

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

**SARYN**

**Art and Science Journal**

2017 жылы дейін –  
«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –  
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

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

3

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2018

ҚЫРКҮЙЕК  
СЕНТЯБРЬ  
SEPTEMBER

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

**Жүдебаев Арман Әділханұлы**

бас редактор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Халықаралық және Республикалық байқаулардың лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

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

**Saryn art and science journal**

**3 (20) 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

Беттеген:  
Я. С. Кременцова

Мұқабә 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:**

**Жудебаев Арман Адильханович** – главный редактор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Лауреат Международных и Республиканских конкурсов, ректор КНК им. Курмангазы

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

**Saryn art and science journal**

**3 (20) 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

Вёрстка:  
Я. С. Кременцова

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:

**Arman Zhudebayev**– Chief Editor, Honored worker of the Republic of Kazakhstan, the Laureate of International and Republic competitions, Rector of Kurmangazy KNC

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

### Saryn art and science journal

**3 (20) 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. Kremensova  
B. Omar

Page Makeup:  
Ya. Kremensova

Cover design:  
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР**

**АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

**ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC**

МРНТИ 18.41.07

**Л. Д. Благовещенская<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Сибирский центр колокольного искусства Новосибирской митрополии  
Новосибирск, Россия***ТОНИКА В КОЛОКОЛЬНОМ ЗВОНЕ****Аннотация**

В данной статье сделана попытка осмыслить понятие тоники в искусстве колокольного звона. Парадокс заключается в том, в звонах, являющихся по жанру музыкальным орнаментом, отсутствует гармоническое развитие и тяготение, а, следовательно – не должно быть ни неустоя, ни тоники. Однако в искусстве звона, помимо этого, происходит ритмическое, мелодическое (в пределах обновления попевки, т.е. мотива орнамента) и фактурное развитие. Рассматривается тоника как в самом искусстве звона (благовестник), так и в произведениях академической музыки русских и советских композиторов, тем или иным путем отображающих это искусство. Колокольный звон в академической музыке подчеркивает свою тоникальность также и ритмической остановкой. Автором рассматривается вступление к пьесе А. Бородин «В монастыре» из «Маленькой сюиты» как пример, необъяснимый с точки зрения классической гармонии. В результате исследования автор приходит к выводу, что характерная для колокольных звонов тоника – басовый звук фиксированной высоты (без определения лада), который может быть выражен и отдельным звуком, и сложным аккордом или даже созвучием. Структура заключительного аккорда или созвучия отображает акустический спектр колокола и сочетание колоколов между собой в искусстве православного звона.

**Ключевые слова:** искусство колокольного звона, колокольный звон в академической музыке, акустика, тоника, звуковой спектр.

**Л. Д. Благовещенская<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Сибирь митрополиттік және Новосибирск қаласының қоңырау өнерінің орталығы  
Новосибирск, Ресей***ҚОҢЫРАУ СЫЛДЫРЫНЫҢ ТОНИКАСЫ****Аннотация**

Берілген мақалада қоңырау сыңғыры өнеріндегі тоника түсігін ашуға тырысқан. Мәселенің күрделілігі сол: жанр бойынша музыкалық өрнек болып табылатын сыңғырда үйлесімді даму мен тартылыс жоқ, сондықтан бірқалыпта ұстаушылық пен тоника да болмауы керек. Дегенмен, сыңғыр өнерінде бұдан бөлек ритмикалық, әуендік, (ән салуды, яғни өрнек мотивын жаңартқанда) және нақты даму жүреді. Тоника сыңғыр өнерінде де, орыс және кеңес композиторларының академиялық музыкасында да, осы өнерді айқындайтын осы немесе басқа жолмен қарастырылады. Қоңырау сыңғыры академиялық музыкада ритмикалық кідіріспен өзінің тоналдылығын айқындайды. Автор А.Бородинаның «Кішкентай сюита» шығармасынан «Монастырьда» пьесасының кіріспесі, классикалық гармонияның миға қонымсыз тұжырымы тұрғысынан мысал ретінде берілген. Автор зерттеу нәтижесінде қоңырау сыңғыры тоникасының сипаты – бөлек дыбыспен, күрделі аккордпен немесе қосалқы дыбыспен көрінуі мүмкін реттелген биіктіктегі бас дыбысы деген тұжырымға келеді. Соңғы аккорд құрылысы немесе қосалқы дыбыс қоңыраудың акустикалық спектрін және православтық өнердегі қоңыраулардың өзара үйлесімін көрсетеді.

**Тірек сөздер:** қоңырау сыңғыры өнері, академиялық музыкадағы қоңырау сыңғыры өнері, акустика, тоника, дыбыс спектр.

**L. Blagoveschenskaya<sup>1</sup>**

*<sup>1</sup>Siberian Center of the Bell Art of the Novosibirsk Metropolis  
Novosibirsk, Russia*

## TONIC IN THE BELL-RINGING

### *Abstract*

The attempt to make sense of the concept of tonic in the art of bell ringing is made. The paradox is that in the chimes (Rus. *zvon* or *zvony*), the genre of which is musical ornament, there is no harmonic development and tense and, consequently, there should be neither dissonant tones nor tonic. However, in the art of ringing, in addition, there is a rhythmic, melodic (within the renewal of the song, that is, the motive of the ornament) and textural development. The tonic is considered both in the very art of *zvon* (evangelize) and in the works of academic music of Russian and Soviet composers, who in one way or another reflect this art. Bell ringing in academic music emphasizes its tonicity also by rhythmic stopping. The author considers the introduction to A. Borodin's "In the Monastery" piece from "The Little Suite" as an example, inexplicable from the point of view of classical harmony. As a result of the study, the author comes to the conclusion that the tonic characteristic of bell tones is a bass sound of a fixed height (without determining the mode), which can be expressed both by a separate sound and a complex chord or even by consonance. The structure of the final chord or consonance displays the acoustic spectrum of the bell and the combination of bells among themselves in the art of Orthodox *zvon*.

**Key words:** art of bell ringing, bell ringing in academic music, acoustics, tonic, sound spectrum.

Один из парадоксов музыки звона – при богатстве и красочности его гармонии отсутствует как таковое гармоническое развитие. Как и почему это происходит?

О том, что по жанру звон является музыкальным орнаментом, автором сказано уже давно [1]. Орнамент как вид искусства разомкнут и продолжается до тех пор, пока это целесообразно (т.е. пока не закончится орнаментируемое поле). Так и в звоне – пока он не закончится, неважно – будет он продолжаться пять минут или тридцать.

В изобразительном искусстве орнамент развивается путем повторения одного мотива или чередования нескольких. В искусстве звона, помимо этого, происходит ритмическое, мелодическое (в пределах обновления попевки, т.е. мотива орнамента) и фактурное развитие при незначительной его интенсивности. Красочные диссонирующие гармонии сопоставляются (т.е. тоже чередуются) без разрешения, тяготение в звоне отсутствует. В результате мы имеем устойчивое, уравновешенное звучание в строгом соответствии с социальной функцией: звон призван возвещать (торжество Церкви, начало службы, праздник и пр.), а не подводить к данному настроению путем преодоления и борьбы (как, например, в сонатной форме)<sup>1</sup>. Статика соответствует настрою богослужения, в котором превалирует в пределах данной службы стабильность: одно – Великая Суббота и другое – Светлый праздник Пасхи (другая служба – другой эмоциональный настрой: тоже сопоставление). Неустойчивость нарушила бы стабильность, а всякие колебания, напряженные неустойчивые эмоции Церковь нести не может.

Также в звоне не должно быть эмоционального напряжения, кипения переживаний, неустоя (все это дало бы тяготение). Посему неустой, диссонанс как таковой в звоне отсутствует; даже если созвучие является им с точки зрения классической гармонии, здесь это лишь специфическая краска, присущая данному виду искусства. В гармонии звонов акустические диссонансы сопоставляются, но не разрешаются.

Богатство гармонических красок, созвучий в звоне, помимо спектров колоколов и их сочетаний, дает сопоставление подборов разных храмов. Особенно ярко это проявлялось в

<sup>1</sup> Так, Евхаристия – главное таинство православной Церкви, но не кульминация, не момент наивысшего напряжения в Литургии.

дореволюционной России, когда литье колоколов не было серийным (во всяком случае – не всегда), а церкви располагались в пределах слышимости.

Казалось бы, какая может быть тоника, если отсутствует устой, тяготение? Но музыкальный орнамент звона, в отличие от такового в изобразительном искусстве, не статичен. Как уже сказано, развитие в нем присутствует, пусть и не гармоническое. Но раз есть развитие, нужен объединяющий фактор, фундамент, устой, каковым служит благовестник.

Ощутимая тоника в виде баса (благовестника) возможна при богатом подборе колоколов. В большом подборе благовестников может быть несколько. Этот устой в трезвоне работает как органнй пункт. Средняя часть трезвона возможна без баса, но с наступлением репризы он восстанавливается. Таким образом, характерной особенностью звона является тонический органнй пункт, а в тех случаях, когда высота колоколов в подборе определяется, мы назовем тонику по высоте благовестника (например: до-диез, соль и пр.<sup>2</sup>, но без определения лада<sup>3</sup>).

### Пример 1.



В приведенном примере [2, 56] тоникой является благовестник фа-диез малой октавы. Такая тоника в виде баса ясно ощущается при достаточно многочисленном подборе, но не характерна, например, для звонов западной Беларуси, описанных Е. Шатько [3] по причине малого числа колоколов на колокольне (четыре-пять шпук). Тем интересней приведенный исследователем пример звона деревни Городная Брестской области, где при наличии четырех колоколов отчетливо слышны типичные для звона три пласта фактуры, включающие тонику [3, 440].

### Пример 2.



<sup>2</sup>Хотелось бы сохранить традицию при описании звона называть звуки русскими обозначениями, а не латиницей, так же как в работах по фольклору. Сюда же отнесем и традицию обозначать вес колокола в пудах, а не в килограммах и тоннах. Последнее, конечно, удобнее для современных производителей, но пока мы не достигли в этом искусстве высот прошлых столетий, может, не стоит, и нарушать обычай?

<sup>3</sup>О том, что звукоидеал колокола не связан с системой мажоро-минора, пишет Е. Климин [4].



Каждый звонарь знает, что нельзя закончить трезвон любым колоколом подбора или каким-либо их сочетанием, не будет ощущения завершенности (не считая отступления от канона, который тоже работает на завершенность). Заканчивается звон одновременным звучанием всех колоколов, часто говорят – «аккордом», хотя, строго говоря, это созвучие, т.к. в нем отсутствует терцовое строение. Каноническое трехкратное повторение заключительного созвучия, символизирующее Троицу, дает дополнительную устойчивость, завершенность, подобно классическому многократному кадансированию.

Известно, что многие профессиональные композиторы изображали колокольный звон в своих произведениях, причем это мог быть короткий эпизод, а могло быть и довольно протяженное построение, вплоть до законченного сочинения. Как же обстояло дело с тоникой у них?

Естественно, композиции колокольной тематики написаны в традиционных тональностях с гармоническим развитием (во всяком случае – большинство из них). Конечно, при этом авторы прибегали (и прибегают) к органному пункту, который функционирует как благовестник. Но обратим внимание на заключительную тонику таких сочинений. Да, масса «колокольных» произведений заканчивается традиционным тоническим трезвучием. Преимущественно (хотя и не всегда) это наблюдается в тех случаях, когда композитор не ставил во главу угла воспроизведение средствами классической музыки самого звона (М. Брух, «Песня о колоколе» для хора с симфоническим оркестром; Вас. Калинников, Романс «Колокола»; Г. Ланге, фортепианная пьеса «Вечерний звон» из цикла «Воспоминание Юности», ор.316, № 5; Ги Ропарц, «Звуки колоколов» для фортепиано в 4 руки – в этом примере при четырех квинтах терция только задержана на педали из предыдущих тактов; П. Рукин, романс «В колокол, мирно дремавший» – с трехкратным повторением основного тона в виде двух октав; С. Рахманинов, поэма для оркестра, хора и солистов «Колокола»; И. Стравинский, «Весна монастырская» ор.6, № 1 и многие другие). В «Светлом празднике» (финале 1 сюиты для фортепиано) С. Рахманинова тоже классическая тоника, но утверждается она не традиционным кадансированием, а изменением одного звука в колокольной попевке, на развитии которой строится произведение.

Но не так мало и совершенно непривычных для классической музыки окончаний. Русские классики XIX века при подражании звонам часто обращались к басу до-диез и к до-диезным тональностям. Почему – пока не ясно. Возможно, здесь какая-то ассоциативная связь по аналогии с цветным или образным слухом, или в этом строе звучали какие-то знаменитые колокола. Характерен в этом смысле вокальный монолог А. Касьянова «В колокол, мирно дремавший», тонально весь основанный на звуке до-диез, хотя написан он не в до-диез миноре и не в до-диез мажоре. Тональность здесь, как в самом искусстве звона, до-диез без определения лада. Этот тонический звук подается не совсем как классический органнй пункт (он варьируется орнаментально и метрически). Традиционный прием – многократное повторение тоники – автор применил, но в пятитактовом ее повторении использовал новые краски: вторую ступень на квинте, мажорную терцию, идущую в разрез с возможными истолкованиями лада и в конце одинокий звук в контроктаве – одновременно благовестник и тоника.

### Пример 3.



Факторов, ведущих к усложнению гармонии в конце XIX–XX века, достаточно много и один из них – слуховой опыт колокольного звона с его богатой и сложной акустикой. Но

кроме нее орнаментальность жанра со специфической тоникой (обязательно басовой, привязанной к абсолютной высоте – конкретной октаве) дали значительное разнообразие окончаний произведений, содержание которых так или иначе связано со звоном.

Например, вариант заключительной тоники – квинта: М. Гоголин, духовный стих «Плач Богородицы» (каждая часть); его же романс «Однозвучно звенит колокольчик»; Х. Эллер, фортепианная пьеса «Колокола»; В. Полтанавичус, хор асаpella «Nuaidèjovogras». У В. Рубина (хор «Над Москвой Великой») в процессе звучания от квинты остается только верхний звук.

Тоника может быть не только квинтой, то есть трезвучием без терции, но и с обеими терциями (Р. Твардовский, «Peredudouxгepos» для голоса с фортепиано).

Много случаев заключительной тоники, представленной одним звуком (вспомним тонику-благовестник в православном звоне): В. Салманов, романс «Колокол»; П. Ренчицкий, романс «Звонят колокола» (в последнем примере после классического трезвучия его основной тон на sffff утверждается в басу). Звук может быть не только основным тоном, но и доминантовым основной тональности (М. Пятницкий, обработка русской народной песни «Что-то звон»; А. Карпов, обработка той же песни). В обработке песни «Вечерний звон» для гитары С. Руднева основной тон тонического трезвучия так и звучит, как последний удар благовестника, хотя перед этим обыгрывается тоника с наложением второй степени.

Последний удар благовестника может быть выражен не только предельно просто (одним звуком), но и наоборот – нетипичным для окончания аккордом или созвучием. Обосновывается это сложностью обертонового состава звука колокола, который разлагается на составляющие подобно разложению света на семь цветов радуги<sup>4</sup>. А посему в качестве заключительной тоники в «колокольных» произведениях возможны: квартсекстаккорд (Б. Цанев, хор асаpella «Колокола»), квартсекстаккорд с наложением большой секунды (О. Проститов, «Колокола» из юношеской фортепианной сюиты), тоническое трезвучие без терции с наложением кварты (Н. Мясковский, «Звуки» из фортепианного цикла «Шесть импровизаций» op.74), тоника с наложением седьмой степени (Г. Свиридов, обработка песни «Вечерний звон», рукопись), двойная октава с седьмой ступенью в середине (В. Кикта, «Колокола – голоса литые» из хорового диптиха), удвоенная октава с нижней терцией (В. Тормис, «Колокол моей деревни». Концерт для смешанного хора и чтеца в сопровождении колокола), уменьшенное трезвучие с удвоенной терцией (А. Dich, «DieKirchenglocke» из «9 Molbohistoriersatimusic» для фортепиано).

Наложения с целью тембрового и образного приближения к звуку колокола возможны и на классическое трезвучие: добавление шестой степени (Н. Корольков, обработка песни «Вечерний звон»; В. Пьянков, хор асаpella «Колокол дремавший разбудил поля»), шестой высокой (Ф. Блуменфельд, «Звон погребальный» из фортепианной сюиты «Звоны», op.40), второй (А. Флярковский, хор «Хатынские звоны» и «Вечерний звон» на слова М. Цуранова<sup>5</sup>), седьмой (М. Хитаришвили, фантазия-соната «Колокола» для фортепиано), шестой и седьмой низкой (М. Гоголин, «Заутренние звоны» из хорового цикла «Избяные песни»).

Так же объясняется происхождение тонических окончаний с бóльшим, чем две, числом терций: септаккорд (Т. Ростимашенко, токкатина «Перезвоны» для двух фортепиано в 4 руки), секундаккорд (Чен Бао Хуа, «Звон в горах» из цикла «Детская музыка» для фортепиано), нонаккорд (А. Перов, прелюдия «Колокольная» для фортепиано; В. Пахомов, «Колокола». Пьеса на тему русской народной<sup>6</sup> песни «Вечерний звон» для

<sup>4</sup>Подробнее о звуковых спектрах колокола см. [1, 29-32].

<sup>5</sup>Авторы слов вокальных произведений в статье не указываются во избежание разрастания работы. В данном случае автор текста указан ради исключения путаницы с обработкой известной песни на стихи И. Козлова того же композитора.

<sup>6</sup>Во многих изданиях песня «Вечерний звон» фигурирует как народная, хотя по стилю она, безусловно, авторская. Но все варианты авторства пока не подтверждены документально (подробнее об этом см. [5]).

гитары; Ю. Семеняко, хор а саpелла «Хатынские звоны»), редко встречающиеся аккорды из пяти-шести терций (А. Флярковский, «Вечерний звон», обработка для челесты, вибратона, солиста и смешанного хора; Е. Гнесина, «Перезвон» для 2-х фортепиано), два кластера (Ю. Фалик, «Колоколы-балаболы» из вокального цикла «Звенидень»; С. Чеботарев, монолог «Колокол»).

Подобно тому, как спектр колокола может представлять собой наложение двух гармонических спектров, в произведениях, тематически или образно связанных со звоном, встречается заключительная тоника, состоящая из наложения двух аккордов, например,  $t + sII$  в песне «Колокольные звоны» Ю. Саульского.

Традиционный по функциям заключительный каданс в обработке К. Виноградова знаменитого «Вечернего звона» не традиционен по составу аккордов ( $SII_6 - TDI_3 - T$ ): усилена субдоминанта и ослаблена доминанта.

Гармония финала 1 сюиты С. Рахманинова – яркий пример типично «колокольной» тональности, основанной не на тяготении, а на непрерывном сопоставлении двух аккордов ( $DD_7$  и  $sII_7$  классического соль минора). Также на сопоставлении двух аккордов базируется гармония эпизода звона в сцене коронации из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и трех – в «Рассвете на Москве-реке» из оперы «Хованщина».

Разберем простой в гармоническом отношении случай – вступление к пьесе А. Бородина «В монастыре» из «Маленькой сюиты»:  $D_6/5 - tsVI_6 - D_6/5 \rightarrow (dtIII) - t_6$ .

#### Пример 4.

The musical score for Example 4 consists of two systems of piano accompaniment in D major. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The notation includes chords and single notes, with a dynamic marking 'p' in the first measure of the first system.

Но такая трактовка аккордов не является определяющей, минорный лад не ощущается. Этот фрагмент нельзя объяснить только с точки зрения классической гармонии. Функцию устоя выполняет звук до-диез контроктавы, который и определяет тональность без выявления лада (причем тоника выражена абсолютной регистровой высотой, что характерно для искусства звона).

Заключительное созвучие в академической музыке подчеркивает свою тоникальность не только тем, что оно последнее, но и ритмической остановкой (длительность протяженнее, чем длительности, предшествующие ей), часто с применением ферматы, динамическими крайностями ( $sfff$  в романсе П. Ренчицкого «Звенят колокола»), крещендо на последнем созвучии от  $ppp$  до  $ff$  (П. Дамбис, «Звоны» для смешанного хора асаpелла), оставлением снятого звучания на педали (Р. Щедрин, «Русские трезвоны» из сборника «Тетрадь для юношества»), сухим ударом в контрастных регистрах (Ю. Фалик, «Колоколы-балаболы» из вокального цикла «Звенидень»), что вполне правомерно в классической музыке, но подчеркивает ассоциацию с последним ударом колокола.

Подводя итог, резюмируем, что характерная для колокольных звонов тоника – басовый звук фиксированной высоты (без определения лада), который может быть выражен и отдельным звуком, и сложным аккордом или даже созвучием – отразилась в структуре заключительного устоя в произведениях композиторов, так или иначе обращавшихся или обращающихся к образу колокола или имитирующих звон. Структура заключительного аккорда или созвучия отображает акустический спектр колокола и сочетание колоколов между собой в искусстве православного звона. А заключительные трехкратные удары во

все колокола по окончании трезвона являются параллелью неоднократному кадансированию, неоднократному повторению тоники, широкому расположению, удвоению в последнем аккорде и прочим приемам усиления устойчивости в конце произведений академической музыки.

