

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылы дейін –

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

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

2

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2019

МАУСЫМ
ИЮНЬ
JUNE

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

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

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

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина

Қазақ тілі редакторы:

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

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

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

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

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

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

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

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

Редактор казахского языка:

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

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

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Editorial board:

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

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

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

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

Kazakh editor:

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

МРНТИ 18.41.09
УДК 785.7(51) "653"

Зульфия Мурадова¹

¹*Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
Ташкент, Узбекистан*

СИРИНКС В ИКОНОГРАФИИ СТРАН ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

Аннотация

Статья посвящена иконографии инструмента, известного по средневековым источникам как *мусиқар* (сиринкс). Выполнен сравнительный анализ его изображений на основе артефактов среднеазиатского региона и связанных с ним Великим шелковым путем историко-культурных областей Китая. Впервые дана музыковедческая интерпретация новых находок. В выводах корректируются прежние научные сведения о бытовании данного инструмента на территории Узбекистана. Неоднократное присутствие этого инструмента в раннесредневековых ансамблях показывает практику его преимущественного сочетания с арфами и лютями, что обеспечивало камерность звучания, согласующуюся с содержанием общего изобразительного сюжета. Включение в этот состав задающих ритм ударных инструментов, встречается, как правило, в танцевальных сценах. Совокупность указанных данных, включая новую информацию по находкам, является доказательством бытования этого инструмента как на территории Узбекистана, так и его миграции по трассам Великого Шелкового пути в ходе культурного обмена.

Ключевые слова: музыкальная иконография, сиринкс, *мусиқар*, артефакт, Великий Шелковый путь, культурное наследие.

Зульфия Мурадова¹

¹*Ўзбекистон Республикасы Ғылым Академиясы Өнертану институты
Ташкент, Ўзбекистон*

СИРИНКС ҰЛЫ ЖІБЕК ЖОЛЫ ЕЛДЕРІНІҢ ИКОНОГРАФИЯСЫНДА

Аннотация

Мақала ортағасырлық деректер бойынша *мусиқар* (сиринкс) ретінде белгілі құралдың иконографиясына арналған. Орта Азия аймағының артефактілері негізінде және оған байланысты Қытайдың тарихи-мәдени облыстарының Ұлы Жібек жолымен оның бейнелеріне салыстырмалы талдау жасалды. Алғаш рет жаңа олжалардың музыкатану интерпретациясы берілген. Қорытындыда осы құралдың Өзбекстан аумағында болуы туралы бұрынғы ғылыми мәліметтер түзетіледі. Бұл аспаптың ерте орта ғасырлық ансамбльдерде бірнеше рет қатысуы оның арфалар мен жалтыратпалармен басым үйлесімінің тәжірибесін көрсетеді, бұл жалпы бейнелеу сюжетінің мазмұнымен келісілетін дыбыстаудың камералылығын қамтамасыз етті. Бұл құрамға соққы құралдарының ырғағын қосу, әдетте, би көріністерінде кездеседі. Табылған заттар бойынша жаңа ақпаратты қоса алғанда, көрсетілген деректердің жиынтығы осы құралдың Өзбекстан аумағында да, сондай-ақ мәдени алмасу барысында Ұлы Жібек жолының трассалары бойынша оның көшіп-қонуының дәлелі болып табылады.

Түйінді сөздер: музыкалық иконография, сиринкс, *мусиқар*, артефакт, Ұлы Жібек жолы, мәдениет мұра.

Zulfiya Muradova¹

¹*Fine Arts Institute of Academy of Science of Republic of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan*

SYRINX ICONOGRAPHY IN ARTIFACTS OF COUNTRIES OF GREAT SILK ROAD

Abstract

The article is dedicated to the iconography of a musical instrument named *musiqar* (syrinx). The aim is a comparative analysis of its images, based on the artifacts of the Central Asian region and the historical-cultural areas of China, which were connected through the Great Silk Road. Most new findings are given in musicological interpretation for the first time. Also has been corrected previously described research information about the existence of this instrument in the territory of Uzbekistan. The repeated presence of this instrument in early medieval ensembles shows the practice of its combination mostly with harps and lutes, which ensured chamber sound that is consistent with the content of the overall visual plot. The inclusion of rhythmic percussion instruments in this composition is found, as a rule, in dance scenes. The totality of these data, including new information on finds, is evidence of this instrument's existence both in Uzbekistan and its migration along the routes of the Great Silk Road during the cultural exchange.

Keywords: musical iconography, syrinx, *musiqar*, artifact, Great Silk Road, cultural heritage.

