптаса келе, эпостық жырларды тыңдау және тез қабылдау, жадында сақтау машығына ие болады. Тыңдаушы саналы түрде жырдың нағыз тыңдаушысына айналады. Екіншіден генетикалық сана яғни ата-бабасының қаны арқылы берілетін туа бітті ой-таным мен сана бітімі. Ғасырлар бойы жыр қалыптасып, сақталып жеткен орта немесе нақтылай айтқанда өңірлер болады десек, сол жерді мекен еткен халықтар арасынан үздіксіз жыр орындаушылар мен тыңдаушылар туады. Яғни орындаушы мен тыңдаушы арасында да гендік тұрғыда саналы түрде терең байланыстың бар болғандығы. Бұл өнердің сақталуы мен оның үзілмей жалғасуына әрине зор септігін тигізгендігін аңғару қиын емес. Бұл орындаушы мен тыңдаушының тығыз байланысы нәтижесінде өнердің өшпей сақталуына септігін тигізген бірден-бір фактор.

Жыраулық-жыршылық өнер сақталу үшін әуелі тыңдаушысының басым болуы керек екендігі мамандар тарапынан айтылып келе жатқан мәселе [5]. Сұранысы жоқ өнердің және тыңдаушысыз қалған өнерпаздың өмірі ұзақ емес екендігін түсіну қиынға соқпайды. Қай кезеңде болсын бүгінгі тілмен айтқанда меценаттық еткен яғни өнерпаздың абырой-беделін өсіріп, оған моральдік-материалдық жағдайына қолдау көрсетіп, шашбауын көтерушілер болғандығын білеміз. Бұл да өнердің сақталуы мен жалғасуына және оның қоғамдағы статусын көтеруге үлкен ықпалын тигізді деп айта аламыз. Ел ішіндегі абырой-беделі зор яғни ықпалды адамдардың қолдауына ие болған өнерпаздар жәй қарапайым халық арасында екі есе сый-құрмет пен сұранысқа ие болады. Бұл жерде де орындаушы мен тыңдарман арасындағы байланысты тағы да бір ескере кеткен жөн. Өнердің өнерпаз бен тыңдаушы арқылы оза шабуының бірден бір себебі осында деп білеміз.

Қазіргі таңда өнерпаз бен тыңдаушы арасындағы байланыс қандай деген тағы да заңды сұрақ туады. Бүгінгі тарихи сахна немесе өнерпаздың сол сахнадағы келбеті қандай күйде?

Дәстүрлі музыкалық өнер

Еліміздің егемендік алып, етек-жеңін жинап, тәуелсіз мемлекет атануы қазақ өнерінің еркін құлаш сермеуіне үлкен әсерін тигізді. Бүгінде ұлттық мәдени мұра немесе дәстүрлі музыкалық өнер деп ауыз толтыра насихат жұмысын бастап та кеткен жайымыз бар. Әсіресе әр өңірдің ерекшелігін атап айту немесе ән, күй жыр өнерін сұрыптап саралай келе мектептерге телу пайда болды. Олар Арқа, Жетісу, Сыр, Оңтүстік-Қаратау, Батыс Қазақстан, Алтай-Тарбағатай, Маңғыстау. Бұл өңірлердегі кеңінен тараған әншілік, күйшілік және жыршылық өнердің саф алтындай сақталуы және бұл күнде жалғастығын тапқандығы қазақ өнері үшін үлкен олжа.

Рухани мұраны сақтаушы мұрагерлердің өнерін насихаттау жұмысының әлі ақсап келе жатқандығы жасырын емес. Әр жерде дәстүрлі өнеріміздің концертті немесе фестивалі анда-санда қарасын көрсетіп қойғанда сол өнердің байырғы иелері тіріліп келгендей қуанып қалатынымыз рас. Бір заңды сұрақ туындайды, не себепті тәуелсіз мемлекетте өз өнерімізді дәріптеуге тәуелдіміз деген. Сонда біз кімге тәуелдіміз? Ширек ғасырдан аса уақыт өткен тәуелсіз мемлекетте дәстүрлі музыкалық өнерімізді дәріптеуде кім кедергі?

Әлем халықтарында сақталған дәстүрлі музыкалық өнердің әлем сахналарынан көрініс табуы көне өнердің әлі де рухани күшке ие екендігінің белгісі. Ғасырлар бойы мәдениеті дамыған алдыңғы қатарлы мемлекеттерде классикалық немесе заманауи музыканың қатарында дәстүрлі музыкалық өнер өкіл өнерпаздарын шақырып өнерін

тамашалап жатқанына куә болғандығымыз рас. Дәстүрлі музыкалық өнер саналы тыңдарманға арналған рухани құндылық ретінде бағалануы бұл да заңдылық. Еуропаның танымал сахналарында үндінің рагашылары, парсының макомшылары немесе жапон, қытай, корей дәстүрлі театрларының өнерпаздары әлем театрларында үлкен сұранысқа ие екендігін айта кету керек. Өйткені дәл осы әлем халықтары өнерпаздарының қатарында қазақ өнерпаздары да көрініп келе жатқан жайы бар. Әсіресе, қазақ өнеріндегі көне ғасырлық тарихы бар әншілік-күйшілік және жыраулық-жыршылық өнердің өкілдері әлемдік сахнадан орын алып, үлкен абырой-беделге ие болғандығын мақтанышпен ауыз толтырып айта аламыз. Париждің сахнасында ең алғаш болып Әміре Қашаубаев қазақ ән өнерін көрсеткен болса, одан кейін Еуропаның белді сахналарында қаншама өнерпаздар ән, күй және жыр өнерін кеңінен насихаттауға мүмкіндік алды. Сондай өнерпаздар қатарында Сержан Шакиратов, Сматай Үмбетбаев, Бидас Рүстембеков, Алмас Алматыев, Берік Жүсіпов, Таласбек Әсемқұлов, Абдулхамит Райымбергенов, Айгүл Үлкенбаева, Сәуле Жанпейісова, Демеу Жолымбетов, Раушан Оразбаева, Айгүл Қосанова, Саян Ақмолда, Нұржан Жанпейісов, Ардақ Исатаева т. б. көптеген ән мен күй, жыр өнерінің өкілдерін атай аламыз.

2000 жылдан бастап өзімнің Еуропа және Америка, Шығыс елдерінде үздіксіз беріп келген концерттерден бөлек әлемдік музыкалық жобаларға қатысуым яғни атап айтқанда Америкалық режиссер Питер Селарстың көне Грек аңызының желісінде жазылған «Геркалдың балалары» атты музыкалық драмалық спектакльде, «Bardic divas» яғни «Әйел жыраулар» және «Марко Поло ізімен» атты әлем халықтары өнерпаздарынан тұратын дәстүрлі музыкалық жобаларында жыраулық-жыршылық өнердің көрініс табуы сөзіміздің басында айтып өткен бүгінгі өнерпаздардың тарихи сахнасының бір көрінісі деп айтуымызға болатын сияқты. Айтпағымыз, қазақ дәстүрлі өнері үшін әлем дәріптеп, дәрежелеп сахнасын ұсынады және әрбір өнерді саф қалпында тыңдағанды тәуір көреді. Оған өзіміз және көзіміз куә. Тағы да заңды сұрақ туындайды. Бүгінгі өзіміздің қазақ сахнасы өзінің өнерпазын қалай тыңдағанды тәуір көреді немесе әнші, күйші, жыршының сахнадағы көрінісі қандай?

Жарты ән – жарым көңіл

Иә, төрт құбыласы түгел деуге келе бермейтін жарты ән орындату үрдісінің пайда болғанына да көп болды. Жыршылардың толғап отырып алатын терме немесе жыр-дастандарын айтпағанда, екі шумақ пен қайырымнан тұратын әндерді тыңдауға үш минутты қимайтын халге жеттік. Сөз басында айтып өттік тыңдаушысыз қалған өнердің нендей күй кешетінін. Жыр-дастандардың сахнада орындалмауы жыршылық-жыраулық өнер мен өнерпаздың сұраушысыз қалуына әкеліп тірейтіні белгілі. Бірте-бірте санадан түсіп қалуы немесе мүлде гендік жадтан шығып кетпеуіне кім кепіл. Бұл жойылып кету дегенді білдірмей ме? Сонда қаншама ғасырлар бойы нендей қиындықтар немесе адам төзгісіз тарихи теперіштер көрсе де жойылмай жеткен өнерді енді жойып аламыз деуіміз сүйекке таңба болмай ма деген ой келеді. Бұл тек менің ой-пікірім ғана емес көптеген өнерпаздар мен соның аясында еңбек жазып жүрген зертеушілер тарапынан да айтылып келе жатқан мәселе.

Біз осы сұрақтарға не себепті жауап таба алмай келеміз? Не себепті біз өз өнерімізді мұндай күйге жеткіздік? Бұл жағдайға итермелейтін кім немесе мұндай жағдайдың туындауына не себеп? Қазаққа ортақ өнер өз деңгейінде дәріптелсе ол кімге зиян?

Адами капитал

Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласында дәстүрлі музыканы айрықша атап өтті [6]. Дәстүрлі музыкалық өнерді сақтау және оны кеңінен насихаттау дегеніміз жоғарыда айтып өткен ұлттық санадан ажырамау деген басты қағидаттың тұрғанын түсіну қиынға соқпас. Елбасы жолдауында осы айтылған мәселені шегелей түсті яғни адами капиталды нығайту

керек деген нақты тапсырма берілді. Адами капиталды нығайтуда дәстүрлі музыкалық өнеріміз өз үлесін айтарлықтай тигізери сөзсіз.

Дәстүрлі музыкалық өнер ғасырлар бойы сақталып жеткен ұлттық дүниетаным көрінісі. Далалық философия ән мен күй, жыр-толғауларымызда көрініс тауып жатқаны жасырын емес. Бұл күнде дәл осындай ән мен күйдің және жыр өнерінің өкілдері бар деп айта аламыз. Олай болса, сол өнердің өкілдеріне сахна еркіндігі берілу керек. Олай дейтін себебіміз, қазақтың сан ғасырлар бойы жинап келген дала даналығы осы ән мен күйде, жыр-толғауларымызда. Халықтың санасын салмақтандыру қашанда халық өнерпаздарына жүктеліп келген қызмет (миссия) болатын. Өйткені, халық санасы жетілген сайын ұлт өркендей түспек.

Әдебиеттер тізімі

1. *Марғұлан, Ә. Х.* Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.
2. *Мелетинский, Е.* Происхождение героического эпоса. – М., 1963. – 460 б.
3. *Мағауин, М.* Қобыз Сарыны. – Алматы: Жазушы, 1968. – 190 б.
4. *Жүсіпов, Б. М.* Сүлейлер. / Монография. – Алматы: Арна-б, 2010. – 208 б.
5. *Бердібаев, Р.* Жыршылық дәстүр. – Алматы: Қазақстан, 1980.
6. *Назарбаев, Н. Ә.* Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. // Егемен Қазақстан, 26. 04. 2017. – [Электрондық ресурс] URL: <https://egemen.kz/article/nursultan-nazarbaev-bolashaqqa-baghdar-rukhani-zhanhghyru> (01.02.18)

References (transliterated)

1. *Margulan, A. H.* Eželgi žyr, anyzdar. – Almaty: 1985. – 368 p.
2. *Meletinskij, E.* Proishozhdenie geroičeskogo èposa. – M., 1963. – 460 b.
3. *Mağauin, M.* Qobyz Saryny. – Almaty: Žazušy, 1968. – 190 p.
4. *Žusipov, B. M.* Sùlejler. / Monografiâ. – Almaty: Arna-b, 2010. – 208 p.
5. *Berdibaev, R.* Žyršylyk dâstür. – Almaty: Qazaqstan, 1980.
6. *Nazarbaev, N. A.* Bolašaqqa bagdar: ruhani žaŋgyru. // Egemen Qazaqstan, 26. 04. 2017. – [Электрондық ресурс] URL: <https://egemen.kz/article/nursultan-nazarbaev-bolashaqqa-baghdar-rukhani-zhanhghyru> (01.02.18)

Сведения об авторе:

Ұлжан Байбосынова – заслуженный деятель РК, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры народного пения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Ұлжан Байбосынова – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, филология ғылымдарының кандидаты, – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық әні кафедрасының аға оқытушысы.

Information about the author:

Ulzhan Baybosynova – Honored worker of the RK, Candidate of Philology, Senior Lecturer of the Department of Folk Singing at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51.

Р. Жұмаділова¹

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

ДӘСТҮРЛІ ӘНШІЛЕРГЕ ДАУЫС ҚОЮ АӘІСТЕМЕСІ

Түйін

Мақалада автор қазақ ұлттық вокал өнерін зерттейді. Ертеден бкл өнер ауызша түрде белгілі. Қазақ ұлттық ән өнері ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатыр. Бірнеше дәстүрлі ән мектептері барын білеміз. Арқа өнер мектебі, Жетісу, Батыс және т.б Дәстүрлі орындаушылар классикалық және опералық орындаушылардан ерекшеленеді. Физиологиялық табиғи диапазонымен, дауысының қуатымен, тембрімен, дауыс бояуымен. Дәстүрлі ән өнерін сақтау үшін әншілерімізді сақтау керек. Дәстүрлі мектептер Қазақ ұлттық консерваториясында жиырма жылдан бері жұмыс істеп келеді. Автор дәстүрлі әншілердің дауыс қоюын, туденттерге арналған техникалық дағдыларды және дәстүрлі музыка кафедрасы жайында сөз қозғайды. Қазақ музыкатануында дәстүрлі ән өнеріне арналған ғылыми-теориялық еңбектер жоқ. Алайда бөлек шыққан авторлық жұмыстар жетерлік. А.Нұғмановтың «Қазақтың әншілік дәстүрі», «Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері» монографиялық жинақтары, Б.Тлеухан, Р.Несіпбайдың «Исполнительская специфика казахского народно-профессионального искусства пения» еңбегі. Қазақ ұлттық ән өнерінің зерттелуі қазақ музыкатануындағы өзекті саланың бірі болып қала бермек.

Тірек сөздер: ұлттық музыка, дауыс қою, музыка, оқу барысы.

Р. Жұмаділова¹

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

РЕКОМЕНДАЦИИ К ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА ПЕВЦОВ НАРОДНОГО ПЕНИЯ

Аннотация

Предметом исследования данной статьи является казахское традиционное вокальное искусство, издавна существующее в устной форме. Традиционное казахское пение передавалось из поколения в поколение, так существуют несколько традиционных школ, в числе наиболее крупных автор называет Аркинскую, Жетысуйскую, Западную школы. Народные певцы значительно отличаются от классических и оперных исполнителей, что заключается в физиологически естественном диапазоне, мощности и специфической тембральной окраске. Главным условием для сохранения традиции казахского пения являются сами исполнители, также традиционная вокальная школа уже более двадцати лет существует в Казахской национальной консерватории. Автор описывает особенности и процесс постановки голоса для развития вокально-технических навыков студентов кафедры народного казахского пения. В настоящее время в казахском музыковедении нет фундаментальных научно-теоретических исследований по традиционному песенному искусству, однако существуют отдельные работы, в числе которых сборник-монография А. Нугманова «Қазақтың әншілік дәстүрі», «Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері» Б. Тлеухана, «Исполнительская специфика казахского народно-профессионального искусства пения» Б. Тлеухана и Р. Несіпбай. Таким образом исследование традиционного казахского вокального искусства является одной из наиболее актуальных проблем казахстанского музыковедения.

Ключевые слова: народно-профессиональное искусство, казахское народное пение, вокально-технические рекомендации.

R. Zhumadilova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

RECOMMENDATIONS TO THE VOICE TRAINING OF FOLK SINGERS

Abstract

In this article the author explores the Kazakh traditional vocal art, which exists in oral form for many centuries. Traditional Kazakh singing was passed down from generation to generation, there are several schools of traditional singing, among the largest ones are Arkin, Zhetysu, and Western schools. Folk singers significantly differ from classical and operatic performers, which consists in physiologically natural range, power and specific timbral coloration. The main condition for preserving the tradition of Kazakh singing is the singers themselves, as well as the traditional school of song creation that for more than twenty years exists in the Kazakh National Conservatory. The author describes the features of traditional vocal art and the process of voice-training for the development of vocal and technical skills for students of the Kazakh folk singing department. At present there is no fundamental scientific and theoretical research on traditional song art training in Kazakh musicology, but there are some works, including a collection A. Nugmanov's monograph "Kazaktyn anshilik dasturi" and the article "Kazakutyn kasibi vokaldy onerinin keybir erekshelikteri" by B. Tleukhan, "Performing specificity of Kazakh national-professional singing art" by B. Tleukhan and R. Nesipbai. Thus, the study of traditional Kazakh vocal art is one of the most pressing problems of the Kazakh musicology.

Key words: folk-professional art, Kazakh folk singing, vocal-technical recommendations.

Сан ғасырлық тарихы бар қазақтың халық әндері мен халық композиторларының әндері ұрпақтан-ұрпаққа ауызекі таралып, жаңа заманға қаймағы бұзылмай тау бұлағының суындай сынғырлап таза жетті. Көңілдің хошын, жүректің сырын, адамзат баласының қуанышы пен қайғысын қарапайым халық әнімен жеткізу бздің тегіміздің дарындылығын көрсетсе керек. Кезінде орыс саяхатшысы Г. Потанин «Бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай» деп баға берген халқымыздың халық әнінде үлкен сыр жатыр.

Ал жас зерттеуші А. Ұ. Күзеубай ұлттық өнерпаздар жайында : «Қазақтың төл тума өнері ауыздан ауызға тарап, ХХІ ғасырдың төріне классикалық музыканың талап-талғамына төтеп беретін небір дарабоз, орны бөлек дәстүрлі әнші орындаушыларымен оздырды» деп жазады [1].

Адам баласы тал бесіктен жер бесікке түскенше әуелетіп ән салып, жан-дүниесінің тылсым сырын сыртқа шығарған, оны тындап отырған тыңдаушы да сол әуенге балқып, жаны жадыраған, келешекке үлкен үмітпен көз тастаған.

Кешегі Ақансері, Біржан Сал, Мұхит, Мәди, Естай мен Үкілі Ыбырайдың өнерін бізге жеткізген Әміре Қашаубаев, Жүсіпбек Елебеков, Ғарифолла Құрманғалиев, Қали Байжанов, Манарбек Ержановтар болса, Осы дарындардың ізін басып, шәкірт атанған Қайрат Байбосынов, Жәнібек Кәрменов, Қажыбек Бекбосынов, Бекболат Тілеуханов сынды әншілер өздері де соңынан шәкірт ерткен жақсы ұстаздар.

Осы орайда біз ХХ ғасырдың ірі тұлғасы, аса көрнекті ақын С. Торайғыровтың ән турасында айтқан пікіріне жүгінсек «...біздің қазақ ән құмар халық... Біреу қолына домбыра ұстап ән сала бастаса, ойдағы-қырдағысы жиналып, сегіздегі бала, сексендегі шалына дейін қалмай қамалап, айтшы-айтшылап, жанын жағасына келтіреді. Бара- бара сол әндег ірух сүйегіне сінеді, құлағында қалады », – деген [2, 294]. Осындай ерекшелігі бар ұлттық өнер, соның ішінде ұлттық ән салу үлгісі әлі де болса зерттеуді қажетсінуде. Бұл жайында А. Күзеубай: «Дәстүрлі әншінің дауысын тәрбиелеу мәселелеріне байланысты еліміздің мандай алды өнер ошақтарында жүрген дәстүрлі әншілер мен консерватория және академия сынды оқу орындарында сабақ беретін ұстаздардың дәстүрлі вокалды педагогикалық әдістемелік оқу-құралы, оқытудағы әдіс-тәсілдері, дәстүрлі вокалға дауыс қою жайында жарияланған еңбектері, мақалалары жоқтың қасы.

Бұл мәселелерге байланысты Қазақтың ұлттық дәстүрлі вокалын ғылыми – теориялық, ғылыми – практикалық жағынан зерттеу бүгінгі күннің ең басты өзекті мәселесіне айналуға» деп жазады [2, 294]. Сонымен қатар мақалада автор Ә. Нұғыманованың «Қазақтың әншілік дәстүрі» ғылыми монографиялық жинағы [3], Б. Тлеуханның «Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері» [4], Б. Тлеухан, Р. Несіпбайдың «Исполнительская специфика казахского народно-профессионального искусства пения» [5] ғылыми еңбектердің және ғылыми мақалалардың бар екенін жазады. Аталған еңбектерді қарастыра келе автор дәстүрлі вокал педагогикасы қазақ топырағында толық шешуін таппай қалғанын, әлі күнге дейін ғылыми теориялық жағынан бекітілмегенін және толықбір арнайы еңбек болып жарияланбағанын жайында жазады.

Кезінде Республикалық эстрада-студиясында дәстүрлі ән орындау мектебі болса, міне, бүгінде жиырма жылдан астам Ұлттық консерваторияда арнайы халық кафедрасы ашылып, жақсы мамандар тәрбиеленіп жатыр. Оған дәнекерші ұстаз. Менің өзімдік сан жылғы әдістемем талабы бар жас өнерпаздарды жақсы орындаушы болуына ықпал әрі мүмкіндік жасау. Әдістемедегі негізгі мақсат табиғи дарынмен келген болашақ әншілердің дауыс мүмкіндігін ашып, кәсіби әнші болып қалыптасуына бірден-бір атсалысып жүрген ұстаздардың бірімін. Осы мақалада өзімнің көп жыл бойғы ұстаздық еңбегімдегі түйген ойымды, тәжірибемді қағазға түсіруді жөн көріп отырмын.

Дәстүрлі әншілік өнер Арқа, Жетісу, Батыс және бірнеше арнайы мектептерге бөлінеді. Дәстүрлі әншілік өнер орындалу ерекшеліктері, айтылу мәнерімен қоса өзінің иірім – нақышы жағынан сан алуан. Осыған байланысты дауыс қою ерекшеліктері дәстүрлі әншінің табиғи жаратылысына байланысты болып келеді. Анығырақ айтқанда, ол әнші үнінің табиғи диапазоны, күші, тембрлік бояуы, үні және физиологиялық дауыс мүмкіншіліктері ескерілу керек. Алдымен әнші болу үшін дауыс керек. Екіншіден тыңдау қабілеті ерекше жетілген болуы керек. Әнші ең алдымен өз дауысының қай топқа жататындығын және ерекшелігін білу керек. Ерлер мен әйелдер дауысы жоғары, ортаңғы, төменгі болып үш топқа бөлінеді. Әйелдер-сопрано, меццо сопрано, дисконт және контральто деп бөлінеді. Ерлер дауысы-бас, баритон, тенор деп бөлінеді.

Дауыстың тембріне қарап анықтаймыз. Дәстүрлі әншіге дауыс қою кезінде ең алғаш дәріс беру, дауыс аппаратының құрылысын, тіл, жақ, ерін, көмей, көк ет (диафрагма) қандай қызмет атқаратындығын түсіндіру керек.

Дауыс игерудің алғашқы дәрістері:

1. Ауызды дұрыс аша білуі;
2. Тілдің орналасуы;
3. Дем алу, тыныс алу процесі туралы білуі;
4. Дауыстың тек бет перде (маска) арқылы өтуіне жаттығулар жасау керек.

Әнші ән айтқанда дауыс қуысын реттеп беретін дауыс сіңірлерінің қатысы өте зор. Дауыс сіңірі дегеніміз – музыка тілімен айтқанда «голосовая связка» дегенді білдіреді. Дауыс сіңірлері – ол музыкалық аспаптардың «ішегі» тәрізді ұзынды-қысқалы, жуанды – жіңішкелі болып келіп, соған сәйкес әр түрлі дыбыстар шығарады.

Дауыс тембріне әсер ететін тағы да бір екінші құрал-табиғи резонатор болып табылатын жұтқыншақ, маңдай қойнауы, кеңсірік қуысы, қатты таңдай, жұмсақ таңдай, мұрынның қоршауы, көкірік қуысы, бас сүйегі сияқты басқа да мүшелер жатады.