#### **Список литературы**

1. **Благовещенская, Л.** Некоторые особенности специфики звучания и восприятия колокольного звона [Текст] / Л. Благовещенская // Колокола. История и современность. 1990. Отв. ред. ак. Б.В. Раушенбах. – М.: «Наука», 1993. – С. 29-37.
2. **Ярешко, А.** Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества [Текст] / А. Ярешко // Из истории русской и советской музыки. Вып.3. Сост. М. Пекелис и И. Гивенталь. – М.: «Музыка», 1978. – С. 36-74.
3. **Шатько, Е.** Колокольный звон Белой Руси: тысячелетие традиции [Текст] / Е. Шатько; Минск: Братство в честь святого Архистратига Михаила, «Медиа», 2015. – 414 с.
4. **Климин, Е.** Исторический звукоидеал русских колоколов XVI – начала XX века [Текст]: дис. на соискание уч. степ. канд. иск. / Е. Климин. – М., 2016.
5. **Благовещенская, Л.** «Вечерний звон»: оригиналы и обработки [Текст] / Л. Благовещенская // Православный звон: прошлое, настоящее, будущее. Мат. 3-й Международной научно-практической конференции. –М., 2015. – С. 140-146.

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

1. **Blagovešenskaâ, L.** Nekotorye osobennosti specifiki zvučaniâ i vospriâtiâ kolokol'nogo zvona [Tekst] / L. Blagovešenskaâ // Kolokola. Istoriâ i sovremennost'. 1990. Otv. red. ak. B.V. Raušenbah. – М.: «Наука», 1993. – pp. 29-37.
2. **Âreško, A.** Kolokol'nye zvony – instrumental'naâ raznovidnost' russkogo narodnogo muzykal'nogo tvorčestva [Tekst] / A. Âreško // Iz istorii russkoj i sovetskoj muzyki. Vyp.3. Sost. M. Pekelis i I. Givental'. – М.: «Музыка», 1978. – pp. 36-74.
3. **Šat'ko, E.** Kolokol'nyj zvon Beloj Rusi: tysâčeletie tradicii [Tekst] / E. Šat'ko; Minsk: Bratstvo v čest' svâtogo Arhistratiga Mihaila, «Media», 2015. – 414 p.
4. **Klimin, E.** Istoričeskij zvukoideal russkih kolokolov XVI – načala HH veka [Tekst]: dis. na soiskanie uč. step. kand. isk. / E. Klimin. – М., 2016.
5. **Blagovešenskaâ, L.** «Večernij zvon»: originaly i obrabotki [Tekst] / L. Blagovešenskaâ // Pravoslavnyj zvon: prošloe, nastoâšee, budušee. Mat. 3-j Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii. –М., 2015. – pp. 140-146.

#### **Сведения об авторе:**

**Благовещенская Лариса Дмитриевна** – кандидат искусствоведения, научный консультант Сибирского центра колокольного искусства Новосибирской митрополии.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Благовещенская Лариса Дмитриевна** – өнертану кандидаты, Сибирь митрополиттік және Новосибирск қаласының қоңырау өнерінің орталығы ғылыми кеңесші.

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

**Larisa Blagoveschenskaya**– Candidate of Art criticism, Siberian Center of Bell Art of the Novosibirsk Metropolis's scientific consultant.

МРПТИ 18.14.91

**V. Nedlina<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire  
Almaty, Kazakhstan*

**THE ORAL PROFESSIONALISM IN THE SYSTEM OF CONSERVATOIRE  
EDUCATION OF TRADITIONAL MUSICIANS  
(on example of Traditional music faculty of Kurmangazy Kazakh National conservatoire)**

**Abstract**

This article discusses some systematic differences between music education in professional oral and written traditions. The continuity of academic education and oral traditions of the XIX century is revealed. Particular attention is paid to such methods of musicians-traditionalists training, as oral transmission of interpretation specifics, studying compositional principles of traditional music in the “Ethnic-solfeggio” course, revival of lost or fading tradition.

It was found that among the negative sides of the transition to institutional education is the fact that “living tradition” is replaced by its fixed forms, reducing the role of creativity. From the other side, the unification of the methods and the ranking of the repertoire according to the levels of complexity had positive consequences: these innovations made it possible to train specialists who are ready for the conditions of the concert hall, orchestral and ensemble performance. It is important to note the recreational trends of the last decades: the opening of the Shertpe class, the “Folk singing” specialty, as well as the introduction of pedagogical innovations (the course “Ethnosolleggio”, disciplines of musical ethnographic and compositional areas). All this allows to minimize the negative consequences of the process, organically incorporating traditional art into the structure of modern culture.

**Keywords:** institutional education, traditional education, traditionalist musician.

**В. Е. Недлина<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан*

**ПРОФЕССИОНАЛИЗМ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В СИСТЕМЕ КОНСЕРВАТОРСКОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАНТОВ  
(на примере факультета народной музыки Казахской национальной консерватории им.  
Курмангазы)**

**Аннотация**

В статье рассматриваются некоторые системные отличия музыкального образования профессионализма устной и письменной традиций. Выявляется преемственность академического образования и устных традиций XIX века. Особое внимание уделено таким методам подготовки музыкантов-традиционалистов, как изустная передача специфики интерпретации, освоение композиционных принципов традиционной музыки в курсе «Этносьольфеджио», возрождение утраченных или угасающих традиций.

Среди отрицательных сторон перехода на институциональное образование отмечается подмена «живой традиции» её фиксированными формами, снижение роли творческого начала. Положительные последствия имела унификация методов, ранжирование репертуара по уровням сложности – эти нововведения позволили готовить специалистов, готовых к условиям концертного зала, оркестрового и ансамблевого исполнения. Важно отметить рекреационные тенденции последних десятилетий: открытие класса шертпе, специальности «Народное пение», а также введение педагогических инноваций (курс «Этносьольфеджио», дисциплины музыкально-этнографической и композиционной направленности). Всё это позволяет минимизировать негативные стороны процесса, органично включить традиционное искусство в структуру современной культуры.

**Ключевые слова:** институциональное образование, традиционное обучение, музыкант-традиционалист.

**В. Е. Недлина<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы  
Алматы, Қазақстан

**ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНТТАРҒА КОНСЕРВАТОРЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ  
АУЫЗША ДӘСТҮР ШЕБЕРЛІГІ  
(Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының халық әндері факультетінің  
үлгісі негізінде)**

**Аннотация**

Мақалада ауызша және жазбаша дәстүрлердің кәсіби музыкалық білім берудегі кейбір жүйелік айырмашылықтары қарастырылады. Академиялық білім беру мен ХІХ ғасырдың ауызша дәстүрлерінің сабақтастығы анықталады. "Этносьольфеджио" курсына дәстүрлі музыканың композициялық принциптерін меңгеру, интерпретация ерекшелігін ауыздан ауызға беру ретінде, жоғалған немесе өшпейтін дәстүрлерді жаңғырту сияқты дәстүрлі музыканттарды дайындау әдістеріне ерекше көңіл бөлінген.

Институционалдық білім беруге көшудің теріс жақтары арасында: "тірі дәстүрлердің" белгіленген формаларға ауысуы, шығармашылық бастаудың рөлінің төмендеуі байқалады. Ал жағымды жақтары, әдістерді біріктіріп, күрделілік деңгейіне сай репертуарды реттеу – бұл жаңашылдықтар концерт залының жағдайына, оркестрлік және ансамбльдік орындауға дайын мамандарды шығаруға мүмкіндік берді. Соңғы онжылдықтардың рекреациялық үрдістерін атап өткен жөн: шертпе класын, "Халық әні" мамандығын ашу, сондай-ақ педагогикалық инновацияларды енгізу ("Этносьольфеджио" курсы, музыкалық-этнографиялық және композициялық бағыттағы пәндер). Осының барлығы үрдістің теріс жақтарын азайтуға, дәстүрлі өнерді заманауи мәдениет құрылымына қосуға мүмкіндік береді.

**Тірек сөздер:** институционалдық білім беру, дәстүрлі білім беру, дәстүрлі музыкант.

The 20<sup>th</sup> century has become the century of a change in the cultural paradigm for many countries and societies that have lived in traditional ways for thousands of years. In the process of updating the structure of the national culture education becomes one of the most important subsystems.

The processes associated with *the creation of a new environment for the existence of music* have significantly changed the face of the traditional performer and attitude to the samples of oral culture. In Kazakhstan till the 20<sup>th</sup> century the main place of performance of an oral-professional song or *kuy* (instrumental piece) was a *yurt*, the main reason was a celebration or feast. In the 1920s and 1930s numerous houses of culture, concert halls of the philharmonic society, and theaters were opened. Leading oral professionals – *akyns*, *sals* (composers, songwriters), *kuyschi* (composers and instrumentalists) were attracted to the concert activities. But the traditional system of knowledge transfer could not fully provide new scenes with artists. To meet the emerging aesthetic and conjuncture needs the performers of the new formation ready for the conditions of the concert hall were required.

It is the institutional system of the Soviet musical education (school – college – conservatory) that partly replaced the traditional transfer of knowledge from teacher to student (*ustaz - shakirt*) and that became a kind of foundation for cultural construction. In many ways, this system serves as the successor to the traditional one, which raises the question: which elements of the traditional exchange of craftsmanship secrets were preserved in terms of academic education, and which were lost or replaced by the methods of professionalism of the written tradition?

Typological and comparative characteristics of various forms of professionalism of oral and written traditions were proposed by N. Shakhnazarova and M. A. Saponov.

**Table 1. Comparative characteristics of types of professionalism by N. Shakhnazarova [1]<sup>1</sup>.**

<b>Oral professionalism</b>	<b>Written professionalism</b>
Origin and existence in the secular tradition (34)	Origin in sacred art (48-49)
A “work” exists potentially (36–38)	The work exists as a text, therefore it is alienated from the creator (54) <sup>2</sup>
Forms of fixation: neumes, mensural, haz, Khorezm notations, etc. (33)	Creation and improvement of notation (54)
Stability of norms (as a result of collective censorship) (39-40)	The dissemination of the experience partly through music printing leads to other forms of competition (ingenuity) (54)
A strict and highly developed system of musical thinking, as a result - long training (39), the presence of large forms (43)	A strict and highly developed system of musical thinking, as a result - long training (39), the presence of large forms (43)
The audience is limited to a narrow circle of those present (at a festival, at court, etc.) (55)	Wide concert audience (church) (55)
Performance-creativity, skill depends on talent and level of preparation (40)	Separation of types of creativity: performance and composition. Elements of performance-creativity are preserved (the art of improvisation) (54)
The brightest individualities create new traditions within the framework of pre-established laws (40)	Uniform principles of thinking, allowing for individual, regional and national differences (54)
Methods of development of the material: variation, ornamentation	Material development method: polyphonic development (53)

Of the items listed in the table, syncretism or the separation of types of creativity (*performance-creation* or *composition and performance*) is the most significant for the system of transfer of mastery. In addition, conceptually significant is the idea of *a work as a potential text (recreated every time)* or *as an alienated text (artifact work)*. These differences in the professionalism of oral and written traditions determine the criteria for mastery (in the first case, the talent for improvisation, in the second, the accuracy of the text transfer), and hence the orientation of the musician’s training.

Nevertheless, between the training of a specialist-musician of written tradition and the master of oral tradition there are more similarities than differences. Continuing the thought of M. Saponov that “*many techniques and procedures of modern European composer work are rooted in oral culture and improvisational minstrel techniques*” [2, 266], let’s note that many techniques in classical European music education *inherit the transfer of knowledge in the traditional “master-disciple” system*. For art, especially music as operating in abstract tones and intonations, the importance of interpretation is preserved – a kind of interpretation, the “oral Torah” transmitted from the older generation of musicians to the younger one.

It is necessary to understand what features fundamentally differs the process of training a musician in written tradition. In both types of tradition musical education is part of the system of musical communication<sup>3</sup>. The theory of musical communication is mainly for the written modern European tradition (European music of the XVII-XX centuries), in which performing activity, according to A.N. Yakupov, consists in “restoring the original author’s form” [3, 22]. In the presence of a full or partial fixation of the work’s text the restoring of its author’s form, it comes

<sup>1</sup> The numbers in brackets in the table are page numbers, where the indicated criteria are analyzed in detail.

<sup>2</sup> Compare: minstrel and opus cultures in the book by M.A. Saponov [2, 263]

<sup>3</sup> Musical communication is a dynamic system for transmitting, receiving and preserving information, organically inherent in the holistic process of creating, accumulating, distributing, consuming and evaluating musical values; a system that ensures optimal functioning, effective interaction of all structural units of this process. (A.N. Yakupov) [3, 10].

down to the interpretation of the symbols' set. In the absence of such a restoration is actually equal to the reconstruction, "re-enactment", the relevance of the artist requires a high level of creative activity. Without dwelling in detail on the problem of the relationship between the creator of the works and his "transponder" in the oral tradition, we note the importance of mastering *compositional skills*.

In such aspects of performance art as voice or instrument technique, artistry, repertoire, academic European education preserves and develops the methods of oral tradition rather than inventing something fundamentally new. Perhaps the main difference in this regard is the systematic nature of primary education. From the lifestories of well-known *kuys* and their disciples, recorded, in particular, by academician A. Zhubanov [4], it is known that the young *dombra* players received their initial performing skills mainly in the family. There was no single method for mastering performing techniques. The techniques were adopted "from the hands" in the process of creative exchange, often of an adversarial nature<sup>4</sup>. So, for example, it is known that Dina Nurpeisova, an outstanding *dombrist-kuys*, mastered the *dombra* under the guidance of her father Kenzhe, and to the age of nine she played *kuys* of such famous in the steppe *kuys* as Dauletkerei, Kurmangazy, Uzak, Turkesh, Bajjuma and others. Kurmangazy became her mentor when she was already famous in the steppe as a *dombrist-wunderkind*. Their meetings were rather sporadic, and their mentoring consisted in the transfer of *kuys* (mainly, newly composed by the master) and to recommendations for the improvement in technique.

Similarly, in academic education, in the presence of a collectively developed method, the role of a mentor is preserved, ideally forming the "individual trajectory" of the creative perfection of the young musician. So the key difference is the character and degree of creative activity of the musician, his ability to "recreate", to be a "co-author" of the master of the past.

The transition from the traditional system of education to the institutional one has been repeatedly criticized by researchers, especially in the post-Soviet period. According to A. Mukhambetova and G. Begalinova, among other factors, the substitution of the traditional system master-disciple (*Ustaz-shakirt – ұстаз-шәкірт*) with institutional education influenced the loss of the communicative connections between traditional culture bearers and its addressees (especially urban population) [5].

Indeed, in the 1930<sup>s</sup> a transfer of the texts of the work from the "potential" to the "fixed" form by means of notation was realized, and the attitudes on the accuracy of transmission of this text, characteristic of the academic education of performing musicians, were adopted. All this had a negative impact on the system bases of the professional art of oral tradition. However, in my opinion, the depth and irreversibility of these effects have been overestimated. New generations of musicians, feeling a certain break with a part of the audience, began to look for ways to "modernize" the tradition and to actualize it. To confirm this thought, let us turn to the facts of the history of music education in Kazakhstan.

From the first days of the formation of a new system in musical culture in general and education in particular in educational institutions (the Music and Theater Technical School – 1932, the Almaty Conservatory – 1944) departments of folk music were opened. Traditional musicians were involved in the educational process: the direct creative heir of the Kurmangazy *kuys* school and composer Makhambet Bukeikhanov (1890-1937), a representative of the West Kazakhstan song tradition, an expert on songs and *kuys* by Mukhit and other West Kazakhstan authors Ganbar Medetov (1898-1940), grandson of Mukhit and the successor of his traditions Lukpan Mukhitov (1897-1954) and other folk musicians. Due to this, continuity between generations of musicians of different formations was ensured.

In an oral conversation on the question of how to teach in the *dombra* class in the modern conservatory the dean of the Faculty of Folk Music of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Professor K. Sakharbayeva noted that, using notes in the analysis of *kuy*, students

<sup>4</sup> "Together with <teacher> Uzak, he (*Kurmangazy – V.N.*) participates in many competitions of the most significant representatives of folk music, day by day develops his skills and begins to move into the ranks of outstanding *dombrists*, mastering *kuys* that require virtuoso performance," – writes A. Zhubanov about the initial stage of the career of the great Kazakh *kuys* Kurmangazy [4].



learn almost exclusively “from hands” in class. Of course, the mere fact of having a musical text reduced the significance of the variation of the traditional genre and the creative component in the process of its interpretation. Even different versions of the same *kuy*, while being noted, are now performed as separate works.

However, the most gifted *dombra* students often try their hand in composing *kuys*. An important role in the development of traditional compositional thinking is played by the “Ethnosolleggio” course introduced by the Doctor of art studies, associate professor S.I. Utegalieva in the curriculum of the specialty “Traditional performance” [7]. Students learn to capture by ear and memorize large sections and entire works, to reproduce them both in sheet music and in playing the instrument and singing. An important aspect of the discipline was the study of various regional styles and traditions (both instrumental and song) from the standpoint of compositional thinking and an integrated means of musical expressiveness. The successful experience of introducing this discipline into the high education programs allowed expanding its implementation also in the middle school (music college).

The experience of introducing the “Folk singing” program (“Singing with *dombra*”) is indicative. In 1998, in the Kurmangazy Kazakh National Conservatory the work of the relevant department began, the need for the opening of which was marked by A. Zhubanov even before (1950-1960-s). In the preparation of traditional singers the main focus is also on the technique of performance, repertoire, authenticity of the text, and not on writing songs in the spirit of tradition.

Education for *dombra*, *kyl-kobyz* playing and singing in the European-type education system in many ways directly inherits traditional schools. But there is also a different kind of experience when classes are opened for instruments which “lively” performing tradition did not preserve or which are represented in the tradition as rudimentary.

In the 1980s, thanks to the activities of Bolat Sarybaev, the first Kazakh ethno-instrumentalist, the archeological and expeditionary discoveries were used to revive and reconstruct such musical instruments as *saz-syrnay* (aerophone of the ocarina type, 421.221.42<sup>5</sup>), *zhetygen* (zither, 314.12), *sherter* (plucked lute chordophone) 321.321), *sybyzgy* (open reed flute, 421.111.12) and others [9].

By the 2000<sup>s</sup>, academic performance schools were formed for *sherter*, *zhetygen* and *sybyzgy*, which were introduced into the conservatory program. It is noteworthy that the reconstruction of the instruments and the revival of the playing manner were carried out, including through the study of the performing traditions of related instruments from other Turkic peoples. Thus, in 1992 Talgat Mukyshev, a well-known *sybyzgy* performer, by the direction of the Ministry of Culture of the Republic of Kazakhstan was sent to study at the Ufa State Institute of Arts (Bashkortostan) with the aim of studying *kurai* (421.111.12) [10].

Such pedagogical experiments as the elective courses for instrumentalists “Kuy fixation” (“Күй хаттай”), “Basics of Composition” and “Improvisation” [11, 53], contribute a lot to the activation of creativity, familiarization with traditional composition. Thanks to them, traditional art is studied not only as an ethnographic value, but also as a living tradition with a potential for transformation.

In conclusion, let’s mark the positive and negative aspects of the implementation of institutional education. *The flows* include the fact that “living tradition” is often replaced by its fixed forms, reducing the role of creativity. The transfer of performance to concert halls had a certain negative effect – the main emphasis in interpretation changed from the content side of art to external virtuosity. Not all oral traditions were included in the new educational system. Many of the traditions that weren’t formalized in this way are endangered.

The unification of the methods and the ranking of the repertoire according to the levels of complexity had *positive* consequences – these innovations made it possible to train specialists who are ready for the conditions of the concert hall, orchestral and ensemble performance [12]. It is important to note the recreational trends of the last decades: the opening of the *shertpe* class, the “Folk singing” program, as well as the introduction of pedagogical innovations (the course

<sup>5</sup> Hornbostel-Sachs Classification Index.

“Ethnosolleggio”, disciplines of musical ethnographic and compositional orientation). All this leads to “smoothing out” some of the consequences of the epoch of cultural construction, organically include traditional art in the structure of modern culture.

### References

1. **Шахназарова Н. Г.** Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. Москва: Советский композитор, 1982. 153 С.
2. **Сапонов М.А.** Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва: Классика-XXI, 2004. 400 С.
3. **Якупов А.Н.** Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления). Автореферат. д-ра искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. 48 С.
4. **Жубанов А.К.** Струны столетий: очерки о жизни и творчестве казахских народных композиторов. Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. 396 С.
5. **Мухамбетова А. И., Бегалинова Г. А.** Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Казахская традиционная музыка и XX век / Ред. Аманов Б., Мухамбетова А. Алматы: Дайк-пресс, 2002. С. 390-403.
6. **Кетеженова Н. С.** Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана). Алматы: “Алатау”, 2009. 560 с.
7. **Утегалиева С. И.** Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы. Алматы. 2005. 40 С.
8. **Омарова Г.** Казахский күй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Дисс. ... д-ра искусствоведения. Ташкент: Академия наук республики Узбекистан, 2012. 46 С.
9. **Сарыбаев Б.** Казахские музыкальные инструменты. Альбом. Алма-Ата: Жалын, 1978. 136 С.
10. Мукышев Талгат // Шығыс Қазақстан өнер мұражайы / Восточно-Казахстанский музей искусств. 2014. URL: <http://www.vkmi.kz/index.php/ru/salads/2013-06-09-04-00-04/25-raznoe/214-mukyshv-talgat> (дата обращения: 27.август.2014).
11. **Сахарбаева К.** Домбыра өнеріндегі білім ғылыми зерде қалыптастыру ізгілікті бастамалар, // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы, No. №3(4), Маг 2014. С. 49-58.
12. **Чистов К.В.** Традиционные и “вторичные” формы культуры // Фольклор. Текст. Традиция. / Ред. Чистов К.В. Москва: ОГИ, 2005. С. 124-133.