Музыкальная иконография как отдельное направление музыковедения вносит существенный вклад в изучении инструментария. Сравнительный анализ археологических артефактов и иного изобразительного материала с музыкальными сюжетами служит ценным дополнением к письменным сведениям той или иной эпохи, а при отсутствии таковых – становится единственным источником информации по истории и развитию музыкальной культуры. Изучение каждой новой находки такого рода пополняет и расширяет наши знания, способствуя уточнению, а порой и пересмотру прежних научных представлений.

В числе новых находок – деревянное панно, обнаруженное Узбекско-японской археологической экспедицией в 2018 г. на городище Кафиркала под Самаркандом [1] (ил. 1-2). Панно датировано V-VI в. н.э. и представляет собой многофигурную композицию, расположенную на четырех ярусах. Сюжетом является церемония ритуального поклонения богине Нане (Нанай) [1, 10], которую сопровождает музыкальный ансамбль, находящийся на втором (считая снизу) ярусе (ил. 3-4).

В его составе наряду с достаточно изученными типами среднеазиатских лютен и арф имеется и духовой инструмент, состоящий из ряда скрепленных поперечной планкой трубочек, известный как флейта Пана, или сиринокс. Его не столь обширная местная иконография в свое время вызвала ряд утверждений о нехарактерности данного аэрофона для среднеазиатского региона [2, 196; 3, 31, 51] и отсутствии доказательств его бытования на территории Узбекистана [4, 77]¹. Однако имеющийся на сегодняшний день массив древних и раннесредневековых изображений многоствольной флейты, обнаруженных в Узбекистане, Таджикистане, Туркменистане, в артефактах среднеазиатского (согдийского) круга из Китая и хронология их датировок; упоминание этого инструмента в музыкальных трактатах средневековых авторов (Мараги, Чанги) побуждают предметно обратиться к данному вопросу.

Сиринокс на кафиркалинской находке (ил. 5), как и все панно в целом, дошел с дефектами из-за обугленности деревянной поверхности: в начале VIII в. н.э., приблизительно между 712-738 гг. Кафиркала подверглась нападению и была сожжена [1, 11]. Но именно это обстоятельство и сохранило артефакт.

Отчетливо видна нижняя часть инструмента, показывающая, что трубочки равны по длине и образуют форму, похожую на прямоугольный плот. Древние аналоги такой

¹ Следует уточнить, что изображения сиринокса в Узбекистане были найдены хронологически позже указанного утверждения.

конструкции представлены находкой в Узбекистане на городище Зартепа (III-II вв. до н.э.) [5, 70-71, Abb. 67] (ил.6), запечатлены на знаменитых ритонах Старой Нисы (II в. до н.э.) (Туркменистан) [5, 57, Abb. 40]² (ил. 7), встречаются в памятниках (I в. до н.э. – I в. н.э.) Матхуры и Гандхары (Северная Индия) [6, Abb. 78-79, 84, 103, 113], а также в находках (II-III вв. н.э.) на городище Йоткан (Китай, Синьцзянь-Уйгурский автономный район) [5, 149, Abb. 191-195], при этом их более позднее, по сравнению с артефактом из Зартепа, происхождение не исключает момента заимствования.

Раннесредневековые параллели обнаруживаются на фреске (VII-VIII вв. н.э.) из Пенджикента (Таджикистан) [5, 121, Abb. 153; 7, 240, рис. 11, цв. вкл. 16] (ил. 8), на каменном панно саркофага *сартпава* (главы согдийской колонии) Юй Хуна (Yu Hong) (VI в. н.э.) из Тайюаня (провинция Шаньси, Китай) [8] (ил. 9), позднесредневековая – на самаркандской миниатюре XVII в. н.э. [3, 115, рис. 55] (ил. 10).

Материалом для флейты Пана чаще всего служили камыш, тростник, кость, а также дерево, глина, камень (как правило, в виде единого корпуса с несколькими параллельными каналами). Звук извлекался с помощью вдвухания воздуха в трубочки, внутри которых имелись полые каналы. Для получения разновысотных звуков в эти каналы, как полагают специалисты, в необходимой пропорции вводились восковые пробки [9, 152], запечатывающие нижние отверстия. Не исключено, что могли применяться и пробки из плотно скатанной травы, сдвигание которых меняет ладовую настройку, как это практикуется у одноствольных и многоствольных африканских флейт [10, 265]. Однако отсутствие подтверждений в виде находок самого инструмента не позволяет пока однозначно ответить на этот вопрос. Сложно и определить – соответствовало ли количество каналов (обычно 5-7) пяти-семиступенным или более широким звукорядам, достигаемым, например, техникой передувания.

В нашем случае дефекты изображения затрудняют точный подсчет трубочек, однако косвенным указанием на семиступенный (возможно, больший) строй сиринокса может служить наличие семи струн у арф ансамбля, а также общий характер изобразительного сюжета – торжественное религиозно-обрядовое действо, подразумевающее профессиональное музыкальное сопровождение.