Дәстүрлі әншілер техниканы меңгеру үшін, дикция мен дем алу (тыныс), тіл, жақ, көмекей, ерін аппараттарын игеріп, вокалдық жаттығулар арқылы дыбысты қалыптастыру керек. Ол үшін: *а, э, и, о, у, м, н* дыбыстарын қолданған жөн.

Табиғат берген дарын бола тұрса да, вокалдық техниканы игеріп алған жөн болады. Дауысты дұрыс бағытта қалыптастыру, тәрбиелеу үшін белгілі бір комплексті жаттығулар болады.

Дәстүрлі әншілердің опералық және классикалық әншілерден дауыс қою ерекшеліктеріне орай көп айырмашылығы бар. Опера әншілерінің дауысы зор тынысты, кең, диапазоны үлкен болуы керек, олардың дауыстарын академиялық бағытта тәрбиелейді, яғни дауыстарын тұйық, жасырыңқы күйде (прикрытый, округленный) қойылады. Ал дәстүрлі әншілерге дауыс қою үшін, ашық дауыс мәнері қолданылады. Әнші дауыс қою кезінде домбырасымен сүйемелдей алмайтындығына қарай жаттығу кезінде біраз қиыншылықтар туындайды. Әнші мен ұстаз тек қана тыңдау арқылы дауыс аппаратының қозғалыс қызметі арқылы бақылау қажет. Ал бақылау тек қана сырттан емес, әнші өзін-өзі сезіп бақылай алатын халде болуы керек.

Дәстүрлі әншілерге дауысты игеру үшін аса бір қажетті дыбысты резонаторға қалай бағыттау жайына келейік. Ән айтқанда ауыз аздап қана ашылып, еріннің шеңберінен тек қана үстінгі тіс аздап көрініп тұруға тиіс. Ол кезде көмей шеңбері тілдің түбін байқауға мүмкіндік жоқтығын алдын –ала айнаға қарап тұрып, ауызды мүмкіндігінше ашып, таңдай шымылдығы қалай ашылып, жабылатындығын байқау қажет. Тілдің түбі қалай қозғалады, соларды жақсылап қарап, біраз жаттығулар жасау керек. Нәтижесінде дыбысты шығарар кезінде дыбысқа кедергі жасамайтындай мүмкіндік туғызып, таңдай көтерілген жағдайда дыбыстың маскіге барғанда діріл пайда болғаны сезіледі. Осы дыбысты (биік позиция) немесе жоғары резонатор деп атаймыз. Осы дауыстың қалыптасуы үшін «м» немесе «н» дыбыстарын қолданған жөн. Әнші осы жағдайдың барлығын сезім арқылы ғана емес, сонымен қоса музыкалық тыңдау қабілетімен сезіп, қабылдай білуі керек. Дауысты қалыптастыру, шыңдау, тәрбиелеу өте күрделі жұмыс, онда тек қана жоспарлы, жүйелі түрде жұмыс жүргізген дұрыс деп санаймын.

Дауыс бірнеше регистрлерге бөлінеді. Жақсы қойылып, қалыптасқан, шыңдалған «орта регистр» дауыс көлемінің негізі бола саналады. Сондықтан ең алдымен орта мықтап, кейін жинақтап алып, сол сомдалған биік позиция арқылы біртіндеп жоғары регистр аралығындағы 3-4 жарты тондарға «переходка» аса ден қойған жөн. Вокалдық техникада бір регистрден екіншіге білінбей өтуі керек, ол дегеніміз «переходта» бас пен кеуде дыбыстарын тең резонаторды ұстауы керек. Дыбыс күші дыбыстың созыңқылығы, дауыс деңгейлеріне жатады (выста звука)

Енді дауыс қоюдың кезінде тыныс алу мәселесіне жете назар аударуымыз керек. Тыныс алу функциясын қалай бақылауға болады? Ол үшін бір қолды кеудеге, екіншісін құрсаққа (қарынға) қою керек. Алғаш рет тыныс алғанда, құрсақтың үстіне қойылған қол өкпенің төменгі бөлігіне ауа толғанын сезеді. Қарынды аздап сыртқа тебеді. Екінші кезең –алған тынысты жібермей сақтау кезеңі. Ол кездегі кеудедегі қол кеуде клеткасымен бірге аздап көтерілуі тиіс, ал қарын қысылып, бұрынғы орнына келуі керек. Осылай кеуде мен қарын бірі алға шыққанда бірі кері қайтып, қозғалыс кезектеліп тұруға тиіс. Диафрагмаға алып тастаған тынысты тірек немесе «опора» дейді, дауыс қанша жоғарыласа «опора» сол құрлы төмендейді.

«Құр айғай ән бе еді» деп Абай атамыз айтқандай, әр шығарманы орындағанда әнші эмоциялық көңіл-күйін қоса отырып нақышына келтіріп орындағанда ғана нәтиже шығарады. Айталық, Біржанның «Адасқақ» әнін орындау барысында әнші өкініш-ыза күйін сезіне орындаса, Мұхиттың «Зауреш» әнін автордың терең қайғы-қасіретін жеткізе орындау шарт. Ал Абай әндері үлкен сағыныш пен махаббатты сезіне айтуды қажет етеді. Әнші дауысын меңгеруде дауыс гигиенасын сақтай отырып, біреуге еліктемей өз табиғи дауысын таба білгені жөн. Дауысты күштемей, зорлап айғайға салмай жеңіл айта білуі қажет. Дауысты сақтау үшін зиянды, улы заттардан аулақ болуы керек. Мысалы, темекі тарту, арақ ішу, пісте шағу зиян екенін білу қажет. Сондай-ақ, суықтан сақтанып уақытында емделу керек.

Ұстаз студентті шығармашылық ізденіс пен фантазия еркіндігіне тәрбие бере отырып, ән мектебінің бүгінгі талабына сай, техникасын, сахна мәдениетін кәсіптік деңгейде үйрете отырып, соған баули білу қажет. Өнердің қай саласына да терең білімнің,

ерең еңбектің арқасында, өнердің шыңына жетіп, биік-биік белестерді бағындыра отырып, соңында үлкен нәтижеге жетесін.

Дауыс - адам баласына алладан берілген үлкен сый, ол өте қажетті әрі күрделі орган. Сондықтан табиғи қабілетті дамыту үшін дауысты аялап күту қажет. Ендеше біз алдын-ала болжам бойынша, дәстүрлі әншінің дауыс қою процесін мына параметрлер арқылы нақтылай аламыз:

- дәстүрлі ән салу мәдениеті;
- дауыс аппаратын дайындау шеберлігі;
- ән айту кезіндегі тыныс алу дағдысы;
- дем мен резонаторлардың байланысын белгілеуі;
- дауыс регистрінің үйлесімін;
- жоғарғы дыбысты дамытудағы әдіс-тәсілдерін анықтау;
- дыбыс шығарғанда ауыз қуысының мүшелері (тіл, таңдай, ерін, бөбешік, астыңғы-үстіңгі жақ) табиғи және тиімді жолдарын табу;
- әндеткенде дикция мен артикуляцияның таза шығуын қадағалау;
- көркем шығарманы эмоциямен және мәнерлеп орындау дағдыларын қалыптастыру.

Халқымызда «күміс көмей, жез таңдай» немесе «көмейіне бұлбұл ұялаған, асқақ үні аспандағы аққумен үндескен кең тынысты әнші», – деген даналық теңеулері бар. Біздің мақсатымыз – таңдай қақтырар тамаша әншілерді дәл осындай дәрежеде тәрбиелеп, қазақ өнеріне өзіндік үлес қосу.

Қорытындылай келгенде, дауыс қою пәні – дәстүрлі әншілерге бірден-бір керек пән. Табиғатынан дауысы қалыптасқан адамдар, әншілер көптеп кездеседі, бірақ кәсіби әнші болу үшін жоғарыда айтылған барлық жағдайлар ескеріліп, ән айтудың сырын, техникасын жүйелі түрде меңгермесе, кәсіпқой (профессионал) әнші болуы мүмкін емес. Жақсылап қойылған, тәрбиеленген дауыс әншіні абырой – атаққа қол жеткізуге апаратын бірден-бір жол.

Әдебиеттер тізімі

1. **Күзеубай, А.Ұ.** Қазақтың дәстүрлі әншілерін оқыту мәселелері // ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. 2014. – №4-5. – 300-304 бб.
2. **Торайғыров, С.** Өлең һәм айтушылар // Айқап. – 1913. – №13. – 293-295 бб.
3. **Нұғыманова, Ә.** Қазақтың әншілік дәстүрі. – Алматы: Арыс, 2009. – 240 б.
4. **Тлеухан, Б.** Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері сост. А.И. Мухамбетова // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: Мат. междунар. конф., посв. 175-летию Курмангазы /. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – 136-143 бб.
5. **Тлеухан, Б., Несінбай, Р.** Исполнительская специфика казахского народно-профессионального искусства пения [Текст] // История искусств Казахстана. – Том 1. – Алматы, 1998. – 298-323 бб.

References (transliterated)

1. **Kùzeubaj, A.U.** Қазақтың дәстүрлі әншілерін оқыту мәселелері // ҚазУУ хабаршысы. Filologija seriâsy. 2014. – №4-5. – 300-304 pp.
2. **Torajgyrov, S.** Ôlen һәм aytushylar // Ajqap. – 1913. – №13. – 293-295 pp.
3. **Nuğymanova, Ä.** Қазақтың әншілік дәстүрі. – Almaty: Arys, 2009. – 240 p.
4. **Tleuhan, B.** Қазақтың кәсіби vokaldy ônerininiñ kejbir erekselikleri sost. A.I. Muhambetova // Kurmangazy i tradicionnaâ muzyka na rubeže tysâçeletij: Mat. meždunar. konf., posv. 175-letiu Kurmangazy /. – Almaty: Dajk-Press, 1998. – 136-143 pp.

5. *Tleuhan, B., Nesipbaj, R.* Ispolnitel'skaâ specifika kazahskogo narodno- professional'nogo iskusstva peniâ [Tekst] // Istoriâ iskusstv Kazahstana. – Tom 1. – Almaty, 1998. – 298-323 pp.

Автор туралы мәлімет:

Рымкеш Жұмаділова – Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының оқытушы.

Сведения об авторе:

Рымкеш Жұмаділова – заслуженный деятель РК, преподаватель Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about the author:

Rymkesh Zhumadilova – Honored Worker of the RK, Professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕР

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

INTERDISCIPLINARY RESEARCHES

МРНТИ 18.41.91

Д. Десмон
перевод с французского
Ш. Алтайбаева¹

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

ДОМИНИК ДЕСМОН: ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ПЕСНИ

Аннотация

В предлагаемой вниманию статье рассматривается феномен французской песни с точки зрения ее происхождения и формирования под влиянием различных традиций, представляющих собой не только национальное наследие французского народа, но и мировое культурное достояние. По мнению автора, с одной стороны, можно выделить три основополагающие традиции – «нарративную», «лирическую» и сатирическую», которые сохраняются на современном этапе, и, с другой стороны, автор отмечает, что с XVIII века французская песня претерпевает изменение под влиянием исторических революционных движений и социальных изменений. Автор приходит к выводу, что в настоящее время французская песенная традиция испытывает сильное влияние иных музыкальных культур, обогащаясь благодаря открытости новым направлениям конца XIX века и мировой массовой музыке. В работе приведены аналитические сведения о поэтической и музыкальной форме, а также образе исполнителей. В результате исследования автор приходит к выводу, что массовая французская песня не может уже более укладываться в рамки общепринятых категорий, однако ее синтез с мировыми художественными направлениями открывает перспективы метизации (скрещивания) французской песни в поэтическом, музыкальном и сценическом планах.

Ключевые слова: песня; певец; традиции; поэзия, протест и сатира; французская песня; сущность современного песенного творчества.

Д. Десмон
француздан аударма
Ш. Алтайбаева¹

¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*
(Алматы, Қазақстан)

ДОМИНИК ДЕСМОН: ФРАНЦУЗ ӘНІНІҢ ҰЛЫ ДӘСТҮРЛЕРІ ТУРАЛЫ

Түйін

Ұсынылған мақалада француз әнінің феномені жайында сөз қозғалып отыр. Оның пайда болуы, өзге дәстүрлер әсері негізінде қалыптасуы айтылады. Француз әні тек сол халықтың мұрасы ғана емес, әлемдік қазына екендігіне көз жеткіземіз. Автордың сөзіне сенсек, француз ән дәстүрін үшке бөлуге болады. Олар «нарративтік», «лирикалық» және «сатиралық». Бұлар заманға бейімделе алды. Ал екінші жағынан, XVIII ғасырдан бергі революциялық қозғалыстар әсерінен өзгерістерге ұшырап отырды. Осының бәрін қорыта, автор мынадай тұжырымға келеді. Қазір француз ән өнері өзге музыкалық мәдениеттерден, XIX ғасырдың соңындағы жаңа бағыттар есебінен көркейіп келеді.

Жұмыста орындаушылардың образы жайында, поэтикалық және музыкалық қалып туралы аналитикалық мәліметтер келтірілген. Зерттеулер нәтижесінде автор мынадай тұжырымға келеді. Француз әні категорияларға бөлуге келеді. Алайда оның әлемдік музыка бағыттарымен синтезі француз әнінің поэтикалық, музыкалық және сахналық тұрғысынан шындалуына жол ашады.

Тірек сөздер: ән, әнші, дәстүрлер, ұлы дәстүрлердің рухы; поэзия, наразылық пен сын-сықақ; француз әнінің негізі; заманауи музыка шығармашылығының маңызы.

D. Desmon

translation from french

Sh. Altaybayeva¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

DOMINIC DESSMON: THE GREAT TRADITIONS OF FRENCH SONGS

Abstract

In the present article the phenomenon of the French song is considered from the point of its origin and formation under the influence of different traditions, representing not only the national heritage of the French people, but also the world cultural heritage. According to the author, on the one hand, three basic traditions can be distinguished: “narrative”, “lyrical” and “satirical”, which are preserved at the present stage, and, on the other hand, the author notes that since the 18th century the French song undergoes a change under the influence of historical revolutionary movements and social changes. The author comes to the conclusion that at present the French song tradition is strongly influenced by other musical cultures, enriched by the openness of new directions of the late 19th century and world mass music. The work contains analytical information about the poetic and musical form, as well as the image of the performers. As a result of the research, the author comes to the conclusion that the mass French song can no longer fit within the framework of generally accepted categories, but its synthesis with the world’s artistic directions opens the way for the mingling (crossing) of the French song in poetic, musical and scenic plans.

Key words: song; singer; heritages; spirit of the great heritages; poetry, protest and satire; foundation of the French song; basis of the song’s modern creation.

Посвящается Дням франкофонии в Казахстане

Введение

Как известно, в музыкальном искусстве не существует какого-либо изолированного течения. Взаимодействие жанров является важным условием их обогащения и неизбежностью для необходимой эволюции. В отношении формы массовая французская песня во многом обязана не только традиционной, но также и классической музыке. Многие образцы народной музыки и поэзии вдохновляли композиторов, которые адаптировали их во время постепенного перехода от устного творчества к письменному в XIX веке, в период, когда грамотность становится доступной для населения.

В соответствии с современной концепцией, массовая песня является поздним феноменом по отношению к истории песенного жанра, и доказательством признания ее создателей является тот факт, что, начиная с 1851 года, когда было создано Общество авторов, композиторов и музыкальных издателей, количество его членов увеличилось за полтора века с 220 до 100 000 человек!

Песня как вид народного искусства всегда культивирует в своей практике устную традицию, которую мы можем понять, только обратившись к ее истокам, по крайней мере, к тем трудам, которыми мы располагаем. Я принялся за исследовательскую работу, которую начала моя коллега, певица Ш. Гримм. Итоги ее труда были продолжены и дополнены мной в течение последних лет. Сегодня я представляю вашему вниманию результаты этой работы.

Прошло долгое время со времен великих основополагающих традиций известных со Средневековья и повлиявших на развитие французской песни, до самого последнего направления, появившегося в 30-х годах прошлого века. Примечательно, что все девять традиций, которые предложены вашему вниманию в этой статье, никогда не входили в диссонанс с общественным политико-экономическим контекстом. Предлагаем же рассмотреть эти течения в хронологическом порядке.

I. Три великие основополагающие традиции

А) Нарративная традиция

Данная традиция восходит к Средневековью, она включает в себя танцевальную песню и песню-жалобу. Её музыкальная форма была простой, репризной, доклассического происхождения, основанной на ладах грегорианских песнопений. Её ритм был очень свободным и до XIX века не было обнаружено гармонического аккомпанемента, из чего следует предположение, что песни того времени исполнялись в унисон со скрипкой или перебиранием струн виолы.

Позже, в XIX веке появились гитара и портативные органы, а в XX веке – аккордеон. Женщины пели грудным голосом, характерным для уличного пения, слова записывались на листках, вырванных из блокнота или в тетрадах, содержащих произведения народной литературы и распространяемой бродячими торговцами. Создатели песен были анонимны.

Танцевальная песня представляет собой последовательность нескольких песен с репризами, ригурнелями, рефренами (запевами) и танцевальными элементами. Песни исполнялись без перерыва. Танцевальная песня, по большей части, входила в репертуар детской традиции, не входящей в предмет настоящего исследования.

Первые следы «жалобной песни» обнаруживаются в IX веке. Эта разновидность строится по принципу рассказа очень длинной истории, бытующей в устной традиции в ее самом чистом виде – навеянной различными происшествиями и историческими событиями, почерпнутыми из слухов или легенд. Поэтому в разных регионах мы можем услышать сильно модифицированные варианты одного и того же текста. В XIX веке нарративная традиция пришла в упадок в связи с распространением грамотности населения. С конца XIX до 30-х гг. XX века, жалобные песни «воровского мира» (к примеру «Жалоба» Виолетты Нозьер) окончательно заменили основанные на легендах мифы. После 1945 г. наблюдается возрождение этого жанра, когда певцы Жак Дуэ и Кора Вокэр возобновили в своем творчестве традиционную французскую песню, затем эта тенденция повторилась в 70-х годах прошлого века благодаря новому витку развития фольклорного течения.

Песенная нарративная традиция является наследницей старинной устной традиции, которая, как известно, является результатом слияния творчества социальных групп и хранителем национального культурного достояния, народной морали и мифов.

Б) Сатирическая традиция

Ее истоки мы можем обнаружить во дворах феодальных замков, на площадях городов и селений, на папертях церквей и в литургическом театре Средневековья, где разыгрывались сатирические интермедии и давались певческие представления. Здесь следует отметить две значительные эпохи: эпоху Пон-Нёф (Новый Мост) с ее песнями протеста XVII–XVIII веков, и эпоху парижских кабаре Монмартра конца XIX – начала XX веков.

Сатирическая песня с литературной точки зрения характеризуется ироническим, гротескным или карикатурным отношением к действительности. Она выступает против любой власти – будь то религиозная, политическая или семейная, используя богохульство, протест против существующего порядка, эротизм, поданный под буффонадным соусом от лица королевского шута, который смешит публику. Именно шуту позволено произносить запрещенные вещи, поскольку он считается сумасшедшим. В рамках сатирической традиции обычно используются известные мелодии – церковные песнопения, арии, исполняемые во дворцах или народные песни. По тембровой характеристике – это эталонные мелодии, ныне собранные в сборники. Образцом может служить «Ключ от погребка» (la Clé du Caveau).

С вокальной точки зрения в сатирических песнях превалирует речь и речитативное пение. Создателями этой традиции первоначально являлись средневековые трубадуры и

труверы, затем ее подхватили известные под прозвищами уличные персонажи. К концу XIX века эту эстафету принимают шансонье. Сатирический жанр широко представлен и в наши дни, его положение упрочилось благодаря пародистам и юмористам.

В качестве иллюстрации может послужить бытовая песня XIX века из репертуара первой выступавшей в этом жанре, великой французской певицы – Иветт Гильбер, которая, по всей видимости, в 1920 г. переложила на музыку тексты одного из выдающихся авторов XIX века – Поля Кокка (1793-1871), а именно – «La célèbre Madame Arthur» (Знаменитая Мадам Артур) и «Quand on vous aime comme ça» (Когда вас любят так).

В) Лирическая традиция

Лирическая традиция является самой искусной из всех перечисленных. Лирика – это поэтическое, возвышенное выражение эмоций, которые подразумевают пение в качестве «обращения». Темы обычно связаны с ушедшей или неразделенной любовью и идеализированной природой – цветами, лугами, рощами, садами и другими местами, так подходящими для любви.

Музыкальная форма лирической песни опирается на акцентирование мелодического голоса. Репертуар эволюционирует от монодийного к многоголосному пению, (золотой век которого приходится на XV-XVI века), а позднее – к дворцовым ариям XVII века. Такое сложное искусство, как лирическая традиция создано рядом композиторов от Жоскена Дебре до Антуана Бюссэ.

Создатели песен происходили из привилегированных слоев общества – аристократии и крупной буржуазии. Лирическая песня практиковалась также в кругу королей и королев, в числе которых были Катрин де Медичи и Франциск I.

Вышеупомянутая традиция имеет эстетическую функцию, это – искусство досуга, используемое аристократами и, которое, становится моделью культуры. На исходе XVII века дворцовая ария постепенно вытесняется Оперой-балетом, а уже в XVIII веке – Комической Оперой. Таким образом, в конце XVIII века лирическая традиция разделяется на две ветви – на мелодически сложные формы, и на более популярную народную песню, стоящую у истоков романтической традиции.

II. Новые традиции, зародившиеся в результате изменений революционной эпохи

А) Романтическая традиция

Это наиболее популярная традиция, истоки которой восходят к романсу последних десятилетий XVIII века и куплетной песне, позднее структурированной в более сложную куплетно-припевную форму. Следует отметить поиск простоты, несмотря на постоянно присутствующую сентиментальную и экзальтированную экспрессию. Родоначальником романтической традиции является философ, поэт и музыкант – Жан-Жак Руссо.

В XIX веке романтическая традиция получила беспрецедентную популярность и вошла в моду в салонах буржуа и новых аристократов эпохи Ампира, благодаря чему существует большое количество нот этого времени, изданных с фортепианным сопровождением.

Романтическая традиция уверенно продолжала существовать до конца XIX века, и самым известным ее певцом был Поль Дэльмэ, композитор и исполнитель с Монмартра.

Это направление способствовало тому, что народное вокальное искусство достигло своего наивысшего уровня. В произведениях, воспевающих преимущественно любовь или природу, не всегда использовалась высокая поэзия, ее часто возвышала красота мелодии. Примером среди прочих могут послужить песни Шарля Азнавура. В сочетании с джазом, а впоследствии с «соул мьюзик» («soul music») 60-х годов прошлого века, романтическая традиция проникла в большинство произведений французских варьете благодаря своей красочности. До наших дней значимость песен романтической традиции неравноценна.

Благодаря жизнеспособности этого течения в вокальном и музыкальном плане, во французской песне осталась мелодическая традиция. Яркими примерами этого являются три знаменитые песни, представляющие три разных века:

1) «Удовольствие любви» («Plaisir d'amour». Слова: Florian/музыка – Martini, приблизительно 1770 годы);

2) «Время вишен» (Le temps des cerises) (J.-B. Clément /A. Renard, 1867);

3) «Говорите мне о любви» («Parlez-moi d'amour», J. Lenoir, 1930).

Примером может служить также песня «Где ты, любовь моя?» («Où es-tu, mon amour?», 1946. Слова Henry-Lemarchand, музыка – Emil Stern). Переведенная на многие языки, эта песня пользовалась большим успехом во всем мире, в том числе в репертуаре исполнителей Ренэ Леба и Ива Монтана.

II. Наследие Французской Революции и социальные движения

Б) Героическая традиция

Это традиция, так же, как и предыдущая, опирается на сентиментальную и экзальтированную экспрессию, но с совершенно иным, суровым содержанием. С самого начала ее основной формой являлся гимн. Это – политическая песня, провозглашающая такие великие идеи, как Родина, Свобода, Всеобщая Любовь, Братство, Независимость и Равенство. Во время Революции гимны исполнялись в виде дефила в аллегорических костюмах.