### References transliterated

1. **Šahnazarova N. G.** Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: Tipy muzykal'nogo professionalizma. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1982. 153 p.
2. **Saponov M.A.** Menestrelj. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy. Moskva: Klassika-XXI, 2004. 400 p.
3. **Ākupov A.N.** Muzykal'naâ kommunikaciâ (istoriâ, teoriâ, praktika upravleniâ). Avtoreferat. d-ra iskusstvovedeniâ. Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P. I. Čajkovskogo, 1995. 48 p.
4. **Žubanov A.K.** Struny stoletij: očerki o žizni i tvorčestve kazahskih narodnyh kompozitorov. Alma-Ata: Kazahskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1958. 396 p.
5. **Muhambetova A. I., Begalinova G. A.** Kazahskij muzykal'nyj âzyk kak gosudarstvennaâ problema // Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek / Red. Amanov B., Muhambetova A. Almaty: Dajk-press, 2002. pp. 390-403.
6. **Ketegenova N. S.** Tvorčeskie portrety kompozitorov Kazahstana. Očerki. (K 70-letiû Soûza kompozitorov Kazahstana). Almaty: “Alatau”, 2009. 560 p.
7. **Utegalieva S. I.** Programma po ètnosol'fedžio dlâ studentov-dombristov fakul'teta narodnoj muzyki KNK im.Kurmangazy. Almaty. 2005. 40 p.
8. **Omarova G.** Kazahskij kûj: kul'turno-istoričeskij kontekst i regional'nye stili. Diss. ... d-ra iskusstvovedeniâ. Taškent: Akademiâ nauk respubliky Uzbekistan, 2012. 46 p.
9. **Sarybaev B.** Kazahskie muzykal'nye instrumenty. Al'bom. Alma-Ata: Žalyn, 1978. 136 p.

10. Mukyšev Talgat // Šygys Qazaqstan ôner mırażajy / Vostočno-Kazahstanskij muzej iskusstv. 2014. URL: <http://www.vkmi.kz/index.php/ru/salads/2013-06-09-04-00-04/25-raznoe/214-mukyshev-talgat> (data obrašeniâ: 27.avgust.2014).
11. *Saharbaeva K.*, Domyra ônerindegi bilim gylymi zerde qalyptastyru izgilikti bastamalar, // Qurmangazy atyndaғы Qazaq ulttyq konservatoriâsynyñ habaršysy, No. №3(4), Mar 2014. pp. 49-58.
12. *Čistov K.V.* Tradicionnye i “vtoričnye” formy kul’tury // Fol’klor. Tekst. Tradičiâ. / Red. Čistov K.V. Moskva: OGI, 2005. pp. 124-133.

**Information about the author:**

*Valeriya Nedlina* – Candidate of Art criticism, a senior lecturer of Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**Сведения об авторе:**

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

**Автор туралы мәлімет:**

*Недлина Валерия Ефимқызы* – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Музыка тану кафедрасының аға оқытушысы.

МРНТИ 18.41.01

**С. С. Джансеитова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Қазақстан

## **МЕХАНИЗМ ЕДИНЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОСВЯЗИ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ, ПОЭТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

### *Аннотация*

Актуальность интегрированного взгляда на формирование разных видов искусств, требует особого подхода к единому синкретическому феномену, имеющему общую систему средств выразительности. Данная статья посвящена особенностям взаимодействия смежных искусств: музыки, поэзии, живописи, закономерностям возникновения явлений синтеза в творчестве композиторов, живописцев, поэтов, связанных с синестетичностью их мышления. Между этими видами искусств всегда существовала органическая связь, требующая осознания и исследования искусства, имеющего системный и многовидовой характер с разнообразными формообразующими свойствами. В основе их единства лежит характер изобразительного, пространственного, временного искусства, не существующий отдельно, в них «живет ритм и мотив другого» с характерными общими приемами организации, уникальными выразительными средствами. Общность языка художественных произведений мы рассматриваем через образное восприятие окружающего мира, через способности музыки вызывать в нашем воображении зрительные (живописные, поэтические, музыкальные образы), через развитие музыкального, образно-ассоциативного мышления, способных передать специфические черты выражения состояния души человека, живописное состояние природы.

**Ключевые слова:** гармония звука и цвета, спектр цветовидения, живописная композиция, музыкальная форма, цветовые ассоциации, синтез искусств.

**С. С. Джансеитова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан

## **МУЗЫКА, СУРЕТ ПОЭТИКА ӨНЕРЛЕРІНДЕГІ АЙШЫҚТАУ ТӘСІЛДЕРІНІҢ ЕРЕКШЕЛІГІ ЖӘНЕ БІРІГУ ТЕТІГІ**

### *Аннотация*

Әр түрлі өнер туындыларын қалыптастыруға арналған интеграциялық көзқарастың өзектілігі мәнерлі құралдардың ортақ жүйесімен бірыңғай синкретикалық құбылысқа ерекше көзқарасты қажет етеді. Берілген мақала аралас өнерлердің ерекшелігіне арналған: музыка, поэзия, табиғаттану, ойлау әрекеттерінің синтездігіне байланысты композиторлар, ақындар, шығармашылығында синтез құбылысының пайда болу заңдылықтарына арналған. Бұл өнер түрлері арасында жүйелі және көп түрлі формалар тудырушы негіздерге ие, өнерді түсіну мен зерттеуді қажет ететін, үнемі органикалық байланыс болды. Олардың бірілігі негізінде визуальды, кеңістіктік, бөлек өмір сүрмейтін кезеңдік өнер сипаты жатыр, оларда ұйымдастырудың ортақ әдісті сипаттарымен, жеке көрсетуші құралдармен «өзгенің ырғағы мен мотивы өмір сүреді». Көркем шығармалар тілінің ортақтығын адам жанының сезім қылын жеткізуге болатын, табиғаттың сұлулығын беруге болатын музыкалық, образды-ассоциативтенген ойлаудың дамуы, қоршаған ортаны ойша елестету, музыканың біздің санамызда көру қиялын туғызуы (табиғи, поэтикалық, музыкалық образдар) арқылы қарастырамыз.

**Тірек сөздер:** дыбыс және түс үйлесімі, түс ажырату спектры, табиғат композициясы, музыкалық форма, түс ассоциациялары, өнер синтезі.

S. S. Djanseitova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan

## THE MECHANISM OF UNIFICATION AND THE PECULIARITIES OF THE INTERRELATION OF THE MEANS OF EXPRESSION IN MUSICAL, FINE, POETIC ART

### Abstract

An integrated view on the formation of different types of art requires a special approach to the single syncretic phenomenon with a common system of expressive means and a number of socio-cultural grounds. This article is dedicated to the peculiarities of the interaction of adjacent arts: music, poetry, painting, and the logic of the phenomenon of synthesis in the works of composers, painters, poets, associated with their synesthetic perception. There has always been an organic connection between these types of art, requiring the study of art, bearing systemic character with different aspects and different form-building properties. Their unity is based on the nature of visual, spatial, temporal art that do not exist separately. Each of them covers «the rhythm and motif of the other» with characteristic common techniques of organization, unique expressive means. We consider the commonality of the language of the pieces of art through figurative perception of the surrounding world, through the ability of music to conjure up visual (pictorial, poetic, musical) images, through the development of musical, figurative and associative thinking, capable of conveying specific states of mind, picturesque beauty of nature.

**Key words:** harmony of sound and color, spectrum of color vision, pictorial composition, musical form, color associations, synthesis of arts.

Такие виды искусств как музыка, живопись и поэзия глубоко взаимосвязаны между собой. Стремясь выявить своеобразие своей специфики, они открыты для обогащения собственного художественного потенциала. В связи с этим возникает потребность в постижении форм, особенностей взаимодействия этих искусств, расширения границ взаимопроникновения видов и жанров. Актуализация данной проблемы способствует созданию целостного представления о возможностях и принципах их взаимодействия в контексте сравнительного анализа цветозвукового соответствия, репрезентированные в произведениях композиторов, художников, поэтов, изобразительной трактовки музыкальной формы в живописи и поэзии.

Объединение звука, цвета и слова в цветозвуковом восприятии, наблюдалось в разные периоды культурно-исторического развития. Еще с древних времен семиступенный звукоряд сравнивали с семью цветами радуги, ступени музыкальной гаммы – полутоны с цветовыми оттенками красок. Во времена античности, поддерживая идею Пифагора, Боэций, классифицируя музыку, предложил разделить её на три вида: «космическую», «человеческую» и «инструментальную» [1]. Философский подход к музыке, как гармонии сфер и гармонического сосуществования души и тела, позволил определить значение существующих музыкальных ладов. К примеру: ионийский по мнению ученых, был направлен на воспитание *мягкости, нежности, расслабленности*; дорийский, вызывал *бодрость, жизнерадостность, мужество*; фригийский – выражал *неуравновешенность, вакхичность*; лидийский, сочетался с *грустью, плачевностью* [2]. Подобную аналогию вызывала трактовка цветовых свойств, получивших поэтические названия: «светоносные», «божественного сияния» и цвета, характеризующие «земные» свойства: *один излучает свет, другой ласкает и успокаивает зрение, третий возбуждает страсти*. Цвета разделялись на «*благородные*» и «*низкие*», «*культурные*» и «*варварские*», *темные* и *яркие*, что в совокупности, как и в музыке, раскрывали характер античного этноса.

Аристотель, исследовавший аналогию сочетаемости музыкальных и цветовых гармоний, писал, что цветовой спектр «по приятности их гармонии», сочетаясь между собой, может быть взаимно пропорциональным музыкальным созвучиям [цит. по кн.: 2;3]. В средневековой эстетике Индии Шарнгадеви основным нотам соответствуют семь конкретных цветов: *бледно-розовый цвет лепестков лотоса, оранжевый, золотой, цвет жасмина, белый или черный,*

*ярко-желтый, пестрый* [4]. В исследовании сочетания видимого и слышимого, мы опирались на теорию цвета музыки, разработанную миланским монахом, музыкантом и живописцем Дж. Арчимбольдо в XVI веке. Его знаменитые серии «Времена года» и «Стихии» основаны на цветозвуковом восприятии музыкальных звуков, послужившие прообразом теории цветомузыки [цит. по кн.5].

В 1665 году о синтезе физических свойств звука и цветы писал И. Ньютон, в частности о соотношении между семью цветами спектра и семью звуками музыкальной гаммы, ученый выявил темперацию цветового ряда [6]. Создав теорию цвета, выделив «физический» спектр цветоведения, он внес ряд изменений в существующую классификацию цвета [7]. Теория «цветомузыки» Ньютона, связана с семиступенной музыкальной гаммой: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, введенной в музыкальную практику в XVI в. Уделяя исследованию цветовой гармонии и контрастным особенностям особое внимание, ученый разрабатывает теорию, касающуюся психологического воздействия цвета, цветовых ассоциаций. Им были введены ряд терминов, обслуживающих корпускулярную теорию цвета, цветового круга, которые и сегодня лежат в основе цветоведения.

Работа немецкого композитора А. Кирхера (1650) основана на переводе музыки в свет по аналогии «спектр – октава» [8]. В XVIII веке аналогию цвета и тона, цветозвукового единства, подчеркивал Л. Кастель, идея «видения» музыки в цвете нашла отражение в созданном им музыкальном «цветовом клавесине» [9], такой же инструмент был позже создан и К. Эккартсгаузенем. Аналогия цветозвукового соответствия, принадлежит К. Эккартсгаузену, П. Зееману, Г. Крафту и др. [10]. Способность наделять цветными характеристиками определенные слуховые впечатления как синопсия, принадлежит И. Гете, Л. Тику, Э. Гофману. Л. Тик считает, что ассоциативное восприятие музыки и живописи основывается на синтезе выразительных средств и что принцип цветозвукового соответствия, аналогии, ассоциации, интерпретация, основываются на способах взаимосвязи звука и цвета [11].

Во второй половине XIX века синтез зрительного и слухового восприятия вызвал интерес и у психологов США и европейских стран, это было время насыщенное изучением явлений цветного слуха у музыкантов, нашедшее свое продолжение в сценическом цветомузыкальном концертном исполнении. В 1893 году, опираясь на физическую параллель между звуком и цветом, А. Римингтоном был создан первый цветовой орган. Особый интерес использования цвета, формы и движения вызывают труды Т. Вилфреда, внесший значительный вклад в развитие цветового искусства как самостоятельного вида художественного творчества. Созданный им орган представлял собой цветовоспроизводящую клавиатуру для ручного управления. В это же время австралийский композитор А.Б. Гектор создает цветомузыкальный театр на воздухе, целью которого было не только расцветить «Траурный марш» Шопена, но и раскрыть смысл ее содержания с помощью воздействия, как на слух, так и на зрение.

Изучение взаимодействия музыки, живописи, поэзии основывается на фундаментальных исследованиях в области искусствоведения, музыковедения, гуманитарных, философских, эстетических, литературных трудах, на работах по психологии, культурологии отечественных и зарубежных авторов. основополагающими для исследования стали комплексно-системный, историко-культурный и искусствоведческий подходы.

Состоящие из разнообразия воплощений музыка, живопись и поэзия, имеют свою палитру оттенков: *цветовая гамма, звуковая палитра, яркий звук, звучный цвет*, в основе которых лежит – *ритм*. Благодаря ритмическим повторам, контрастам художники, композиторы, поэты, соединяя детали в единое целое, создают художественную форму, композицию, насыщая определенной интонацией. Перефразировав слова Лосева, мы можем сказать, что художественный образ – есть искусство становления, где мелодические, изобразительные и поэтические движения воспроизводят движение души, богатство окружающего мира, сложный мир чувств и характеров, полет фантазии [12]. Основанный на линиях живописного рисунка, на мелодиях, на ритме стиха, на диалектике их взаимосвязи, образ способствует раскрытию интеграционных тенденций в искусстве. Музыка предоставляет слушателю возможность дорисовать в своем воображении те или иные детали, образы в поэзии и живописи отличаются

конкретностью и предметностью. Используя богатые выразительные возможности, разнообразные красочные оттенки, композиторы, художники и поэты с помощью цвета, слуховых ощущений, цвето-музыкальных сочетаний, передают: *ощущение света, атмосферу жаркого дня, ночной прохлады, весеннего расцвета природы, завывание ветра, раскаты грома, морской прибой, шелест листвы, журчание ручья*, наделяя тональности определенными эмоциональными, смысловыми характеристиками. К примеру, у Скрябина *C-dur* – это ‘простая’, ‘земная’ тональность, а *Fis-dur* – более ‘сложная’, духовная тональность. Возможность в звуках музыки, в цветовой палитре, звуковой рифме передавать тончайшие оттенки движения души, состояние природы приводило к образованию эмотивных значений.

В своем исследовании мы опирались на труды музыковедов Б. Асафьева, М. Бонфельда, Ю. Кремлева, Л. Мазель, Е.В. Назайкинско, Р. Сергиенко, И. Толкач, В. Холопова, В. Цуккерман и др.), искусствоведения М. Алпатов, Б. Виппер, Н. Волков, И. Елатомцева, И. Иттен, В. Кандинский, Г. Недошивин, Э. Панофский, В. Прокопцова и др., позволившие установить понятийный, семиотический и терминологический уровень взаимосвязи музыки, живописи и поэзии. Специфика знаковой системы, отражающая действительность и передающая информацию о ней, дала возможность выявить единство изобразительной и выразительной природы языка, установить взаимосвязь семиотических уровней, выявить внутренний мир, транслируемый через *слышимые* эмоциональные проявления и внешний мир, воплощающий *видимые* предметные проявления.

Особый интерес вызывает видовой синтез, выводящий художественное произведение на уровень интеграции художественных средств выразительности. Например, у М. Чюрлениса живописные полотна, носящие поэтически-музыкальные названия: «Соната весны», «Фуга», «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал», говорят о музыкальной форме, живописной композиции, являя собой *«философскую поэму в красках, симфонию живописных ритмов, музыкальных видений»*. С помощью музыки, прекрасных форм и цветовых симфоний М. Чюрленис рассказывает нам об образах красоты. Умение запечатлеть жизнь – одно из величайших его достижений, уловить неуловимое качество, быстротечное, разлитое, подобно музыке движение, это качество он передает посредством синтеза всех составляющих. Его цветовая палитра обладает огромной потенциальной способностью внушать ощущение жизни, привлекая внимание, заставляет погрузиться в его картины, музыкальные полотна, давая ключ к тайнам мирозерцания. Б. В. Асафьев писал: «Талантливейший лирик Чюрленис мечтал превратить музыку в живопись» [13]. Творчество М. Чюрлениса отличалось полифоничностью мышления [14], оно есть симбиоз искусств, гармонически сочетавший возможности музыки, живописи, поэзии, визуальный и слуховой аналог формы музыкального произведения [15]. М. Чюрленис писал: «Вселенная представляется мне большой симфонией; люди – как ноты, как слова [16].

То же самое можно сказать о работах П. Синяки – «Адажио» и «Симфония», «Летающая скрипка» – М. Шагала, о необычайно живописном полотне А. Матисса «Музыка». Благодаря гармоническому слиянию разнообразных художественных способов и уникальной выразительности, данные работы поражают метричностью рисунка, органически «созвучного с метричностью музыкальной формы» [9, 17], отличаясь контрастными тональностями и тематическими формами, яркие цвета, благодаря своей созвучности, обладают таинственным воздействием, поражая красотой тонов, тончайшими переходами оттенков, вибрациями, направленных на зрителя.

Музыкальные инструменты в полотнах кубистов также являются ярким примером созвучия звука и цвета: У Пабло Пикассо целая серия, посвященная музыкальным инструментам: «Гитара», «Три музыканта в масках», «Человек с кларнетом», «Человек со скрипкой» (Пикассо был неплохим скрипачом), огромное полотно, овальной формы «Музыкальные инструменты» – восемь метров в длину и три с половиной метра в ширину. Монохромная картина в черном, сером, белом цвете, с элементами линейной перспективы, наложения прозрачных плоскостей, наполненные красотой и благозвучием.

Подобное изображения есть у Жорджа Брака: «Мандора» и «В честь И.С. Баха», и у С. Дали – натюрморт с мандолиной, лютней и гитарой, передающие тончайшие нюансы и проработанность деталей.

Рихард Вагнер, сумевший в своих произведениях ярко синтезировать музыку и театр, оказал огромное влияние на творчество В. Кандинского, называвший свои полотна «Композициями», «Импровизациями», подчеркивая родство между тембром в музыке и колоритом в живописи: «в живописи колорит – наиболее музыкальный элемент, в музыке – наиболее живописный» [18]. Художник воспринимал краски как «воодушевленные существа», флейта ассоциировалась у него с *желтым цветом*, виолончель с *синим*. Приписывая фигурам, имеющим геометрические формы, конкретные цвета, художник принимал их в сочетании с тепловым восприятием, так например, горизонталь им воспринималась как *чёрное*, вызывая ощущение *тёплоты*, вертикаль – *белой – холодной*, автор считал, что цвет обладает высокой степенью эмоционального воздействия. Об этом же свойстве писал и И.В. Гёте, систематизируя значения отдельных цветов, он отмечал, что: «цвет оказывает известное воздействие на чувство зрения, а через него и на душу» [19]. *Жёлтый* цвет, по мнению поэта, производил *тёплое* впечатление, создавая *благодушное* настроение; *синий* был цветом *тени – холодным и тёмным*, объекты в этом цвете создавали впечатление удалённости, пространства.

В ладово-колористических и фактурных формах нашли отражение времена года в сочинениях Ф. Листа, Р. Шумана, в «Песне без слов» Ф. Мендельсона, «Годы странствий», «У родника», «На Валленштадтском озере», «Долина Обермана», «Кипарисы виллы д'Эсте» Э. Грига – органично сочетающиеся лирические образы – состояния, с поэтическими образами, гармонично сливающиеся с пластическими, графическими принципами композиции, – давая пищу для размышлений. основоположниками цветомузыки в России, являются Н.А. Римский-Корсаков и А.Н. Скрябин, считавшие, что цветовая линия, сопровождая звучание музыки, имеет психофизиологический фактор. Для Римского-Корсакова *ре мажор* имел *золотистый* оттенок и вызывал ощущение *радости и света*; *ре-бемоль мажор* – *темноватым и теплым*, у А.Н. Скрябина они окрашивались в цвет *изумрудной газонной зелени* после весеннего дождя, в *лимонно-жёлтый* цвет.

Картинно-живописный тип программности нашел отражение и в творчестве представителей «Могучей кучки» М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Ц.А. Кюи, Н.А. Римского-Корсакова. Картинность их музыки черпала вдохновение в образах природы, найдя отражение в тембровом богатстве оркестровых изложений, наполненных акварельной звучностью.