Археологические артефакты из Узбекистана дают и другую разновидность прямоугольных сириноксов – бактрийскую. Она отличается тем, что две ее крайние правые трубочки (на изображениях – слева) короче остальных. Терракоты с такими флейтами были найдены на городищах Кампиртепа (I в. до н.э. – I в. н.э.) [11, 34-37; 12, 56] и Зартепа [5, 73, Abb. 75; 13, 52-55; 14, 101, ил. 3, рис. 2] (ил. 11).

Обнаруживается она (наряду с флейтой Пана предыдущего варианта) и на одном из нисийских ритонов [5, 57, Abb. 41] (ил. 12). Факт присутствия сириноксов, характерных для бактрийского ареала, может, на наш взгляд, служить подкреплением версии специалистов-археологов (П. Бернар, Ф. Грене, Т. Мкртычев) о том, что местом изготовления ритонов была Греко-Бактрия, откуда они в виде подарка (или контрибуции) попали в Парфию [15].

По находкам известен и третий вариант многоствольной флейты, имеющий диагональную конструкцию. У таких сириноксов длина внутреннего воздушного столба определялась внешними параметрами: самый высокий звук был у самой короткой трубочки, понижаясь к самой длинной. Эта разновидность известна, в основном, по находкам фигурок обезьян-музыкантов из Йоткана (II-III в. н.э.) [5, 143, Abb. 174-175]. Диагональный сиринокс с 13 стволами (2-х октавный?), включен в состав женского ансамбля из провинции Хунань (нач. VII в. н.э.) [16, 260, fig. 127] (ил. 13).

² В настоящее время ритоны (около 50 экземпляров, обнаруженных в 1948 г. Туркменской археологической экспедицией (ТАКЭ) под руководством Заслуженного деятеля науки Узбекистана академика М.Е. Массона, автор находки – Е.А. Давидович) хранятся в музеях Ашхабада, Санкт-Петербурга и Москвы.

На территории Узбекистана находки диагонального сиринкса (о его изображении в письменном источнике – см. ниже) до настоящего времени не известны, специалисты считают его характерным для восточно-туркестанского инструментария [12, 55]. Однако среди артефактов с раннесредневековыми согдийскими сюжетами из Китая имеется изображение такого инструмента на 6 фронтальной плите погребального ложа *сартпава* Ань Цзе (VI в. н.э., Сиань) в сцене приема знатного тюркского гостя [17, 181, цв. табл. III, рис. 1] (ил. 14). Участие данной флейты Пана в ансамбле со среднеазиатскими лютней и арфой-чангом [18, 8; 19, 159-160] может свидетельствовать об ее использовании музыкантами – выходцами из Средней Азии, что подтверждается китайскими хрониками, упоминающими сиринкс в составе *стандартного* набора инструментов из An-guo (Бухары) [20, 193; 21, 358].

Аналогию с указанным ансамблевым составом (лютня, сиринкс, арфа) мы видим на хронологически близких находках из Кафиркалы и Пенджикента. Они различаются типами струнных инструментов, но любопытное сходство заключается в центральном местоположении сиринкса во всех трех изображениях. Этим, возможно, подчеркнуты его солирующая роль и тембровый контраст с окружающими хордофонами. По предположению Р. Садокова, звучание пенджикентского ансамбля «очень мягкое и даже нежное», и «особую звуковую краску придает этому составу флейта Пана» [2, 196]. К сожалению, из-за утрат красочного слоя невозможно восстановить весь сюжет данной фрески, но косвенным указанием на сопровождение «театральных действий, музыкальных или танцевальных представлений» служит размещение ансамбля на своеобразном подиуме «типа эстрады» [7, 240] (ил. 15). В отношении же целиком сохранившегося кафиркалинского панно, можно сказать, что отмеченная камерность звучания отвечает сакральному характеру изобразительного сюжета.

Письменное упоминание многоствольной флейты под названием *мусиқар* (*мусиғар* / *мусиқар*), или *шемамэ* встречается в трудах «Макарид ал-алхан» и «Фаваид-и ашара» Абдулкадыра (Абдулгадира) Мараги (1353-1435) и музыкальном трактате Дервиша (Дарвиша) Али Чанги (2-я пол. XVI – нач. XVII вв.). В «Фаваид-и ашара» имеются рисунки инструментов, в том числе духовых, среди которых изображен и *мусиқар* [22: с.257]. По классификации Мараги («Макарид ал-алхан») он отнесен к типу духовых инструментов, где каждому тону отведен отдельный канал [23, 391].