Для сочиняемых на ритмы марша, гимнов, композиторы берут за образец классическую музыку с использованием большого состава духовых оркестров, грандиозных хоров, в особенности, мужских. Голоса поющих – и мужчин, и женщин по характеру являются мужественными. Создатели гимнов были поэтами и композиторами, вышедшими из революционно настроенных кругов утопистов и партизан.

Гимны исполняют на площадях или во время уличных маршей, а в сегодня – на публичных митингах. Особой популярностью гимны пользовались в период с 1815 по 1848 гг. в кафешантанах рабочих предместий.

Героический порыв является движущей силой боевого и военного действия. Зародившееся вместе с Марсельезой Руже де Лиля в 1792 г., героическое течение развивается в двух противоположные тенденции – первоначально это будет националистическая тенденция, унаследованная от Революции и продолжавшаяся вплоть до войны 1914-1918 гг.; её стиль закрепится в военных маршах. Другая тенденция, зародившаяся в недрах рабочего движения в виде социальной песни, заявляет о себе в начале XIX века. Исполняемая на скромных пирушках и обладающая скрытой жизненной силой, героическая социальная песня исчезает в период Второй империи, чтобы вновь возродиться во время Парижской Коммуны в 1871 г., в целом букете песен. Вспомним стихи коммунара Эжена Поттье, положенные на музыку в 1885 г. Пьером Дегейтером – это произведение впоследствии станет известным всему миру «Интернационалом». В эти же годы певец Монтеюс (1872–1952), известный своим антивоенным репертуаром, становится единственной звездой жанра мюзик-холл.

Многие поэты-композиторы и исполнители 60-х годов прошлого века продолжили эту традицию, логическое возрождение которой обязано майским событиям 1968 года. Среди них – Жан Ферра, Лео Ферре и Максим Лёфорестье. Иллюстрацией может послужить также песня Франсиса Лемарка, написанная в 1952г., и вновь исполненная в 1991г. группой «Шансон плю бифлюор» (Chanson plus bifluore): «Quand un soldat» – (Когда солдат...)

В) Традиция поэтико-нарративная

В начале XIX века зарождается авторская песня, которая является одновременно глубоко личной и индивидуальной, и, зачастую – авангардной. Так поэтическое течение подхватывает одну из функций нарративной традиции – увековечение моральных

ценностей, однако эти ценности сильно изменяются после эпохи Старого Режима и уже в XX веке создатели этого направления провозглашая себя гуманистами, ставят перед собой задачу защиты отдельной личности – индивидуума. Авангардная песня выражает новые идеи, мнения, ей свойственна отшлифованность, которая отсутствует в сатирической традиции. Это качество было перенято у лирического направления, так же, как и мелодии, которые без сомнения первоначально были заимствованы.

Авторы поэтико-нарративной традиции стремятся к утонченности и уделяют особое внимание тексту, который часто исполняется вначале *à cappella*, а затем, в великую монмартрскую эпоху – под аккомпанемент фортепиано или под гитару, как например, в кабаре Левого Берега в послевоенные годы.

Музыкальная форма поэтико-нарративной традиции не имеет значимых отличий, свое внимание авторы обращают на поэтическую форму. В 1880-е годы, исполнителей этого жанра стали называть «рассказчиками». Личность артиста начинает приобретать всё большее значение. Создателями этого авторской песни являлись интеллектуалы, разорвавшие связь с буржуазной средой или самоучки, вышедшие из народа и выступавшие в литературных кабаре. Первыми образованными авторами этого жанра были Дэзожье и, в особенности, Беранже (1780-1857), познавший подлинную национальную славу. Песни этих авторов распространялись в «Кабачках» или в кафешантанах, так же как в местах более популярных (здесь: простых, прим. пер.) пирушек. Следует отметить также и Густава Надо (1820-1893), первого поэта – композитора – исполнителя.

Так Монмартр был и остается местом встечи, своеобразным центром скопления превосходных авторов, которые «поставляют» великой «рассказчице» Иветт Гильбер качественный репертуар.

После второй мировой войны, Левый Берег Парижа с его кабаре становится в свою очередь «лабораторией», подарившей миру великих «авторов – композиторов – исполнителей» от Брассенса до Бреля, включая Ферре и Барбару. Это было время, когда для создания песен использовалось творчество великих поэтов, положенное на музыку, часто лирическую и изысканную, таких как Аполлинэр, Бодлэр и Арагон. А также время великих исполнителей, таких, как Жюльетт Греко. Одним из самых замечательных представителей направления остается автор-исполнитель Алэн Лепрэ.

Жанр авторской песни пережил период упадка в первые годы расцвета рок-музыки (1958-68), а затем период возрождения в 70-е годы, благодаря заявившей о себе волне «folk» (фолк-направления). В наши дни эта традиция остается-таки жизнеспособной в виде сольных концертов певцов в домах культуры или на сценах редких кабаре и еще оставшихся мюзик-холлов, но остается малоизвестной за пределами мировой музыкальной индустрии еще со времени расцвета записи музыки на дисках.

Образцом этой традиции является стихотворение Луи Арагона, положенное на музыку Лео Ферре в 1959г. – «Я тебя так люблю» («Je t'aime tant»).

III. Новые традиции, появившиеся в результате изменений конца XIX века

Изменения, произошедшие в конце XIX века, носят социальный характер. Новые направления в развитии французской песни мы можем наблюдать на сцене заведений, которые носили в свое время название кафе-концерт или сокращенно «каф-конс» (caf ' conc').

Среди множества факторов социальных изменений, приведших к тому, что песня стала спектаклем одновременно комическим и трагическим, как в театре, вкратце приведем следующие:

– огромное увеличение парижского населения, число которого возросло в пять раз в течение XIX века, имело следствием утрату культурных корней переселенческой среды и одновременно маргинализацию всего населения, вынужденного искать пути чтобы выживания;

– урбанизация, развернутая архитектором Османом, которая превратила некоторые кварталы Парижа в места прогулок и появление газовых рожков, что привело к активизации ночной жизни;

Поиск новой «семьи» у мигрантов создал предпосылки для обогащения владельцев кафе, а использование электричества обогатило устроителей спектаклей. Некоторая отсталость провинциалов, прибывших в Париж и ассимилированных с крестьянами, нашла свое выражение в банальном прозвище, которое они получили – «деревенщина», а неграмотность солдат становится источником смеха и несчастий для проституток. Элементы воровского мира также доставляли много неприятностей парижанам.

Эта новая народная песня отводит на второй план поэтическое течение, которое находит себе пристанище на Монмартре, и ослабляет романтическое и героическое течения, которые, тем не менее, постоянно присутствуют на тех же самых сценах. Она открывает дверь современной индустрии варьете задолго до рождения эпохи звукозаписи.

Комическая традиция

Не следует искать априори никакой литературной формы в этом жанре, за исключением шутки, поскольку большое значение придается одному из самых популярных видов игры слов – каламбуру. Композиции представляют собой произведения, созданные на манер музыки ярмарок, цирка или военных сигналов с упрощенными припевами, которые без конца повторяются. Это – поднадоевшие шлягеры, например: «Ах, зеленый горошек...» или «Они в виноградниках, воробьи...». В 20-х и 30-х годах в репертуаре используются новые модные ритмы, пришедшие из-за океана, это – североамериканский фокстрот или латиноамериканские румба, самба, а также песни комико-экзотического направления...

Вокал остается весьма скромным, от комического певца не требуется выдающегося пения, поэтому он налегает на свои таланты драматического актера. Сценический облик является гораздо более разработанным, персонаж всегда имеет четкий образ – это либо крестьянин в блузе, либо шансонье в солдатской форме, распевая солдатские песни («солдатик»), либо клоун или деревенский дурачок в короткой одежде, например, как Дранэм, специализирующийся на таких песнях, либо, если речь идет о певицах, истеричная женщина с нимфоманскими наклонностями.

Исполнителями являются комики и актеры, вышедшие из народной среды, которые проторили дорогу к быстрой профессионализации, возникшей в начале XX века, и отмеченной переходом от кабаре к мюзик-холлу. В качестве примера можно привести двух самых знаменитых представителей этой традиции – это Фернандель и Бурвиль, а также певица Мари Дюба.

Комическая традиция также имеет социальную функцию: через развлечения она интегрирует в общество не только неграмотного человека, но также и сумасшедшего. Можно говорить глупости, насмеяться над сексуальностью, нарушая буржуазную мораль исполнением эротических песен, имеющих двоякий смысл.

Используя талант таких авторов, как Франсис Бланш, Бобби Лапуэнт, послевоенные артисты мюзик-холлов также осуществили альянс с такими формами, как джаз, блюз и рок, как это сделал, например, Борис Виан или в 80-ых гг. – Ришар Готэне. Типичным образцом является песня «Сделай мне больно, Джонни» (*Fais-moi mal, Johnny*), написанная Борисом Вианом на музыку Алэна Горэге.

Б) Реалистическая и мелодраматическая традиции

Эта традиция характерна для бедных окраин Парижа, появившихся в ходе индустриализации и расширения городов в XIX веке. Ее литературной формой является песня, близкая нарративной традиции, в которой певец рассказывает о своем горе и нищете, выражаясь чаще всего от первого лица. Реалистическая и мелодраматическая традиции характеризуются также использованием арго, который в XIX веке проявляется

как язык всех маргиналов окраин стремительно обогащающегося индустриального общества.

В музыкальном отношении уличная песня первоначально является ладовой, это – сетование, жалоба, кантилена. Сначала ей аккомпанирует шарманка, затем, сразу после войны 1914 года, – аккордеон, который гармонически обогащает песню и вводит в нее танцевальные ритмы. Таким образом, песни реалистического течения исполняются под мелодии танго, сложного вальса в стиле простонародных танцев под аккордеон и мелодии в стиле «ява», часто сохраняя при этом речитатив. Реалистическая песня также заимствует мелодику у романтического течения.

Вокальная форма полностью унаследована у уличных исполнителей с одновременным использованием усиленного грудного регистра, подчеркнутого приемом, называемым «*gouaille*» (насмешка, ирония, сарказм). Это – парижский акцент (*parigot*), парижская манера произнесения слогов, которая сама по себе является настоящей школой дикции. Данная традиция изобретает также присутствие на сцене экспрессивной подлинности без всяких уловок, когда значение драмы передается исключительно посредством вокала. Некоторые исполнители мюзик-холлов добавляют к этому театральные элементы, а именно – певица Дамя, которая, в 30-е годы, исполняет на сцене песни в экспрессионистском стиле, и добавляет свою точку зрения в эту новую форму художественного выражения под названием «сольный концерт исполнителя песен» или попросту – сольный концерт, вечер одного исполнителя. Ноты становятся доступны, их можно купить у издателей или на улице, это – так называемый «малый формат». Артисты, за исключением шансонье Аристиды Бриана (1851-1925), представлены в основном женщинами, которые работают с привлеченными авторами текстов, либреттистами, композиторами и пианистами. В период между двумя войнами, именно их окрестили «гранд – дамами песни». К ним относятся и уже упомянутая выше Дамя, а также Фрэль, Берта Сильва, Ли Готи, Сюзи Солидор и, разумеется, молодая Эдит Пиаф. Они поют о своей собственной истории в поэтических текстах, героинями которых являются портовые девицы легкого поведения или из бедных кварталов. В тех случаях, когда они сами не являются авторами, тексты пишутся для них по заказу. Путь, пройденный всеми ими, начинался с улицы, где они давали представления в начале их карьеры, затем были кабаре и, наконец, признание, которое они получили в залах мюзик-холлов.

Насколько реалистическое течение принадлежит трагедии, настолько комическое течение принадлежит фарсу. Но это драматическое выражение низших слоев общества становится вместе со стилем «мюзет» (*musette*) сигналом праздника для новой пролетарской семьи. Реалистическое течение, таким образом, явилось фактором интеграции маргинального («фольклористического», возможно, звучит не так грубо), фактором структурирования новой социальной группы. Реалистическая песня и аккордеон – «мюзет» остались с тех пор символами народного Парижа.

Реалистическая традиция, которая в 50-ые годы соединилась с поэтическим жанром, в творчестве таких певцов как Лео Ферре, Ив Монтан, Мулуджи или у певицы Паташу. лучше всего сохранилась, доказав тем самым наличие и устойчивость определенного городского фольклора, который просуществовал вплоть до 70-х годов, что мы наблюдаем на примере репертуара Рено.

Типичным образцом данной традиции является текст Роберта Мальрона, положенный на музыку Жюэль и Маргерит Моно, женщины-композитора, сотрудничавшей с Эдит Пиаф. Это – песня «L'Étranger» (Чужестранец), исполнявшаяся в 1935г. Аннэт Лажон, а впоследствии певицами Дамя и Эдит Пиаф.

IV. Открытость направлениям мировой музыки и новая традиция *Поэтический джаз, латино, рок, смешанные направления (metisise).*

Это – совершенно новая традиция, настоящая артистическая революция, родившаяся в результате расцвета в конце 20-х гг. оригинальной формы, вдохновленной, прежде

всего, американским джазом. Особенность ее заключается в искусстве соединения французского языка и непривычных ему джазовых ритмов. Литературное содержание основывается на романтической традиции (темы любви и природы), язык «стряхивает пыль и груз, отринув привычную доселе напыщенность». Непосредственная и легкая манера письма, в которой созданы эти песни, окрашена фантазией и зачастую сюрреализмом, однако она использует простые и современные слова.

Музыкальная форма опирается на новые ритмы, основывающиеся на американских направлениях (чарльстон, блюз, фокстрот, свинг, слоу, слоу-фокс и др.), мелодии живые и изысканные, искусно сопровождаемые небольшими джазовыми оркестрами и даже большими оркестрами, которые были в большой моде в период между двумя войнами и после войны. Известные исполнители этого времени – Фред Адисон, Рэй Вентура.

В этой традиции вокальная форма противостоит реалистическому жанру. Исполнители поют несильным голосом, предпочитая некоторую интимность и нежность, усиленную и подчеркнутую благодаря использованию микрофона в 30-х годах. Постепенно происходит отказ от раскатистого «р», чтобы петь с акцентом, лишенным насмешки, и даже с некоторым шиком. Исполнители приближаются к стилю эстрадных певцов, певицы же используют высокий или грудной регистр как угодно и без особого напряжения. Поведение на сцене является сдержанным и строгим, предпочтение отдается вокальной красоте или свободному аккомпанементу оркестров, которые изобретают «скетчевую» песню, в которой все музыканты поют и играют. Основная форма – миниатюры под аккомпанемент фортепиано. Создатели этого направления, вышедшие из артистических кругов, открыли дорогу авторам – композиторам – исполнителям. Вспомним их имена, это – Мирей и Жан Ноэн, Жан Траншан, Шарль Тренэ и Джонни Эсс, которые дебютировали в дуэтах, прежде чем стать сольными исполнителями. Эти артисты выступали в мюзик-холлах и на радио, новом месте, сыгравшим важную роль в распространении этого музыкального течения, популярного среди молодежи, абсолютно современной, вышедшей из современной парижской богемы и буржуазии. Новое поколение находится в постоянном поиске культурных развлечений во всех областях искусства, в том числе, в мире моды и новых средств коммуникации. В это время появляется возможность записи музыки, что вместе с появившимся чуть позже телевидением, предвосхищает стремительные индустриализацию и коммерциализацию искусства.

В 30-х годах экзотические кубинские оркестры произвели фурор и новые ритмы – болеро, румба и самба, подвинули на задний план аргентинское танго, пришедшее во Францию в 1910 году.

Типичным примером этого течения является песня 1937 года Шарля Тренэ и Мишеля Эмера – «Annie-Anna».

Вторая мировая война никоим образом не остановила развитие течения: с песней «l'Age d'or» («Золотой возраст») наступила эпоха Зазу (Zazous), в стиле французского свинга, это был настоящий вызов нацизму. Певцы и музыканты конца 40-х и 50-х годов прощупывают би-боп (le be-bop) в погребках Сен-Жермэн-де-Пре, затем резко врывается рок, приходит мода на йе-йе (yéyé) 60-ых годов, рэгги (reggae), рэп (городская идентифицирующая музыка, приближающаяся по некоторым аспектам к реалистической и героической традициям), музыка черной Африки и Магриба.

Образ певца за несколько десятилетий кардинально изменился: видные артисты и знаменитости уступили место идолам, которые сами отошли на второй план перед настоящими звездами – «стар». Целая плеяда артистов сменяли друг друга, среди которых Гэйнсбур, Нугаро, Холлидэй, Ижлэн, Мишель Бержэ, Рита Мицуко, MC Solar и многие другие.

Заклучение

На протяжении нескольких лет французская песня не укладывается в рамки категорий, поддающихся распознаванию в соответствии с ее великими традициями. Они, безусловно, всегда присутствуют, но они питают друг друга, смешиваясь даже внутри одной и той же песни или одного и того же произведения автора-композитора. Другие мировые художественные направления открывают в настоящее время перспективы метизации (скрещивания) во всех планах: поэтическом, музыкальном и сценическом, но с риском идентифицирующего заточения, а также художественных и социальных тупиков.

Сегодня можно наблюдать 3 тенденции:

- 1) индустриальная песня, связанная с системой «звезд», с шоу-бизнесом и СМИ;
- 2) новая французская сцена, вдохновляемая продюсерами и распространителями (пресса, фестивали, фирмы–производители дисков), предлагающая репертуар под маркой французского, который, и на самом деле, является менее интернациональным, чем предыдущий;
- 3) огромное число самодеятельных артистов, большинство из которых в своих произведениях увековечивают дух великих традиций, и в которых поэзия, протест и сатира продолжают составлять сущность современного творчества.

References

1. *Desmons D.* Les grandes traditions de la chanson française. (перевод с фр.) // ICVT7 – International Congress of Voice Teachers – Session Resources. – July 15-19, 2009. Paris, France, Folies Bergère.

Сведения об авторах:

Доминик Десмон – оперный певец и певец варьете, драматический актер, пианист и поэт-композитор, преподаватель вокала, автор текстов и музыки для театральных постановок, автор статей и публикаций на различные музыкальные темы, в том числе, посвященных песне и оперному искусству.

Алтайбаева Шолпан Юсипбаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры СГД КНК им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Доминик Десмон – опера және варьетегі әнші, драма әртисі, пианисі, ақын-композитор, ән өнерінің оқытушысы, театр қойылымдар үшін тексттер және музыкасының авторы, және де музыкалық тақырыптарына, онын ішінде, әніне және опералық өнеріне арналған көптеген мақалалардың авторы.

Алтайбаева Шолпан Юсипбаевна – филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының доценті.

Information about authors:

Dominique Desmons – the famous French singer, dramatic actor, pianist, poet - composer, professor of Song, author of various articles about music, and particularly, the vocal art and the French song.

Sholpan Altaibayeva – Candidate of Philology, Associate professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's Social & Humanities courses Department.

МРНТИ 18.41.07.

*А. Т. Есетова, Г. А. Атембаева¹**¹Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ****Аннотация**

Статья посвящена проблеме изучения музыкальной терминологии в курсе профессионального русского языка. Музыкальная терминология представляет собой обширное понятие, включающее в себя различные терминологические системы. Авторами проведена лингвистическая характеристика музыкальных терминов, показана их системность, которая выражается в наличии отношений между терминологическими единицами. На основе морфемной структуры музыкальные термины подразделены на термины-слова, термины-словосочетания; на простые словосочетания, состоящие, из двух знаменательных слов, одно из которых является главным, стержневым, а другое – зависимым, определяющим, и сложные словосочетания, в которых зависимые слова определяют разные аспекты значения главного слова. В статье предлагаются различные виды выявления смысла, значения языковой единицы музыкальных терминов, для обозначения которых авторы статьи вводят термин "семантизация". В работе над музыкальной терминологией на практических занятиях по русскому языку первостепенное значение приобретает система упражнений, характер которой задается на уровне коммуникативно-деятельностного метода. В статье предложены инновационные приемы и технологии критического мышления, коммуникативная система монофункциональных и полифункциональных упражнений на базе музыкального текста. В заключение статьи приводятся примеры заданий, которые могли бы использоваться на уроках для развития музыкально-ассоциативной деятельности.

Ключевые слова: музыкальный термин, термин-слово, термин-словосочетание, системность, семантика.

*А. Т. Есетова, Г. А. Атембаева¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)***МУЗЫКАЛЫҚ ТЕРМИНОЛОГИЯ ЗЕРТТЕУ ОРЫС ТІЛІ САБАҒЫНДА****Түйін**

Мақала кәсіби орыс тілі курсына музыкалық терминологияны оқып-үйрену мәселесіне арналады. Музыкалық терминология дегеніміз – әр түрлі терминдер жүйесінен құралған ауқымды ұғым. Еңбектің авторлары музыкалық терминдердің тілдік сипатын, тілдік бірліктердің өзара қатынасқа түскенде пайда болатын жүйелілікті көрсеткен. Морфологиялық құрылысына орай музыка терминдері термин сөздер және термин сөз тіркестер; жай сөз тіркестер (бағыныңқы және басыңқы сыңардан тұрады) мен күрделі сөз тіркестер (бағыныңқы сыңар басыңқы сыңардың әр түрлі аспектілерін анықтайды) болып бөлінеді. Мақалада музыкалық терминнің түбірін анықтайтын түрлі жолдар берілген. Мақала авторлары «семантизация» деген арнайы термин енгізген. Музыкалық терминологияның орыс тілі сабақтарында жиі қолданылып жүргені қуантарлық жайт. Бұдан өзге еңбекте инновациялық тәсілдер мен сыни көзқарас та табылады.

Мақала авторлары музыкалық мәтін негізінде монофункционалды және көп функционалды жаттығулардың коммуникациялық жүйесін ұсынады. Еңбектің қорытынды бөлімінде музыкалық-ассоциациялық қызмет кезінде қолдануға болатын жаттығу үлгілері көрсетілген.

Тірек сөздер: музыкалық термин, термин сөз, термин сөз тіркесі, жүйелілік, семантика.

A. T. Esetova, G. A. Atembayeva¹
¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*
(Almaty, Kazakhstan)

LEARNING OF MUSICAL TERMINOLOGY AT RUSSIAN LANGUAGE CLASSES

Abstract

The article is devoted to the problem of studying musical terminology in the course of the professional Russian language. The author made a linguistic characteristic of musical terms, their systemic character is shown. Systematic musical terminology is expressed in the presence of systemic relations – synonymous, antonymic and word-building – between terminological units. Based on the morphemic structure, musical terms are divided into terminology words and word-combinations; on simple word combinations consisting of two significant words, one of which is the main one, the core one, and the other – dependent, defining, and complex word combinations in which dependent words define different aspects of the meaning of the main word. The article offers different types of semantization of musical terms, innovative techniques of critical thinking technology and a communicative system of monofunctional and polyfunctional exercises based on the musicological text.

Key words: musical term, term-word, term-phrase, system, semantics.

Музыка – это обширный пласт мировой культуры, который требует серьезного системного подхода. Мир музыки многогранен, основу всей музыкальной культуры составляют несколько главных направлений – классическая музыка, блюз, джаз, рок-н-ролл, народная и массовая музыка. В каждом из направлений существуют различные жанры и стили. Для того, чтобы разграничить эти понятия, собственно и существует специфическая терминология.

Музыкальная терминология является одной из составных частей искусствоведческой, в которую входят терминологии театра, кино, хореографии, скульптуры, живописи, графики. Однако музыкальная терминология представляет собой самостоятельную систему наименований, под которыми подразумеваются лексические элементы, относящиеся к собственно музыкальному искусству в отличие от искусства пластики (танца) и драматического искусства, имеющих непосредственную связь с музыкой.

Музыкальные термины (МТ) – это основа современного исполнительского искусства. Созданные более трехсот лет назад, они академичны и по-прежнему актуальны. В связи с тем, что музыка зародилась в Италии, практически все музыкальные термины были приняты на итальянском языке и в его транскрипции. Некоторые названия композиций пишутся на французском или латинском языке, в зависимости от их происхождения. Музыкальные термины утверждались комитетами по лингвистике ведущих европейских стран и получили официальный статус.