К ним же можно отнести также и «Пастораль» из «Сюиты в старинном стиле» Альфреда Шнитке, «Пастораль» из музыкальных иллюстраций к повести «Метель» Г. Свиридова, скрипичные концерты «Времена года» А. Вивальди. Циклу «Времена года» П.И. Чайковского свойственна особая зримость, пространственная живописность. В них можно встретить бескрайние просторы, деревенский быт, картины городских пейзажей и многое другое. Обладая «цветным слухом» А. Скрябин, Н. Римский-Корсаков, М. Чюрленис, представляли тональность, окрашенную в определенный цвет, отличающаяся эмоциональным колоритом, наполненная переменчивой игрой света и тени.

Буйство стихий любил изображать художник Джозеф Тёрнер, картина «Метель в гавани», в невероятном вихре красок мы слышим скрежет матч, бешено бьющиеся о борт волны. В сумасшедшем водовороте смешалось все: чёрное, серое, синее, коричневое – небо, море, обветренные лица бесстрашных моряков. Хаотично и сурово набросаны краски, напоминая нечто нереальное, вызывая в воображении ассоциации с «Фантастической симфонией» Гектора Берлиоза, с «Бурей» Бетховена, «Морем» А. Римского-Корсакова, «Игрой волн» К.А. Дебюсси, с картиной И. Айвазовского «Шторм», «Девятый вал», «Бушующее море». Поражая изяществом линий, игрой светотеней, ладовой окраской музыкальных и поэтических ритмов, они передают «просветление» в музыке и полотнах. Интонационно-образная, жанровая, стилевая основа в музыке, и в картинах, – есть закономерности, открывающие путь к познанию:



*Море! Чудо хрустальное!  
Шепот волн, перекаты камней,  
Есть ли что на земле музыкальнее?  
Удивительней звуков морей!*

Образ затихшего моря мы находим в стихотворении М. Ю. Лермонтов «Дары Терека»:

*Но склонясь на мягкий берег,  
Касний стихнул, будто спит...*

Море влекло к себе всех, и музыкантов и художников, и поэтов, своей мощью, обилием красок, искрящимся солнцем, бездонной голубизной, радужными ракушками:

*Есть у моря свои законы,  
Есть у моря свои повадки,  
Море может быть то зеленым,  
С белым гребнем на резкой складке,  
То задумчивым и светло-синим,  
Чуть колышимым легким бризом...*

Ощущение сияния света, светящихся небес, мерцающей поверхности, прозрачности висящих облаков, наполненные исходящими вибрациями, несут жизнь, создавая впечатление самой реальности, пробуждая множество состояний, ассоциаций, мыслей, эмоций. Художники, интерпретаторы, творцы чувствовали красоту окружающего мира, согласно своему видению и эмоциональным реакциям. «Созерцанием красоты мы возвышаем себя» (Платон), красота возвышает и гармонизирует душу, приобщает к новому, дивному миру, формирует наши мысли, собственное видение, порождая радость осознания внутреннего озарения, совершенства.

Прототипами человеческих фигур, наделенных определенными характерами, стали скрипка, виолончель, фортепьяно и другие инструменты, к примеру, *фортепьяно* ассоциируется со знаком гороскопа «Близнецы»: господин *Форте*, элегантный, с утонченными манерами, аристократ в черном изысканном фраке с белой бабочкой, – сдержан, мужественен; леди *Пьяно*, в белом воздушном платье, трогательная и юная, она изящна, грациозна, выразительна.

«Скрипка» Жана Метценже напоминает утренний бутон, наполненный свежестью и чистотой, нежное, тонкое создание с изящной фигурой, с длинной лебединой шеей, рядом франт, пытающийся соблазнить молодую, неопытную «деву» своими страстными речами.

Особое внимание заслуживает полотно Альберта Греза «Виолончель» – в отличие от юной «девы» – «Скрипка» Жана Метценже – эта *Виолончель* – зрелая женщина, прекрасно сложена, сохранившая остатки былой красоты, с низким, бархатным голосом, глубоким и волнующим, наполненный необыкновенной теплотой и выразительностью. Её не так-то легко соблазнить, но если она сдаст свои позиции, то будет любить страстно и самозабвенно, своенравная, немного уставшая от бесконечных восхищений и аплодисментов, она полна тайн и загадок.

Фигурные композиции, натюрморты Метценже и Грезы, буквально растворены в музыке, для них характерны: общая тональность и экспрессивно – эмоциональный строй живописного и музыкального, особое место в них занимает структурное соотношение красок, созвучие ритма цвета и звука.

«Должен возникнуть аккорд цветов – гармония, подобная музыкальной гармонии», – любил повторять А. Матисс. По мнению художника «цвет обладает присущей им красотой», которую надо сохранить так же, как в музыке стремление сохранить тембр. Луи Арогон, посвятивший стихотворение А. Матису, в поэтической форме рисует: «шаги хоровода, след босой ноги, луч солнца на чьём-то плече, черный мрак в распахнутом окне, очарование женских тел, их блеск...»

Основные свойства музыкальности и живописной поэтики нашли отражение в композиции, линии, цвете, пространстве – в парных полотнах А. Матисса «Танец» и

«Музыка». Их объединяет новизна и схожесть цветовых гамм. В картине «Танец», танцующим фигурам тесно в рамках полотна, им нужен простор, свобода, не ограничивающие их стремительные действия. Фигуры «Музыки», наоборот, статичны, спокойны, погружены в музыку. В «Танце» мы видим ритуальное действо, неистовство которого воплощено в мощном аккорде *красного, синего, зеленого*. Танцующие фигуры полностью растворены во всепоглощающем ритме, наполнены неукротимой силой. В «Музыке» художник использует контрасты, усиливая палитру выразительности за счет яркости трех цветов: *«небесной лазури, розовой свежести тел и зелени холма»*.

Изображая дерево, А. Матисс давал возможность почувствовать, как растут его ветви, изображая человека, он наделял его особым характером. Краски, образующие аккорды звучали у него как консонансы, были благозвучны, диссонансы служили для повышения выразительности. В цветовой гамме угадывались разнообразные ритмы: быстрые и медленные, порывистые и плавные, напряженно пульсирующие, – каждый из них имел свой неповторимый тембр.

Энергичными, стремительными мазками Клод Моне удивительно точно передавал изменчивое состояние природы, пятнадцать раз он писал стог сена, изображая его то *«залитым розовыми лучами утренней зари, то утопающим в призрачном лунном свете, то подёрнутый туманной дымкой, то опушённый инеем»*. «У Клода Моне, – писал Корвин, – облака поют, улицы бегут, звенят», линии и краски, создавая определённый ритм, подобный музыкальному, отличались изяществом и тонкостью в подборе цветовых оттенков.

Живописная пластика цвета, линий, характер движения кисти, отражающие тончайшие изменения состояния природы, настроений, состояний души, характерны пейзажам, натюрмортам, портретам казахстанских художников. Отличаясь сложной нюансировкой цвета и форм, они органично сочетают тонкую созерцательность окружающего мира: «Рождение формы», «Сухая трава», «Степь», «Шелковый путь», «Медео», «Белые цветы», «Натюрморт с яблоками». Передавая тонкость поэтических и музыкальных настроений, свежесть восприятия, картины художников отличаются звонкостью и приглушенностью красок, лиричностью эмоционального звучания, плавностью и мелодичностью линий.

Легкий прозрачный колорит, панорамный пейзажный фон, тонкость колористических отношений, изысканность сочетаний цветовых тонов придают картинам С. Мамбеева С. Романова, А. Галимбаевой, М. Кенбаева, Б. Табиева, К. Тельжанова, – светлый мажорный характер, тончайшие оттенки радости, нежности, грусти.

Широкая манера письма, этюдная чувствительность цвета – лилового, коричнево-охристого, голубовато-серого помогают Ж. Шардену передать переходные состояния природы, – это ранняя весна или поздняя осень: «Высоко в горах», «Скоро весна». В картине «Моя береза» художник цветом «лепит» форму, вовлекая в фантастическую прогулку между деревьями, вокруг искрящийся снег, пьянящий запах березовой коры.

Г. Исмаилова «Казахский вальс», кружащаяся в танце Шара – сама грациозность, обаяние, бьющий через край темперамент, сумасшедшая харизма – пленяют: руки, платье, волосы, наклон головы, выразительный, лучезарный взгляд, завораживающая улыбка, – все сливаются в вихре танца, покоряя легкостью линий.

В контрастах цвета и тени, изломе форм, звучном экспрессивном колорите рождается и вынашивается полная тайн мелодия для кобыза в картине Ш. Сариева «Рождение песни». Картина А. Черкасского «Жамбыл и Дина Нурпеисова», – встреча двух метров, гениальных мастеров, творчество которых отличалось строгой логикой веками выверенных музыкальных форм.

В работах К. Тельжанова «Жокпар», «Скачка», «Охота с беркутом» – царит дух свободы, бесконечное пространство степи, аромат степных трав, гул тысячи копыт, вихрем растворяющихся за линией горизонта, грохот даулапов, манящий звон карнаев, волнующие звуки домбры и кобыза, уносящиеся в Вечность.

Сходство выразительных средств чувствуется не только в живописи, но и в музыке, реалистично передающие динамику скачки – стремительные кюи Курмангазы, в них чувствуется динамика, азарт, накал борьбы. Поэтическая выразительность в изображении

лучших скакунов в степи, находит отражение и в повести М. Каназова «Одинокий», «Судьба скакуна» М. Магауина, «Кулагер» Джансугурова.

Блестящее транспонирование музыкального и живописного текста мы наблюдаем в произведениях современных отечественных композиторов: «Фрески» Т. Мынбаева, «Элегические этюды» К. Шильдебаета, симфоническая картина «Витражи» Т. Кажгалиева.

Отмечая сходство картин К. Брюллова с итальянской оперой, В. Гоголь называл их шедевром, объединяющий в себе всё прекрасное, сравнивал с оперой, соединившая волшебный мир искусств: живописи, поэзии и музыки. У композитора Джованни Пучинни есть опера под названием «Последний день Помпеи», несомненно, его музыка оказала влияние на живописца К. Брюллова, создавшего полотно под таким же названием. Глядя на картину, мы слышим цокот копыт, ржание лошадей, скрежет накренившейся повозки, сметающей всех на своем пути; видим женщину, прикрывающую собой ребенка; упавшего старика, на которого обрушилась стена; античную статуя, стремительно летящую вниз и, глаза – полные ужаса и страха. Картина К. Брюллова и музыка Джовани Пучинни – это гармония «мажорных» и «минорных» созвучий, плавных и стремительных ритмов, нашедших отражение в цветозвуковых сочетаниях художника и композитора.

Элементы музыкальной «живописи» и поэзии характерны прелюдиям и ноктюрнам Ф. Шопена. Г. Нейгауз считал, каждая нота композитора, каждая его фраза дышит поэзией, каждое произведение передает с предельной ясностью и силой целостный поэтический и живописный образ:

*Звучал ноктюрн светло, негромко и печально,  
Нежнейшей пеленой, окутав все вокруг.  
Царили в звуках тех торжественность и тайна,  
Манило колдовство незнакомых, тонких рук.*

Музыка М. Равеля и К. Дебюсси, отличающаяся изяществом и тонкостью формы, близка по стилю с гениальными пейзажами К. Моне, В. Ван Гога. Написанные в тонких акварельных тонах фортепианные прелюдии К. Дебюсси – «Терраса, посещаемая лунным светом», переливающаяся звуковыми бликами, «Девушка с волосами цвета льна», мы наблюдаем изящное соединение звука, света и цвета, ощущаем уникальный свето-цвето-звук. В первой части – «Облака» композитор рисует медленно движущиеся и гаснущие вдали серебристо-серые облака, в ноктюрне «Празднества» мы видим световые всплески атмосферы, её фантастический танец. В ноктюрне «На волнах моря», в ночном искрящемся воздухе, мы слышим и видим волшебных дев-сирен, поющих завораживающую песню.

Пейзажной лирикой отличается фортепианная музыка Сергея Рахманинова: «Весенние воды», этюд-картина «Метель» и мн.др. В фортепианной сюите «Игра красок» Д. Смоленского, цикле «Фрески» Л. Абелиовича были созданы цветозвуковые и звукоцветовые синестетические образы. Воспринимая музыку «визуально», пластически, композиторы передавали её через световые ассоциации.

Известна своей оригинальностью опера «Кошки» британского композитора Э. Ллойда Уэббера. Перед нами галерея потрясающих образов, каждый из них неповторим: здесь есть породистые и беспородные, юные и наивные, старые и матерые, любимцы и бездомные, но у каждого свой характер: *черный кот – мачо, цвет решительности и смелости, он не потерпит соперников, отважен и бесстрашен, рыжая bestия грациозна, хитра, соблазнительна...*

Логика цветового круга, разработанная Ньютоном, занимала определенное место в трудах Й.В. Гете, особое внимание уделявшего природе цвета и вопросам, связанным с их восприятием. Поэт рассматривал их через «парность цветов» (*синий и желтый, желтый и пурпур, синий и пурпур, желто-красный и сине-красный*), считая данные пары гармоничными или негармоничными [18,118]. Проводя аналогию с музыкальными интервалами, Гете называл их «обратимостью». Термины «мажор» и «минор», по мнению автора характеризуют художественное произведение, производящее «сильный эффект» или «нежный эффект». Подобное колористическое единство он называл настоящим тоном. В музыке оно обозначает ладовое единство.

Музыка не является конкретно-предметным явлением образа, как это имеет место в живописи, ей не свойственна также содержательная конкретность поэтического слова. По способу создания образа музыка близка к поэзии, являющаяся ритмо-метрической организацией звуков, направленных на создание слухового образа чувств. Звуки поэтического языка наделены определенной высотой, длительностью звучания, особым тембром, ритмом. Как духовная деятельность, поэзия творит для внутреннего созерцания, формируя средствами ритмо-метрической, интонационной организации звуков художественный образ, отличающийся особой красотой звучания, одухотворенностью, эстетичностью. «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла – их звучание», – писала М. Цветаева. Поэтическая речь близка музыке, ведь в ней имеет значение не только мысль, выраженная в словах и образах, но само звучание стиха, поэтический ритм: *мерный, спокойный, взволнованный, мятежный*, именно эти особенности стиха имел в виду Чайковский, когда он говорил о Пушкине: «Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» [20].

Музыка, живопись и поэзия черпают своё вдохновение из одних и тех же источников: тяга к прекрасному, понимание величия природы, и, конечно же, игра воображения. В их единстве огромную роль играет восприятие мира и его отражение в «звукообразах»:

*Послушай: музыка вокруг,  
Она во всем – в самой природе,  
И для бесчисленных мелодий  
Она сама рождает звук...  
Вот почему – то иногда  
Почудится в концертном зале,  
Что нам о солнце рассказали,  
О том, что плещется вода,  
Как ветер шелестит листвой,  
Как, заскрипев, качнулись ели...  
А... это арфы нам напели,  
Рояль и скрипка, и гобой.*

Пушкин, Есенин, Тютчев, Фет, Бунин, Пастернак – чьи творческие искания направлены на поиск новой сущности языка, способны передать свежесть смысла, игру красок, оживляя поэтическое звучание. Их творения созвучны с художественными полотнами Левитана, Поленова, Саврасова, Шишкина, Куинджи, Рериха, с музыкой Чайковского, Рахманинова, Свиридова.

Свое понимание многообразной звуковой картины мира передает А. Блок:

*«В ночи, когда уснет тревога,  
И город скроется во мгле –  
О, сколько музыки у бога!  
Какие звуки на земле!*

Стихотворение А. С. Пушкина «Зимнее утро». Поэт использует контрасты «вчера» и «сегодня». Вчера злилась выюга, луна едва выглядывала сквозь тучи. При слове – *вью-ю-ю-га*, мы чувствуем завывание ветра, так и хочется укутаться в теплую шаль и уютно расположиться в кресле, слушать, как потрескивают дрова в печи, воет ветер в трубах. А сегодня – снег, искрящийся на солнце и голубое небо:

*Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит...*

Как великолепны описание природы всех времен года:

*Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя,  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя. [А.С. Пушкин]*

*Унылая пора! Очей очарованье!  
Приятна мне твоя прощальная краса —  
Люблю я пышное природы увяданье,  
В багрец и в золото одетые леса... [А.С. Пушкин]*

*Лес, словно терем расписной  
Лиловый, золотой, багряный.  
Весёлой, пёстрой стеной  
Стоит над светлою поляной... [И. Бунин]*

Гениальная простота, строгая изысканная красота рифмы, богатая звуковая палитра, придающая поэтическому слову чувственность ощущений. Музыка стиха, рисующая яркие пейзажи, поражает тонкой игрой многообразных оттенков значений слов. Используя такие детали как звук, цвет, осязание, метафоричность, образность поэты-художники передают поэтическую мысль, свои чувства, ощущения.

Как говорил А. С. Пушкин «чуткий слух есть неотъемлемое свойство поэтического дара». Таким чутким слухом обладала и Анна Ахматова, в чьих стихах мы слышим: «*грай вороний и вопль паровоза*», как «*звучал то медный смех, то плач струился серебристый*», донося «*нежнейшую из всех бесед*», которую «*слышат только пчёлы*», и «*утомительный гул разговоров*», являя нам музыку: «*грохочущих победных труб*», «*голоса органа*», «*вечерний звон у стен монастыря, Как некий благовест самой природы...*», «*звук воды в тени древесной «и шелест трав и восклицанья муз»* – разве это ни есть дыхание звука, поистине, поэзия, достигнув наивысшей красоты, приближается к музыке.

Актуализацию звуковой материи, воспроизведение интонационно-ритмической структуры и реальное наполнение пространства особым звучанием, мы находим в творчестве поэта и музыканта О.Э. Мендельштама: «Он вел стихи, как мелодию, от форте к пиано. Удивительны у него были обертоны на нижних регистрах, – писал Э.Г. Герштейн [21]. Улавливая огромное разнообразие красок и оттенков, О.Э. Мендельштам использовал в своих стихах экспрессивно-образительную функцию цветовых слов, направленных на фиксацию сиюминутного впечатления: света, воздуха, настроения. Особую роль в его стихах играет цветообозначения в составе метафорических сравнений: *великолепный изумруд листьев рябины, голубое сердце неба, чёрные озёра асфальта, летуче-красный полумесяц губ, серебряные облака, пёстрый туман*, – каждое слово дает импульс для ассоциативного ряда, порождая музыкальные и цветовые образы, моделирует цветосветовую картину мира, способствуя переводу в музыкальные элементы поэтические слова. Музыка для О.Э. Мендельштама – это ступени звукоряда, отличающиеся певучестью, динамичностью, выходящие на первый план: «*широкий ветер Орфея*», превращающий стволы деревьев в арфы и виолы, «*певуча лесная тишина, певуча душа, уличная шарманка и церковные колокола*», образующие полифонический ансамбль:

*Ты, музыка, – язык любви,  
Созданье божьего свеченья.  
Как очищаешь душу ты  
Как зажигаешь вдохновенье!..*

*...Как щедро льются эти звуки  
Из необъятной вышины!  
Я к ним протягиваю руки —  
Ладони музыкой полны...*

Цветовой штрих, используемый поэтами и писателями предельно многообразен, один и тот же цветовой тон в тексте приобретает сочность и многозначность. К примеру, А.С. Пушкин, И. Тургенев, Л.Н. Толстой при обращении к красному, используют его как исключительно *мажорный, жизнеутверждающий тон*, Ф. Достоевский трактует красный

также мажорно, но использует при изображении сцен *грубости, жестокости, насилия, злобы*, придавая звуку сенсорную панорамность.

Вести разговор об одном из видов искусства невозможно, не прибегая к помощи других, все они взаимосвязаны друг с другом, как верны слова великого Шекспира:

*Коль музыка поэзии близка,  
И как с сестрою с ней соединима,  
Любовь меж ними будет велика»...*

Сюда же можно отнести изобразительное искусство, являющиеся звеном их синтеза, точкой их соприкосновения. «Живопись – это поэзия, которую видят, а поэзия – это живопись, которую слышат» [20]. Музыка гармонично вошла в мир живописи и поэзии, перед ней распахнули двери все другие виды искусств. Без взаимодействия ассоциативных рядов звука, слова, цвета, без поэзии, музыки, живописи, театра, архитектуры, хореографии не может возникнуть в целом цветосветовая картина мира. Язык музыки понятен многим творцам: мысль о музыкальности прозы, стиха, фильма, рисунка, позволяют говорить о живописности музыки, о ее связях с литературой, с театром. «Живопись даёт образ и мысль, и нужно создать в своём воображении настроение. Поэзия слова даёт мысль, и по ней нужно создать образ и настроение, а музыка даёт настроение, и по ней надобно воссоздать мысль и образ» (Римский-Корсаков).

Перечисленные аналогии, сравнения, осмысления, позволили выявить связь между сферами искусств, определить общие конструктивные закономерности художественных явлений, способных выразить эмоционально-экспрессивные свойства, определить механизм связи музыкального, вербального и визуального рядов, синтез которых, гениально осуществляет перекодировку модальностей.