Мусиқар на рисунке Мараги (ил. 16-16а) имеет 20 трубочек (3-х октавный диапазон?) и диагональную форму восточно-туркестанских сиринксов, встреченную на плите погребального ложа Ань Цзе. Такая неожиданная и разделенная восьмью веками «перекличка» может служить еще одним аргументом в пользу предположения, что такой инструмент был знаком среднеазиатским музыкантам не только в раннем, но и в развитом средневековье.

На упомянутой самаркандской миниатюре XVII в., *мусиқар*, как указывалось, имеет сходство с формой древних и раннесредневековых прямоугольных сиринксов. Этот редкий изобразительный пример подтверждает сведения Дервиша (Дарвиша) Али Чанги о *мусиқаре* (*шемамэ*) как одном из древнейших инструментов, «бытующих со времен Джамшида» [24, 20; 25, 66-67] – легендарного царя из династии Парадата (Пишдадидов), которому приписывается создание музыки [26]. Симптоматично, что флейтист сидит не сбоку центрального певца, а позади него, то есть фактически – по центру (ил. 17). Любопытно и то, что на бухарской миниатюре (XVI в. н.э.) музыкант с другим аэрофоном – продольным наем – также изображен посередине между чангистом и дойристом [10, 115, рис. 54]. В этом видятся преемственные параллели с раннесредневековыми ансамблями из Кафиркалы, Пенджикента и Сианя.

Таким образом, анализ привлеченных иконографических материалов и письменных источников позволяет сделать следующие выводы:

Хронологические датировки рассмотренных изображений сиринкса из Узбекистана и связанных с ним культурно-историческим прошлым других стран Великого шелкового

пути располагаются в диапазоне от III-II в. до н.э. (Зартепе) до XVII в. н.э. (миниатюра самаркандской школы). Его известные на сегодняшний день письменные упоминания относятся к эпохам Суй и Тан, эпохе Амира Темура и позднему средневековью.

Неоднократное присутствие этого инструмента в раннесредневековых ансамблях показывает практику его преимущественного сочетания с арфами и лютнями, что обеспечивало камерность звучания, согласующуюся с содержанием общего изобразительного сюжета. Включение в этот состав задающих ритм ударных инструментов, встречается, как правило, в танцевальных сценах. Такова, например, запечатленная на саркофаге Юй Хуна энергичная пляска в сопровождении ансамбля, расположенного по обе стороны от танцора: слева – лютня (на переднем плане), продольная флейта, прямоугольный сирикк³; справа – арфа, позади нее барабан «песочница», малые тарелки (ил. 18).

Совокупность указанных данных, включая новую информацию по находкам, является доказательством бытования этого инструмента как на территории Узбекистана, так и его миграции по трассам Великого Шелкового пути в ходе культурного обмена.

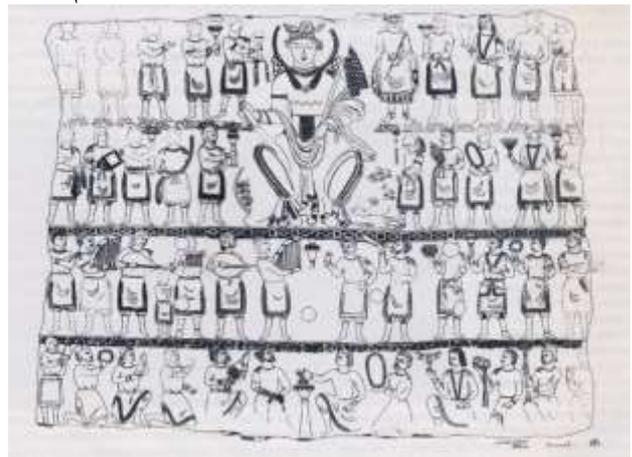
Дальнейшее выпадение *мусиқара* из более позднего состава узбекского традиционного инструментария, видимо, было связано с формированием Шашмакома (XVIII в.) и диктуемой им иной тембровой эстетикой инструментального звучания, которой этот инструмент, судя по всему, не отвечал. Став невостребованным, он не ушел в сферу широкого бытования, так как его достаточно сложное устройство (о чем, в частности, говорит диапазон от 5-7, 13 трубочек у более ранних образцов до 20 – у средневековых) подразумевало профессионализм как исполнителей, так и мастеров-изготовителей. Данная гипотеза носит предварительный характер и требует дальнейшего изучения.