Термин понимается нами как слово или словосочетание, называющее специальное понятие какой-либо сферы производства, науки, искусства. В основе каждого термина обязательно лежит определение (дефиниция) обозначаемой им реалии, благодаря чему термины представляют собой емкую и в то же время сжатую характеристику предмета или явления [1,2]. Музыкальный термин – это профессиональное понятие, представляющее собой семантически целостный, функционально значимый элемент лексической системы языка в рамках музыкальной терминологической сферы исполнительского искусства. В качестве музыкального термина может выступать слово, словосочетание из какой-либо области музыковедения, а также графический знак. Музыкальная терминология исполнительского искусства – это совокупность терминов словесных и графических музыкальной научной области. Музыковедческая терминология

представляет собой обширное понятие, включающее в себя различные терминологические системы.

Как нами было упомянуто ранее, музыкальная терминосистема исполнительского искусства понимается нами как упорядоченная совокупность терминов (словесных и графических) данной сферы искусства, в которой специфика музыкального термина соотносится с его принадлежностью к определенной тематической группе. Системность музыкальной терминологии выражается в наличии системных отношений между терминологическими единицами (ТЕ).

Важен тот факт, что музыкальный термин представляет собой обычное слово с особой функцией. Так, например, термины, если они употреблены не в специальной сфере, не в научной литературе, то воспринимаются как слова общеупотребительной лексики. Сравните: *диапазон* в значении «объем, размер знаний, интересов и т.п.: *широкий диапазон компьютерных игр*» [3, 146] и в значении «интервал между самым низким и самым высоким звуком инструмента или голоса». Французское слово «*dissonance*» происходит от латинского «*dissono*» – «нестройно звучу». Этим музыкальным термином называют такое сочетание двух или нескольких звуков, которое образует напряженное, острое созвучие. К диссонирующим интервалам относятся секунды, септимы, все увеличенные и уменьшенные интервалы (о значении слова интервал можно прочесть в посвященном ему рассказе). Диссонирующими аккордами являются те, в состав которых входит хотя бы один диссонирующий интервал. *Ключ* в значении «металлический стержень особой формы для отпираания и запираания замка: *открыть дверь ключом*» и в значении «значок, обозначающий место записи звука на нотной линейке в соотношении с остальными звуками» [4]. Таким образом, музыкальный термин – это языковая единица, сохраняющая общие лексические признаки единиц русского языка, и употребляющаяся в особой функции в специальной системе речевой коммуникации.

Музыкальная терминологическая система представляет собой единство трех подсистем: 1) собственно терминологии, которая состоит из лексико-семантических вариантов слов общеупотребительного языка; 2) номенклатуры, которая состоит из терминологических единиц, имеющих международный характер в музыкальной терминологии и отражающих специфику музыкального искусства; 3) семиотической подсистемы музыкальной терминологии, которая содержит буквенные, цифровые и собственно знаковые символические обозначения.

Тематическая классификация терминосистемы музыкального исполнительства предусматривает выделение семи групп терминов: названия музыкальных произведений и их частей; названия певческих голосов и их регистров; слова, обозначающие динамику, темп и характер исполнения; названия жанров, видов, областей музыки; названия отдельных музыкальных произведений и их частей; названия музыкальных коллективов и групп; названия лиц, чья деятельность связана с музыкой, с музыкальным театром.

Музыкальная терминология, являясь частью словарного состава современного русского литературного языка, как любая терминологическая система, строится на общих лексических, грамматических и словообразовательных закономерностях и развивает системные отношения на парадигматическом и деривационном уровнях. Ее характерная особенность – особое положение в лексико-семантической системе языка. В отличие от других терминосистем, музыкальная лексика обладает наименьшей замкнутостью, наибольшей проницаемостью в общенародный язык, что приводит к сближению музыкальных терминов с общеупотребительной лексикой.

Для музыкальной терминологии наличие синонимов – закономерность, и это составляет ее особенность. Сравните лексические синонимы: *аранжировка, переложение, обработка; гамма – звукоряд; оркестровка, инструментовка; вибрато – тремоло*; словообразовательные синонимы: *баритоновый – баритональный, нотный стан – нотоносец*; синтаксические синонимы: *аэрофон, духовой инструмент* и т.п.

В составе музыкальной терминологии широко распространено явление антонимии, наличие противоположных понятий: Возможно разделение антонимов на лексические антонимы: *мажор – минор, консонанс – диссонанс* и словообразовательные антонимы: *тональный – атональный, музыкальный – антимузыкальный* и т.п.

На основе морфемной структуры музыкальные термины классифицируются на термины-слова (*гамма, соната, нота, фактура*) и термины-словосочетания (*скрипичный ключ, большая терция*). В состав терминов-слов входят непроеизводные имена существительные (*звук, тон, скрипка*), производные (*созвучие, тональность, скрипач*) и сложные (*звукоряд, ладотональность*); имена прилагательные, образованные от терминов-существительных (*струна - струнный, минор - минорный*), или заимствованные из литературного языка (*натуральный звукоряд, малая терция*); порядковые имена числительные (*вторая струна*); наречия и деепричастия в функции наречия (*адажио (adagio) – спокойно, медленно; форте (forte) – громко, с силой; пиано (piano) – тихо, негромко*).

Отличие музыкальной терминологии от других терминосистем заключается в том, что достаточно употребительными являются термины-глаголы. Они выражают профессиональные понятия на уровне движения, процесса. Сравните: *аккомпанировать, артикулировать, диссонировать, инструментовать, интонировать, оркестровать, педализировать, разыгрываться, синкопировать, тактировать, фальшивить, филировать, фразировать, цифровать*.

Термины-словосочетания можно разделить на следующие типы:

1. Простые словосочетания, состоящие, как правило, из двух знаменательных слов, одно из которых является главным, стержневым, а другое – зависимым, определяющим: *вокальная музыка, духовой оркестр, ударный инструмент, головной регистр*.
2. Сложные словосочетания, в которых зависимые слова определяют различные аспекты значения главного слова: *деревянные духовые инструменты, простая двухчастная форма, сонатная форма с двойной экспозицией*.
3. Термины-словосочетания, выражающие единые целостные понятия, более устойчивы по сравнению со свободными словосочетаниями общелитературного языка по своей лексико-семантической организации. Характерной особенностью терминосочетаний является то, что место одного из их компонентов заполняется не любым словом, а лишь тем, которые образуют определенную тематическую группу.

Умение студента «семантизировать» музыкальный термин представляет собой составной компонент профессиональной компетенции будущего музыканта. Под «семантизацией» понимается «выявление смысла, значения языковой единицы; процесс и результат сообщения необходимых сведений о содержательной стороне языковой единицы» [5, 270]. Мы придерживались таких видов семантизации, включенных в Типовую учебную программу, как:

- 1) *формально-грамматическая* (информация о грамматических свойствах) – *содержательная* (информация о терминологическом значении);
- 2) *аспектная* (информация о каком-нибудь одном свойстве) – *полиаспектная* (информация о различных свойствах);
- 3) *внутриязыковая* (без учета родного языка студентов) – *контрастивная* (с учетом родного языка студентов);
- 4) *объяснительная* (с помощью толкования, дефиниции, перечисления) – *демонстрирующая* (показ того, что обозначается вводимым термином);
- 5) *системно-кумулятивная* (заранее планируемое распределение во времени, порционное сообщение информации) – *разовая* (сообщение минимума сведений, достаточных для конкретной ситуации) [6, 21].

В работе над музыкальной терминологией на практических занятиях по русскому языку первостепенное значение приобретает система упражнений, характер которой задается на уровне коммуникативно-деятельностного метода. Так, нами выделяются монофункциональные и полифункциональные упражнения, базирующиеся на учете направленности мыслительной деятельности, опор восприятия и порождения речи, смыслового содержания и структуры воспринимаемого и продуцируемого высказывания, условий восприятия и порождения речи.

Цель монофункциональных заданий – усвоение формы, значения и употребления музыкальных терминов, их лексических, грамматических, фонетических признаков; освоение синтагматических, парадигматических и деривационных связей. Полифункциональные задания ориентированы на формирование умений и навыков употребления МТ в устной и письменной речи студентов.

В качестве иллюстрации нами предлагается следующий комплекс монофункциональных и полифункциональных упражнений на базе музыковедческого текста.

Оркестр (греч. *orchestra*: в древнегреческом театре место перед сценой, на котором размещался хор) – *многочисленный* коллектив музыкантов-исполнителей, предназначенный для совместного исполнения музыкальных произведений. В отличие от ансамбля, некоторые партии в оркестре исполняются одновременно несколькими музыкантами.

По составу инструментов оркестр разделяется на симфонический, камерный, эстрадный, оркестр народных инструментов, джазовый и др. Чем камерный оркестр отличается от симфонического? *Первые* камерные оркестры появились в Европе в XVI веке. А история симфонических оркестров *началась* значительно *позже*, а именно — три века спустя. В состав камерного оркестра входили струнные инструменты: виолы, клавесин и духовые инструменты.

Камерный означает *небольшой* состав музыкантов для *узкого* круга слушателей. Такие оркестры создавались при дворах знати и в состав камерных оркестров в то время могли входить знаменитые композиторы и исполнители. Со временем стали появляться *новые* жанры музыки, и композиторы стали вводить новые группы инструментов, так как более *сложная* музыка требовала *расширения* состава камерного оркестра. Таким образом, появился симфонический оркестр. Симфонический оркестр состоит из четырёх *основных* групп инструментов: струнно-смычковых, деревянных духовых, медных духовых и ударных.

В заключение статьи нами приводятся примеры заданий, которые могли бы использоваться на уроках для развития музыкально-ассоциативной деятельности:

Монофункциональные задания.

1. Определите количество музыкальных терминов в 1-м абзаце текста.
2. Какие термины в 1-2 абзацах соответствуют следующим определениям: «совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками», «старинный струнный смычковый музыкальный инструмент с ладами на грифе», «клавишный струнный музыкальный инструмент»? Выпишите их. Укажите род терминов-существительных.
3. Выпишите из 2-го абзаца термины-словосочетания. Укажите главное и зависимое слова. Определите вид синтаксической связи.
4. Ознакомьтесь с толкованием слова *партия*. В каком значении употреблено слово *партия* в последнем предложении 1-го абзаца?

Партия, -и, женский род.

- 1) Политическая организация какого-нибудь общественного слоя, выражающая и защищающая его интересы, руководящая им для достижения определённых целей и имеющая свою программу. *Вступить в партию. Выйти из партии.*
 - 2) Группа лиц, объединившихся или объединённых с какой-нибудь целью. *Поисковая партия спасателей.*
 - 3) Отдельная часть в многоголосном музыкальном произведении, исполняемая одним инструментом, одним певцом. *Партия скрипки.*
 - 4) В некоторых играх: игра от начала до её завершения. *Партия в шахматы.*
5. Заполните «Таблицу-синтез». Выберите из 3-го абзаца ключевые понятия и запишите их в первой графе. Затем заполните вторую графу таблицы, объясняя значение этих слов. В третьей графе приведите примеры из текста.

Ключевые слова	Толкование	Выписки из текста

6. Подберите к выделенным словам из текста антонимы и запишите полученные антонимические пары.
7. Найдите в 1-м абзаце сложные слова. Сделайте их морфемный и словообразовательный разбор.

Полифункциональные задания.

1. Прочитайте и выделите интонацией те слова, которые обозначают самое важное. Определите основную мысль текста. О чем вы узнали? Дайте вариант заголовка, чтобы он отражал главную мысль текста.
2. Составьте кластер данного текста: определите ключевые слова в каждом абзаце и постройте денотатный граф текста.
3. Укажите тип текста (повествование, описание, рассуждение). Какой вопрос можно поставить к данному типу текста? Что произошло? Какой? Почему? Обоснуйте свое мнение.
4. Составьте «тонкие» и «толстые» вопросы к тексту и ответьте на них. Какой тип монологической речи у вас получился?
5. О каких видах оркестра нет информации в данном тексте? Обоснуйте свой ответ.
6. Составьте тематическую группу «Оркестр» и, опираясь на нее, подготовьте пересказ текста.
7. Попробуйте доказать, используя современный прием ПОПС-формула, что «Со временем стали появляться новые жанры музыки и композиторы стали вводить новые жанры группы инструментов. Всё более сложная музыка требовала расширения состава камерного оркестра. Так появился симфонический оркестр».

Позиция – *Я считаю, что ...*

Обоснование – *Потому что ...*

Подтверждение, примеры – *Свою мысль я хочу подтвердить примерами из ...*

Следствие – *Я делаю вывод, что ...*

8. Напишите эссе на тему «Почему я выбрал (а) профессию музыканта?».

Список литературы

1. Головин, Б.Н., Кобрин, Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. – М.: Высшая школа, 1987. – 103с.

2. **Гринеv, С.В.** Введение в терминоведение. – М.: Московский Лицей, 1993. –309 с.
3. **Ожегов, С.И.** Словарь русского языка. –М.: Русский язык, 1981. – 816 с.
4. Музыка в терминах: Словарь / Сост. И.М.Мэдисаполие. – М., 1995. – 112 с.
5. **Азимов Э.Г., Щукин А.Н.** Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). – М.: Икар, 2009. – 448 с.
6. Типовая учебная программа. РК (РҮа) 2201 Профессиональный русский язык. 5В040200 – Инструментальное исполнительство. – Алматы, 2016. –35 с.

References (transliterated)

1. **Golovin, B.N., Kobrin, R.Ū.** Lingvističeskie osnovy učeniâ o terminah. – М.: Vysšaâ škola, 1987. – 103p.
2. **Grinev, S.V.** Vvedenie v terminovedenie. – М.: Moskovskij Licej, 1993. –309 p.
3. **Ožegov, S.I.** Slovar' russkogo âzyka. – М.: Russkij âzyk, 1981. – 816 p.
4. Muzyka v terminah: Slovar' / Sost. I.M. Mèdisapolie. М., 1995. – 112 p.
5. **Azimov È.G., Šukin A.N.** Novyj slovar' metodičeskih terminov i ponâtij (teoriâ i praktika obučenââ âzykam). – М.: Ikar, 2009. – 448 p.
6. Tipovaâ učebnaâ programma. RK (RҮа) 2201 Professional'nyj russkij âzyk. 5V040200 – Instrumental'noe ispolnitel'stvo. – Almaty, 2016. –35 p.

Сведения об авторах:

Есетова Айнур Такеевна – Старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин (секция казахского и иностранных языков) Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы.

Атембаева Гульнара Айдашевна – Магистр педагогических наук, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин (секция казахского и иностранных языков) Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Есетова Айнур Такеевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әлеуметтік және гуманитарлық пәндер кафедрасының аға оқытушысы (қазақ және шет тілдер бөлімі).

Атембаева Гульнара Айдашқызы – педагогика ғылымдарының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әлеуметтік және гуманитарлық пәндер кафедрасының оқытушысы (қазақ және шет тілдер бөлімі).

Information about the authors:

Aynur Yesetova – Senior Lecturer (Section of Kazakh and Foreign Languages) of the Department of Social and Humanitarian Disciplines of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's.

Atembaeva Gulnara Aidashевна – Master of pedagogical sciences, lecturer of the Department of Social and Humanitarian Disciplines (Section of Kazakh and Foreign Languages) of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

МРНТИ 18.41.51

Т. Петрянина¹*¹Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***МУЛЬТИФОННИЯ НА ГОБОЕ****Аннотация**

Данная работа сфокусирована на изучении понятия «мультифонии» как современного приема игры, используемого композиторами в произведениях для гобоя. В своей работе автор приводит различные способы извлечения мультифонии в зависимости от акустических особенностей инструмента и с помощью разной аппликации. Методологическую базу работы составляют исследования зарубежных авторов, среди которых – Н. Пост, Л. Ван Клив, К. Редгейт, П. Арчбольд и другие. В статье применен метод сравнительно-исторического анализа, аналитический метод и др. В результате исследования рассмотрены различные варианты записи мультифонии, используемые композиторами в произведениях для гобоя, отмечены их недостатки и преимущества для исполнения. Автор приходит к выводу, что стандартизировать варианты аппликаций для извлечения мультифоников, которые бы одинаково легко извлекались любым исполнителем на разных моделях гобоя и различных тростях, и, при этом легко были бы поняты и исполнителем, и композитором – весьма сложно. Однако совместное сотворчество композитора и исполнителя может стать залогом написания удачного музыкального произведения с использованием мультифонии. Дальнейшее исследование может быть связано с изучением других приемов игры, встречающихся в современной музыке для гобоя.

Ключевые слова: гобой, исполнение современной музыки, мультифония.**Т. Петрянина¹***¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)***ГОБОЙҒА АРНАЛҒАН МУЛЬТИФОННИЯ****Түйін**

Бұл еңбек композиторлардың шығармаларында қолданып жүрген заманауи ойын тәсілі «мультифония» ұғымын түсіндіруге арналады. Өз еңбегінде автор мультифония түсінігін музыкалық аспаптың акустикалық мүмкіндігіне қарай және түрлі аппликация негізінде айқындауға тырысқан.

Еңбектің негізгі методологиялық бөлігі шетелдік авторлардың жұмысынан құралған. Олардың арасында Н. Пост, Л. Ван Клив, К. Редгейт, П. Арчбольд және өзгелер бар. Мақалада салыстырмалы-тарихи талдау, аналитикалық талдау сияқты амалдар кездеседі. Гобойға арналған шығармаларда қолданылатын мультифонияның Зерттеу нәтижесінде мультифонияны жазудың алуан түрі анықталған. Олардың артықшылықтары мен кемшіліктері тізбектелген. Автор мынадай тұжырымға келеді. Мультифониктерді анықту мақсатында аппликация түрлерін стандарттау дұрыс емес. Композитор мен орындаушының бірігіп жұмыс істеуі – сапалы дүние шығаруға бірен-бір жол. Келешекте гобойға арналған заманауи музыкада кездесетін ойынның өзге түрлері зерттелуі мүмкін. Ал егер композитор мен орындаушы біріксе, тамаша музыкалық туынды шығары сөзсіз.

Тірек сөздер: гобой, заманауи музыканың орындалуы, мультифония.

T. Petryanina¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

MULTIPHONES ON OBOE

Abstract

This work is focused on the study of the “multiphony” concept as a modern technique used by composers in works for oboe. The author gives different ways of extracting the multiphonics depending on the acoustic features of the instrument and with the help of different fingering. The methodological base of the research is made by foreign authors, including N. Post, L. Van Cleave, K. Redgate, P. Archbold and others. The article uses a method of comparative historical analysis, an analytical method, etc. As a result of the research, many variants of notating the multiphonics used by composers in works for oboe are considered, their shortcomings and advantages for performance are noted. The author comes to the conclusion that it is very difficult to standardize the fingering options for retrieving multiphonics, which would be equally easily extracted by any performer on different oboe models and various walking sticks, and, at the same time, would easily be understood by both the performer and the composer. However, the joint co-creation of the composer and performer can become a pledge of writing a successful musical work with the use of multiphonics. Further research may be related to the study of other playing techniques that are encountered in modern music for the oboe.

Keywords: oboe, contemporary music performance, multiphonics.

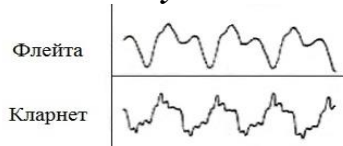
В современной музыке можно встретить множество новых необычных звуков и красок, для исполнения которых необходимо знание новых приемов и штрихов. В том числе за последние несколько десятилетий были разработаны новые технические приемы для извлечения необычных звуков на гобое. Многие современные композиторы все чаще используют мультифонию при создании произведений для гобоя и других духовых инструментов. Еще недавно мультифония воспринималась и исполнителями, и слушателями, как необычный трюк, встречающийся единично в авангардной музыке. В настоящее время мультифония становится необходимым приемом, овладеть которым должен каждый музыкант, стремящийся исполнять современную музыку.

Целью данного исследования является изучение мультифонии как современного приема игры, используемого композиторами в произведениях для гобоя. Итак, рассмотрим само понятие.

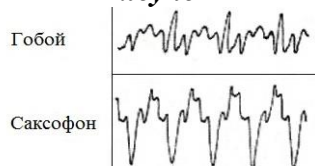
Мультифония – это созвучие, извлекаемое на духовых инструментах, которое воспринимается как комбинация различных звуков. Термин «мультифоника» или «мультифония» (от англ. *Multiphonics* – многозвучия) гораздо лучше подходит для описания этого акустического явления, именно как многозвучия, нежели как аккорда.

Звук мультифоника знаком каждому исполнителю на гобое. Он напоминает звуки начинающего гобоиста при попытке извлечь ноты верхнего регистра. Играть мультифонию на гобое довольно просто. Для извлечения мультифоника необходимо сыграть какую-либо ноту верхнего регистра на расслабленных губах и со слабой подачей воздуха. С правильной комбинацией аппликатуры, позицией губ, с определенной подачей воздуха и давлением амбушюра, на гобое можно извлечь огромное количество мультифоников.

В отличие от цилиндрической формы флейты или кларнета, у гобоя – коническая форма подобно саксофону и фаготу. Если мы представим звук инструмента цилиндрической формы в виде диаграммы, мы сможем увидеть ровные равномерные интервалы (см.рис.1).

Рисунок 1

И, напротив, диаграмма звуковой вибрации внутри инструмента конической формы будет выглядеть сложной и запутанной (см.рис.2). Неудивительно, что мультифоника на гобое обычно получаются диссонансирующими.

Рисунок 2

Интенсивность звучания отдельных звуков в мультифонике может варьироваться от вполне определенных до едва различимых, разнообразных по тембру – от очень резких и хриплых, со множеством биений до очень мягких, похожих на шепот или шелест листьев. Большинство мультифоники имеют тенденцию интонационно отклоняться от обычного строя инструмента. Как и при игре обычных нот, при игре мультифоники можно одновременно применять другие приемы, – такие как вибрато, фруллато, двойное или тройное стаккато и другие.

Необходимо также отметить, что разными исполнителями, на разных моделях гобоя, некоторые мультифоника могут извлекаться с помощью разной аппликатуры, так как на акустические особенности инструмента напрямую влияет не только его форма, но также размер отверстий на гобое, форма трости, физические особенности исполнителя, его исполнительская школа и прочее. Очень часто это приводит к затруднениям в случаях, когда необходимо записать или извлечь какой-нибудь определенный мультифоник.

В своей работе «Основы музыкальной акустики» голландский физик и акустик Корнелиус Недервеен (*dutch. Cornelius Nederveen*) объясняет: «Частота, устойчивость, легкость извлечения и тембр ноты определяется исключительно внутренней геометрией всего инструмента (включая амбушюр исполнителя)» [1].

Можно и нужно добавить к общей акустике еще и форму трости. И, даже угол, под которым вырезаны отверстия на гобое, может влиять на акустику извлекаемого звука. Следовательно, гобой – это сложная акустическая система, которая может изменять свои колебания в зависимости от точных размеров корпуса изнутри, расположения и формы тоновых отверстий, формы трости и даже внутренней формы ротовой полости исполнителя.

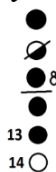
Благодаря вышеперечисленным аспектам очень трудно стандартизировать варианты аппликатур для извлечения мультифоники, которые бы одинаково легко извлекались любым исполнителем на разных моделях гобоя и различных тростях.

В книге «Справочник по современному гобую» А. Чена, М. Сальми и О. Зоболи (*A. Chenna, M. Salmi, O. Zoboli «Manuale Dell'Oboe Contemporaneo»*) упоминается очень интересное исследование, проведенное институтом исследования и координации акустики и музыки (*IRCAM*) [2]. Шести профессиональным музыкантам был продиктован мультифоник, который они должны были исполнить, результаты очень сильно отличались друг от друга. Это показывает, насколько по-разному может восприниматься одинаковая комбинация звуков даже профессиональными музыкантами.