Исследование специфики знаковой системы, образности, изобразительности и выразительности музыки, живописи и поэзии на семиотическом уровне подтвердило единство изобразительно-выразительных начал художественного языка данных видов искусства. Взаимосвязанность звука, цвета, слова позволило расширить содержательный, синестетический потенциал каждого вида искусства, выделить сходства, характер взаимных влияний в произведениях композиторов, художников, поэтов, нашедших отражение в понятийном, терминологическом, семиотическом уровнях. Принципы цветозвукового, слухового соответствия, позволили выделить механизм их единения, особенности взаимосвязи средств выразительности в музыкальном, изобразительном, поэтическом искусстве, типы восприятия, связанные со спецификой пространственных и временных категорий, внутреннее строение и содержание формы.

Принципы цветозвукового соответствия, аналогии, ассоциации, репрезентированы в примерах изобразительной трактовки музыкальной формы в живописи и в поэзии. Концептуальная роль музыки в создании произведений изобразительного и поэтического искусства огромна, направленная на раскрытие интеграционных особенностей искусств, музыка расширяет границы своего воздействия, присутствует в общем настроении картины, стиха, предавая им неповторимую тональность, музыкальность. Являясь многослойным феноменом, способом проявления межвидовой ассоциативности форм художественного мышления, цветомузыка способна передать глубинные связи живописных полотен, музыкального и поэтического наследия.

Таинственное воздействие, которое исходит от великих произведений, являют собой общую сумму мыслей и эмоций художников, поэтов, музыкантов, помноженная на способность к их запечатлению, будем бережно с трепетом относиться к ним, как мощным кристаллизованным искрам человеческого гения, направленных на достижение большей гармонии, утонченности, высокого понимания искусства, новых понятий о красоте и духовности. Искусство – это это гармония, через искусство мы вносим гармонию в нашу жизнь и совершаем свое восхождение, оно ведет нас к осознанию подлинных ценностей жизни, делает нас участниками её таинства.

**Список литературы**

1. *Boezio S.* Consolazione della filosofia. Padova. 1832.
2. *Seeman T.* Die Lehre von der Harmonie der Farben, 1881.
3. *Chevreur, E.* Une nouvelle théorie de l'art contemporain. La couleur. Paris, s/a, p. 51–52
4. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967.
5. *Arcimboldo L'étonnant.* Pierre de MandyargA.– Paris. 1978.
6. *Ньютон, И.* Оптика. 1704
7. *Галеев, Б.М.* Что же это такое светомузыка? Музыкальная жизнь, 1988, – N 4. – с.12-14.
8. *Kircher, A.* Musurgia universalis. –Berlin, 1650.
9. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 376 с.
10. *Ekkartsgausen, G.* The key to the mysteries of nature. 1804, part 1. –p. 295.
11. *Ludwig Tieck.* Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. –Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2011.
12. *Лосев, А.Ф.* Античная музыкальная эстетика. – М., 1960. — 304 с.
13. *Асафьев, Б.* Чюрленис М.К. Про музыку и рисование, письма, записи и статьи. – Вильнюс, 1960.
14. *Федотов, В.М.* Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. – Саратов: Изд-во СГУ, 1989.
15. *Миронова, Л.Н.* Цветоведение. – Минск, 1984. – 286 с.
16. *Чюрнелис, М. К.* О музыке и живописи. – Вильнюс: Вага, 1960.
17. *Асафьев, Б.В.* Русская живопись. Мысли и думы. – Л.–М., 1966.
18. *Kandinski, W.* Uber das Geistige in der Malere. – Munchen, 1933.
19. *Goethe, J.V.* Zur Farbenlehre. –Berlin, 1810.
20. *Чайковский, П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк. –Т.1.М.- Л., 1934. – с.26.
21. *Герштейн, Э.Г.* Новое о Мандельштаме. – М.1989. – 169 с.

**References (transliterated)**

1. *Boezio, S.* Consolazione della filosofia. Padova. 1832.
2. *Seeman, T.* Die Lehre von der Harmonie der Farben, 1881.
3. *Chevreur, E.* Une nouvelle théorie de l'art contemporain. La couleur. Paris, s/a, p. 51–52
4. Muzykal'naâ èstetika stran Vostoka. – М., 1967.
5. Arcimboldo L'étonnant. Pierre de MandyargA.– Paris. 1978.
6. *N'ûton, I.* Optika. 1704
7. *Galeev, B.M.* Čto že èto takoe svetomuzyka? Muzykal'naâžizn', 1988, – N 4. –s.12-14.
8. *Kircher, A.* Musurgia universalis. –Berlin, 1650.
9. *Asaf'ev, B.V.* Muzykal'naâ forma kak process. – L., 1971. – 376 s.
10. *Ekkartsgausen, G.* The key to the mysteries of nature. 1804, part 1. –p. 295.
11. *Ludwig Tieck.* Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer. –Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2011.
12. *Losev, A.F.* Antičnaâ muzykal'naâ èstetika. – М., 1960. — 304 s.
13. *Asaf'ev, B.* Čûrlënis M.K. Pro muzyku i risovanie, pis'ma, zapisi i stat'i. – Vil'nûs, 1960.
14. *Fedotov, V.M.* Muzykal'nye osnovy tvorčeskogo metoda Čûrlënis. – Saratov: Izd-vo SGU, 1989.
15. *Mironova, L.N.* Cvetovedenie. – Minsk, 1984. – 286 s.
16. *Čûrnëlis, M. K.* O muzyke i živopisi. – Vil'nûs: Vaga, 1960.
17. *Asaf'ev, B.V.* Russkaâ živopis'. Mysli i dumy. – L.–M., 1966.
18. *Kandinski, W.* Uber das Geistige in der Malere. – Munchen, 1933.
19. *Goethe, J.V.* Zur Farbenlehre. –Berlin, 1810.
20. *Čajkovskij, P.I.* Perepiska s N.F. fon Mekk. –Т.1.М.- L., 1934. – s.26.
21. *Gerštejн, È.G.* Novoe o Mandel'stame. – М.1989. – 169 s.

**Сведения об авторе:**

*Джансейтова Светлана Саттаровна* – доктор филологических наук, профессор КНК им. Курмангазы.

**Автор туралы мәлімет:**

*Джансейтова Светлана Саттарқызы* – филология ғылымдарының докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры.

**Information about the author:**

*Djanseitova Svetlana* – doctor of philology, professor of IKurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85.

*А. Дарибаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***ШЕРТЕР ТАРИХНАМАСЫНДАҒЫ  
МҰРАҒАТТЫҚ ЖӘНЕ МҰРАЖАЙЛЫҚ ДЕРЕКТЕР  
Б. Сарыбаевтың 90-жылдығына арналады*****Аннотация***

Бұл мақалада автор қазақтың аспаптық музыкасының тарихына және көне аспабы, шертердің жандануна баға жетпес үлес қосқан этнограф, ғалым Болат Шамғалиевич Сарыбаев туралы тарихи деректер береді. Жұмыста Б. Сарыбаевтың биографиясы қысқаша мазмұндалып, шертердің этимологиясынан құнды ақпарат беріледі. Аспаптың дүниеге келуі және жанаруы, атауының пайда болу алғышарттары түсіндірілген. Жоғарыда аталған сұрақтарға Болат Сарыбаев дәлел ретінде бірнеше деректерді пайдаланған, себебі шертер өзақтың басқа да аспаптары – домбыра және қыл қобызбен бірге салыстыру әдісімен зерттелген. Сондай ақ, зерттеуші өз жұмысында шет ел ғалымдарының қазақ халқы өміріне деген қызығушылығын атап өтеді, бұл зерттеулер мен иллюстрацияларда көрініс тапқан. Қорытындыда автор шертердің өткені мен бүгінін және қазақ аспаптық музыкасындағы орнын қарастырады

***Тірек сөздер:*** шертердің этимологиясы мен дамуы, Б. Сарыбаев, қазақ халық аспаптары.

*А. Дарибаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***АРХИВНЫЕ И МУЗЕЙНЫЕ ДАННЫЕ В ИСТОРИОГРАФИИ ШЕРТЕРА  
90–летию Б. Сарыбаева посвящается*****Аннотация***

В данной статье автор приводит исторические сведения об этнографе, ученом Болате Шамғалиевиче Сарыбаеве, который внес неоценимый вклад в историю казахской инструментальной музыки, а также о возрождении им древнего казахского инструмента – шертера. В статье приводится краткое изложение биографических сведений о Б. Сарыбаеве и ценная информация об этимологии шертера. В данной работе кратко изложены вопросы возникновения и возрождения инструмента, периодизация, предпосылки к возникновению названия инструмента. Отвечая на вышеперечисленные вопросы Болат Сарыбаев использовал несколько данных в качестве доказательств, так как шертер изучался методом сравнения с другими казахскими национальными инструментами – домброй и қыл-қобызом. Также в своей работе исследователь подчеркивает интерес ученых зарубежных стран к жизни казахского народа, что находит свое отражение в их исследованиях и иллюстрациях. В выводах исследования автор рассматривает современное бытование, эволюцию шертера и его место в казахской инструментальной музыке.

***Ключевые слова:*** этимология и эволюция шертера, Б. Сарыбаев, казахские народные инструменты

*А. Daribaeva<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan***ARCHIVAL AND MUSEUM DATA IN THE HISTORYOGRAPHY OF *SHERTER*  
dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of B. Sarybaev*****Abstract***

In this article the author gives historical information about the ethnographer, scholar Bolat Shamgalievich Sarybaev who made an invaluable contribution to the history of Kazakh instrumental music, as well as the revival of the ancient Kazakh instrument - *sherter*. The article gives a brief account of biographical information about B.Sarybaev and valuable information about the etymology of the *sherter*. In



this paper the issues of the emergence and revival of the instrument, periodization, the prerequisites for the emergence of the name of the instrument were briefly outlined. Answering the above questions Bolat Sarybaev used several data as evidence, as the *sherter* was studied by comparison with other Kazakh national instruments – *dombra* and *kyl-kobyz*. Also in his work, the researcher emphasizes the interest of foreign scientists in the life of the Kazakh people, which is reflected in their studies and illustrations. In the conclusions of the study, the author considers modern existence, the evolution of the *sherter* and its place in Kazakh instrumental music.

**Key words:** etymology and evolution of *sherter*, B. Sarybaev, Kazakh folk instruments.

Ықылым заманнан келе жатқан шертер аспабының шығу тарихы мен зерттелуі археологиялық, мұражайлық, мұрағаттық және этномузикатану ғылымдарының мәліметтеріне байланыстылығын ескеретін, әрі осы аспаптың шығу тегі жайлы дәйекті дәлелдердің аздығынан, оның тарихы жеткілікті дәрежеде зерттелмегендіктен, аспаптың қазақтың музыка өнерінде болғанына күмәнмен қарау етек алуда. Айталық шертер аспабы жайлы маңызды ғылыми зерттеулерден жалғыз – ғалым Болат Сарыбаевпен шектелетіні баршаға аян. 1964 жылдан бастап қазақ этноорганологиясының дамуы тамыр алса да, әлі күнге дейін шертер аспабының қайта қалпына келтіру кезеңіне дейінгі тарихы мен орындаушылық әдістері, репертуарының зерттелуі мардымсыз халде. Осы орайда шертердің тарихына тұтас тарихи археологиялық бағытта ғылыми зерттеу жұмысын жүргізу әрі талдап, соны деректерге сүйене баға беру кезек күттірмес өзекті мәселе болып отыр.

Өнердің қай түрі болсын, әсіресе «аспаптық өнер» – орындаушылық арқылы насихатталады. Ахмет Жұбанов: «қай кезде, қай елде болмасын, өнердің өрбуінде творчестволық мәселемен қатар орындаушылық және зерттеу мәселелері жүреді» [2, 438] дегендей қазіргі таңда аспаптық музыкалық мәдениетімізде орындаушылық өнер өте жоғары деңгейде дамып кетті де, аспаптарды зерттеу ғылымы орындаушылықтың көлеңкесінде қалғанын мойындау керек. Музыкалық аспаптардың тарихы, типологиялық сипаты, акустика ерекшеліктері, классификациясы, ойнау әдістері, репертуары, тағы сол секілді ғылыми зерттеуді талап ететін мәселелер жылдан жылға түйінін шешер емес.

Шертер аспабының қазақ халқының музыкалық мәдениетінде кеңінен тараған көне ұлттық аспабымыз екендігін дәлелдеу әрі оның айрықша типологиялық ерекшелігін анықтау арқылы мәдениетте алатын орнын көрсету мақсатымыз болса, оның міндеттері мұрағаттық, мұражайлық, тарихи деректемелерді зерделеп шертер аспабының тарихи дамуын қалпына келтіру болып табылады.

Болат Сарыбаевтың «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде қазақ халқының музыкалық аспаптары жайлы, оның ішінде шертердің тарихына қатысты алғашқы зерттеу нәтижелері мен этимологиясы жарияланған. Шертер аспабын домбыраның, қобыздың тарихымен ұштастырып, типологиялық ұқсастықтарына сипаттама берген. Оразғазы Бейсенбекұлы шертердің жандануы жайлы былай деді: «Әр шебер өз талғамына, музыкалық өресіне, шеберлігіне қарай көнеден қалған асыл мұраны жетілдіруге бел шеше кірісті. Олар аспапқа байланысты деректерді іздестіріп, көз көргендерден сұрап біліп барып, қолға қашау алған. Соның нәтижесінде шертердің бұрын белгісіз болып келген бірнеше түрі өмірге келді. Бұлардың әрқайсысы қазіргі аспаптық өнерімізде кең қолданылып жүр» [1, 49].

XIX ғасырдың орта шенінде қазақ халқының әдет-ғұрпын, салт дәстүрі мен фольклорын Еуропаға таныстыруда поляктың айдаудағы революционері Бронислав Залесский, поляктың ұлт-азаттық көтерілісіне белсене қатысқаны үшін Сібір мен Қазақстанға айдауға жіберілгені мәлім. 1865 жылы жарық көрген «Қазақ сахарасына саяхат» атты кітап-альбомында алғаш болып тек Залесский қазақ өмірін нағыз реалистікпен көрсете білгенін байқаймыз. Альбомында көрсетілген деректердің шынайылығы жайлы Б.Залесский: «Бұл жазбада мен өзім байқаған кей жайлардың және жинап қағазға түсірген аңыздардың бір бөлігін ғана ұсынып отырмын. Қателеспесем, Батыстың бірде-бір адамы

бұл ел туралы көркемдік тұрғыдағы шығарма жазбаған, осынау даланың пейзажын салмаған. Өз шығармамда ұсынып отырған дүниелердің бәрі де өмірдің өзінен ойып алынғандай. Салған суреттерім мен жазбаларымда қиял жетегінде ілесіп кетпей, табиғаттың өзіне көбірек үңілдім. Сондықтан да әрбір деталь, тіпті қылаудай ғана жалғыз сызығымда кейбір кемшіліктер болуы мүмкін, бірақ олардың дәлдігі мен шыншылдығында күмән жоқ» [3, 11] деді.

Альбомның «киіз үйдің ішіне кіргенде» (суреттеп көрсетілген) деген бөлімінде автор Мырзақай деген жыршы жайлы мағлұмат беріп өтеді. Суретте аты кеңінен жайылған Есет Көтібарұлының үйіндегі жиын бейнеленген [1 сурет]. Мырзақайдың қолындағы кішкене ғана белгісіз, тұтас ағаштан ойылып жасалған үлкен ожау секілді беті ашық, құлағы не тиегі жоқ, мойыннан үш ішек өткізіліп тағылған музыкалық аспапты саусағымен шертіп отырғаны адамға үлкен ой салады. Бұл аспапты Болат Сарыбаев – шертер деп тұжырымдағаны осыдан болуы керек. Альбом мұқабасында осы музыкалық аспап (киіз үйдің сыртында) үй мүліктерімен көрсетілген [2 сурет].



**Сурет 1. Жыршы Мырзақай(XVIII ғ.)**



**Сурет 2. Көне шертердіңүй мүліктерімен көрсетілуі**

Б.Сарыбаев шертердің байтақ Қазақстанның басқа да жерлерінде, атап айтқанда, Маңғыстау, Батыс Қазақстанның кейбір аудандарында болғанын айтады. «Бірақ жалпы нұсқасы пернесіз, кішкене ғана болғанымен айырмашылықтары да бар екен. Әсіресе тарту, күйге келтіру тәсілдері бөлек-бөлек десе де болғандай. Келешекте бұлардың бәрінен жақсы бір нұсқа жасап шығаруға әбден болады...» [3, 41], дегендей Б.Залесский альбомындағы аспаптың нұсқасы Б.Сарыбаев басшылығымен шебер Әбузар Аухадиевке тапсырылып 1968 жылы шертердің алғашқы түрі жасалынды.

Шертер – Болат Сарыбаев зерттеп, оған жаңаша өң беріп қайта жаңғыртқан аспаптар жиынтығының ең жарқын түрі. Ерте заманда әсіресе қазақтар арасында тараған көне аспаптың бірі екен, үш ішекті беті терімен қапталған, мойны 60-70 см. домбырадан алдеқайда қысқа, қобыздың көлеміндей аспап. Аспап ішекті және шертіп ойналатын болғандықтан «шертер» деп аталады. Бұл аспапта малшылар мал бағып жүргенде ойнап, дыбысының сұлулығы соншалық, жанына құстар келіп қонған деседі. Кейбір деректерге шертердің даму тарихы қобыз және домбырамен тығыз байланыста дейді: «...Шертердің сыртқы тұрпаты домбыраға, кейде қобызға келеді. Бұған қарап, шертер – домбыраның да, қобыздың да арғы тегі емес пе екен деген ой туады» [1, 49]. Және «Ең көне деп табылған алмұрт тәріздес ішекті аспаптың шанағынан мойынның созылып шыққандығы; оның келесі сатысы – шертердің пайда болуы, шертер әу баста бір ішекті болған» [1, 34] деп жазады О.Бейсенбекұлы. Сондықтанда шертер аспабының тарихын әлі ұқыпты зерттей түсетін тұстары болып тұр. Көне шертер аспабының мойны имектеу, басында шайтан тиегі

болмаған, құлақтарының жасалуы да қобызға жақынырақ. Алғашқы шертерлердің көрінісі өте қарапайым, домбырамен салыстырғанда әрине ұсқынсыздау болып келеді. Ө.Марғұлан көне қылқобыздың құрылысын суреттеп жаза отырып, оның тұрқы әуелгі кезде ешқандай шығыңқысыз дөңгелек болып келгенін тап басып айтқан. «Тегінде, қарапайым жасалған қылқобыз бен шертердің түрлері бір-бірінен аумай ұқсас болып келгендіктен, оларды тек дыбыс шығару ерекшеліктеріне қарай ғана айыра алған. Шертерді кеудеге қойып, шертіп ойнаған, ал қылқобызды тізеге тірей ұстап, қиякпен тартқан» [5, 39-40], деп шертерді қылқобыздың дамуымен ұштастырса, ал қариялар әңгімелеріне қарағанда шертердің құрылысы мен формасы негізінде домбыраға ұқсас болып келеді. «Ел ішінде шертерде шебер орындаушылар болған. Семей, Шымкент, Алматы облыстарының кейбір ауылдарында ондай өнерпаздар 1930-1940 жылдарға дейін өмір сүрген екен. Өкінішке орай, дер кезінде зерттеліп, жинақталмағаннан кейін, уақытында жарыққа шығарылмаған соң көптеген шертершінің есімі белгісіз, шығармалары беймәлім болды. Кім біледі, ел іші – өнер қазынасы, әлі де болса жан-жақты іздестіре көненің асыл мұрасы табылып қалуы да ықтимал» дейді Оразғазы Бейсенбекұлы. Болат Сарыбаев "қазақтың музыкалық аспаптары" еңбегінде қазақта үш ішекті домбыра жайлы А.Алекторов, Д.Исаев, А.Евреинов, А.Харузин, П.Юдиннің еңбектерін тілге тиек етіп жазады. А.Алекторовтың айтуынша бұл аспап бір фугтан аспайды деген [5, 38]. Осы және осыған ұқсас мәліметтер шертер домбыра аспабы секілді қазақ жерінде кеңінен тарағандығын көрсетеді. Б.Сарыбаев шертер жайлы тағы бір мәліметті өз еңбектерінде: 1967 жылы СССР халықтарының Мемлекеттік этнографиялық музейінен шертерге өте ұқсас бір аспап кездескен, оны сипаттау документінде тағы да қобыз деп жазыпты. Айырмашылығы тек сопақтау жасалып, екі ішек тағылуында. Бұл аспапты суретші С.М.Дудин 1902 жылы Сырдария облысынан тауып, музейге өткізген. Сол кезге дейін бұл аспаптың қобыз деп аталып кеткенінің себебін Болат Сарыбаев мынада болуы тиіс деп тұжырымдайды. «...Қобыз деген сөзге ұқсас қобза, кобуз, комуз, комус деп әр халық ысқышты, шертпелі немесе үрлемелі аспаптарды және де тарту тәсіліне, не болмаса жасалған материалына қарай атаған. Ал аспаптарды өзара ажырату үшін оларды анықтауыш сөзбен қоса атаған. Мысалы, Дағыстандағы шертпелі аспап – ағаш комуз, қырғыздың шаңқобызына ұқсас аспап – темір комуз, қырғыздың шертпе аспабы – чертме комуз т.б.» [5, 115-117].