В заключение еще раз подчеркнем, что музыкальная иконография, с каждой новой находкой пополняющая общие и научные знания, является ценным каналом информации о культурно-исторических связях Узбекистана со странами Великого шелкового пути, а также инструментах, некогда бытовавших на его территории.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Деревянное панно.
V-VI вв. н.э., Кафиркала



Ил. 2. Прорисовка композиции

³ Порядок расположения указанных инструментов аналогичен их последовательности у мужской группы ансамбля на панели E из Miho Museum (отличие – поперечная флейта) [16, 253-254, fig. E], что позволяет определить схематично изображенный аэрофон «в виде обрезанного овала» [18, 10 (ил.7), 11] как многоствольную флейту. В пользу такой атрибуции говорит и сходное соседство сириккса с флейтой (в одном ряду с 2 лютнями) в женском ансамбле фигурок музыкантш (нач. VII в., Хунань) [27, 61] (см. ил. 13).



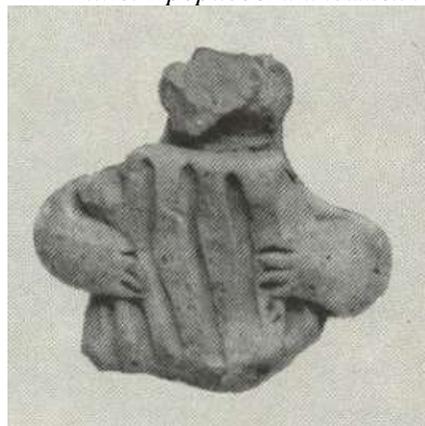
Ил. 3. Ансамбль. V-VI вв. н.э., Кафиркала



Ил. 4. Прорисовка ансамбля



Ил. 5. Прямоугольный суринкс. V-VI вв. н.э., Кафиркала



Ил. 6. Суринкс. III-II вв. до н.э., Зартепа



Ил. 7. Суринкс на ритоне II вв. до н.э., Старая Ниса



Ил. 8. Суринкс (фрагмент фрески). VII-VIII вв. н.э., Пенджикент



Ил. 9. Суринкс. VI в. н.э., Тайюань



Ил. 10. Муסיқар. XVII в. н.э., Самарканд



Ил. 11. Флейта Пана (Бактрия) I в. до н.э. – I в. н.э., Зартепа



Ил. 12. Бактрийский сириккс на ритоне.
II в. до н.э., Старая Ниса



Ил. 13. Диагональный сириккс.
Нач. VII в. н.э., Хунань



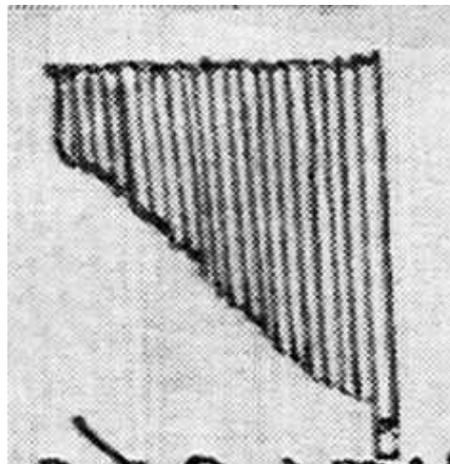
Ил. 14. Диагональная флейта Пана
в составе ансамбля (слева).
V в. н.э., Сиань



Ил. 15. Прямоугольный сириккс
в ансамбле с лютней и дуговой арфой.
VII-VIII вв. н.э., Пенджикент →



Ил. 16. Страница из трактата
“Фаваид-и ашара” Мараги
с рисунками духовых инструментов
(мусиқар – второй снизу).
XIV в. н.э., Самарканд



Ил. 16а. Мусиқар
(фрагмент в увеличении
и повороте на 90°)



Ил. 17. Муסיқар в составе ансамбля (фрагмент миниатюры). XVII в. н.э., Самарканд



Ил. 18. Ансамбль с танцором (сиринкс – справа, 2 ряд). Фрагмент панно на саркофаге Yu Hong, 592 в. н.э. Тайюань, Шаньси