За несколько десятков лет изучения мультифонии, разными авторами была сделана попытка разработать подходящую систему нотации аппликатуры мультифоники. На сегодняшний день мы находим в нотах различные варианты записи мультифоники – от детально изображенной аппликатуры с дополнительным обозначением необходимого давления воздуха и позиции амбушюра до простого указания звуков без аппликатуры, либо аппликатуры без точного указания звуков, которые должны прозвучать, что одинаково неудобно для исполнителя и ставит его в затруднительное положение.

Бруно Бартолоцци, в своей книге «Новые звуки для деревянных духовых» (1967), взяв за основу таблицу обычной аппликатуры для гобоя, предложил свою систему нотации мультифоники при помощи использования цифр для описания клапанов [3]. (См.рис.3).

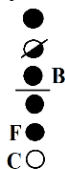
Рисунок 3.



Многие годы композиторы пользовались его книгой при написании музыки для гобоя. Однако у исполнителей эта система не пользуется успехом, так как для расшифровки аппликатуры необходимо запоминать наизусть клапаны по нумерации, предложенной Бартолоцци, либо постоянно прибегать за помощью к книге, которая не у каждого исполнителя может быть и просто исходя из положения, что это не слишком удобно.

Нора Пост пошла дальше, предложив в своей работе «Мультифония на гобое» заменить цифры на используемые музыкантами названия клапанов. (См.рис.4).

Рисунок 4.

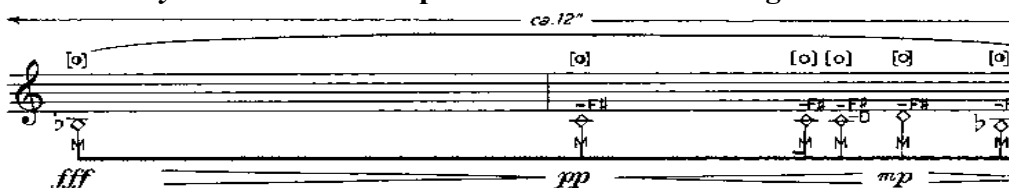


На сегодняшний день эта аппликатурная система пользуется наибольшей популярностью. С небольшими изменениями подобные таблицы аппликатур можно найти в книгах П. Вела «Техника игры на гобое», Л. Ван Клива «Гобой без границ» и др. Также в них встречаются некоторые другие обозначения кроме непосредственно аппликатуры, такие как давление воздуха, давление амбушюра, положение трости во рту и др. Однако ни один из подобных сборников аппликатур мультифоники нельзя считать полным, так как каждый из них был составлен для определенных моделей гобоя. Как уже было написано выше, каждый исполнитель с определенной моделью инструмента является уникальной акустической системой, так что количество мультифоники можно считать бесконечным.

Чаще всего композиторы, которые используют мультифонию в произведениях для гобоя, обозначают мультифоники только нотами, что не дает исполнителям никакой информации о том, как это должно быть исполнено. Исключением являются случаи, когда композитор является одновременно и гобоистом, тогда он старается оставить наиболее понятные для исполнителя обозначения. Например, Д. Марби, гобоист и композитор, в своем произведении «Lament for Astralabe» для гобоя *solo* записал нотами полностью все мультифоники, а также обозначения аппликатуры к ним над нотным станом, что сделало прочтение произведения очень удобным и понятным для исполнителя. (См.рис.5)

Рисунок 5. Д. Марби «Lament for Astralabe»

Х. Холлигер также записывал мультифоники очень понятным способом для исполнителя, с помощью дополнительных обозначений прямо на нотном стане. Однако человек, не играющий на гобое, не смог бы в них разобраться без знания аппликатуры гобоя (см. рис.6).

Рисунок 6. Х.Холлигер «Studie über Mehrklänge»

Очень интересный вариант записи мультифоников предложили Кристофер Редгейт и Пол Арчбольд в работе «Нотация мультифоников». Они разработали свой собственный необычный способ записи, взяв за основу обозначения, записанные Х. Холлигером в его произведениях. К. Редгейт и П. Арчбольд предложили записывать аппликатуры мультифоников прямо на нотном стане, используя особые обозначения, где основная нота, имеющая ромбовидную форму, полностью обозначает аппликатуру, необходимую для ее извлечения, а остальные ноты – дополнительные клапаны, либо открытие какого-либо отверстия полностью, наполовину или на четверть [4]. При этом, заштрихованная нота означает закрытое отверстие, белая – открытое, перечеркнутая – открытое наполовину, а перечеркнутая крестом – открытое на четверть (См. рис.7).

Рисунок 7. Аппликатуры мультифоников

Каждая нота соответствует определенному клапану на гобое¹, а длительность всего мультифоника определяется по длительности ромбовидной ноты, которая означает сразу все клапаны, необходимые для её извлечения. (См. рис.8)

Рисунок 8.

Аппликатура ноты Es: одна ромбовидная нота обозначает нажатие всех 7 клапанов



Данный способ очень удобен, когда необходимо подряд записать большое количество мультифоников в быстром темпе. Использование в этом случае обозначений и нот и аппликатуры одновременно будет выглядеть слишком сложно и громоздко. Однако и этот способ записи несовершенен, так запись мультифоника на нотном стане и его

¹ В данном случае имеется ввиду английская система гобоя с клапаном для большого пальца левой руки (thumbplate), для консерваторской модели гобоя клапан *do* будет соответствовать клапану *si*).

реальное звучание не совпадает и не дает представление исполнителю, что должно прозвучать. Учитывая при этом индивидуальные различия между инструментами и исполнителями, а также описанные выше связанные с этими различиями трудности при исполнении мультифоников, можно предположить, что исполнитель может столкнуться с тем, что на его инструменте какой-нибудь мультифоник просто невозможно сыграть. И, тем более, композитор, не играющий на гобое, не сможет воспользоваться таким вариантом записи, так как он требует знания аппликатуры инструмента. Для решения этой проблемы, К. Редгейт и П. Арчбольд предложили записывать партию гобоя на двух строчках: на одной то – что должно прозвучать, а на второй – запись аппликатуры для исполнителя.

Впрочем, для композитора, не играющего на гобое, дополнительные обозначения для исполнителя всегда будут представлять определенную трудность, и для того, чтобы создать удобную для прочтения запись, композиторам рекомендуется консультироваться с исполнителями, либо прибегать за помощью к написанным руководствам по аппликатурам для современных приемов игры на инструменте. При этом рекомендуется выписывать в точности все обозначения, так как они необходимы для исполнителя, чтобы достичь ожидаемого результата.

Таким образом, рассмотрев основные проблемы в исполнении и нотации мультифоников для гобоя, можно сделать вывод, что стандартизировать варианты аппликатур для извлечения мультифоников, которые бы одинаково легко извлекались любым исполнителем на разных моделях гобоя и различных тростях, и, при этом одинаково легко были бы поняты и исполнителем, и композитором – весьма сложно. Однако совместное сотворчество композитора и исполнителя может стать залогом написания удачного музыкального произведения с использованием мультифонии, а также других современных приемов, подробное изучение которых может послужить темой для дальнейших исследований.

Список литературы

1. *Nederveen, C.* Acoustical Aspects of Woodwind Instruments. – Amsterdam: Frits Knur, 1969.
2. *Chenna A., S. M.* Manuale dell'oboe contemporaneo. – Rugginenti Editore, 1994.
3. *Bartolozzi, B.* New Sounds for Woodwind, transl. and ed. Reginald Smith Brindle. – London: Oxford University Press, 1967. (б.д.).
4. *Chenna A., S. M.* (б.д.). Manuale dell'oboe contemporaneo. – Rugginenti Editore, 1994.
5. *Nederveen, C.* (б.д.). Acoustical Aspects of Woodwind Instruments. – Amsterdam: Frits Knur, 1969.
6. *Redgate, C.* (б.д.). Rethinking Multiphonic Notation. The Double Reed (2011) Vol. 34, No. 4, pp. 131-138.

Сведения об авторе:

Петрянина Татьяна – магистрант 2 курса специальности «Инструментального исполнительства – гобой». Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории Кондаурова Елена Геннадьевна.

Автор туралы мәлімет:

Петрянина Татьяна «Аспаптық орындаушылық – гобой» мамандығы бойынша 2 курс магистранті. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушы Кондаурова Елена Геннадьевна,

Information about the author:

Tatyana Petryanina – 2nd year Master’s student in “Instrumental performance–oboe”. Research advisor is Yelena Kondaurova, PhD, senior lecturer.

МРНТИ 18.41.45.

И. Ходжабеков¹

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

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА «МҰРАТ» БАЛНУР КЫДЫРБЕК: К ВОПРОСУ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Аннотация

Профессиональная музыка Казахстана является неоднозначной и самобытной. Казахские композиторы создают произведения в различных музыкальных жанрах, в числе основных направлений можно назвать симфоническую музыку. Данная статья посвящена творчеству одного из ведущих композиторов, Председателя Союза композиторов Казахстана – Балнур Кыдырбек. Она является композитором широких взглядов, ее творчество самобытно и отличается глубоким проникновением в строй казахской народной мелодии. Одним из важных направлений в ее творчестве является симфоническая музыка. Главной чертой стиля композитора можно назвать неделимую связующую нить со своей эпохой, стремление создавать произведения в контексте художественной культуры своего времени. Успехи композитора Балнур Кыдырбек определяются современным подходом к богатейшим национальным, музыкальным, материалам народного искусства. В центре внимания данной статьи – симфоническая картина «Мұрат», которая рассматривается автором с позиции исторической преемственности в широком смысле этого слова. Специфика жанра симфонической картины определяется в том, что в ней наиболее ярко проявляется процесс преемственности, трансформации народных музыкальных жанров в новейшей музыкальной культуре Казахстана. По мнению автора, на примере симфонической картины «Мұрат», Б. Кыдырбек удалось перенести на национальную почву достижения русской композиторской школы и создать оригинальный по замыслу и воплощению музыкальный портрет

Ключевые слова: симфоническая картина, музыкальный портрет, историческая преемственность, национальный опыт.

И. Ходжабеков¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

«МҰРАТ» ДЕГЕН БАЛНУР ҚЫДЫРБЕКТІКІ СИМФОНИЯЛЫҚ СУРЕТІ: ТАРИХИ САБАҚТАСТЫҚ МӘСЕЛЕГЕ

Түйін

Қазақстанның кәсіби музыкасы, өзіндік ерекшелігі бар болып табылады. Қазақстан сазгерлері әр-түрлі жанрдағы шығармалар жазады. Негізгі бағыттардың бірі - симфониялық музыка. Бұл мақала – Қазақстан Республикасының жетекші сазгерлерінің бірі, Қазақстан композиторлар одағының төрағасы - Балнур Кыдырбектің жұмысына арналған. Ол кең көзқарасты композитор, оның шығармалары қазақ халқының әуеніне терең енуімен ерекшеленеді. Оның жұмысындағы маңызды бағыттардың бірі - симфониялық музыка. Композитордың аспаптық музыкасының басты ерекшелігі - оның дәуірінің бөлінбейтін қосылымы, уақытының көркемдік мәдениеті контекстінде туындылар жасау ниеті. Композитор Балнур Кыдырбектің жетістігі ең бай ұлттық, музыкалық, халықтық өнер материалдарына қазіргі заманғы көзқараспен байланысты. Автордың тарихи бірізділік тұрғысынан қарастырған «Мұрат» симфоникалық бейнесі, сөздің кең мағынасында поэзия мен тарихты сабақтастыруы қарастырылады. Симфониялық сурет жанрының ерекшелігі үздіксіздік процесі, халық музыкасының жанрларын Қазақстанның жаңа музыкалық мәдениетіне айналдырудың ең айқын көрінісі болып табылады.

Тірек сөздер: симфониялық сурет, музыкалық портрет, тарихи сабақтастық, ұлттық тәжірибе.

I. Khodzhabekov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

SYMPHONIC PICTURE "MURAT" OF BALNUR KYDYRBEK: ON THE ISSUE OF HISTORICAL CONTINUITY

Abstract

Professional music of Kazakhstan is an ambiguous, original. Kazakhstani composers create works in various musical genres. One of the main directions is symphonic music. This article is devoted to the work of one of the leading composers of the Republic of Kazakhstan, the Chairman of the Union of Composers of Kazakhstan - Balnur Kydyrbek. She is a composer of wide views, her work is original - differs deep penetration into the Kazakh folk melody. One of the important directions in her work is Symphonic music. The main feature of the instrumental music of the composer is the indivisible connecting thread with his epoch, the desire to create works in the context of the artistic culture of his time. The success of composer Balnur Kydyrbek is determined by the modern approach to the richest national, musical, folk art materials. The symphonic picture "Murat", which is considered by the author from the standpoint of historical continuity, in the broadest sense of the word, is in the center of attention. The specific character of the genre of the symphonic picture is determined by the fact that the process of continuity, transformation of folk musical genres in the newest musical culture of Kazakhstan is most clearly manifested in it.

Key words: symphonic picture, musical portrait, historical continuity, national experience.

Симфоническая музыка в Казахстане в разных ее видах представляет собой яркое и специфическое явление, репрезентирующее новый образно-стилистический период в казахском музыкальном искусстве. Как отмечают исследователи – Л. Узких, И. Вызго-Иванова, Ю. Аравин, за несколько десятилетий, небольшой в рамках истории, срок, казахская музыка прошла ускоренный и плодотворный путь, включающий в себя процесс становления и развития – от создания оркестровых обработок народных песен и кюев, сочинений, реализующих те или иные проблемы и представляющих в основном исторический интерес – до создания полнокровных масштабных симфонических композиций. Это позволяет говорить, во-первых, о минимальном сроке, отделяющем подготовительный период обогащения глубинных пластов инструментального творчества восточного народа и о синтезе с симфоническими жанрами, характерными для европейского искусства. Во-вторых, о появлении в казахском музыкальном искусстве полноценных и жизнеспособных симфонических полотен национальных художников, отражающих философско-эстетические, нравственные проблемы, темы и образы, актуальные для современного человека.

Творческие устремления казахских композиторов разных поколений направлены на освоение таких жанров симфонической музыки, как увертюра, сюита, поэма, картина, симфония и на создание высокохудожественных симфонических произведений. Естественно, что художественные достижения в симфоническом жанре соотносятся с именами композиторов старшего поколения – А. Жубанова, Е. Брусиловского, Л. Хамиди, В. Великанова, С. Шабельского, творческий путь которых приходится на 30–40-е годы, на сложный период зарождения казахской академической музыкальной культуры. Огромный вклад в развитие национальной симфонической музыки вносит следующая когорта талантливейших композиторов – С. Мухамеджанов, К. Мусин, Б. Байкадамов, К. Кужамьяров, Е. Бычков, Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, Б. Джуманиязов, К. Дуйсекеев, М. Мангитаев, Б. Баяхунов, М. Сагатов, Т. Базарбаев, В. Новиков, Тен-Чу, О. Джанияров. Успешно работают в этом жанре композиторы, составляющие ядро среднего поколения – Ж. Дастенов, Ж. Тезекбаев, Ж. Турсынбаев, Т. Мухамеджанов, Е. Усенов, С. Еркимбеков, В. Стригоцкий, А. Серкебаев, А. Бестыбаев, Б. Дальденбай, К. Шильдебаев,

А. Раимкулова, Г. Узенбаева, Г. Кыдырбек, Е. Умиров, С. Абдинуров, а также молодые авторы – А. Абдинуров, С. Апасова, Д. Останькович, Д. Бахаров, А. Жайым, С. Байтереков, В. Грошев, Д. Бержапраков, Н. Нуридин, Р. Абдысагин, Б. Нуркасымов, И. Ходжабеков и другие.

Поскольку в центре нашего исследования симфоническая картина «Мұрат» Б. Кыдырбек, скажем, что в казахской музыке к этому жанру обращаются композиторы разных поколений и стилей. Среди симфонических картин, созданных композиторами старшего поколения «Кыз – куу» (1958), «Степные картинки» (1970) С. Мухамеджанова, «Мэшрәп» (1973), «Шатлык» К. Кужамьярова (1983), «Степь» (1976) Б. Джуманиязова, «Мерген» М. Сагатова (1976), «Жалантөс Батыр» (1996) К. Дуйсекеева. На рубеже двух веков интенсивно работают в этом жанре композиторы среднего поколения, авторы таких музыкальных картин как «Симфония круглой звезды» А. Бестыбаева (1982), «Ауыл табиғаты» Е. Умирова (1982), «Қарқара жайлауында» Е. Усенова (1988), «Баксы» А. Меирбекова (1991), «Игра в тобык», «Аул» Т. Кажгалиева (1992), «Асар» А. Раимкуловой (1992), «Голубой Минарет» С. Еркимбекова (2002), «Қашқындар» (2008) и «Мұрат» (2012) Б. Кыдырбек. Плодотворен опыт по обогащению и обновлению вековых инструментальных традиций казахского народа новаторскими поисками в этом жанре и молодых композиторов, представивших на суд слушателя такие картины как «Ветры Астаны» Д. Останьковича (2001), «Вновь жизнь летит неумолимо», «Весенний вальс» (2010) и «Наурыз», «Тұлпар» (2011) Л. Жумановой.

Балнур Кыдырбек (1955) – выпускница Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы (класс профессора К. Кужамьярова) – один из ведущих композиторов Республики Казахстан, лауреат премии имени А. Александрова, обладатель Серебряной медали (1987), лауреат конкурсов «Астана-Байтерек» (2004, 2007), стипендиат Президента Республики Казахстан (1996, 1999), председатель Союза композиторов Казахстана, член Союза журналистов Казахстана, кандидат филологических наук. Она – автор более 500 произведений театральной, симфонической, вокально-симфонической, духовой, камерно-инструментальной, эстрадной музыки и музыки для детей, которые исполняются не только в Казахстане, но и на международных площадках. Творчество художника многогранно: среди созданных ей произведений – первый национальный детский балет «Қарлығаштың құйрығы неге айыр» («Почему у ласточки хвост рожками»), опера-балет «Қалкаман-Мамыр», балет «Наурыз – мейрам хикаясы», мюзикл «Жанұран», концерт для трубы с оркестром в 3-х частях, симфонические поэмы, Реквием, кантаты, увертюры, оркестровые кюи, эстрадные пьесы, дивертисменты для камерного оркестра, песни, музыка для кино и театра, обработки казахских народных песен.

Большую роль в творчестве Б. Кыдырбек занимает симфоническая музыка, которая своеобразна, многопланова и основана на богатейшем музыкальном материале народного искусства. Исследуя творчество Б. Кыдырбек, музыковед К. Багисбеков пишет: «Творческий почерк композитора был выработан как результат плодотворной и пытливой работы над казахским фольклором (сделаны обработки более 150 народных песен), и стал итогом глубокого проникновения автора в интонационную, ритмическую структуру народных песен, особенно песен Жетісу. Композитор умело и органично претворяет народно-песенные интонации в собственных оригинальных произведениях» [1, 188].

Напомним, что музыкальная картина – это одночастное, программное симфоническое произведение. По некоторым параметрам симфоническая картина приближается к симфонической поэме. Но в отличие от последней, она, как правило, не соотносится с конкретным сюжетом, а отражает объекты и явления действительности, не претерпевающие существенных изменений, например, пейзажи, портреты, жанровые сцены, батальные картины. Примечательно, что в работе А. Сохора («Эстетическая природа музыкальных жанров») музыкальная картина не упоминается, а в трудах других исследователей – Т. Поповой («Музыкальные жанры и формы») и В. Цуккермана

(«Музыкальные жанры и основы музыкальной формы») этот жанр не дифференцируется, а рассматривается как разновидность симфонической поэмы. Впервые в музыкальной науке О. Соколов в учебном пособии «К проблеме типологии музыкальных жанров» отмечает самостоятельность жанра симфонической картины, получившего распространение в сфере программной музыки, прежде всего, в творчестве английских верджиналистов и французских клавесинистов [2, 27].

Сравнивая с увертюрой, сюитой, симфонией, скажем, что этот жанр относительно молодой, насчитывается более полутора столетия с момента создания русскими композиторами первых музыкальных картин. Российские музыковеды – А. Сохор, Г. Хубов, О. Ендуткина, рассматривающие в своих монографиях, диссертационных работах и статьях наследие выдающихся русских композиторов, считают, что интерес творцов к симфонической картине относится во второй половине XIX века. А интенсивное развитие этого жанра приходится на рубеж XIX-XX столетий, когда он предстает в своем сложившемся виде, с типичными для него признаками. К классическим образцам симфонической картины, сочиненным в русском музыкальном искусстве в период с 1860 по 1889 годы, относятся такие композиции, как «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1867), «В Средней Азии» А. Бородина (1880), «Волшебное озеро», «Баба-Яга», «Кикимора» А. Лядова (1881), «Полет ведьм» (1909), «Сад смерти» (1908) С. Василенко, «Кремль» (1890), «Карельская легенда» А. Глазунова (1916), «Из песен Оссиана» М. Ипполитова-Иванова (1925), являющиеся фундаментом развития этого жанра в XX веке, как в русской, так и в других композиторских школах. Говоря о достижениях русских композиторов, подчеркнем именно их приоритет и доминирование, так как в европейской музыке мы можем назвать только имя Жака Ибера (1890-1962), работавшего в этом жанре. Это – видный французский композитор, который в 1922 году пишет три импрессионистские симфонические картины «Гавани» («Escapes») – «Рим–Палермо»; «Тунис–Нефия»; «Валенсия». Это – лучшие сочинения композитора, созданные им в римский период творчества и одновременно новаторские, так как, по сути, представляют собой *музыкальные дневники*, в которых отражены впечатления композитора от посещения городов Европы и Африки [3].

Симфоническая картина «Мұрат» Б. Кыдырбек – одно из интересных и известных произведений автора. Идея создания симфонической картины «Мұрат» пришла, по словам композитора, как благодарность за поддержку её творчества в непростые для композитора и в целом для страны 90 – е годы, когда в тяжелой ситуации оказались бюджетники, учителя, врачи, художественная интеллигенция. И в это сложное время были люди, которые помогали представителям культуры и просто тем, кто оказался в сложных жизненных реалиях. Симфоническая картина «Мұрат» посвящена композитором меценату и просто хорошему человеку Жумашеву Мурату Толемагамбетовичу, который поддержал в те нелегкие годы творчество Балнур Кыдырбек.

Образ Мурата композитор запечатлел в музыкальных звуках, и не случайно выбор композитора пал на жанр симфонической картины. Опираясь на классификацию музыковеда О. Ендуткиной, которая в своей диссертационной работе выделяет три типа картинной программы: *пейзаж* («Волшебное озеро» А. Лядова (1881), *портрет* («Кикимора», «Баба-Яга» А. Лядова (1881), «Иван Грозный» А. Рубинштейна (1869) и *массовая сцена* («Нимфы» В. Калинникова (1889), «Кремль» (1890) А. Глазунова [4, 7]. Симфоническую картину «Мұрат» мы относим к третьему типу, к *музыкальному портрету*. Следует отметить, что, с одной стороны, в музыкальной картине «Мұрат» прослеживается историческая преемственность с русской композиторской школой, с другой – с национальными традициями, с творчеством выдающихся казахских композиторов, представителей устного профессионального песенно-поэтического и инструментального музыкального искусства. Напомним, что в наследии знаменитых акынов и кюйши имеются песни и кюй, в которых запечатлены автопортреты творцов – «Биржан-сал», «Ақан», «Мәди», «Майра», «Абыл», «Сармалай», «Ықылас», портреты

исторических героев – «Төрөмүрат» Курмангазы, «Тайманнын ұлы Исатай» Махамбета, друзей – «Лаушкен» Курмангазы, врагов – «Жанбота» Биржана, «Шорманға» Жаяу Мусы, «Ақбай» Курмангазы.

Общеизвестно, что избранный жанр характеризуется свободным развитием, допускающим многообразие принципов формообразования: от сонатности, монотематизма с цикличностью до вариационности. Симфоническая картина «Мүрат» предназначена для парного состава симфонического оркестра. «На первый взгляд, – говорит Б. Кыдырбек во время нашей встречи, – произведение не отличается сложностью, во многом оно традиционное, поскольку я ориентировалась на широкого слушателя, стремясь к демократичности».