Б.Сарыбаев "Қазақтың музыкалық аспаптары" еңбегінде 1870 жылдары Орта Азия халықтарының арасынан әскери капельмейстер Август Фридрих Эйхгорн жинақтаған екі ішекті шертіп ойналатын көне аспапты тауып, оның шанағының (беті) көн терімен қапталғанын, мойнында пернелерінің жоқ екенін, басына бір құлақ қана кигізілгенін және суреттеп жазуында бұл аспап қобыз деп көрсетілгенін жазып өткен болатын [8, 51]

XIX ғасырдың орта шенінде Орта Азия халқының өмірі, тұрмыс-тіршілігі, мәдениетін, географиясын зерттеген Германия, Польша, Ресей ғалымдары, этнографтары, тарихшылары, жазушылары, әскери қызметкерлері, суретшілері, жихангерлері қазақ елі жайлы да көптеген мағлұматтар қалдырды. XIX ғасырдың орта шенінде өмір сүрген орыс этнографы С.Болотов «Сырдарияда» деген еңбегінде шертіп ойнайтын бір аспап жайында мәлімет берген. С.Болотов бұл аспапты сипаттағанда, оған қыл ішек тағылатынын және ойнау әдісі гитараға ұқсас болып келетінін. Ал қыл ішек тағылуы ол аспаптың құрылысы жағынан шертерге ұқсас болғандығын көрсетеді, өйткені ішектің ұзындығы 60-70 сантиметрден аспайды делінген [5, 115]. С.Болотов: «Музыка киргизов незатейлива: балалайка, что-то в роде скрипки и толумбас. Вместо струн, на первых двух натянут конский волос; игра на балалайке напоминает игру на гитаре. Толумбас – род литавр в грубом их виде. Есть еще один инструмент, похожий на торбан, и в руках искусного игрока можно с удовольствием слушать его звуки / қырғыз музыкасы тым қарапайым, балалайка және скрипкаға ұқсас, толумбас сияқты музыкалық аспаптары бар. Алғашқы екі аспапқа ішектің орнына жылқы қылы керілген, балалайка ойыны гитарада ойнау тәсіліне ұқсас. Толумбас – литаврдың өрескел түрі. Тағы бір аспап – **торбанға** ұқсайды, және шебер орындаушының қолында оның даусын рахаттана тыңдайсың». Б.Сарыбаев балалайка атаулы музыкалық аспапты қыл ішек тағылып, ойнау тәсілі гитарадағыдай деп шертердің

құрылысына ұқсатса ендігі бір торбанға ұқсайды деген аспапты «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде жетіген деп сипаттаған. Айта кетелік **торбан** – украин халқының көп ішекті лютнятекес аспаптар қатарына жататын музыкалық аспабы, оның 20 немесе 30 шақты ішегі болғанымен лютняда ойнау әдісін қолданады, яғни, біздің домбыра, шертер секілді. С.Болотовтың бұл шығармасында аспаптар қысқа да болса нұсқа сипатталғанымен аспаптың бетінің ашық жабықтығын, тері немесе ағаштан жасалғаны жайлы айтылмайды.

Шертер аспабына қатысты тағы бір құнды мәліметті Саратов көпесі Я.П.Жарков мейрам кезіндегі көзімен көргенін былай баяндайды. Ол қазақтар жайлы:

«– А? Так у них и музыка есть?

– Как же! Есть! Первое дело балалайка, потом кобыз, род скрипки, варганчик железный. Потом есть бандур: это род гитары; на нем три медные струны, а играют на них пальцем, на который надевают род наперсточка из меди с маленьким крючочком, есть еще бубен, есть органчики в ящиках» деген екен.

Академик Ахмет Жұбанов орындаушылық жайлы «...Аспапта орындаудың үлгісі, дәстүрі болмаса, аспап музыкасының жүздеген адам таңқалатын үлгілері болмаса, сол аспаптарда ойнауды кәсіп етіп, мақтаныш еткен біздің даңқты домбырашы, қобызшы, сыбызғышыларымыз болмаса, олар ғасырдан ғасыр көше отыра, өздерінің шәкірттерін тәрбиелеп, атадан балаға өнерлерін беретін еңбек сіңірмесе, біздің осы күнгі халық аспаптары саласындағы жетістіктеріміз өзінен өзі келмеген болар еді» [2, 148].

Шертер аспабын Б.Сарыбаев көптеген тәжірбиеден өткізіп, одан әрісін домбыра, кобыз мамандықтары сияқты оқу процессіне енуіне тынбай еңбек еткен консерватория ұстаздар, шертерде орындаушылық өнердің негізін қалаушылар Ерсайын Басығараев пен Зәмзәгүл Измұратовалар. Шертер аспабының жұртшылыққа насихатталуына басты бағыт беруші субъектісіне айналып қана қоймай, кәсіби түрде, болашақ жас мамандар мен орындаушылар даярлау мәселесі де олардың алғышарттарының бірі болды. Шертер аспабы 1988 жылдан бастап Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық музыкасы факультетінде алғашында факультатив пән ретінде оқытылып, кейін арнайы кәсіби дәріс беру класы болып ашылды. Тәжірбиелі ұстаздар енді қазақтың шертер мамандығына студенттерді баули түсті. Бұл тәжірибе оңтайлы жолын тауып, келешекте мол жемісін бере бастады. Шертер аспабына қызығушылық арта түсті. Оркестрлер, ансамбльдердің сүйемелдеуінде шертер алдыңғы қатардағы аспаптар құрамына енді. Осы орайда: "Оның еңбектері ұлтымыздың музыка мәдениетіне тереңірек үңілуге және жандануына жол ашты. Болат Шамғалиұлы идеяны тудырып қана қойған жоқ, ол оны іске асыруда да жан аянбай еңбек еткен адам. Қазақ аспаптану ғылымы жолындағы оның қай жобасы да толығымен іске асып, ел игілігіне айналды және бүгінгі ұрпақтың сенімді қолында екенін осы орайда айту парыз" [4, 110 б.] дегендей, шертер – қазақ ұлтына тән қоңыр бояулы үнімен, аспаптық музыканы байыта түсті. Қазіргі таңдағы шертердің рөлі бұрынғыдан да маңыздырақ бола бермек.

#### *Пайдаланылған әдебиеттер*

1. **Бейсенбекұлы О.** Сазды аспаптар сыры – Алматы: Ана тілі, 1994. – 128 б.
2. **Жұбанов А.** Ән-күй сапары. – Алматы: Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, 1976. 478 б.
3. **Залесский Б.** Қазақ сахарасына саяхат. – Алматы: Өнер, 1991. – 132 б. – илл.
4. **Шәкәрім Ж.** Көне дүние күмбірі – Мелодии древности (Болат Сарыбаев – музыка зерттеуші туралы). – Алматы, «Өнер», 2013. – 192 б. – қазақша, орысша.
5. **Сарыбаев Б.** Қазақтың музыкалық аспаптары. Альбом, Алматы-Жалын, 1978. – 136 б.

#### *References (transliterated)*

1. **Bejsenbekuy O.** Sazdy aspaptar syry – Almaty: Ana tili, 1994. – 128 p.
2. **Žubanov A.** Än-küj sapary. – Almaty: Qazaq SSR-nin «Gylym» baspasy, 1976. 478 p.
3. **Zallesskij B.** Qazaq saharasyna saâhat. – Almaty: Öner, 1991. – 132 p.

4. *Šákárim Ž.* Kône dùnie kùmbìri – Melodii drevnosti (Bolát Sarybaev – muzyka zertteuši turaly). – Almaty, «Ôner», 2013. – 192 p. – қазақша, орысша.
5. *Sarybaev B.* Қазақтың музыкалық аспаптары. Ал'бом, Алматы-Жалын, 1978. – 136 p.

**Автор туралы мәлімет:**

*Дарибаева Айнұр Асанқызы* – өнертану магистрі, ФҒЗЗ аға ғылыми қызметкері.

**Сведения об авторе:**

*Дарибаева Айнұр Асановна* – магистр искусствоведческих наук, старший научный работник НИФЛ.

**Information about the author:**

*Ainur Daribaeva*– Master of Arts, Senior Researcher at SRFL.

**ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS**

МРНТИ 18.41.85

**Ж. Ахметова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***КҮЙШІ-ҰСТАЗ ТӨЛЕПБЕРГЕН ТОҚЖАНОВТЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-  
ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ ҚЫЗМЕТІ****Аннотация**

Мақалада Сыр бойы эпикалық мақамдарын жинап, оларды домбыра сүйемелдеуімен нотаға түсірген Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті, күйші-ұстаз Төлепберген Тоқжановтың музыкалық-этнографиялық қызметін, тұлғасының синкретті қырларын сипаттауға арналған. Күйші өмірбаянының әртүрлі кезеңдеріне шолу жасай отырып, автор Т. Тоқжановтың Қызылордаға еліне қайтқан жылдарына ерекше көңіл бөлген. Себебі осы тұстан бастап музыкалық этнограф ретінде ол Сыр бойы жыр мақамдарын домбыра стройында музыкалық аспап сүйемелдеуімен нотаға түсіре бастады. Осылайша Т. Тоқжанов өз бетімен Б. Барток, З. Кодаи, Б. Қаракұлов еңбектерімен танысады. Жүзеге асырған дәстүрлі музыкалық-шығармаларды релятивті стройда нотаға түсіру әдістемесін қолана бастады. Төлепберген Тоқжанов Арал-Қазалы, Қармақшы жыр дәстүрлері мақамдарын нотаға түсіріп, оларды музыкалық-этнографиялық жинақтарында басып шығарды. Бұл эпикалық мақамдарды домбыра стройында нотаға түсіруі музыкалық этнографиямыздың бір саты ілгерілеуінің дәлелі болды. Сонымен қатар, күйші – ұстаз Әлшекей, Досжан, Мырза, Жалдыбай, Қазанғап, т.б. күйшілердің күйлерін нотаға түсіріп, «Сырлы сарын» жинағанда жариялаған. Қазақ халқының биік рухани құндылықтары қамтылған жыр-мақамдарын домбыра сүйемелдеуімен нотаға түсірген Төлепберген Тоқжанов бұл бағытты «Даланың даналық дәстүрі», «Көріғұлы», т.б. музыкалық-этнографиялық жинақтарында жалғастырған.

**Тірек сөздер:** Музыкалық этнография, Сыр бойы жыр мақамдары, домбыра стройы, домбыра сүйемелдеуі, күйлер.

**Ж. Ахметова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КҮЙШИ-ПЕДАГОГА  
ТӨЛЕПБЕРГЕНА ТОҚЖАНОВА****Аннотация**

В статье рассматривается синкретическая грань личности Төлепбергена Тоқжанова – күйші-педагога, доцента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Охватывая разные вехи творческой биографии күйші, автор особенно выделяет период его возвращения на родину в Кызылординскую область. В качестве музыкального этнографа Төлепберген Тоқжанов стал транскрибировать эпические макамы Сырдарьи в домбровом строе с инструментальным сопровождением. Тем самым, сам не зная того, он продолжил осуществление методики записи традиционных музыкально-поэтических произведений в релятивном строе (Б. Барток, З. Кодаи, Б. Каракулов). Таким образом Төлепбергенем Тоқжановым было записано большое количество эпических речитаций Арало-Казалинской и Кармакчинской эпических традиций, которые были опубликованы в его музыкально-этнографических сборниках. Также он собирал, записывал для домбры произведения известных күйші как: Алшекей, Досжан, Мырза, Жалдыбай, Қазанғап и другие и опубликовал их в сборнике «Сырлы сарын». Педагог продолжил свою деятельность в собирании и записи наследия высокой духовной ценности казахского народа и опубликовал их в музыкально-этнографических сборниках «Даланың даналық дәстүрі», «Көріғұлы» и др. Это еще одно доказательство тому, что эти эпические макамы которые были переложены в строй домбры оказались одним из шагов нашей музыкальной этнографии.

**Ключевые слова:** Музыкальная этнография, эпические макамы Сырдарьи, домбровый строй, домбровое сопровождение, кюи.

**Zh. Akhmetova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## MUSICAL-ETHNOGRAPHIC STUDIES OF KUYSHI-TEACHER TOLEPBERGEN TOKHANOV

### *Abstract*

The article is devoted to the musical and ethnographic activity of the associate professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory Tolepbergen Tokhanov. Covering different milestones of the creative biography of *kuyshi*, the author especially singles out the period of his return to his homeland – the Kyzylorda region. As a musical ethnographer, Tolepbergen Tokhanov began to transcribe the epic *makams* of Syr-Darya in a *dombra* tune with instrumental accompaniment. By that, without being conscious of it, he continued to realize the method of recording traditional musical and poetic works in the relative tune (B. Bartok, Z. Kodai, B. Karakulov). In this way T. Tokhanov recorded a large number of epic recitations of the Aral-Kazalinsk and Carmacki regions, which were published in his musical and ethnographic collections. In addition, *kuys* of such great *kuyshis* like Alshekey, Doszhan, Myrza, Zhaldybai, Kazangap etc. were recorded by him. This is another proof that these epic *makams* that were transferred to the *dombra* structure turned out to be one of the steps of our musical ethnography.

**Key words:** Musical ethnography, epic *makams* of the Syrdarya, *dombra* tuning system, *dombra* accompaniment, *kuys*.

Еліміздің тәуелсіздігін алған кезеңі – ширек ғасырдан астам уақыт арасында қоғамдық-тарихи формацияның өзгеруі – мемлекет құрылымы дамуының көптеген саласындағы орасан жаңалықтарға жол ашқаны белгілі. Сол құрылымдағы өнер, білім, ғылым, оның ішінде этномызикатану саласында орын алған құбылыстар–әлемдік деңгейдегі және бұрын қолданылмаған әдістерді пайдалану нәтижесінде тың тақырыптарды зерттеуде маңызды ашылымдардың жасалуы, жаңа музыкалық-этнографиялық жинақтардың жарық көруі – елімізді ғылымы іргелі мемлекеттердің қатарына жақындата түскені хақ.

Аталған үрдістердің жүзеге асуына фольклорлық экспедицияларға шығып, ұлттық музыкалық қазынамыз – ән, күй және жыр үлгілерін жинап, оны нотаға түсіріп, топтастырып, жарыққа шығарған музыкалық этнографтарымыздың еңбегінің мәні зор. Бұл тұста музыкалық этнографиямыздың 200 жылдық тарихында бірнеше кезеңнен өтіп, түрлі аймақтық дәстүрлер, стильдер мен мектептерге жататын ұлттық музыкалық нұсқаларымыздың жазылып алынғанын еске түсірген абзал. Аталған сала өкілдерінің әрқайсысы артында өзінің заманына, алған біліміне, жеке музыкалық қабілетіне, кезіктірген респонденттердің кәсіби деңгейіне, т.б. сәйкес мұраны хатқа түсіріп, теориялық этномызикатануымыздың дамып өркендеуіне зор үлес қосты. Музыкалық жоғары оқу орнында алған мамандығына байланыссыз, ауызша жеткен музыка нұсқаларымызды жинап, нотаға түсірген әрбір тұлғаның елдің музыкалық шежіресі болып есептелетін баға жетпес үлгілері – ұлтымыздың музыкалық мәдениетін ғана емес, әлемнің дәстүрлі музыкалық қазынасын толтыратын аса қажетті және маңызды еңбек болып табылады.

Заманауи музыкалық этнографиямыздың жолында белсенді жұмыс атқарып жүрген мамандарымыздың қатарында аталған сала өкілдерінің ішінде орта буынға жататын күйші-ұстаз Төлепберген Тоқжановтың еңбегі – отандық мамандармен қатар, эпикалық мұраны зерттейтін алыс-жақын шетелдер этномызикатанушыларына жақсы таныс.

Ұсынылып отырған баяндаманың көкейкестілігі – Сыр бойы эпикалық мақамдарын жинап, оларды домбыра сүйемелдеуімен нотаға түсірген күйші-ұстаз Т. Тоқжановтың синкреттік тұлғасының осы бір қыры бұрын жеке еңбек тақырыбы болмағанымен байланысты. Сондықтан бұл еңбек сол кемшілікті толтыруға септігі тиетін жұмыс ретінде беріліп отыр. Мақалаға автордың ұстазымен болған ауызша сұхбаты негіз болды, ал мазмұнында күйшінің дәстүрлі музыка үлгілерін нотаға түсіру жұмысының кейбір тұстары көрсетілген.

Эпикалық мұраны нотаға түсіруші Т. Тоқжановтың шығармашылығының музыкалық-этнографиялық қыры 1990-шы ж.ж. бастап ашыла бастады. Қызылорда музыкалық училищесінде алған білімін жас өнерпаз сол кезде еліміздің музыкалық кәсіби жоғары білім



беретін жалғыз оқу орны- Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында жалғастырды.

Консерваторияда оқыған жылдары Фольклор кабинеті ұйымдастыратын арнайы экспедицияларға шықпаса да, өзі тыңдап, нотаға түсірген бірқатар күйлерді сол кабинет қорына тапсырып жүрді. Ол кезде консерваторияға шеберлік сабақтарын өткізуге күйді ауызша таратып насихаттаған еліміздің көрнекті күйшілері – Төлеген Момбеков, Сағым Жалмышев, Рысбай Ғабдиев, Бақыт Басығараев, т.б. жиі шақырылып тұрған. Яғни, жас домбырашының «Шалқыма», «Қоңыр», т.б. күйлерінің бірнеше нұсқасын нотаға түсіруіне аталған тұлғалардан алған тағылымы, үйренген өнері үлкен әсер еткені сөзсіз. Фольклор кабинетінде ол кезде XVII ғасыр күйшісі – Байжігіттің күйлерін жеткізуші, жазушы және мәдениеттанушы Таласбек Әсемқұловтың қызметте болғаны да Төлепберген Төрахметұлы Тоқжановтың шығармашылығында пайда болып келе жатқан музыкалық – этнографиялық жұмысқа деген әуестігін арттырды.

Өз ісінің маманына айналған консерваторияның түлегі жоғары білім алғаннан соң «Салтанат» ансамблінде қалдырылып, кейін отбасы жағдайына байланысты туған өлкесі – Сыр бойына қайтты. Қызылордаға барғаннан бастап, күйшінің шығармашылық өмірінің жаңа кезеңі басталды. Сыр елінің эпикалық өнер орталығы екенін бұрын білгенімен, 1990-шы ж.ж. басына дейін жыраулармен көзбе-көз кездесіп, сұхбат алып, мақамдарын нотаға жазып көрмеген күйші енді бірте-бірте осындай жұмысқа кірісе бастады. Сөйтіп Төлепберген Төрахметұлының Сыр өңірі эпикалық мақамын жазып алған алғашқы респонденті – жырау Сұраған Мырза болды. Музыкалық речитацияларды нотаға түсіру жұмысының ауырлығы жас маманды біраз сынақтан өткізді. Күйші – ұстаздың айтуынша, ол мұндай жұмыстың қиындығынан кейде тоқтап, біразға дейін ол таспаларды тыңдамай, кейін біршама уақыттан соң қайтадан оралып, соңына дейін жеткізіп аяқтаған кездер болды. Негізгі қиындық туғызған нәрсе – жыраулардың мақамдарын натуралды дыбыс қатарында айтып, темпацияланған стройда кездеспейтін дыбыстарды айтуына байланысты болды. Сол ширектондық дыбыстарды түсіруде еуропалық үлгіде музыкалық-теориялық білім алған жас музыкалық этнограф көп ізденді, респонденттердің өздерімен де кеңесті. Алайда, алған бағытында алдынан шыққан тосқауылдан өтудің жолдарын өзі тапты.

Т. Тоқжановтың эпикалық мақамдарды домбыра стройында нотаға түсіруі музыкалық этнографиямыздың бір саты ілгерілеуінің дәлелі болды. Домбыра стройында күйлерді нотаға түсіру жұмысы академик А. Жұбановтың 1930-шы ж.ж. еңбектерінен басталғаны белгілі. Сол үрдісті жарты ғасырдан соң жалғастырып, белгілі ғалым Б. Қарақұлов Ғ. Құрманғалиевтің орындауында Махамбеттің термесін нотаға домбыра сүйемелдеумен нотаға түсірді. Ол ноталық жазба 1982 жылы шыққан «Қазақтың музыкалық фольклоры» антологиясында жарық көрді [1, 100 – 105] Оның арасында, яғни, елу жылдай уақыт ішінде қазақтың музыкалық-поэзиялық нұсқалары тональді стройда жазылып келді. Әрбір аймақтағы әндер, күйлер мен жырлар дыбыс қатары бойынша өзара байланысты, сол себепті оларды ноталағанда бір жүйеге келтіру қажеттігін зерттеуші Б. Қарақұлов бірнеше еңбегінде насихаттады [2, 7, 3]. Болат Ишанбайұлы ұлттық музыкамызды нотаға түсірудегі домбыра стройының әлемдік ғылымға белгілі баламасы – «релятивті» стройды венгр композиторлары және музыкатанушылары—Бэла Барток пен Золтан Кодаидің ойлап тапқанын жазған [4, 17]. Ол стройдың педагогикалық және зерттеушілік мақсатта аса тиімді екенін дәлелдеген [5, 317]. Алайда бұл идея этномузыкатанушыларымыздың арасында бірден қабылданбады. Ал ел орталығынан шалғайда болған жас маман Төлепберген Б. Қарақұлов еңбектерімен таныс болмаса да, сол үрдісті практик ретінде жіті түсініп, музыкалық-этнограф ретінде тынымсыз еңбек етумен болды. Нотаға түсірген мақам топтамаларын Алматыға әкеліп, еліміздің белгілі мамандары С. Елеманова мен Ә. Мұхамбетоваға әкеліп көрсеткенде, зерттеушілер әрі таңданып, әрі қуанып, Т.Тоқжановтың Арал-Қазалы дәстүрінің эпикалық мақамдарының шығарып басылуына көмегін тигізді.