Список литературы

1. **Бердимуратов А., Богомолов Г., Бегматов А., Такао У.** Уникальные находки с городища Кафиркала // Фан ва турмуш. – Т., 2018. – № 1-2. – С. 8-11.
2. **Садоков Р. Л.** Инструментальные ансамбли // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. Вып.2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 187-222.
3. **Вызго Т. С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980. – 236 с.
4. **Бочкарева О. А.** Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки: Дисс. ... канд. иск. – Ташкент, 1969. – Биб-ка Института искусствознания АН Руз, инв. № 523.
5. **Karomatov F. M., Meškeris V. A., Vyzgo T. S.** Musikgeschichte in Bildern. Mittelasien. Band II. Lief. 9. – VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1987. – P.180.
6. **Kaulmann W.** Musikgeschichte in Bildern. Altindien. Band II. Lief. 8. – VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1981. – P. 184.
7. **Беленицкий А. М.** История и культура Центральной Азии в древности и средневековье. Эссеистика разных лет (общество, история, культура) / Под общ. ред. В. П. Никонорова. СПб: Изд. РГПУ им. Герцена, 2019. – 740 с., ил.
8. **Интернет-ресурс:** https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Yu_Hong
9. **Платонов В. Ф.** Парфянские многостольные флейты на ритонах из Старой Нисы: Изучение материального наследия Востока: Культурные традиции и преемственность в развитии древних культур и цивилизаций: Материалы Международной конференции / Ред. В. М. Массон и др. – СПб: Европейский Дом, 1999. – С. 150-152.
10. **Голден Л.** Африканские музыкальные инструменты // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. Вып.2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 260-268.
11. **Савчук С. А., Малькеева А. А.** Терракотовые статуэтки музыкантов из Кампыртепе // ОНУ. – Ташкент, 1989. – № 5. – С. 34-37.
12. **Малькеева А. А.** Значение Великого шелкового пути в расширении международных музыкальных связей // На среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. Очерки истории и культуры: Сб. статей / Отв. ред. Г. А. Пугаченкова. – Т.: Фан, 1990. – С. 40-59.
13. **Завьялов В. А., Мешкерис В. А.** Бактрийский музыкант с флейтой Пана // ОНУ. – Ташкент, 1985. – № 1. – С. 52-55.
14. **Завьялов В. А.** Кушаншахр при Сасанидах. – СПб, 2008. – 328 с.

15. **Интернет-ресурс:**<http://infoabad.com/obrazovanie-nauka-i-tehnika/zagadochnye-ritony-nisy-intervyu-rosiiskogo-vostokoveda-tigrana-mkrtycheva.html>
16. *Miho Museum* / South Wing (каталог). Nissha Printing Co., Ltd, 1997.
17. **Байпаков К. М.** Западнотюркский и Тюркешский каганаты: тюрки и согдийцы, степь и город. Алматы, 2010. – 398 с.
18. **Мурадова З. А.** Центральноеазиатские инструментальные ансамбли эпохи раннего средневековья (на примере неизученных артефактов) // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2016. – С. 6-17.
19. **Мурадова З. А.** Новые иконографические свидетельства музыкальной интеграции на Великом шелковом пути // Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов: Колл. монография / Отв. ред. З. М. Касимова. – Алматы: Эдебиет Элеми, 2017. – С. 152-167.
20. **Lavignac A.** Encyclopediade de la Musique. Vol.V, Pt.1. – Paris, 1922.
21. **Бахман В.** Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки Вып. 2 / Сост. и ред. В.С. Виноградов. – М., 1973. – С. 349-373/
22. **Агаева С.** Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги) // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. Вып.3. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 243-260.
23. **История Узбекистана. Эпоха Амира Темура и Темуридов** / Отв. ред. Э. В. Ртвеладзе, Д. А. Алимова; АН РУз, Ин-т истории, Ин-т искусствознания. – Т.: Фан, 2017. – 568 с.
24. **Семенов А. А.** Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII века). – Т., 1946. – 87 с.
25. **Рашидова Д. А.** Дервиш Али Чанги и его трактат о музыке. (Мавераннахр XVI-XVII вв.): Диссертация ... канд. искусствоведения. Приложение: Биб-ка Института искусствознания АН РУз, инв. № 770. – Т., 1983. – 266 с.
26. **Интернет-ресурс:**
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%BC%D1%88%D0%B8%D0%B4>
27. **Мурадова З. А.** Фигурки музыкантов из Miho Museum как свидетельство транскультурной интеграции на Великом Шелковом пути: Культурное наследие: сохраним прошлое во имя будущего: Рериховские чтения: Материалы научного семинара. – Т., 2016. – С. 60-64.

References (transliterated)

1. **Berdimuradov A., Bogomolov G., Begmatov A., Takao U.** Unikalnye nahodki s gorodischa Kafirkala // Fan va turmush. – Т., 2018. – № 1-2. – P. 8-11.
2. **Sadokov R. L.** Sredneaziatskiye ansambli // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2 / Sost. i red. V. S. Vinogradov. – М., 1973. – P.187-222.
3. **Vyzgo T.S.** Muzykal'nyye instrumenty Sredney Azii. Istoricheskie ocherki – М.: Muzyka, 1980. – 236 p.
4. **Bochkareva O.A.** Muzykal'nyye instrumenty Uzbekistana i zakonmernosti melodiki uzbekskoy narodnoy instrumental'noy muzyki: Dissertatsiya ... kand. iskusstvovedeniya: Bib-ka Instituta iskusstvovznaniya AN RUz, inv. № 523. – Т., 1969.
5. **F. M. Karomatov, V. A. Meşkeris, T. S. Vyzgo.** Musikgeschichte in Bildern. Mittelasien. Band II. Lief. 9. – VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1987. – 180 p.
6. **Kaulmann W.** Musikgeschichte in Bildern. Altindien. Band II. Lief. 8. – VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1981. – 184 p.
7. **Belenitsky A. M.** Istoriya i kul'tura Tsentral'noy Azii v drevnosti i srednevekov'e. Esseistika raznyh let (obschestvo, istoriya, kul'tura) / Pod obschey red. V. P. Nikonorova. – SPb.: Izdatel'stvo RGPU im. Gertsena, 2019. – 740 p., ill.
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Yu_Hong
9. **Platonov V. F.** Parfyanskiye mnogostvol'nyye fleyity na ritonah iz Staroy Nisy: Izucheniye material'nogo naslediya Vostoka: Kul'turnyye traditsiyi i preemstvennost' v razvitii drevnih kul'tur i tsivilizatsiy: Materialy Mejdunarodnoy konferentsiyi / Red. V. M. Masson и dr. – SPb.: Evropeyskiy Dom, 1999. – P. 150-152