По форме симфоническая картина выдержана в сонатном аллегро, в целом музыка воплощает один образ. Концентрированность и эмоциональность подачи музыкального материала способствуют особой слитности сочинения, достигаемой композиционными средствами. Произведение начинается со вступления – эффектного и приподнятого звучания фанфар (Andante maestoso, C-dur). Тема фанфар проходит у духовой группы оркестра. По словам композитора, фанфары олицетворяют образ сильного, несломленного жизненными трудностями человека:

Пример 1. Тема фанфар

The image shows a musical score for the Fanfare Theme. It consists of seven staves. The top two staves are for Horn in F (1.2 and 3.4), the next two for Trumpet in Bb (1.2 and 3), the fifth for Tenor Trombone 1.2, the sixth for Trombone c (Tuba), and the bottom for Timpani. The music is in 2/4 time and C major. The key signature has one sharp (F#). The score shows a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the fanfare. The fanfare is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a pulsating effect.

Главная партия (C-dur – это авторская кюевая тема, в быстром темпе *Allegro vivo*. Ее характер – торжественный, жизнеутверждающий и приподнятый. Главная тема изложена в типичной фактуре кюя, начальный ритмический рисунок звучит у струнных, у гобоев и фаготов. Далее мелодика кюя, обогащается тембровыми красками, усиливается звучание, тема проводится у группы духовых инструментов. Постепенно разрастаясь, музыка создает образ пульсирующего времени, стремительного движения, биения жизни. Дальнейшее развитие темы основано на варианном изменении ее элементов. Постепенно общее звучание оркестра истончается и приводит к побочной партии:

Пример 2. Побочная партия

Побочная партия звучит контрастом к главной партии, мелодия побочной партии отличается просветленным, лирическим характером. Выделим и своеобразие симфонической картины «Мұрат», которое заключается в том, что проведение побочной партии поручено не струнной группе, а звучит у валторн, что подчеркивает эпический её характер. Это одна из красивейших и ярких тем симфонической картины. В её основе лежит песня семиреченского композитора Даурен-сала. Использование фольклорной темы подтверждает любовь композитора к самобытному народному искусству и умение с ним работать. По словам автора, «тема побочной партии символизирует сам облик Мурата, при всей своей современности, он очень глубоко корнями уходит в родную природу»:

Пример 3

Мелодико-тематическое развитие побочной партии приводит к следующему разделу – разработке. В начале разработки развитие получает кюевая тема главной партии. Она построена на развитии мотивов главной темы, характерна смена тональностей, подключаются различные тембры инструментов. Большое значение имеет ритм, присущий домбровой музыке, мастерское использование ударных инструментов, создающих эффект ритмического нагнетания и напряжения. В дальнейшем развитии к теме главной партии присоединяется тема побочной партии. Она звучит не контрастом, а дополняет общий образ. Как говорит автор, «две темы – это две грани характера самого Мурата». Разработка приводит к общей кульминации симфонической картины и репризе, которая характеризуется большим эмоциональным, динамическим накалом, она звучит возвышенно, основные образные черты из лирических преобразуются в величественные и гимнические. Для создания возвышенного настроения используется звучание полного состава симфонического оркестра. Главная и побочная партии дополняют друг друга, утверждая светлое радостное настроение. Заканчивается произведение торжественными фанфарами, утверждающими основную идею произведения.

Таким образом, на примере симфонической картины «Мұрат» Б. Кыдырбек, мы видим блестящее освоение этого жанра в творчестве казахского композитора, сумевшего перенести на национальную почву достижения русской композиторской школы и создать оригинальный по замыслу и воплощению музыкальный портрет.

Список литературы

1. **Багисбеков, К. А.** Композитор Балнур Кыдырбек // Очерки о композиторах Казахстана. – Алматы, 2013, С.187-206.
2. **Соколов, О. В.** К проблеме типологии музыкальных жанров. – Нижний Новгород., 2013. – 52 с.
3. **Ибер Жак** – Собрание оркестровых сочинений. Дир. Луи Фремо, Шарль Дютуа, Жан Мартинон, Э.Пайю, Д.Цинман, К.Нагано, Адриано [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <http://intoclassics.net/news/2012-04-30-28140> (дата обращения: 27.12.2017).
4. **Ендуткина, О. Ф.** Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XXвеков. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Новосибирск, 2004, – 22с.

References (transliterated)

1. **Bagisbekov, K. A.** Kompozitor Balnur Kydyrbek // Očerki o kompozitorah Kazahstana. – Almaty, 2013, P.187-206.
2. **Sokolov, O. V.** K probleme tipologii muzykal'nyh žanrov. – Nižnij Novgorod., 2013. – 52 p.
3. **Iber Žak** – Sobranie orkestrovych sočinenij. Dir. Lui Fremo, Šarl' Dûtua, Žan Martinon, È. Pajû, D. Cinman, K. Nagano, Adriano [Èlektronnyj resurs]. Režim dostupa URL: <http://intoclassics.net/news/2012-04-30-28140> (data obrašeniâ: 27.12.2017).
4. **Endutkina, O. F.** Žanr muzykal'noj kartiny v simfoničeskom tvorčestve russkih kompozitorov vtoroj poloviny XIX - načala XXvekov. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniâ. – Novosibirsk, 2004, – 22p.

Сведения об авторе:

Ходжабеков Ильяс – композитор, лауреат VIII республиканского конкурса «Тәуелсіздік толғауы», магистрант первого года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Джумалиева Тамара Кажгалиевна.

Автор туралы мәлімет:

Ходжабеков Ильяс – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Композиция» мамандығының 1 курс магистранты, «Тәуелсіздік толғауы» VIII республикалық конкурстың лауреаты. Ғылыми жетекшісі – кандидат искусствоведения, профессор Джумалиева Тамара Кажгалиевна.

Information about the author:

Ilyas Khodzhabekov – composer, master of the first year of study in the specialty «Composition» Kazakh National Conservatory them. Kurmangazy. Research advisor: Jumaliev T.K., PhD, professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51.

Ш. Матназарова¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казакстан)

ФОРТЕПИАННЫЙ СТИЛЬ А. СКРЯБИНА

Аннотация

Статья посвящена творчеству А. Н. Скрябина, характеристике его фортепианного стиля. Затронуты яркие черты пианизма композитора, отражённые в первом и втором периодах становления стиля. Как известно, в первом периоде Скрябин показывает себя со стороны лирика и утонченного романтика, стремится к максимальной лирической свободе и яркой индивидуализации. На этом этапе внимание уделяется Третьей сонате Скрябина «Состояния души». Второй период отмечен сильной опорой на космизм, собственное мировоззрение композитора. Поэтический характер лирики Скрябина в процессе кристаллизации музыкального почерка композитора приобретает специфическую окраску томления, мистериозность. Здесь Скрябин предстает перед слушателями как определившийся художник и творец. Ярким сочинением второго периода является Четвертая соната, где композитор впервые вводит прием «a trios mains». В статье рассмотрены некоторые типичные приемы фортепианного стиля Скрябина, в числе которых особая звукоизобразительность, присущая импрессионистам, тонкая фигурационность, неопределенность состояния фактуры, постоянное присутствие движения в различных пластах изложения, образующая «дважды фигурационную» ткань. Также автором прослежено образное содержание фортепианной музыки композитора, которое раскрывается в трех направлениях – лирика, образы движения и образы воли.

Ключевые слова: Скрябин, фортепиано, стиль, пианизм, космизм.

Ш. Матназарова¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

А. СКРЯБИН ПИАНИЗМІ

Түйін

Мақала А.Н. Скрябин шығармашылығына, оның фортепианолық стилін сипаттауға арналған. Композитордың жарқын пианизмінің ерекшеліктері сөз етілген. Бірінші кезеңде Скрябин өзін лирик және талғамы тым жоғары романтик ретінде ұсынды. Лирикалық бостандыққа ұмтылады. Ерекшеленгісі келеді. Бұл кезеңде Скрябиннің Үшінші сонатасы «Состояния души» оқ бойы озып тұрды. Екінші кезеңде автор космизмге талпынған. Скрябин лирикасының поэтикалық сипаты композитордың қолтаңбасының кристалдануы кезінде өзгеріп сала берді. Композитор өз тыңдармандарының алдында суретші, жасампаз бола білді. Екінші кезеңнің ерекше шығармасы – ол Четвертая соната. Бұнда композитор бұрын соңды қолданбаған «a trios mains» әдісін пайдаланған. Мақалада дыбыстардың алуантүрлілігі, фактура қалпының белгісіздігі, үнемі болатын қозғалыс т.с.с Скрябинге тән қалыпты әдістерді жиі ұшырастыруға болады. Және де мақала авторы композитордың үш бағытта айқындалатын фортепианолық музыкасын жақсы бақылаған. Олар: лирика, қимыл бейнелері, жігер бейнелері.

Тірек сөздер: Скрябин, фортепиано, стиль, пианизм, космизм.

Sh. Matnazarova¹

*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

THE PIANISM OF A. SKRYABIN

Abstract

The article is devoted to the works of A. Scriabin, characteristic of his piano style. Affected striking features of pianism of the composer, reflected in the first and second periods of the formation of style. As you know, in the first period Scriabin shows ourselves lyrics and sophisticated romance strives to be lyrical freedom and individualization. At this stage, attention is paid to the Third Sonata of Scriabin's "state of mind". The second period marked by a strong reliance on cosmism, a world view of composer. Here Scriabin appears to the audience as undecided artist and Creator. A bright essay in the second period is the Fourth Sonata, where the composer introduces the first reception of "a trios mains". The article considers some typical techniques of the piano style of Scriabin, including a special sound-extracting, thin figuratively, the uncertainty in the textures, the constant presence of the movement in various layers of presentation. Also traced the imaginative content of piano music of the composer that is revealed in three ways – the lyrics, the images of motion and images will.

Keywords: Scriabin, piano, style piano, cosmism.

Многие исследователи отмечают, что во всем творчестве Скрябина, в том числе фортепианном, можно ясно проследить эволюцию музыкального мышления композитора. В целом стиль Скрябина синтезирует в себе следующие направления: поздний романтизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм и модернизм.

Фортепианное творчество А. Н. Скрябина можно рассмотреть с позиции черт двух периодов. Первый период характеризуется утонченным пианизмом, композитор представляет себя со стороны тонкого лирика, ищущего свое предназначение. Во втором периоде фортепианный стиль А. Н. Скрябина основан на собственном мировоззрении – космолизме (особенно ярко это проявляется в Четвертой сонате), здесь композитор предстает перед слушателями как определившийся художник и творец.

Первый период творчества также можно охарактеризовать как стремление к максимальной лирической свободе и яркой индивидуализации. Содержание большинства пьес данного времени – это тонкая, элегическая лирика изящно-салонного типа, в которой ощутимо влияние Шопена. Здесь следует отметить написанную Скрябиным в 1903 г. Третью сонату «Состояния души», в ней выражаются следующие тенденции: расширение диапазона образов, возрастание потребности в широких концепциях и преобладание новой силы выражения. Характерные для сонаты черты скрябинского пианизма выражаются в острых задержаниях и проходящих напряженных диссонансах, и широком расположении многозвучных аккордов. В предложенном автором философском комментарии к сонате, слушателю и исполнителю предлагается ознакомиться с эстетической концепцией, суть которой заключается в непоколебимой вере в преобразующую силу искусства.

Ярким сочинением А. Н. Скрябина второго периода можно считать Четвертую сонату, созданную в 1903 г., в которой стиль композитора приобрел новые «оттенки». Так, в репризе первой части впервые Скрябиным используется фактурный прием «a trios mains» («три руки»), берущий свое начало в фортепианном творчестве Ф. Листа. «A trios mains» предполагает двухуровневое звучание фактуры: по краям гармонические фоны, а в центре звукового целого – мелодия. Еще одним из новооткрытий пианизма Четвертой сонаты А. Н. Скрябина становится так называемая «волна», начало которой скрывается в тяготении композитора к отсутствию граней, сглаживанию ритмических, регистровых и динамических резкостей. Это находит отражение в том, что фактурное многоголосие

движется в одну сторону, а динамика в большей мере состоит из коротких подъемов и спадов, которые как нельзя лучше олицетворяют данную «волну».

Еще одним из типичных приемов фортепианного стиля А. Н. Скрябина можно назвать фигурационность. Об этом говорят многие исследователи его композиторского гения. В том числе советский музыковед Д. Ю. Дельсон пишет: «Фигурация становится важным и типичным элементом фортепианной фактуры Скрябина» [1]. Как отмечает А. Николаева: «Нередко кажется, что в его фактуре, находящейся в непрерывном движении, основу которого составляют разного рода фигуры, воплощена сама сущность жизни, заключающаяся в вечной динамике, в невозможности статичного состояния. Таким образом, фигурационность выражает одно из основных свойств скрябинского стиля – его динамизм; она же одновременно укрепляет в нем жизненную ассоциативность» [2, С.38]. Сопровождающие его сочинения, фигуры охватывают всю клавиатуру, оставляя средний регистр для изложения основных музыкальных мыслей. Скрябинскую фигурационность, исходя из ее местоположения, можно рассмотреть в трех вариантах: в нижнем плане фактуры, в верхнем и в обоих одновременно. Находясь в нижнем плане, фигурационность выполняет роль аккомпанемента в фактуре:

Пример 1. Прелюдия H-dur op.11

Соответственно, в верхнем плане она будет обладать наиболее индивидуализированным мелодическим характером:

Пример 2.

Находясь одновременно в обоих пластах фактуры, фигурационность А. Н. Скрябина образует специфическую «дважды фигурационную» ткань. Ведущей чаще всего оказывается фигурация, находящаяся сверху:

Пример 3. Этюд №2 op.8



Пианизм Скрябина характеризуется неопределенностью состояния фортепианной фактуры, что чаще всего проявляется в лишении устойчивых функций нижних пластов звучания, а также в применении линейных последований на педали и обращением к различным видам вибрато. С. Фейнберг, анализируя фортепианный стиль композитора, отмечает: «Многие способы изложения Скрябин доводит до такой степени совершенства и утонченности, что его творчество уже соприкасается с тем пределом, за которым скрывается или тайна еще никем не обнаруженных звучаний, или же, при неудаче, пустота материальной формы – творческое небытие» [3]. Здесь следует отметить особые приемы в звучании, которыми пользуется композитор для достижения задуманных целей – сложная полиритмия, утонченная мензура в употреблении педали, скрытый тематизм. Будучи сам прекрасным пианистом с блестящими техническими данными, А. Н. Скрябин допускает широкий размах руки на клавиатуре. Далекие расстояния, считавшиеся до него скачками (например, далеко отставленные ноты в сопровождении этюда *dis-moll*) в фортепианном стиле Скрябина идентифицируются принадлежащими к одной позиции рук.

Пример 4. Этюд *dis-moll*



Пианизм Скрябина полон трепетности звучания, биения пульса жизни. Это находит отражение в постоянном присутствии движения в различных планах изложения, во всплесках коротких мелодических фигур, обилии гибких фигураций и сложной ритмике фактурных линий. Особую трепетность музыкальной ткани придает динамизм волевых импульсов, быстро следующих друг за другом. Импульсивность пианизма Скрябина

подчеркивается введением коротких пауз в музыкальную ткань и применение мелизмов, которые придают звучанию неустойчивый характер.

Образное содержание музыки Скрябина раскрывается в трех направлениях – лирика, образы движения и воли. Но на протяжении творческого пути композитора каждое из направлений претерпевает изменения. Так, светлый и поэтичный характер лирики Скрябина в процессе кристаллизации музыкального почерка композитора приобретает специфическую окраску томления; героика романтизма становится близка к мистериозной накаленности образа, а внутри сферы движения появляются темы полетности; нередко драматические образы окрашиваются цветом волевой целеустремленности.

Интересно отметить педализацию Скрябина, которая была весьма специфичной. Он не пользовался ритмической педалью и почти никогда не прибегал к полной педали. У Скрябина были собственные термины, характеризующие то или иное звучание, приемы и оттенки в его музыке: «вибрирующая педаль», «булавочная педаль», «педальный туман» и другие.

Пианизм Скрябина характеризует особая звукоизобразительность, присущая импрессионистам. В фортепианной музыке это выражается в тяге к многоплановой фактуре, в разорванности изложения, в утонченной проработке музыкальной ткани. Также, в фортепианном творчестве Скрябина можно найти большое количество полетных тем, каждая из которых олицетворяет личностный мир автора-художника.

Список литературы

1. *Дельсон, В.* Скрябин / В. Дельсон. – М.: Музыка, 1971. – 460 с.
2. *Николаева, А.* Особенности фортепианного стиля А. Скрябина на примере произведений малой формы / А. Николаева. – М.: Сов. композитор, 1983. – 104 с.
3. *Фейнберг, С.* Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М., 1969. – 560 с.

References (transliterated)

1. *Del'son, V.* Skrâbin / V. Del'son. – M.: Muzyka, 1971. – 460 p.
2. *Nikolaeva, A.* Osobennosti fortepiannogo stilâ A. Skrâbina na primere proizvedenij maloj formy / A. Nikolaeva. – M.: Sov. kompozitor, 1983. - 104 p
3. *Fejnberg, S.* Pianizm kak iskusstvo. / S. Fejnberg. – M., 1969. – 560 p.

Сведения об авторе:

Матназарова Шахноза – магистрант второго года обучения по специальности Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – Кожабеков Ильяс Кененбаевич, кандидат искусствоведения, доцент.

Автор туралы мәлімет:

Матназарова Шахноза – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы екінші курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Қожабеков Ильяс Кененбайұлы.

Information about the author:

Matnazarova Shahnoza – Master of the second year of Kazakh National Conservatory them. Kurmangazy. Research advisor is Kozhabekov Ilias.

МРНТИ 18.41.45.

Н. Нуридин¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)***Б. ДАЛЬДЕНБАЙДЫҢ «ЕР ТӨСТІК» БАЛЕТ-ЕРТЕГІСІНІҢ
БАЛАЛАР ТАҚЫРЫБЫН ЖҮЗЕГЕ АСЫРУДАҒЫ АЛАТЫН ОРНЫ****Түйін**

Бұл мақала атақты композитор Бейбіт Дальденбай шығармашылығына арналған. Осында композитордың стилінің ерекшелігі, мұрасы және шығармашылық жолы кең тарихи-мәдени фондында қарастырылады. Б. Дальденбай симфониялық, хор, аспаптық және вокалдық музыкасымен қатар оның қол жеткізулеріне біз тағы да балаларға жазылған, атап айтқанда «Ер-Төстік» балетін, жатқызамыз. 2010 жылы балалар үшін шығарылған балет Қазақстан композиторлары – А. Жұбанов, В. Новиков, Г. Жұбанова, О. Жанияров, Б. Қыдырбек, Б. Аманжол, Е. Умиров, А. Абдинуровтармен салынған балалар музыкасының жемісті желісін жалғасады. Бұл жанрда жұмыс істеген қазақ композиторлары – С. Кибирова, Б. Қыдырбек шығармашылығымен осы балеттің сабақтастығы анық байқалады. Б. Дальденбайдың «Ер-Төстік» балеті А. Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің оқушыларының күшімен сәтті қойылды. Бұл мақалада Б. Дальденбай шығармасы композитордың стилі мен балет музыкасының контекстінде талданады. Автордың пікірінше, Б. Дальденбай баланың түрлі әсермен, керемет фантазиялармен толы әлемін жеткізе алды. Сонымен қатар, балалар қиялын оятты, кішкентай орындаушыларды композитордың «соавторлары» деп ады, жас театр көрермендерін маңызды музыка мен балет өнеріне қатыстырды.

Тірек сөздер: балалар музыкасы, үйде музыканы тарту, балалардың музыкалық қабылдауын дамыту, стиль.

Н. Нуридин¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***МЕСТО БАЛЕТА-СКАЗКИ Б. ДАЛЬДЕНБАЯ «ЕР ТӨСТІК» В ПРЕТВОРЕНИИ ДЕТСКОЙ
ТЕМАТИКИ****Аннотация**

Данная статья посвящена творчеству известного композитора Бейбита Дальденбая. В ней на широком историко-культурном фоне рассматривается творческий путь, наследие и своеобразие стиля этого композитора. К достижениям Б. Дальденбая, наряду с симфонической, хоровой, инструментальной и вокальной музыкой, мы относим музыку, написанную для детей, в частности, балет «Ер-Төстік». Созданный в 2010 году для детей, балет, продолжает плодотворную линию детской музыки, заложенную композиторами Казахстана – А. Жубановым, В. Новиковым, Г. Жубановой, О. Джанияровым, Б. Кыдырбек, Б. Аманжолом, Е. Умировым, А. Абдинуровым. В балете явно прослеживается преемственность с деятельностью казахских композиторов, работавших в этом жанре – С. Кибировой, Б. Кыдырбек. Балет «Ер-Төстік» Б. Дальденбая был успешно поставлен силами учащихся Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева. В статье произведение Б. Дальденбая анализируется в контексте стиля композитора и балетной музыки. По мнению автора, Б. Дальденбаю удается передать богатый душевный мир ребенка, который наполнен разнообразными впечатлениями, невероятными фантазиями и, одновременно пробудить детскую фантазию театрального зрителя, сделать маленьких исполнителей «соавторами» композитора и приобщить к серьезной музыке, к балетному искусству.

Ключевые слова: детская музыка, домашнее музицирование, развитие музыкального восприятия детей, стиль.

N. Nuridin¹

¹ *Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

THE PLACE OF THE FAIRY TALE BALLET B. DALDENBAY “ER TOSTIK” IN THE PROMOTION OF CHILDREN’S THEMES

Abstract

This article is devoted to the work of the famous composer Beibit Daldenbay. In it, on a broad historical and cultural background, the creative path, heritage and originality of this composer’s style are considered. To the achievements of B. Daldenbay, along with symphonic, choral, instrumental and vocal music, we refer the music written for children, in particular, the ballet “Er-Tostik”. Created in 2010 for children’s ballet, continues the fruitful line of children’s music laid by the composers of Kazakhstan – A. Zhubanov, V. Novikov, G. Zhubanov, O. Dzhanियarov, B. Kydyrbek, B. Amanzhol, E. Umirov, A. Abdinurov. In the ballet there is a clear continuity with the activities of Kazakh composers who worked in this genre – S. Kibirova, B. Kydyrbek. Ballet “Er-Tostik” by B. Daldenbay was successfully staged by the students of the Almaty Choreographic School. A. Seleznev. In the article the work of B. Daldenbaia is analyzed in the context of the style of the composer and ballet music. In the author's opinion, B. Daldenbay manages to transmit the rich world of the child, which is filled with diverse impressions, incredible fantasies. Simultaneously, to awaken the children's imagination of theatrical viewer, to make the little performers “co-authors” of the composer and to attach to serious music, to ballet art.

Keywords: children’s music, home music making, development musical perception of children, style of music

Кәзіргі қазақстандық композиторлардың қатарын Кеңес Дуйсекеев, Жоламан Тұрсынбаев, Алмас Серкебаев, Төлеген Мұхамеджанов, Бахтияр Аманжол, Бейбіт Дәлденбай, Балнұр Қыдырбек, Артық Тоқсанбаев, Ақтоты Раимқұлова, Владимир Стригоцкий-Пак, Ермек Өміров, Серік Еркімбеков, Қуат Шілдебаев, Хабибула Сетеков, Әділ Бестыбаев, Аліби Мамбетов, Гүлжан Узенбаева, Ермұрат Усенов, Еділ Хұсаинов, Серікжан Әбдінұров, Аліби Әбдінұровтармен бірге, музыка өнеріндегі басқа да қайраткерлерді атап кетуге болады. Бұлардың барлығы да театр, симфония, вокалды-хор, аспаптық, ән - әр түрлі жанрада өнімді де, белсенді еңбек етіп келеді.