Ғалым Б. Қарақұлов музыкалық этнограф Т. Тоқжановпен кездескенде, оның жасаған музыкалық-этнографиялық жазбаларына ризашылығын білдіріп, тек қана мақаммен ғана

шектелмеуіне кеңес берді. Б. Қарақұловтың бұл ойы «Жетісу әндері» және «Жетісу күйлері», оның алдында «Жамбыл жырлайды» кітабында атақты ақын-жыршы мақамдарын нотаға түсірген Б. Мүптекеевтің еңбектерінен туындауы мүмкін еді. Себебі кең байтақ еліміздің көптеген өңірлеріне, соның ішінде Сыр бойына экспедицияға барған Болат Ишанбайұлы бұл өлкенің музыкалық-поэзиялық және күйшілік мұрасының ерекше бай екенін жақсы білген.

Музыкалық этнографиямыздың тарихында А. Затаевичтен кейін музыкалық речитацияларды нотаға Б. Ерзакович [6], З. Жанұзақова [7], Т. Бекхожина [8], Б. Қарақұлов [1,100-105], т.б. этномузыкатанушылар түсірген. Ал зерттеуші А. Құнанбаева Сыр бойы эпикалық мұрасының негізінде кандидаттық диссертация қорғағаны белгілі [9]. Аталған еңбектер өз заманының әдістемесімен сол кездегі ғылым талабына сәйкес жазылғанын күйші Т. Тоқжанов аталған авторлардың музыкалық-этнографиялық еңбектерімен танысқан кезде сезген болатын. Өзімен замандас жасы кіші әріптестері – Б. Мүптекеев пен Е. Нұрымбетовтің еңбектерімен де өз жазбаларын баспаға дайындаған соң танысқан.

Қазақ халқының биік рухани құндылықтары қамтылған музыкалық этнографтың дайындаған алғашқы жинағы – «Сырлы сарын». Мұнда топтастырылған музыкалық-поэзиялық жазбалардың үлкен жаңалығы – олардың домбыра стройында хатқа түсірілген мақам әуені сол аспап сүйемелдеуінің жазбасымен бірге біртұтас берілуі. Бұл кітапта ұлттық музыкамызда бұрын – соңды нотаға түспеген Арал-Қазалы аймағына жататын 24 мақам топтастырылды. Ал одан кейін шыққан «Аталар аманаты» жинағына Қармақшы жыр дәстүрі өкілдері репертуарындағы «Мұхаммед-Ханафия», «Құнанбайдың қонағы» және «Барак и Түлен қажы» атты үш дастан енген. Ал мақамдардың релятивті нотация әдісімен хатқа түсіріліп, домбыра сүйемелдеуімен берілуі – Төлепберген Төрахметұлының екінші үлкен табысы болды.

Жыр-мақамдарын домбыра сүйемелдеуімен нотаға түсірген Т. Тоқжанов бұл бағытты «Даланың даналық дәстүрі», «Көрұғлы», т.б. музыкалық-этнографиялық жинақтарында жалғастырды. Музыкалық речитация нұсқаларын нотаға түсіру үрдісі күйші-этнографқа жырдың музыкалық-поэзиялық композициясын түсінуіне көмектесіп, кейінгі еңбектеріндегі музыкалық транскрипциялардың түпнұсқаға мейлінше көбірек жақындауына септігі тиді.

Күйші-ұстаз Т. Тоқжановтың жоғары оқу орнында алған мамандығына сәйкес, Сыр бойы домбыра күйлеріне де қызығушылық танытуы – заңды құбылыс. Республикалық және халықаралық бірқатар сайыстардың лауреаты атанған күйші осы орайда мақала авторына Қызылорда облысы күйлерін жинақ етіп шығарған зерттеуші Б. Жүсіповтың «Жиделі-Байсын күйлері» атты кітабының шығуын игілікті іс екенін, алайда онда виртуозды күйлердің аз екенін айтып, бұл мәселенің жеткізушілердің деңгейімен байланысты мүмкіндігін айтқан. Өзі де музыкалық-этнографиялық экспедицияларында Сыр бойында өмір сүрген Әлшекей, Құрақтың Досжаны, Мырза, Жалдыбай, Қазанғап секілді күйшілік өнер өкілдерінің күйлерін нотаға түсіріп, «Сырлы сарын» жинағында жариялаған. Бұл тұста айта кетерлік маңызды дерек – музыкалық этнографтың ондаған жылдар бойы жыр жазып жүріп байқаған ерекшелігі – барлық жыраулардың домбыра аспабын өте жоғары дәрежеде меңгеруі, олардың жыр-күйлерін тартуы. Отандық этномузыкатану ғылымында жыр-күйлер мен ән-күйлердің музыкалық ерекшеліктері ғылыми мәселе болып қойылғанмен [10], ол жанрлардың көптеген нұсқалары әлі жазылмағандықтан, олардың жеке аймақтық сипатын зерттеу – өз іздеушісін күтіп тұрған мәселе екенін айтқан абзал.

«Сырлы сарын», «Даланың дана дәстүрі» т.б. кітаптарындағы Арал-Қазалы, Қармақшы жыр мақамдарын нотаға домбыра сүйемелдеуімен түсірген Т. Тоқжанов туған өлкесінде әлде де жазылып жарияланбаған гөй-гөйлер, жыр және дастан мақамдары, жыр күйлер және күйлердің көп екенін, ол жинақтардың болашақтың еншісінде екенін айтады. Демек, келешекте этномузыкалық-теориялық еңбектерге негіз бола алатын Сыр бойы музыкалық мұрасының этнографиялық жинақтарының көптеп шығуы аталған аймақ дәстүрін зерттеудің сенімді кепілі.

**Список литературы**

1. Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата: Наука, 1982. – С.100-105.
2. **Каракулов, Б.** Нужна ли реформа казахской музыкальной письменности // Казахская музыка в контексте культур. – Алматы: Ғылым, 2002. – С.7-11
3. **Каракулов, Б.** Музыкальная письменность и современная казахская музыкальная культура // «Мегаполис» 13.11.2003.
4. **Барток, Б.** Зачем и как собирать народную музыку. – М.: Музгиз, 1959. – 48 с.
5. **Бердибай, А.** О роли претворения методики расшифровок народных песен Б.Бартока и З.Кодаи в записи и изучении музыкально-поэтической структуры казахских песен // Казахское и венгерское кино и телевидение: самоидентификация, современность и историческое наследие: матер. Междунар. практ. конф., посвященной 70-летию ЮНЕСКО. – Алматы: КазНАИ, 2015. – С.316-321.
6. **Ерзакович, Б.Г.** Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.
7. **Кереева, З.** О музыкальном строе // Ақындар жыры. – Алма-Ата, 1963-С.194-202
8. **Бекхожина, Т.** Қазына. Алматы: Жалын, 1979. – 112 с.
9. **Байгаскина, А.** Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алма-Ата, 1991. – 202 с. (Қосымшасында А.Құнанбаева түсіруінде «Көрұғлы» мақамы)
10. **Сарымсакова, А.С.** Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2010.

**References (transliterated)**

1. Kazahskij muzykal'nyj fol'klor. Alma-Ata: Nauka, 1982. – S.100-105.
2. **Karakulov, B.** Nužna li reforma kazahskoj muzykal'noj pis'mennosti // Kazahskaâ muzyka v kontekste kul'tur. – Almaty: Ǵylym, 2002. – S.7-11
3. **Karakulov, B.** Muzykal'naâ pis'mennost' i sovremennaâ kazahskaâ muzykal'naâ kul'tura // «Megapolis» 13.11.2003.
4. **Bartok, B.** Začem i kak sobirat' narodnuû muzyku. – M.: Muzgiz, 1959. – 48 s.
5. **Berdibaj, A.** O roli pretvorenâi metodiki rassšifrovok narodnyh pesen B.Bartoka i Z.Kodai v zapisi i izučenii muzykal'no-poëtičeskoj struktury kazahskih pesen // Kazahskoe i vengerskoe kino i televidenie: samoidentifikaciâ, sovremennost' i istoričeskoe nasledie: mater. Meždunar. prakt. konf., posvâšennoj 70-letiu ÛNESKO. – Almaty: KazNAI, 2015. – S.316-321.
6. **Erzakovič, B.G.** Pesennaâ kul'tura kazahskogo naroda. Muzykal'no-istoričeskoe issledovanie. – Alma-Ata: Nauka, 1966. – 402 s.
7. **Kereeva, Z.** O muzykal'nom stroe // Aқындар жыры. – Alma-Ata, 1963-S.194-202
8. **Bekhožina, T.** Қазына. Almaty: Жалын, 1979. – 112 s.
9. **Bajgaskina, A.** Ritmika kazahskoj tradicionnoj pesni: učebnoe posobie. – Alma-Ata, 1991. – 202 s. (Қосымшасында А.Құнанбаева түсіруінде «Кôrұғлы» мақамы)
10. **Sarymsakova, A.S.** Жыр-күй i Ән-күй v дombровой tradicii kazahov. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniâ. – Almaty, 2010.

**Сведения об авторе:**

**Ахметова Жадыра** – магистрант второго года обучения КНК им. Курмангазы, факультет «Народной музыки», специальность «домбра». Руководитель – Кузеубай Амангелды Узақбайұлы, заведующий кафедрой «Народное пение».

**Автор туралы мәлімет:**

**Ахметова Жадыра** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының магистранты, «Халық музыкасы» факультеті, «Домбыра» мамандығы. Ғылыми жетекшісі – Кузеубай Амангелді Узақбайұлы, «Дәстүр әні» бөлімінің меңгерушісі.

**Information about the author:**

**Akhmetova Jadyra** – second course's graduate of the faculty of «Folk music», the specialty of the dombra. Advisor – **Amangeldi Kuseubai**, head of the department «Folk singing».

МРНТИ 18.41.01

**И. Ходжабеков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА «АУЫЛ ТАБИҒАТЫ» ЕРМЕКА УМИРОВА.  
К ВОПРОСУ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА****Аннотация**

В симфонической музыке казахских композиторов, затрагивается обширный круг образных сфер. Одна из них – это патриотическая тема, образы которой доминируют у многих известных и признанных казахских композиторов, таких как: Н. Тлендиев, Н. Мендығалиев, К. Кужамьяров, К. Кумысбеков, Б. Джуманиязов и других. В произведениях национальных авторов, созданных в разных жанрах, передана бескрайность степи, суровая красота и величие неприступных гор, дыхание вольного ветра. Образ родины, природы, духовных традиций, стоит в центре творчества современных казахстанских композиторов. Данная статья посвящена талантливому современному казахстанскому композитору, члена Союза композиторов Казахстана, а также конфедерации Союза кинематографистов Казахстана – Ермеку Умирову. В творчестве которого ярко прослеживается патриотическая линия, национальный характер. В центре внимания одно из ярких и популярных его сочинений симфоническая картина «Ауыл табиғаты». В статье концентрируется внимание на отличительных чертах индивидуального стиля композитора, затрагиваются вопросы о, исторической преемственности, опоры на национальные истоки, также оговаривается актуальный вопрос об уровне подготовки слушателей. Также в статье приведены нотные примеры и анализ музыкальной картины.

**Ключевые слова:** симфоническое творчество, музыкальная картина, концепция произведения, историческая преемственность, стиль.

**И. Ходжабеков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***ЕРМЕК ӨМІРОВТИҢ «АУЫЛ ТАБИҒАТЫ» АТТЫ СИМФОНИЯЛЫҚ СУРЕТІНДЕГІ  
ПАТРИОТТЫҚ ТАҚЫРЫПТЫҢ АУҚЫМДЫ МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Қазақ композиторларының симфониялық шығармаларында әрқашанда ауқымды тақырыптар қозғалып тұрады. Солардың бірі-патриоттық тақырып. Бұл тақырып көптеген белгілі және танымал қазақ композиторларының шығармашылығында басымдыққа ие болып табылады, мысалы: Н. Тлендиев, Н. Мендығалиев, К. Кужамьяров, К. Кумысбеков, Б. Жұманиязов және тағы басқалар. Әр түрлі жанрда құрылған ұлттық авторлардың шығармаларында даланың шексіздігі, таулардың қатал сұлулығы мен ұлылығы, еркін жел тынысы берілген. Бұл мақала Қазақстан Композиторлар Одағының мүшесі, сондай – ақ Қазақстан Киноматографистер одағының – конфедерациясының мүшесі – Ермек Өміровке арналған. Оның шығармашылығында патриоттық тақырыбы айқын сезіледі. Мақала композитордың жеке стилінің ерекше белгілеріне назар аударады және тарихи сабақтастық, ұлттық бастауларға сүйену туралы мәселелерін қозғайды, сондай-ақ тыңдаушыларды даярлау деңгейі туралы өзекті мәселелері көтеріледі. Мақалада «Ауыл Табиғаты» деген симфониялық суретінің ноталық мысалдары мен талдауы келтірілген.

**Тірек сөздер:** симфониялық өнер, музыкалық сурет, шығарманың концепциясы, тарихи сабақтастық, стиль.

**I. Khojabekov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

**“AUYL TABIGHATY” SYMPHONIC PICTURE OF ERMEK UMIROV.  
TO THE QUESTION OF PATRIOTIC THEMES IN THE COMPOSER'S WORK**

**Abstract**

In the symphonic music of Kazakh composers, an extensive circle of figurative spheres is mentioned. One such is a patriotic theme. This theme and images dominate many well-known and recognized Kazakh composers, such as: N. Tlendiyev, N. Mendygaliev, K. Kuzhamyarov, K. Kumysbekov, B. Dzhumaniyazov and others. In the works of national authors, created in different genres, the boundlessness of the steppe, the harsh beauty and majesty of the inaccessible mountains, the breath of free wind are transmitted. The image of the Motherland, nature, spiritual traditions, is in the center of creativity of modern Kazakh composers. This article is devoted to the talented modern Kazakhstan composer, a member of the Union of Composers of Kazakhstan, as well as the confederation of the Union of Cinematographers of Kazakhstan - Yermek Umirov.

In the work the patriotic line is clearly traced the national character. One of the most striking works of his work is the symphonic painting «Nature of native land». The article focuses on the distinctive features of the composer's individual style, touches on the issues of historical continuity, reliance on national sources, and also discusses the current issue of the levels of listeners training. Also in the article are the musical examples and the analysis of the musical picture.

**Keywords:** symphonic works, symphonic picture, concept artworks, historical continuity, style.

Природа родного края, родная земля – что может быть более близким и родным для каждого человека? Это вызывает в памяти подлинные и глубокие чувства любви к Родине, родной земле, местам, где ты родился. Пейзажи, краски, созданные природой, всегда затрагивают воображение и чувства поэтов, художников, композиторов. Многочисленные и прекрасные описания, посвященные родному краю, красоте природы, созданы творцами разных эпох, стран и направлений. Каждый из них, создавая свои шедевры, отправляет послание миру, заставляет чувствовать что-то новое, передает любовь к родине, жизни, посредством цвета, слова, звука, формы и композиции. Так в XIX веке великий норвежский композитор Э. Григ, черпая вдохновение от красоты родных мест, в лучших своих произведениях выразил свою любовь к природе, передав народный дух, красоту и строй норвежских мелодий. Лирические пьесы отражают тему родины, она звучит торжественной в «Родной песне», спокойной и величественной в пьесе «На родине».

Эта тема продолжается в великолепных «музыкальных пейзажах», в своеобразных мотивах народно-фантастических фортепианных пьес «Шествие гномов», «Кобольд», в музыке к драме Г. Ибсена «Пер-Гюнт». Не менее убедительны примеры из других музыкальных культур. Выдающийся чешский композитор Б. Сметана посвятил красоте и величию своей отчизны знаменитый цикл симфонических поэм «Моя Родина» (1874-1879), в которых передал самобытность и разнообразие чешских полей, лесов, реки Влтавы, старинного города Вышеграда. Гениальная плеяда русских композиторов в своих произведениях воспела неповторимость русской природы, а также патриотизм, могущество Родины и народа. Речь идет о симфонии «Зимние грезы» П. Чайковского (1866), «Богатырской симфонии» А. Бородина (1876), оркестровом вступлении «Рассвет на Москва-реке» к опере «Хованщина» (1880) М. Мусоргского (1880) и других композициях.

В XX веке патриотическая линия ярко прослеживается в симфонической сюите «Карелия» (1893) и поэме «Финляндия» (1899) Я. Сибелиуса, в эскизах «Море» К. Дебюсси (1905), в жанровых впечатлениях для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании» Мануэля де Фальи (1914), в симфонических поэмах О. Респиги – «Фонтаны Рима» (1917), «Пинии Рима» (1924), «Празднества Рима» (1929), прославляющих Рим – древний, средневековый и современный, в симфонии «Горы Бразилии» Э. Вилла-Лобоса (1944),

«Весенней симфонии» Б. Бриттена (1949). Огромное место занимает патриотический мотив в творчестве современных российских композиторов, в хоровых полотнох – кантаты «Поэма о Родине» Дм. Шостаковича (1947), «Расцветай мой край» С. Прокофьева (1947), кантата «Над Родиной моей солнце сияет» (1952), вокально-симфоническая поэма «Памяти С. А. Есенина» Г. Свиридова (1956), в симфонических произведениях – Седьмая симфония С. Прокофьева (1952), Двадцать первая симфония Н. Мясковского (1966) и других произведениях.

Образ родины в единстве природы, прошлого и настоящего, духовных традиций, стоит в центре творчества современных казахстанских композиторов, являясь источником силы, творческого вдохновения, одновременно направляя их искания. Подчеркнем, что данная тема априори является типичной для казахской музыкальной культуры. Примером тому многочисленные народные песни – «Япурай», «Тілеуқабак», «Айкөке», «Туған жер», кюи – «Ой далам», «Далада», «Жапанда», «Бозала-танг», произведения знаменитых акынов и кюйши, в которых в той или иной форме отражаются образы родной стороны, земли, где кочует родной аул, воспеваются красота окружающей природы. В качестве образца назовем такие песни акынов, как «Кокшетау» Биржана, «Сырымбет» и «Кокшетау» Ахана, «Баянауыл» Жаяу Мусы, «Қарқаралы» Мади, «Сары Жазық, біздің жайлау-ай» Даурен Сала. Среди кюев – домбровые шедевры – «Сары Арқа» и «Алатау» Курманғазы, «Булбул» Даулеткерей, «Сары жайлау» Таттимбета, «Жайлау күй» Казанғапа. Отметим, что благодаря высоко развитому чувству эстетического обобщения, присущему народному творцу, картины природы представлены в тонком лирическом, лирико-философском освещении, как художественные образы действительности, получившие предварительную обработку в сознании гениальных создателей.

В произведениях современных национальных композиторов, созданных в разных жанрах, передана бескрайность степи, суровая красота и величие неприступных гор, дыхание вольного ветра, стук копыт коней, прохлада высокогорных жайлау. Данная тема и образы доминируют в оркестровом кюе «Көш керуені» («Кочевье»), кантата «Мой Казахстан» Н. Тлендиева (1959), симфонической поэме «Степь» Н. Мендығалиева (1966) поэме для камерного оркестра «Моя долина» (1982), сюите в 4-х частях для эстрадного оркестра «Уйгурские напевы» (1969), оратории «Цвети, Семиречье» для смешанного хора, солистов и оркестра (1970), поэме для хора и оркестра «Думы об Алатау» К. Кужамьярова (1968), поэме для оркестра народных инструментов «Дала сыры» К. Кумысбекова (1972), кантате «О Родине» (1972), «Степь» Б. Джуманиязова (1976), пьесе для камерного оркестра «Жайлау таны», К. Дуйсекеева (1980), симфонической картине «Қарқара жайлаунда» (1988), оратории для смешанного хора и оркестра народных инструментов «Жер сұлулы Көкшетау» Е. Усенова (2005), кюе для кыл-кобыза и струнного оркестра «Қаракемер» К. Шильдебаева (1996), симфонической поэме «Дала сыры» Е. Умирова (2008), «Дала сыры» А. Раимкуловой (2008).

О значимости подобных произведений в казахской культуре пишет глава нашего государства Н. А. Назарбаев в статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» (2017). В ней подчеркивается мысль важности патриотической темы: «Малая родина – это место, где ты родился и вырос, а порой и прожил всю жизнь. Там горы, реки, рассказы и мифы об их возникновении, имена людей, оставшихся в памяти народа» [1].

В 1982 год в Алматы оркестром «Отрар сазы» была исполнена музыкальная картина «Ауыл табиғаты» молодого композитора Ермака Умирова. Из истории создания этого сочинения известно, что начинающий композитор получил своеобразное *бата алу* (благословение) на создание картины от Нургисы Тлендиева, который, ознакомившись с партитурой, одобрил замысел, концепцию произведения, дал название «Ауыл табиғаты». Затем как дирижер, представил, как было отмечено выше, эту музыкальную картину широкой аудитории, исполнив на одном из своих концертов.