10. Golden L. Afrikanskiye muzykal'nyye instrumenty // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2 / Sost. i red. V. S. Vinogradov. – M., 1973. – P. 260-268.
11. *Savchuk S. A., Mal'keeva A. A.* Terrakottovyye statuetki muzykantov iz Kampyrtepe // ONU. – T., 1989. – № 5. – P. 34-37.
12. *Mal'keeva A. A.* Znachenie Velikogo shelkovogo puti v rasshirenii mejdunarodnyh muzykal'nyh svyazey // Na sredneaziatskih trassah Velikogo shelkovogo puti. Ocherki istorii i kul'tury: Sb. statey / Otv. red. G. A. Pugachenkova. Tashkent, 1990. P. 40-59.
13. *Zav'yalov V. A., Meshkeris V. A.* Baktriyskiy Baktriyский muzykant s fleytoy Pana // ONU. – T., 1985. – № 1. – P. 52-55.
14. *Zav'yalov V. A.* Kushanshahr pri Sasanidah. – SPb., 2008. – 328 p.
15. <http://infoabad.com/obrazovanie-nauka-i-tehnika/zagadochnye-ritony-nisy-intervyu-rosiiskogo-vostokoveda-tigrana-mkrtycheva.html>
16. *Miho Museum / South Wing* (catalog). Nissha Printing Co., Ltd, 1997.
17. *Baypakov K. M.* Zapadnotyurkskiy i Tyurgeshkiy kaganaty: tyurki I sogdiytsy, step' i gorod. – Almaty, 2010. – 398 p.
18. *Muradova Z. A.* Tsentral'noaziatskiye instrumental'nyye ansambli epohi rannego srednevekov'ya (na primere neizuchennyh artefaktov) // Vestnik kazahskoy nacional'noy konservatoriyi im. Kurmangazy. – Almaty, 2016. – P. 6-17.
19. *Muradova Z. A.* Novye ikonograficheskiye svidetel'stva muzykal'noy integratsii na Velikom shelkovom puti // Integratsionnye protsessy v muzykal'noy kul'ture tyurkoyazychyh narodov: Koll. monografiya / Otv. red. Z. M. Kasimova. – Almaty: Эдбиет Элеми, 2017. – P. 152-167.
20. *Lavignac A.* Encyclopediade de la Musique. Vol.V, Pt.1. – Paris, 1922.
21. *Bahman V.* Sredneaziatskiye istochniki o rodine smuchkovykh instrumentov // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2 / Sost. i red. V S Vinogradov. – M., 1973. – P. 349-373.
22. *Agaveva S.* Iz istorii muzykal'noy kul'tury Azerbaydjana (Abdulgadir Maragi) // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 3 / Sost. i red. V S Vinogradov. – M., 1980. – P. 243-260.
23. *Istoriya Uzbekistana. Epoha Amira Temura i Temuridov* / Otv. red. E. V. Rtveladze, D. A. Alimova; AN RUz, In-t istoriyi, In-t iskusstvoznaniya. – T.: Fan, 2017. – 568 p.
24. *Semenov A. A.* Sredneaziatskiy traktat po muzyke Dervisha Ali (XVII veka). – T., 1946. – 87 p.
25. *Rashidova D. A.* Dervish Ali Changi i ego traktat o muzyke (Maverannahr XVI-XVII vv.): Dissertatsiya ... kand. iskusstvovedeniya. Prilozhenie: Bib-ka Instituta iskusstvoznaniya AN RUz, inv. № 770. – T., 1983. – 266 p.
26. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%BC%D1%88%D0%B8%D0%B4>
27. *Muradova Z. A.* Figurki muzykantsh iz Miho Museum kak svidetel'stvo tran kul'turnoy integratsii na Velikom shelkovom puti: Kul'turnoe nasledie: sohranim proshloe vo imya buduschego: III Rerihovskie chteniya: Materialy Nauchnogo seminara – T., 2016. P. 60-64.