Ең алдымен, қазіргі заманғы қазақстандық композиторлардың жағдайы бұрынғы аға ұрпақ композиторларынан гөрі күрделі болып жатқанын айта кету керек болады: мемлекеттік тапсырыстар мүлде жоқ, қазіргі авторлардың шығармалары радио, теледидар, концерттік сахналарда сирек естіледі, шығармашылық кездесулер аз өтеді, композиторлық шетелдегі фестивальдар мен симпозиумдар баруы сирек, клавиірлер мен партитураларды басып шығару қиындап барады. Осы қиындықтарға қарамастан А. Серкебавтың «Томирис» операсы мен «Тлеп және Сарықыз» балеті, Б. Қыдырбектің «Реквиемі», В. Стригоцкийдің «Корейская легенда» балеті, Е. Усеновтың қазақ ұлт аспаптарының оркестріне арнап жазған шығармалары, Б. Дәлденбайдың «Уақыт жаңғырығы» атты симфониялық поэмасының премьерасы үлкен жетістіктермен өтті. Екіншіден, Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі жыл сайы әртүрлі үлкен байқаулар өткізіп отырады. Жалпы алғанда барлық қазақстандық композиторлар кең аудиториялы тыңдармандармен өз ойлары мен көркем жаңалықтарымен бөлісіп туындыларын жазып келеді.

Бейбіт Дәлденбай – ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, республикалық және халықаралық конкурстардың лауреаты, композиция кафедрасының доценті, 2015 жылы композитор өзінің 60 жылдығын атап өтті. Оның шығармалары Қазақстанда, Ресейде, Белоруссияда, Молдовада, Өзбекстанда, Украинада, Литвада, Израилде, Кореяда орындалып келеді. Ол «Ғажайып махаббат», «Ер Төстік» балеттерінің, «Отты жер» квартетінің, «Ерлік

фрескасы», «Уақыт жаңғырығы» поэма-фантазиясының, «Ел бақыты» аралас хор мен симфониялық оркестрге арналған салтанат одасы, «Махаббат періштесі», «Ер Төстік», квинтеттер, драмалық спектаклдерге, көркем фильмдерге жазылған музыка, сонымен қатар әндер, халық аспаптар оркестрге арналған музыкалардың, сонымен қатар көптеген шығармалардың авторы. Тұтастай алғанда, бұл талантты және біртума композитордың ішкі әлемінің тұтастығы, табиғилығы, руханилығы, өлшем мен сұлулықты нәзік сезінуі өзіне тән қасиеті.

Композитор өмірде жолы болғанын, ол Ғазиза Жұбановадан оқығанын әр кезде айтып отырады. Ғазиза Ахметқызы – тек қана көрнекті композитор ғана емес, тұлға, сонымен қатар көрнекті мұғалім де. Оның қазақ композиторлық мектебінің тұлғасын бейнелейтін композиторлардың бір буын ұрпағын тәрбиелеу кездейсоқ емес. Оның оқыту әдісінің күші – ол әрқайсымызға еркін дамуға мүмкіндік беріп, көргенімізді, қиялдарды, өзімізді білдіруге деген ықыласымызды еш уақытта басып тастап, шектемеген. Содан кейін болар оның шәкірттері әр түрлі және дара тұлғалар. Ғазиза Ахметқызы бізбен білімі, заманауи, ұлттық музыка жайлы білімімен аянбай бөлісті, шығармашылық идеяларын жүзеге асыруға көмектесті, тек оқуға ғана емес, жеке өмірлік жағдайға да көмектесті. Ол бізді жұмыс істеуге, үнемі ізденіс үстінде болуға үйретті. Оқу, зерттеу, жаңа музыкамен танысу, клавирді үнемі зерделеу, заманауи авторлардың партитураларымен танысып-зерделеу консерватория өмірінің негізі еді. Сонымен қатар, жас композитор музыкалық саласында ғана емес, сондай-ақ, ғылым мен өнердің басқа салаларында игеруге ұмтылады, себебі композитор қызметі идеяларын іске асыру үшін өз бетімен жұмыс істеу және үйрену, күн сайын жаңа нәрсе үйренуге, ізденуге тырысып, терең білімділікті қажет етеді.

Кейінірек, Дәлденбай Ғазиза Жұбанованы еске ала былай дейді: «Ол өте жұмсақ, өте мейірімді, керемет адам болатын. Қазақстандағы жалғыз әйел-композитор, оның дауысы жаңғырық сиқты барлық жерден есілетін. Ол менің екінші анам сиқты болған, ол өмірден өткенде мен үшін өте ауыр болды. Тамағымда бірдеңе тұрып қалғандай, жанымның жарақатын, барлық сезімді айтқым келді. 1977 жылы мен қымбатты Ұстазым Ғазиза Ахметқызы Жұбанованы есте қалдыру мақсатында симфониялық оркестрге арнап «Уақыт жаңғырығы» атты поэма-фантазияны жазып шығардым. Ол – ең асылын жоғалтқан адамның жанының жабырқауы еді. Мен бұл шығарманы он бес минутта жаздып шықтым, ал нотасын бар жанымды салып бір ай бойы жаздым».

Оқуын тамамдаған соң, Б. Дәлденбай өз стилінде, бір жағынан фольклорлық музыкаға тән үрдістер, екінші жағынан – авангард өнері синтезделетін бағытын жалғастырып отырады [1]. Ол, халық аспаптар оркестріне жазған «Замана» (1985) күй-поэмасын өз анасына арнаған, симфониялық оркестрге жазған «Уақыт жаңғырығы» (1997) поэма-фантазиясын ұстазы Ғ. А. Жұбановаға арнап жазған. Балалар хоры мен үлкен симфониялық оркестрге жазылған «Мың бала» (2000) әнұраны (сөзін жазған Б. Мәжітов) үшін патриоттық әндер конкурсында 1-ші орын алды. Елімізге белгілі атақты «Ер-Төстік» балалар хоры, Австрияда, Германияда, Италияда бұл шығарманы үлкен жетістікпен орындады. Ә. С. Қарамендина жазғандай «... музыка басынан аяғына дейін патриоттық сезімдер мен эмоционалдық деңгейде ұстап, қазақ халқының тарихи өткеніне деген мақтанш сезімін оятып, этникалық топ ретінде өзін-тануға жетелейді. Әнұран әні әрбір тыңдаушыны өз халқына, Отанына, Отанын қорғауға, тіпті өз өмірінің құнымен қорғауға жетелейді» [2,253].

Қазақстан композиторлық мектебінің өкілі Б. Дәлденбай М. Глинка, П. Чайковский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов сияқты орыс композиторлық мектебінің ықпалымен қалыптасты. Қазақ консерваториясының көптеген ұстаздары Санкт-Петербург, Мәскеу консерваториясын бітіргендер, ресейлік композиторлармен сабақтастығы, өздерінің жетекші қағидаттарына - демократияға, өнердің халықтығына, айқын ұлттық бастауларға, шығармашылық тұрғыда бостандыққа, яғни біздің шығармашылығымызға тән. Музыкатанушы Г. Мұсағұлова өзінің «Маэстро Б. Дәлденбай музыкасының халықтылығы» атты мақаласында «Ұлттық дүниетаным – бұл

композитордың бүкіл шығармашылық өміріндегі ерекше белгісі, визит карточкасы. Маэстроның барлық шығармалары түгелінен дерлік жүрегінді жаулап алатын лирикаға толы, халықтық әуен-интонацияға, нәзік үйлесімділікке толы композициялар» деп жазады [3].

Сонымен қатар, XX – XXI ғ.ғ. өмір сүріп және еңбек етіп жүрген композитор заманауи әлемдік музыкаға, А. Шёнберг, Б. Барток, Дж. Кейдж, Д. Лигети, К. Пендерецкийдің шығармашылық мұрасына сүйенеді. Б. Дәлденбай өз шығармаларында додекафония, сонористика, алеаторика және басқа да заманауи композиторлық техникаларды пайдаланады. Әрине, әр жағдайда, музыканы жазу үстінде, кез-келген шығармашылық адамы үшін тепе-теңдікті табу, органикалық синтезге қол жеткізу қиындығы туындайды, және өзінен де жаңалық енгізу қажет.

Өзінің шығарма жазу әдісі туралы айта отырып композитор, әр сазгер үшін шығармашылық процестің әр түрлі болатынын, үстел басында, ноутбукте отырып, серуендеу кезінде, табиғат баурайында және тағы басқа жағдайларда «Құдай оны өзі жаныңа салып береді». «Мен негізінен үстел басында және компьютерде жұмыс істеймін, және көптеген компоненттерге – идеяға, көңіл-күйге, импульстарға, мотивацияға, қоршаған ортаға, әрине, өмірлік шындықтар мен қайшылықтарға, жеке тәжірибеге тәуелдімін. Музыка – бұл менің өмірім, әлемді көре білу, көріп - сезінгендерінді әдемілеп жеткізе білу, басқалардың жүрек қылын шертетіндей болу керек. Көптеген композиторлар сияқты, жас кезімде музыкалық шығарма жазу өзіңнің музыкалық тілің, өз стилің, жаза білу мәнерің қалыптасқан қазіргі шаққа қарағанда әлде қайда қиын болатын.

Ең маңыздысы, Б. Дәлденбай өз шығармашылығында қазіргі заман тақырыбын айналып өтпеген, өзінің алдындағы Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиев, С. Мұхамеджанов, М. Сағатовтар қозғаған «Арал» симфониялық поэмасын, А. Мейірбековтың «Қазақстан комсомолдарын есте қалдыру» квартетін, Е. Құсайновтың «Президенттің ұландар салтанаты» симфониялық оркестрге арналған увертюрасын, Б. Дәлденбайдың «Отты жер» симфониясын, вокалды-хор шығармалары – «Үмбетәлі», «Ардагерлер», «Болмасын соғыс», «Ел бақыты» сияқты бірқатар лайықты шығармаларды атап кетуге болады.

Б. Дәлденбай Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында 2004 жылдан композиция класын жүргізіп келеді. Бұл қызмет Ғ. Жұбанованың мектебін өткен Б. Дәлденбайға ауыр емес десе болады. Композитор бұл баға жетпес тәжірибеге, оның оқыту әдісіне сүйене отырып, өзі де студенттерді оқытып келеді. Ол үшін, педагог ретінде, ең бастысы, оқушы өзінің бірегей даралығын және қайталанбас қасиетін тауып алуы. Оны музыкасында айта білді. Еске салғымыз келеді – белгілі Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Софья Губайдулина, Ғазиза Жұбанова, Құддыс Қожамьяров, Мансұр Сағатов, Тілес Қажғалиев сияқты композиторлардың туындыларын осы белгі арқылы біле аламыз.

Композитордың қазақ өнерінің театр жанрындағы ең алғашқы қадамын ерекше атап өтейік, ол 2002 жылы жазылған мюзиклі «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» болатын. Шығарма драмалық театрларға арналған музыканың фестиваль-байқауында 1 дәрежелі орынға ие болды. Ө. Жәнібековке арнап жазған «Махаббат періштесі» балеті (2003) «Астана Бәйтерек» атты Республикалық байқауда 2 дәрежелі орын алып, композиторға лауреат атағын берді. Б. Дәлденбай әр түрлі жанрда көп еңбек етеді, ол киноға, мультфильмге музыка жазады, эстрадалық әндер, әр түрлі камералық-аспаптық шығармалар, сонымен қатар балалар аудиториясын да ұмытпайды, оларға арнап көптеген әндер, шағын пьесалар, миниатюралар жазып келеді. Солардың ішіндегі ең маңыздысы 2010 жылы жазған «Ер Төстік» балет-ертегісі.

Музыкатанушы Д. Ахметбекова аталған балет жайында 2014 жылғы жарық көрген «Композитор Бейбіт Дәлденбай» атты монографиясында талдаған. Бұл кітапта композитордың шығармашылық жолын, қалыптасу процесін, оның мұрасы - әртүрлі жанрда жасалған шығармалары туралы мағлұмат береді [3]. Әрине, елеулі симфониялық, кантата-оратория, камералық-аспаптық композициялармен қатар, театр мен киноға

арналған және балет шығармалары бар. Ең алдымен «Ер Төстік» балет-ертегісі туралы сөз болмақ. Бұл балалар балеті 2010 жылы жазылып, 2011 жылы А. В. Селезнев атындағы Алматы хеорографиялық училищесі оқушыларының күшімен қойылады, сонымен бірге сахналық жағынан ұтады. Негізі бұл орыс-кеңес балалар балетінен келе жатқан үрдіс, Д. Клебановтың «Аистенок» (1937) балеті балет училищесі оқушыларының күшімен жүзеге асырылды және кейінірек Ресей Үлкен театрының және басқа да Ресей қалаларындағы театрлардың репертуарға енгізілді. Сол жылы «Ер Төстік» балеті Қарағанды қаласында, бір айдан соң Астана қаласында қойылады.

Балетке белгілі қазақтың балалар ертегісі «Ер Төстік» негіз болды, әрине авторлардың еркін трактовкалары табиғи нәрсе. Либретто авторы - жазушы Д. Нақыпов, хореографиясын қойған Г. Адамова, суретшісі И. Злобин. Балет музыкалық нөмерлер түрінде прологтан, 2 актіден және эпилогтан тұрады. Балеттің қысқа мазмұнын келтірейік. Прологта той-думан өтіп жатқан қазақ ауылы. Мыстан Кемпірдің Ерназар қарт пен оның кемпірінің барлық балаларын тұтқындап алып кеткен шабуылы той шырқын бұзады. Төс сүйегінің арқасында қарттарда тағы бір бала дүниеге келеді, оған Ер Төстік деп ат қояды. Алып батыр күн сайын емес, сағат сайын өседі, өскенде өз ағаларын іздеуге шығады.

Бірінші акт. Жолында Самыруқ құстың үш балапаны кездеседі. Олардың өміріне айдаһардан қауіп төніп тұр еді. Ер Төстік жекпе-жекке шығып жеңеді. Риза болған Самыруқ ағаларын құтқаруға көмектесетінін айтып уәде береді.

Екінші акт. Жылан ханы Банның хандығы, жер астындағы зынданда Ер Төстіктің ағалары отыр. Батыр өз батылдығымен хан Банды таңқалдырады. Ханның қызы жас жігітті ұнатып қалады. Ол ағаларын босатып жіберіп жер астынан қалай шығатын жолды көрсетіп жібереді.

Эпилог. Сиқырлы құс Самыруқ Ер Төстік пен оның ағаларын жер бетіне алып келеді. Бүкіл ауыл Ер Төстік мақтан етіп мадақтайды [4, 85].

Балеттің музыкасы жарқын, тілі күрделі емес, балалар жақсы қабылдайды. Шығарманың басым бөлігі тональді музыкадан тұрады, басқа фрагменттерінде қазіргі заманғы композиторлық техника қолданылған. Біз әуеннен суреттеудің рельефтік үлгісін, қарапайым үйлесімділікті, шебер жасалған оркестровканы ерекше атап өтеміз. Композитор қиял-ғажайып эпизоттарда ХХ ғасыр музыкасына тән техника қолдануы, яғни, сонорлық және кластерлік дыбыстар, сонымен қатар, қазіргі заман синтезаторлық, атмосфералық дыбыстар, ambient типтегі музыканы пайдаланады. Балеттің қызықты бір ерекшелігі, сирек кездесетін бояулары, қасқырдың ұлығаны, желдің үілдегені, баланың жылағаны компьютерлік техника арқылы көрсетіледі.

Б. Дәлденбай музыкасындағы барлық элементтерде қолданылған ұлттық мінезді білдіретін әуені, гармониялық тілдің жаңашылдығы, домбырадағы ырғақтары, көпдауысты фактурасы ерекше көзге түседі.

Композитордың музыканы оркестрге лайықтау шеберлігін де айта кету керек. Біріншіден, балалар балетінде оркестрдің үш құрамын пайдалануы. Екіншіден, партитураға ұлттық аспап домбыраны енгізуі, ол отандық авторлардың театрға арналған шығармаларында сирек кездесетін жағдай. Негізінен Б. Дәлденбай домбыраны «Ер Төстіктің қоштасуы мен жолға шығу» (1 акт) көрінісіне пайдаланған. Балеттің партитурасында тембрлік драматургия ерекшеліктері де бар: мысалы, төменгі регистрлер арқылы композитор жамандықты, жер астындағы көріністі суреттейді, ал жоғарғы регистрлермен – қуанышты, мерекелік сезімді білдіреді. «Балапандардың биі» сахнасында жоғарғы регистрдегі флейтаның, скрипканың және қоңыраулардың көмегімен көптеген балапандардың қанатының дыбысын келтіргені мысал бола алады.

Сонымен қатар, ауыр, гүрілдеген контрабас, фагот және тромбон аспаптарының үнімен, монотонды сегіздікпен Мыстанның аяқ басысын сипаттайды. Жауыз әрі қаскөй Мыстанның бейнесі ұрмалы аспаптарда остинаттық ырғақтар және хроматикалық гаммадағы ағаш-үрмелі октаваларын пайдалана отырып күшейте түседі. Басты кейіпкердің бейнесі екі тұғырда: Ер Төстік батыр бейнесінде және Ер Төстік лирикалық

кейіпкер ретінде суреттеледі. Ер Төстіктің өжеттігін, көңілділігін және батылдығын шебер жеткізген ұрмалы аспаптар тембрлері болса, лирикалық болмысы шекті және ағаш үрмелі аспаптардың жылы үнімен суреттеледі.

Шығарманың музыкалық драматургиясын талдай отырып Д. Ахметбекова: «Балет музыкасы ойластырылған музыкалық драматургия, жарқын сюжет, хореографиясының өзгешелігімен анық ерекшеленеді. Балетте сюжеттің даму кезеңдері: басталуы, дамуы, шешу сәттері айқын көрінеді» [4, 89].

Зерттеуші Б. Дәлденбайдың кәсіби деңгейінің жоғары екенін айта отырып, Ресейдің қазіргі заман балет музыкасымен салыстыра отырып қызық жәйттерге тоқталады «... композитор тыңдаушы мен көрерменге жақынырақ әрі қызық балет тақырыбына назар аударып, классикалық сюжетті заманына қарай бұрады. Бұл сәтте, оны Б. Тищенконың «Ярославна», С. Слонимскийдің «Икар» ... балеттерімен салыстыруға болады...» [4, 86].

Мақаланың соңында, айту қажет, сазгер Б. Дальденбай болашақта үлкен сахнаның өміріне жарарлық балалар үшін ашық түсті және біртұтас театр спектаклін құруға қолын жеткізді.

Әдебиеттер тізімі

1. **Ордалиева, Ж.** Новые монографии о современных композиторах Казахстана // Новая музыкальная газета. – Алматы. – 21.12 2012.
2. **Карамендина, А. С.** Всегда в поиске // Родному вузу наш талант..., б. 247-262.
3. **Мусагулова, Г.** Народность в музыке маэстро Б. Дальденбая (К 60-летнему юбилею композитора // Новая музыкальная газета, электронный вариант, от 06.02. 2016.
4. **Ахметбекова, Д. А.** Балет-сказка «Ер Төстік» // Композитор Бейбит Дальденбай. Жетпейтіні – жүректің әні болар, бақыт, бақтың тарадай дәні болар.— Алматы, 2014, б. 83-89.

References (transliterated)

1. **Ordaliev, Ž.** Novye monografii o sovremennyh kompozitorah Kazahstana [Tekst] // Novaâ muzykal'naâ gazeta, 21.12 2012.
2. **Karamendina, A. S.** Vsegda v poiske [Tekst] // Rodnomu vuzu naš talant. – Almaty., pp. 247-262.
3. **Musagulova, G.** Narodnost' v muzyke maestro B. Dal'denbaâ [Tekst] (К 60-letnemu ûbileû kompozitora // Novaâ muzykal'naâ gazeta, èlektronnyj variant, ot 06.02. 2016.
4. **Ahmetbekova, D. A.** Balet-skazka «Er Tostik» // Kompozitor Bejbit Dal'denbaj. Žetpejtini – žurektiñ âni bolar, baqyt, baqtyñ taradaj dâni bolar.— Almaty, 2014, pp. 83-89.

Автор туралы мәлімет:

Нуридин Нурасыл – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Композиция» мамандығының 2 курс магистранты, Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Джумалиева Тамара Кажғалиевна.

Сведения об авторе:

Нуридин Нурасыл – композитор, магистрант второго года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Джумалиева Тамара Кажғалиевна.

Information about the author:

Nurassil Nuridin – composer, master's student of the second year in the specialty "Composition" Kazakh National Conservatory them. Kurmangazy. Research advisor: Jumaliev T.K. PhD, professor.

МРНТИ 18.41.51.

З. Т. Сугурова¹*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)***ТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ИГРЫ В СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Г. НОКСА «VIOLA SPACES»)****Аннотация**

Данная статья посвящена проблемам современного альтового исполнительского искусства, в частности, специфике исполнительских приёмов. Цель работы – рассмотреть классические виды штрихов в контексте современности на примере «Viola spaces» Г. Нокса. Данное произведение является сборником из восьми этюдов («пространств»), каждый из которых посвящен той или иной струнно-смычковой технике игры. Автор анализирует произведение и выявляет исполнительские особенности, присущие современной музыкальной практике. Исследование опирается на исполнительский опыт автора статьи и базируется на работах, посвященных изучению штрихов струнной смычковой группы, в особенности, альты. Среди них – исследования Л. Ауэра, К. Флеша, Л. Шиндера, также автор выделяет идеи самого Г. Нокса, предлагающего новые определения в исполнительской практике, подходящие под современную музыку и раскрывающие важность каждого исполнительского приема. В результате исследования автор приходит к выводу, что «Viola spaces» является уникальным в своем роде произведением, которое значительно поможет исполнителям в освоении приёмов игры и в практическом их использовании. Дальнейшие перспективы исследования связаны, с одной стороны, с расширением актуализации и систематизацией в методологии подобных приёмов, с другой – с проблематикой внедрения их в исполнительскую практику.

Ключевые слова: Гарт Нокс, альтовое исполнительство, современная музыка, современные исполнительские приемы.

З. Т. Сугурова¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)***ДӘСТҮРЛІ ТӘСІЛДЕРІ ОЙЫНДАР ЗАМАНАУИ КОНТЕКСТІНДЕ
(Ж. НОКСЫҢ «VIOLA SPACES» МЫСАЛЫНДА)****Түйін**

Бұл мақала ,заманауи альт орындаушылық шеберлігіне, оның өзіне тән ерекшеліктері мен тәсілдеріне арналған. Мақалада Г.Нокстың «Viola spaces» шығармасының мысалында классикалық түр ерекшеліктері заманауи көзқараста қаралған. Бұл шығарма,әрқайсысы әртүрлі ішекті-ысқы ойнау техникасына арналған сегіз этюдтен тұратын топтама. Мақаладағы зерттеудің негізгі жолы-орындаушылықты талдау. Зерттеу негізінде,автор, әр шығарманы талдау көмегімен қарастырып,заманауи музыка практикасындағы орындаушылық ерекшеліктерін тауып көрсетеді. Сонымен қатар автор, Г. Нокстың «Заманауи альт орындаушысына сәйкес келетін өзекті тәсілдердің маңыздылығын ашатын,заманауи музыкаға сәйкес келетін орындаушылық практикасына жаңа анықтама беру керек» – деген ұсынысын ерекше бөліп көрсетеді. Зерттеу мақала авторының орындаушылық тәжірибесіне сүйеніп және ішекті ысқы тобының,соның ішінде альт ерекшеліктерін оқуға арналған жұмыстардың негізінде жүргізілген.Олардың ішінде Л. Ауэрдің, К. Флештің, Л. Шиндердің зерттеу жұмыстары да бар. Зерттеудің болашақ жоспарлары,бір жағынан, бұл тәсілдер мен әдістерді әдіснамада өзектілеу мен жүйелеуді кеңейту керектігінде болса,екінші жағынан,орындаушылық практикасына енгізудің оңай шаруа еместігінде.

Тірек сөздер: Гарт Нокс, альт орындаушылық шеберлігі, заманауи музыка.