Произведение Е. Умирова было тепло принято слушателем. Возможно, что успех одного из первых крупных произведений, послужил импульсом для создания композитором целого ряда поэм для оркестра народных инструментов – «Шаттық елім» (1983), «Беласар»

(1986), «Арал» (1992), а также таких масштабных полотен для симфонического оркестра, как Первая симфония (2000), симфоническая поэма «Дала сыры» (2008).

Примечательно, что Е. Умиров в 2009 году представляет на суд слушателя симфонический вариант музыкальной картины «Ауыл табиғаты», который вошел в репертуар казахстанских симфонических оркестров. Как говорит сам композитор, идея переоркестровки связана с приездом в 2009 году в Алматы известного израильского композитора и дирижера Бенджамина Юсупова. Последний, наряду с участием на Международном композиторском форуме, решил отобрать ряд партитур национальных композиторов и включить их в концертную программу, состоящую из симфонической музыки современных авторов, представляющих разные страны.

Обращает на себя внимание специфичность картины «Ауыл табиғаты», появившейся в конце XX века, заключающаяся в том, что произведение целиком выдержано в стиле музыки XIX века (средства выразительности, приемы развития, оркестровка). На наш вопрос Е. Умирову: «С чем связаны отказ от сложной современной технологии и явное стремление к простому и ясности», – последовало следующее объяснение. «Во-первых, это моя позиция, – стремление к ярко выраженному национальному началу, к национальным истокам, к простоте и доступности произведения, к контакту между композитором и слушателем. Во-вторых, что не менее важно – это обусловлено замыслом и адресатом: произведение изначально было ориентировано на сельского слушателя, восприятие которого недостаточно развито, а слуховой багаж не богат». Тем самым, в поле зрения Е. Умирова находится одна из актуальных проблем, связанная с подготовкой культурных слушателей, которых не так много и от интеллектуального уровня адресата, как справедливо писал Б. Асафьев, в таких статьях как «Очаги слушания музыки», «Кризис личного творчества», «Композиторы, поспешите!», во многом зависит прогресс музыки.

Выбор Е. Умирова пал на парный состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, коробочка, тарелки, тамтам, большой барабан, треугольник, колокольчики, струнные. Обращает на себя внимание своеобразие звучания музыкальной картины «Ауыл табиғаты», состоящее в том, что в звуковой палитре симфонического оркестра явно прорисовываются краски, присущие казахскому народному оркестру, несмотря на отсутствие в партитуре народных инструментов. Заметим, что к этому периоду, как справедливо пишет Д. Бержапраков о поисках и новациях в тембровой сфере, уже были примеры тембрового обогащения звуковой палитры симфонических, театральных, камерно-инструментальных произведений за счет введения того или иного народного инструмента, позволяющие говорить о формировании новой тенденции в казахской музыке. Так домбра использована в «Кюе для симфонического оркестра» Б. Баяхунова (1965), радиоопере «Курмангазы» А. Жубанова (1971), балете «Ер Тостик» Б. Дальденбая (2009); саз-сырнай в симфонической поэме «Последний день Отрара» Ж. Дастанов (1980); оркестр народных инструментов соединен с фортепиано (Мендыгалиев) в «Поэме» М. Мангитаева (1986); древнейший восточный инструмент танбур в симфонии «Такла-Макан» К. Кужамьярова (1984); кобыз, соединяющийся с тембром струнного оркестра в кюе «Каракемер» К. Шильдебаева (1996), кыл-кобыз и симфонический оркестр в концерт «Каскыр» А. Жайым (2011); чанг в «Рапсодия» для чанга и оркестра Д. Бахарова (2000); корейские народные инструменты (тэгим, тхэпхёно, хегим в балете «Принц трех царств» В. Стригоцкого-Пака (2007) [2].

Умировым за счет широкого применения переклички оркестровых групп, использования унисонов в проведении мелодии, включающей в себя характерные для казахской домбровой музыки остинатные ритмоформулы, оригинального сочетания ударных инструментов (коробочки, треугольник, малый барабан), в определенной степени напоминающие тембровые краски таких казахских народных ударных инструментов, как асатаяк, дауылпаз, дауыл, создается аллюзия звучания народного оркестра, или тембров национальных инструментов.

Как отмечает российский исследователь О. Соколов, жанр симфонической картины характеризуется свободным развитием и допускает разнообразие форм: от сонатности,

трехчастной формы, вариаций и других [3]. Картина «Ауыл табиғаты» написана в трехчастной форме, основная тональность – ля минор. Крайние части излагаются в медленном темпе (*Andante sostenuto*), а средняя часть (до мажор) звучит контрастом в быстром темпе (*Allegro*). Симфоническая картина «Ауыл табиғаты» – программное произведение, в котором разворачивается и доминирует один образ, носящий ярко выраженный патриотический характер. Поскольку основная тема, пронизывающая все произведение – это любовь к родине, родным местам и природе, для картины не характерна масштабность замысла, контрастная драматургия, напряженная экспрессия музыкального языка. Начинается симфоническая картина с пиано ля минорного аккорда в медленном темпе у струнной группы. Тремолирующие звуки струнных инструментов рисуют образ звенящей тишины, спокойствие степи. Как говорит в своих комментариях композитор, передан воздух, дыхание родного края:

### Пример 1. Вступление

Данное оркестровое решение Е. Умирова позволяет нам провести сравнение с симфонической картиной «В Средней Азии» А. Бородина, творчество которого, как и других великих русских композиторов, имело огромное влияние на казахстанских композиторов, относящихся к разным поколениям. Подобная аналогия закономерна, так как, во-первых, произведение русского композитора, являющееся классической моделью в этом жанре, послужило образцом, по многим параметрам для Е. Умирова, а также Х. Сетекова, симфоническая поэма «Путник» (2012) которого, как отмечает М. Кокишева, самобытно продолжает одну из тенденций ориентализма, идущую от русской композиторской школы XIX века [4]. Во-вторых, любую национальную культуру не следует рассматривать обособленно, вне времени и взаимопроникновения одной культуры в другую. «Любой народ, – как пишет Е. Рахмадиев, – волнуют одни и те же проблемы, но формы воплощения темы всегда национальны, в этом специфика творчества художника, в передаче средствами музыки национального мышления» [5]

Напомним, что симфоническая картина Бородина «В Средней Азии» начинается с использования тембра струнных инструментов, звучащих в высоком регистре, и удивительно точно передающих ощущение раскаленного воздуха пустыни, однообразие и бесконечность пейзажа:

### Пример 2. А. Бородин – Симфоническая картина «В Средней Азии»



В начальном разделе картины «Ауыл табиғаты» с помощью форшлагов, в постепенном развертывании мелодической линии проявляется изобразительное начало, явно ассоциирующееся с пением птиц.

В партии первых скрипок звучат восходящие и повторяющиеся секундовые интонации, введенные по совету Н. Тлендиева, которые благодаря прозрачной оркестровой фактуре, светлые, создают впечатления полета и широкого простора:

**Пример 3. Е. Умиров «Ауыл табиғаты». Тема струнных.**

На фоне тремоло скрипок звучит выразительная мелодия – соло флейты, которая имеет обобщенно восточный колорит, напоминая восточные песнопения и одновременно содержит конкретно национальные черты. Выделим особо тесную связь мелодии с национальными истоками – характерная начало с квинтового хода, присущего многим песням казахских акынов:

**Пример 4. Е. Умиров симфоническая картина «Ауыл табиғаты» тема флейты**

Выбранный композитором средний регистр особенно красиво звучит у флейты, её холодный тембр передает картину утренней свежести, прохлады. Как пишет в книге «Современный оркестр» Д. Рогаль-Левицкий, «средний регистр флейты от си первой октавы до соль второй звучит прозрачно, чисто. Хотя большой теплоты в нем нет. Особенно красиво средний регистр звучит в музыке живописующей красоты природы или положения с нею связанные» [6, с.213]:

Вычлененный интонационный мотив (с d e g f) получает развитие. Он проводится композитором у струнной группы в тональности соль минор, которая усиливает лирический характер темы. Затем дается в оркестровом tutti, что придает музыке лирико-эпическое звучание, приводящее к подвижной средней части. В целом первая часть рисует пасторальную, умиротворенную, картину природы (см. Пример 5).

Гармонический язык данной музыкальной картины в целом несложен, но насыщен. Тяготение Е. Умирова к красочному звучанию отразилось на аккордообразовании, структуре гармонических созвучий. Композитор не применяет многозвучные комплексы, хотя встречаются отдельные фонические нюансы. Консонирующие трезвучия и их обращения появляются часто, создавая просветленное настроение. Выделим использование аккордов разных структур: секундовых, квартовых, квинтовых. Терция аккорда, как это типично для казахских композиторов, заменяется секундой, квартой, квинтой.

## Пример 5. Е. Умиров симфоническая картина «Ауыл табигаты»

The image displays a page of a musical score for a symphonic picture. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn., Timp., Cym. B.D., Pno., Vln. I, Vln. II, Via., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *mf*, *sf*). There are also performance instructions like "senza sord." and "Symbal". The page number "50" is visible in the top left corner, and the journal information "Saryn art and science journal № 3 (20) 2018" is at the top. The title of the piece is "Пример 5. Е. Умиров симфоническая картина «Ауыл табигаты»".

Средняя часть произведения (*Allegro*) звучит контрастом – темповым, а также тональным (до мажор). В отличие от первой части, имеющей песенный характер, автор, создавая данный раздел, опирается на стиль западноказахстанских кюев – токпе, одной из специфических черт которых является динамичность, остинатность, виртуозность. Уже с первых тактов слушателя захватывает энергия ритма, мелодическая устремленность и интенсивность оркестрового звучания. Использование малого барабана придает четкость, стремительность, живость мелодической линии, завлекательность ритму. Подобное соотношение, песенного и инструментального в пределах одного произведения, типично для творческого метода современных казахских композиторов, которые, создавая свой неповторимый стиль, широко опираются, творчески претворяют традиционное песенное и инструментальное наследие, являющиеся интонационным источником.

Подчеркивая индивидуальность музыкального почерка, стиля Е. Умирова, проявляющаяся в глубоком проникновении в сущность фольклора, скажем, что писать музыку в народном духе далось композитору не сразу. Более того, в начале своего творческого пути, после окончания Казахской консерватории имени Курмангазы (класс профессора А. Бычкова), он тяготел к созданию произведений, выдержанных в стиле европейской музыки. Для освоения истинного казахского мелоса, как бы изнутри, композитор, который отлично владел искусством игры на домбре, долгое время работал оркестре казахских народных инструментов «Отырар сазы». Можно сказать, что Е. Умиров был у истоков становления этого прославленного коллектива, он изучал партитуры и успешно оркестровал казахские кюи и песни, стремясь найти свой музыкальный язык и стиль. В познании самобытности казахской музыки способствовало тесное общение молодого композитора с такими мастерами как Н. Тлендиев, С. Хусаинов, С. Нуртазин, Б. Сарыбаев. Все это типично для представителей молодой национальной композиторской школы (МНКШ). Напомним высказывание М. Тулебаева: «Хочу верить, что как композитор я старался в своем творчестве опираться на народное искусство. Я вдохновлялся культурными народными традициями, боевым историческим наследием моего народа. Я писал музыку не для избранных, не для эстетов, а для многих, для масс. И даже сочиняя симфонические произведения, я всегда думаю о народе».

Выделим также, что для Умирова не типично прямое цитирование фольклора. Пользуясь элементами народного мелоса свободно, он почти никогда не использует подлинные народные мотивы, что присуще казахстанским композиторам, представляющим в большей степени старшее поколение – А. Жубанов, Л. Хамиди, Е. Брусиловский, Б. Байкадамов. К. Кужамьяров. Е. Рахмадиев. В данном случае возможно проведение сравнения с Э. Григом, который в своей музыке, не цитировал, а передавал своеобразие и дух норвежской народной музыки. В этом контексте следует сказать, что в творческом методе отдельных современных композиторов, относящихся к новому (пятому) поколению, например, С. Байтереков, преемственность, опора на национальные истоки, не являются определяющими. «У нас, – говорит композитор, – есть целый пласт народной музыки, использование которой определяет твою идентичность. Но ведь мы живем в XXI веке, когда глобализация позволила нам раскрыть человеческий потенциал, личность. Если мы говорим о системе фольклора, это все же идея, более близкая XIX веку, когда были художники, работающие на одну идею: создание национальных школ. На мой взгляд, на сегодняшний день принадлежность того или иного композитора к национальной школе не так важна. Сегодня смешно писать музыку в стиле русской народной музыки, если только у тебя не стояла такая идея – показать это»[7].

Но продолжим анализ симфонической картины Е. Умирова. Средняя часть отличается активностью, композитор умело воссоздает образ бескрайней и наполненной жизнью степи. Характерной чертой является неоднократное повторение мелодического рисунка и использование переключек, как внутри одних групп инструментов, так и между двумя различными, в частности, переключки между струнной группой и деревянно-духовой. Такой оркестровый прием позволяет композитору достигнуть особой естественности в развертывании мелодической линии. Как пишет Б. Асафьев, «повторяющееся движение или

проведение дважды или несколько раз одного и того же музыкального материала, является наиболее простым и вместе с тем наиболее доступным средством продолжить однажды найденное или выбранное соотношение звучаний. Для усвоения же музыки памятью это средство оказывается надежнейшим»[9, с.37]:

**Пример 6. Е. Умиров симфоническая картина «Ауыл Табиғаты»**

**Пример 7. Е. Умиров симфоническая картина «Ауыл Табиғаты», кульминация.**

Постепенное нарастание звучности и нагнетание динамики приводит к общей кульминации произведения. Музыка здесь приобретает торжественный, жизнеутверждающий характер, создавая праздничное настроение (см. Пример 7.)

Реприза в симфонической картине «Ауыл Табиғаты» зеркальная. Мелодия возвращает к умиротворенной, спокойной картине природы.

Таким образом, в творческом багаже Е. Умирова появляется музыкальная картина «Ауыл табиғаты», импульсом для создания которой, источником живого творческого вдохновения послужил патриотический порыв, любовь к родному краю, а национальный характер сочетается с индивидуальностью композитора. По всем параметрам – глубина замысла, отражение картины родной природы, так близкой и понятной сердцу каждого казаха, выразительность тематизма, владение оркестровыми красками – это полноценное художественное произведение. Не случайно симфоническая картина «Ауыл табиғаты» Е. Умирова прочно вошла в репертуар казахстанских симфонических оркестров

#### Список литературы

1. **Назарбаев, Н. А.** Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания (2017). [эл. ресурс]. URL: [http://www.akorda.kz/ru/events/akorda\\_news/press\\_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya](http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya)
2. **Бержапраков, Д.Б.** Тембровое своеобразие произведений современных казахстанских композиторов как феномен пересечения двух культур. Автореферат магистерской диссертация. – Алматы, 2017, с. 10.
3. **Соколов, О В.** К проблеме типологии музыкальных жанров–Нижний Новгород., 2013, с.52
4. **Кокисева, М. Т.** Хабибула Сетеков // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. Том третий, – Алматы, 2017, с. 318.
5. **Рахмадиев, Е.** Время и композитор. Статьи. Очерки. Размышления. – Алма-Ата, 1986, –213с.
6. **Рогаль-Левицкий, Д.** Рогаль Левицкий // Современный оркестр. Том первый. – Москва, 1953,с.213.
7. **Бержапраков, Д.** Новейшая музыка звучит в Алматы. Интервью с С. Байтерековым// Новая музыкальная газета( электронная версия), 13. 10. 2016.
8. **Асафьев, В.** Музыкальная форма как процесс. – М., 1971, с.37.

#### Referenses (transliterated)

1. **Nazarbaev, N. A.** Vzglád v buduše: modernizaciâ obšestvennogo soznaniâ (2017) URL: [http://www.akorda.kz/ru/events/akorda\\_news/press\\_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya](http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya)
2. **Berzhaprakov, D.B.** Tembroye svoeobrazie proizvedenij sovremennyh kazahstanskih kompozitorov kak fenomen persečeniâ dvuh kul'tur. Avtoreferat magisterskoj dissertaciâ. – Almaty, 2017, s. 10.
3. **Sokolov, O V.** K probleme tipologii muzykal'nyh žanrov–Nižnij Novgorod., 2013, p.52
4. **Kokisheva, M. T.** Habibula Setekov // Kompozitory Kazahstana. Tvorčeskie portrety. Tom tretij, – Almaty, 2017, p. 318.
5. **Rahmadiev, E.** Vremâ i kompozitor. Stat'i. Očerki. Razmyšleniâ. – Alma-Ata, 1986, –213p.
6. **Rogal'-Levickij, D.** Rogal' Levickij // Sovremennyj orkestr. Tom pervyj. – Moskva, 1953,p.213.
7. **Berzhaprakov, D.** Novejšaâ muzyka zvučit v Almaty. Interv'û s S. Bajterekovym// Novaâ muzykal'naâ gazeta( èlektronnaâ versiâ), 13. 10. 2016.
8. **Asaf'ev, V.** Muzykal'naâ forma kak process. – M., 1971, p.37.

#### Сведения об авторе:

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

#### Автор туралы мәлімет:

**Ходжабеков Ильяс** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Композиция» мамандығының екінші курс магистранты, «Тәуелсіздік толғауы» VIII республикалық конкурстың

лауреаты. Ғылыми жетекшісі – кандидат искусствоведения, профессор Джумалиева Тамара Кажғалиевна.

**Information about the author:**

*Ilyas Hodzhabekov* – composer, master of the second year of study in the specialty «Composition» Kazakh National Conservatory them. Kurmangazy. Research advisor: Jumalievа T.K., PhD, professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC

<i>Благовещенская Л.</i>	Тоника в колокольном звоне	
<i>Благовещенская Л.</i>	Қоңырау сылдырының тоникасы	
<i>Blagoveschenskaya L.</i>	Tonic in the bell-ringing . . . . .	6
<i>Nedlina V.</i>	The oral professionalism in the system of conservatoire education of traditional musicians (on example of traditional music faculty of Kurmangazy Kazakh national conservatoire)	
<i>Недлина В.</i>	Профессионализм устной традиции в системе консерваторского образования традиционных музыкантов (на примере факультета народной музыки Казахской национальной консерватории им. Курмангазы)	
<i>Недлина В.</i>	Дәстүрлі музыканттарға консерваторлық білім беру жүйесіндегі ауызша дәстүр шеберлігі (Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық әндері факультетінің үлгісі негізінде) . . .	13
<i>Джансеитова С.</i>	Механизм единения и особенности взаимосвязи средств выразительности в музыкальном, изобразительном, поэтическом искусстве	
<i>Джансеитова С.</i>	Музыка, сурет поэтика өнерлеріндегі айшықтау тәсілдерінің ерекшелігі және бірігу тетігі	
<i>Djanseitova S.</i>	The mechanism of unification and the peculiarities of the interrelation of the means of expression in musical, fine, poetic art . . . . .	20
<i>Дарибаева А.</i>	Шертер тарихнамасындағы мұрағаттық және мұражайлық деректер (Б. Сарыбаевтың 90-жылдығына арналады)	
<i>Дарибаева А.</i>	архивные и музейные данные в историографии шертера (90-летию Б. Сарыбаева посвящается)	
<i>Daribaeva A.</i>	archival and museum data in the historyography of <i>sherter</i> (dedicated to the 90 <sup>th</sup> anniversary of B. Sarybaev) . . . . .	32

### ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

<i>Ахметова Ж.</i>	Күйші-ұстаз Төлепберген Тоқжановтың музыкалық-этнографиялық қызметі	
<i>Ахметова Ж.</i>	Музыкально-этнографические исследования кюйши-педагога Толепбергена Тоқжанова	
<i>Akhetova Zh.</i>	Musical-ethnographic studies of <i>kuysbi</i> -teacher Tolepbergen Tokhanov . .	39
<i>Ходжабеков И.</i>	Симфоническая картина «Ауыл табиғаты» Еркема Умирова. К вопросу патриотической темы в творчестве композитора	
<i>Ходжабеков И.</i>	Ермек Өміровтің «Ауыл табиғаты» атты симфониялық суретіндегі патриоттық тақырыптың ауқымды мәселелері	
<i>Khojabekov I.</i>	“Auyl tabighaty” symphonic picture of Ermek Umirov. To the question of patriotic themes in the composer’s work . . . . .	44

ISSN 2310-3337

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

**Saryn art and science journal**

**3 (20) 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 кою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редактор:  
*В. Е. Недлина*

Беттеген:  
*Я. Кременцова*

Мұқаба дизайны:  
*В. Недлина*

Редакцияның мекен-жайы:  
050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86  
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы



**Saryn art and science journal**

**3 (20) 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

Ответственный редактор:

*В. Е. Недлина*

Вёрстка:

*Я. Кременцова*

Дизайн обложки:

*В. Недлина*

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Saryn art and science journal**

**3 (20) 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 editor:  
*V. Nedlina*

Page design:  
*Ya. Kremetsova*

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

Ответственный редактор *В.Е. Недлина*  
Верстка на компьютере: *Я. Кременцова*  
Дизайн обложки *В. Недлина*  
Подписано в печать 17.09.2018

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

---

---