Z. T. Sugurova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

**TRADITIONAL TECHNIQUES IN A MODERN CONTEXT
(ON EXAMPLE OF WORKS BY G. KNOX “VIOLA SPACES”)**

Abstract

This article is devoted to contemporary viola performance, in particular– the specifics of techniques. In the article classical types of bowing techniques in the contemporary context are considered on the example of G. Knox’s work «Viola spaces». This work is a collection of eight studies (spaces), each of which is devoted to different string techniques. The main research method in the article is performing analysis. As a result of the research, the author analyzes each studies and reveals performance features in the practice of contemporary music. Also the author singles out ideas of G. Knox offering new definitions in the performing practice, suitable for contemporary music, relevant to it, revealing the importance of each such actualized reception for the contemporary performer on the viola. The research is based on the works devoted to the study of the techniques of the bowed string group, in particular – the viola. Among them - the studies of L. Auer, C. Flesch, L. Schinder. Further perspectives of the research are connected, on the one hand, with the expansion of the actualization and systematization in the methodology of similar methods, on the other hand, with the problem of their introduction into the performing practice.

Keyword: Garth Knox, viola performance, contemporary music, contemporary performance techniques.

Гарт Нокс обеспечил себе место на первом плане современной европейской музыкальной сцены как член ансамбля П. Булеза Intercontemporain в 1980-х и Arditti квартета в 90-х годах. В настоящее время известный музыкант выступает не только в качестве исполнителя на альте и виоле д’амур, но и в качестве композитора. Последнее десятилетие Г. Нокс создает собственную музыку, опираясь на свой обширный опыт в авангардном направлении. Особый интерес занимает его произведение «Viola Spaces» – это этюды, посвященные современной технике игры на альте, вышедшие впервые в печать в издательстве «Schott» в 2009 году. Название сборника этюдов связано с фестивалем в Токио, основанным известной японской альтисткой Нобуко Имаи в 1992 г. Это название также означает обширное и неизведанное пространство в альтовой игре.

«Пространства» были написаны в ответ на серьезную проблему преподавания современной музыки. Многие студенты слишком часто отказываются её играть, так как при столкновении с ней бывают буквально «сбиты с толку». Классические рамки, в которых воспитываются музыканты, влияют на восприятие современной музыки. Отсутствие желания ее исполнять, напрямую связано с непониманием сути современной музыки.

Г. Нокс распутывает эту проблему путем разделения ее на составляющие элементы. В «Viola Spaces» каждое из восьми «пространств» представляет собой одну конкретную технику, музыкальные возможности которой затем разработаны и исследованы с новой стороны.

Исполнители всегда с опаской относятся к таким приёмам игры как *col lengo*, *sul ponticello*, *sul tasto*. Страх навредить инструменту или исполнить ноту с некоторым скрежетом появляется из-за неправильного исполнения данных техник.

№1 «Около подставки» (Beside the bridge).

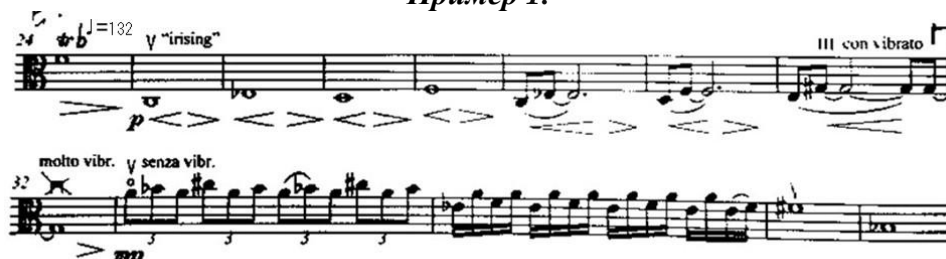
Данное пространство посвящено приёму *sul ponticello*, которое буквально означает «на подставке». Чем ближе к ней смычок, тем внятнее становятся верхние обертоны. На

практике существуют разные уровни игры *ponticello*, это зависит от давления, позиции и скорости проведения смычка.

Sul ponticello, как правило, сочетают с тремоло, которое создает атмосферу драматизма. Правильное положение смычка легко можно поддерживать при использовании его небольшого отрезка. Для того, чтобы играть *sul ponticello* на весь смычок требуется гораздо большая степень контроля.

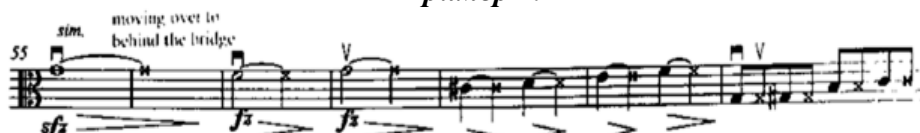
С 25 по 32 тт. присутствует эффект, называемый автором *irising*. Это означает, что начинать вести смычок нужно в нормальном положении (но тихо), и далее сделать *crescendo* за счет скорости проведения, двигаясь ближе к подставке. Таким образом, можно выявить весь спектр звучания. Важную роль играет вибрация, которую необходимо использовать только в помеченных тактах. (нот. прим.1).

Пример 1.



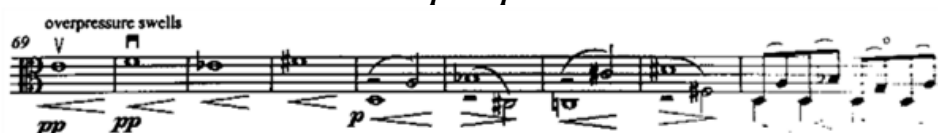
При исполнении *sul ponticello* у музыкантов часто возникает страх потерять контроль над смычком и перейти по ту сторону подставки. В 55 такте первоначально нота должна быть взята в обычном положении, ко второму такту смычок передвигается за подставку. С каждым разом длительность нот сокращается, после восьмых нот этот ход завершается интервалом. Все ноты, играющиеся за подставкой отмечены X (нот. прим.2):

Пример 2.



Единственным местом, где требуется более сильное давление на смычок, являются тт. 69-76. К концу каждого такта нужно плотно прижать смычок и использовать его скорость, чтобы добиться *crescendo*. Звучание должно получиться несколько «притёртым»:

Пример 3.



Последние такты композитор помечает как максимальное *sul ponticello*. Все трели в этой пьесе, включая последние такты, являются полутоновыми, они использованы для подчеркивания эффекта от данного приема:

Пример 4.



Исполняя *sul ponticello*, правая рука должна быть легкой и устойчивой, так как при слишком сильном давлении смычок может отскочить. Этюд «Beside the bridge» полезен для улучшения контроля над смычком и гибкости правой руки. Подставка становится ориентиром для поддержания смычка перпендикулярно струне.

№2 «Призраки» (Ghosts)

Противоположностью приему *sul ponticello*, конечно, является, *sul tasto* или игра на грифе. Такой приём игры создает более приглушенный и нежный тембр без обертонов. *Sul tasto* почти невозможно исполнить громко, и поэтому многие музыканты используют его, когда хотят добиться *pianissimo*. При исполнении должным образом *sul tasto* может быть изысканным и красивым, но, как правило, оно редко выполняется правильно.

Музыка помечена автором как *sempre molto flautando* – своего рода быстрое, легкое звучание, подобное флейте.

В начале «Призраков» смычок проводится «полным волосом», вне определенной высоты для создания мягкого звучания, напоминающего «белый шум¹». Ноты помеченные «X» играются на углу инструмента, чуть выше «талии» альты. Г. Нокс создает линию между этими проведениями на С и А струнах (нот.прим.5).

Пример 5.



В «Ghosts» большинство исполняется в 3 или 5 позициях, где очень сложно играть *sul tasto* без столкновения с соседними струнами. Г. Нокс рекомендует использовать один из пальцев левой руки, для прижатия соседней струны к грифу, подальше от места проведения смычка. Лучше приспособиться удерживать нижнюю струну первым пальцем, а верхнюю – четвертым, чем «жертвовать» тембром, перемещая смычок ближе к подставке.

Как и *sul ponticello*, практика *sul tasto* способствует легкости и устойчивости в правой руке. После того, как эти два примера будут освоены, весь вспомогательный спектр звучания поможет формировать фразы, выделяя динамический контраст и создавая тонкие искусные интерпретации.

Данный этюд имеет очень мало смен позиций и исполняется без вибрации, так что исполнитель может экспериментировать с началом произведения.

¹ «Белый шум» — стационарный шум, спектральные составляющие которого равномерно распределены по всему диапазону задействованных частот

№3 «Один палец» (One finger)

Glissando – это техника скольжения одним пальцем вдоль струны между нотами [3, с.8]. Этюд «One finger» подобен вальсу в медленном темпе в размере 6/8. Его название происходит от того факта, что *glissando* получается путем скольжения одного пальца левой руки вдоль струны. Тем не менее, у Г. Нокса, используются все четыре пальца, как в отдельности, так и в сочетании. Каждая из первых четырех фраз начинается разной аппликатурой. Мелодия строится на полутонах, переходит к целым тонам, затем малой терции и так далее. Постепенно интервалы расширяются. (См. Пример 6).

Пример 6.

В 37 такте встречается необычная пометка композитора – «*underwater effect*» («подводный эффект»). Она предполагает при нисходящей мелодии исполнять *glissando* вверх, при восходящей – *glissando* вниз. Задействованы все четыре пальца, каждый из которых играет на своей струне. Таким образом, создается размытый звук, будто мелодия действительно звучит под водой.

Пример 7.

В «One finger» присутствуют разные виды *glissando* – маленькие, где используется только палец, и большие, которые используют всю руку для скольжения пальца. В 39-м такте «*continuous upwards slide*» означает движение руки вверх с неизменной скоростью, без остановки пальцев. 40-й такт помечен нисходящим движением вниз, это – кульминационный момент произведения. Ряд продолжительных арпеджио воспроизводится на всех четырех струнах, левая рука удерживает положение «аккорда Джеминиани»². (нот.прим.8).

Пример 8.

² Этот аккорд, состоит из правильного положения пальцев (первый палец на ля струне, второй на ре и т.д), был разработан скрипачем эпохи барокко Франческо Джеминиани, демонстрирует надлежащее положение руки и пальцев.

В этом случае практика *glissando* улучшает скольжение и точное попадание. Данный прием помогает побороть неуверенность левой руки, связанную с интонацией, а также надежно разработать легкость и гибкость техники.

№4 «Девять пальцев» (Nine fingers)

Прием *Pizzicato* очень распространен в различных произведениях. Быстрота *pizzicato* ограничивается сложностью его игры одним пальцем. Даже использование чередования второго и третьего пальца не гарантирует идеальное исполнение. Музыканты, которые смогут изучить это упражнение, будут иметь явное преимущество, открывая множество новых музыкальных возможностей инструмента.

В «Nine fingers», как и предполагает его название, задействованы все пальцы, кроме большой левой руки. Цифры в кружочках играют правой рукой, а «+» означает игру левой рукой. Произведение начинается с чередования восьмых нот в правой руке, а палец левой руки как будто бы слегка оттягивает струну. Ноты будут услышаны если ставить палец струну четче, с ударом.

Пример .9



Постепенно присоединяются остальные пальцы, чтобы показать широкий спектр возможных эффектов. В 13 такте положении руки меняется, становится более похожим на положение руки «со смычком». Данный фрагмент исполняется первым пальцем правой руки, с размашистым движением (нот.прим.10).

Пример 10.



Триоли и аккорды исполняются в разных руках, а большой палец (thumb) правой руки играет нисходящее арпеджио. Все это рождает удивительное разнообразие запутанных комбинаций во взаимодействии между левой и правой рукой:

Пример 11.



«Nine fingers» завершается тем, что все девять пальцев играют длинное тремоло на открытых струнах на шейке инструмента.

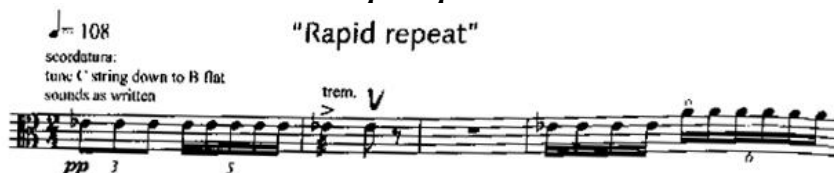
Пример 12.

Этюд «Девять пальцев» является одним из самых блестящих произведений для альта, при правильном исполнении инструмент звучит подобно арфе. При изучении не следует торопиться и ускорять темп. Конечно, нужно быть осторожным при разборе и изучении этого произведения, так как избыток *pizzicato* может привести к мозолям на кончиках пальцев.

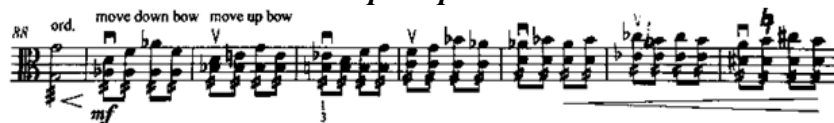
№5 «Быстрое повторение» (Rapid repeat)

Тремоло является одним из наиболее распространенных эффектов у струнной группы в оркестре. Оно также может быть одним из самых физически сложных. Суть заключается в том, чтобы держать правую руку наиболее расслаблено, ограничить движение руки и работать только запястьем на пианиссимо. Хорошее тремоло может быть достигнуто использованием только пальцев. Исполнитель должен следить за проблемой напряжения, которое может возникнуть в правой руке и в плече, которые следует освободить до того, как мышцы замкнутся.

«Быстрое повторение» требует настроить С струну на В-flat, давая возможность звучания великолепных басовых нот, и позволяя играть интересные аккорды, которые невозможны в обычном строе. Пьеса начинается с повторением нот с небольшими остановками – триоли, шестнадцатые, секстоли, тридцать вторые, а затем и ритмически неизмеримое тремоло (нот. прим.13).

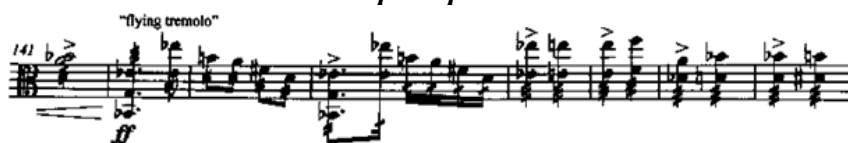
Пример 13.

Важно учитывать различие между измеримым и неизмеримым тремоло. Измеримым считается тремоло, где отчитывается каждая длительность. Неизмеримое тремоло требует быстрого движения смычка без точного отсчета. В одном пассаже исполнитель должен сохранять неизмеримое тремоло, проводя смычком вверх-вниз. Это не только подчеркивает динамический контур фразы, но и ограничивает движения руки. В тт. 89-98, от исполнителя требуется чередование по одному такту движения смычка вниз и вверх. Данный фрагмент требует строгого контроля над правой рукой (нот. прим.14).

Пример 14.

В 142 такте пассаж использует так называемое, «летучее тремоло», которое начинается с броска смычка, как в рикошете, а затем поддерживается импульс удара (нот. прим.15).

Пример 15.



№6 «Флажолетный горизонт» (Harmonic horizon)

Флажолеты являются одними из самых красивых звуков, которые способны извлечь струнные инструменты. Касания струны левой рукой в определенных местах отделяет обертоны от основного тона. Некоторые хроматические ноты могут быть получены благодаря искусственным флажолетам, где первый палец ставится на струну, а четвертый касается места флажолета.

«Harmonic horizon» – это единственный этюд, который написан в двустрочном варианте. Первая строка обозначает, какой звук слышится, а вторая – какие ноты исполняются для получения такого звучания. Также присутствуют цифры в ромбиках, они обозначают, какой флажолет нужно сыграть. Цифра «1» является фундаментом (всегда открытая нота), цифры 2 на октаву выше (нот. прим. 16).

Пример 16.

Этюд заканчивается медленным *glissando*, «растворяющимся в бесконечности». При исполнении следует довести флажолет до максимальной точки звучания.

№7 «Между» (In between)

Микрохроматика – это звуковая система, использующая интервалы меньше полутона³. Струнные инструменты могут исполнять интервалы разных размеров. Струна естественно не делится на микрохроматику, но представляет собой непрерывный процесс, содержащий бесконечное число точек. Первым шагом в процессе освоения игры микротонов является обучение слуха.

Этюд начинается с малой терции между первым и третьим пальцем. Второй палец находится между ними играя поочередно C–C#, то ближе к B, то ближе к D (нот. прим. 17).

Пример 17.

No 7: Quartertones
"In between"

В нотах указаны диезы, бемоли и натуральные ноты, возле которых присутствуют маленькие стрелочки, показывающие вниз или вверх. Крошечные стрелки легко упустить из виду и очень трудно понять, что нота может быть на четверть натуральной (нот. прим. 18).

³ Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982

Пример 18.



С другой стороны, «Между» не было написано, для того что бы облегчить трудность чтения, а наоборот, чтобы развить остроту зрения и музыкальное мышление. Студент, который научится играть микротоны в данном этюде, в дальнейшем не будет иметь никаких проблем с чтением знаков альтераций.

№8 «Вниз, вверх, вбок, по кругу» (Up, Down, sideways, round)

Так как альтистов с самого начала музыкального обучения учат движению смычка перпендикулярно струнам, даже «подпрыгивая» на спиккато, они придерживаются строгой линии. В последнем «пространстве» Г. Нокс просит нас взять смычок в направлениях, указанных в названии, открывая трехмерное измерение. Это очень оригинальное произведение, с постоянным ритмическим импульсом, меняющимися гармониями, частыми использованиями параллельных квинт, двойных нот и аккордов. Этюд начинается с постукивания смычком вертикально по струнам, не используя горизонтальных движений. Это позволяет играть в тихом динамическом оттенке (нот. прим.19).

Пример 19.

No 8: Bow directions "Up, down, sideways, round"



Эффект «пан-трубы» – это почти те же самые вертикальные движения, но более протяжные, с небольшим проведением и *sul ponticello* (нот. прим.20).

Пример 20.

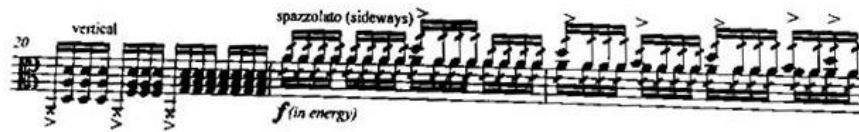


Gettato – это штрих на смычковом инструменте, один из видов рикошета, как *saltato*, но с менее горизонтальным движением (нот. прим.21).

Пример 21.



Sprazzolato представляет собой движения смычка вдоль струн от *ponticello* до *sul tasto* и обратно, что создает звук «протираия» инструмента (нот. прим.22).

Пример 22.

Circular – это круговые движения смычком, несколько схожие с *spazzolato* (нот. прим. 23).

Пример 23.

Данное произведение – «пространство» помогает улучшить технику правой руки и управление смычком. Сочинение отличается множеством динамических эффектов и акцентов.

В заключении отметим, что Г. Нокс создал уникальное в своем роде сочинение, которое поможет исполнителям в изучении приёмов игры и их практическом применении, что в дальнейшем положительно скажется на улучшении техники. Эти приёмы и штрихи, по сути, имеют существенное значение для овладения инструментом. Сборник этюдов «Viola Space» представляет большой шаг вперед в современном альтовом исполнительстве.

Список литературы

1. *Ауэр, Л.* Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – 274 с.
2. *Флеш, К.* Искусство скрипичной игры / К. Флеш – М.: Музыка, 1964. – 274 с.
3. *Шиндер, Л.* Штрихи струнной группы симфонического оркестра [Текст] / Л. Шиндлер – СПб.: Композитор, 2000. – 64 с.

References (transliterated)

1. *Auèr, L.* Moà škola igry na kripke / L. Auèr. – M.: Muzyka, 1965. – 274 p.
2. *Fleš, K.* Iskusstvo skripičnoj igry / K. Fleš – M.: Muzyka, 1964. – 274 p.
3. *Šinder, L.* Štrihi strunnoj gruppy simfoničeskogo orkestra / L. Šindler – SPb.: Kompozitor, 2000. – 64 p.

Сведение об авторе:

Сугурова Зарина – магистрант 2 курса специальности «Инструментального исполнительства – альт». Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории Кондаурова Елена Геннадьевна.

Автор туралы мәлімет:

Сугурова Зарина «Аспаптық орындаушылық – альт» мамандығы бойынша 2 курс магистранті. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы аға оқытушы Кондаурова Елена Геннадьевна.

Information about the author:

Sugurova Zarina – 2nd year master’s students in “Instrumental performance-violin”. Research advisor is Yelena Kondaurova, PhD, senior lecturer.

МАЗМУНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC

Amanzhol A.	Music as language of consciousness	
<i>Аманжол А</i>	Музыка как язык сознания	
<i>Аманжол А.</i>	Музыка тілі ретінде сана	6
Надирбеков Ж.	Элементы трехголосной домбровой музыки	
<i>Надирбеков Ж.</i>	Үшдыбыстық домбыра музыкалық элементтері	
<i>Nadirbekov Zh..</i>	The elements of the three-part dombra music	16
Байбусынова Ұ.	Жыршылық өнердің сахналық келбеті (сақталуы, дамуы, жалғасуы)	
<i>Байбусынова У..</i>	Сценический образ современных жыршы (пути сохранения и развития)	
<i>Vaibusynova U.</i>	Stage appearance of zhyrshy (preserving and development ways)	26
Жұмаділова Р.	Дәстүрлі әншілерге дауыс қою әдістемесі	
<i>Жумадилова Р.</i>	Рекомендации к постановке голоса певцов народного пения	
<i>Zhytadilova R.</i>	Recommendations to the voice training of folk singers	31

ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕР МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ INTERDISCIPLINARY RESEARCHES

Десмон Д., Алтайбаева Ш.	Доминик десмон: великие традиции французской песни	
<i>Десмон Д., Алтайбаева Ш.</i>	Доминик Десмон: француз әнінің ұлы дәстүрлері туралы	
<i>Desmon D., Altaybayeva Sh.</i>	Dominic Desmon: the great tradition of french songs	38
Есетова А.Т., Атембаева Г.А.	Изучение музыкальной терминологии на занятиях по русскому языку	
<i>Есетова А.Т., Атембаева Г.А.</i>	Музыкалық терминология зерттеу орыс тілі сабағында	
<i>Esetova A.T., Atembaeva G.A.</i>	Learning of musical terminology at russian language classes	48

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

Петрянина Т.	Мультифония на гобое	
<i>Петрянина Т.</i>	Гобойға арналған мультифония	
<i>Petryanina T.</i>	Multiphones on oboe	56
Ходжабеков И.	Симфоническая картина «Мұрат» Балнур Кыдырбек: к вопросу исторической преемственности	
<i>Ходжабеков И.</i>	«Мұрат» деген Балнұр Қыдырбектікі симфониялық суреті: тарихи	

<i>Hodjabekov I.</i>	сабақтастық мәселеге Symphonic picture «Murat» of Balnur Kydyrbek: on the issue of historical continuity	62
<i>Матназарова Ш.</i> <i>Матназарова Ш.</i> <i>Matnazarova Sh.</i>	Фортепианный стиль А. Скрябина А. Скрябин пианизмі The pianism of A. Skryabin	69
<i>Нуридин Н.</i> <i>Нуридин Н.</i> <i>Nuridin N.</i>	Б. Дәлденбайдың «Ер төстік» балет-ертегісінің балалар тақырыбын жүзеге асырудағы алатын орны Место балета-сказки Б. Дальденбая «Ер төстік» в претворении детской тематики The place of the fairy tale B. Daldenbay ballet «Er tostik» in the promotion of children's themes	74
<i>Сугурова З.</i> <i>Сугурова З.</i> <i>Sugurova Z.</i>	Традиционные приёмы игры в современном контексте (на примере произведения Г. Нокса «Viola spaces») Дәстүрлі тәсілдері ойындар заманауи контексінде (Ж. Нокстың «Viola spaces» мысалында) Traditional techniques in a modern context (on example of works by G. Nox «Viola spaces»)	80

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

1 (18) 2018

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

Я. С. Кременцова

Б. Т. Омар

А. А. Сомов

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

1 (18) 2018

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

Я. С. Кременцова

Б. Т. Омар

А. А. Сомов

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

1 (18) 2018

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

Ya. Kremensova

B. Omar

A. Somov

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, Б. Т. Омар*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.12.2017

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