Сведения об авторе:

Мурадова Зулфия Алиевна – PhD искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий Отделом музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан.

Автор туралы мәлімет:

Мурадова Зулфия Алиевна – өнертану кандидаты (PhD), аға ғылыми қызметкер, Өзбекстан Республикасы Ғылым Академиясы Өнертану институты Музыкалық өнер бөлімінің меңгерушісі.

Information about author:

Zulfiya Muradova – Ph.D. in Art Criticism, Senior Scientific Researcher, Head of Music Art Department of Fine Arts Institute of Academy of Science of Republic of Uzbekistan.

IRSTI 06.71.41

Aigerim Ospanova¹¹*Kurmangazy Kazakh National conservatory,
Almaty, Kazakhstan***INCREASING THE CREATIVE INDUSTRY ROLE AT THE PRESENT STAGE****Abstract**

The article is devoted to one of the new approaches to the development of creative branches of culture. The article deals with the role of the creative industry in the modern world and new approaches to the management of art. Creative industries as one of the new ways of innovative development of culture have great opportunities and huge potential for the development of the cultural cluster in modern conditions.

Today in many large cities of Kazakhstan there is a growing interest in the development of the creative industry, the creation of new cultural platforms – creative and art clusters. That is, interest in new types of cultural activities is not reduced, on the contrary, tends to increase. Obvious interest in the products of the creative profession and the creative industry in Kazakhstan there are objective reasons and concrete results. Every year the emergence of new projects and products of art is associated with the intensive growth of the importance and financial effect of the creative industry around the world. The author noted terminology gap in understanding of cultural industries in Kazakhstan and foreign markets, analyzed the causes of specific social and cultural context understanding cultural industry in Kazakhstan.

Key words: creative industry, art management, art, culture, art market of Kazakhstan.

Айгерім Оспанова¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***КРЕАТИВТИ ИНДУСТРИЯНЫҢ ҚАЗІРГІ ТАҢДАҒЫ РӨЛІН АРТТЫРУ****Түйін**

Берілген мақалада қазіргі таңдағы креативті индустрияның рөлі және өнер саласындағы басқарудың жаңа әдістері көрсетіледі. Креативті индустриялар мәдениетті инновациялық дамытудың жаңа тәсілдерінің бірі ретінде, заманауи жағдайда мәдени кластерді дамыту үшін үлкен мүмкіндіктер мен зор әлеуетке ие.

Бүгінде көптеген ірі қазақстандық қалаларда креативті индустрияны дамыту тақырыптарына, жаңа креативті алаңдар – шығармашылық және арт-кластерлер құруға қызығушылық артып келеді. Яғни, мәдени қызметтің жаңа түрлеріне деген қызығушылық төмендемейді, керісінше, өсу үрдісі бар екені айқын көрінеді. Қазақстандағы шығармашылық мамандықтар мен креативті индустрияның өнімдеріне деген қызығушылықтың өсуі объективті себептері мен нақты нәтижелерге ие. Жыл сайын жаңа жобалар мен өнер өнімдерінің пайда болуы бүкіл әлемдегі креативті индустрияның мәні мен қаржылық әсерінің қарқынды өсуімен байланысты. Автор қазақстан және шетел нарығындағы мәдени индустрияның терминологиялық түсінігі айқындалып, Қазақстандағы мәдени индустрияны әлеуметтік және мәдени контексте өзарастыру себептері сарапталған.

Түйінді сөздер: креативті индустрия, арт-менеджмент, мәдениет, өнер, Қазақстан арт нарығы.

Айгерим Оспанова¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ПОВЫШЕНИЕ РОЛИ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ В СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация

Статья посвящена одному из новых подходов развития творческих отраслей культуры. В представленной статье рассмотрены роль креативной индустрии в современном мире и новые подходы в управлении искусством. Креативные индустрии как один из новых подходов инновационного развития культуры обладают большими возможностями и огромным потенциалом для развития культурного кластера в современных условиях.

Сегодня во многих крупных казахстанских городах растет интерес к темам развития креативных индустрий, к созданию новых культурных площадок – творческих и арт-кластеров. То есть, интерес к новым формам культурной деятельности не только не снижается, но, напротив, имеет тенденцию к росту. Очевидный рост интереса к творческим профессиям и продуктам креативных индустрий в Казахстане имеет объективные причины и конкретные результаты. Ежегодное появление новых проектов и продуктов искусства связано и со стремительным ростом значения и финансового влияния креативных индустрий во всем мире. Автором отмечена терминологическая разобщенность в понимании того, что есть культурные индустрии в казахстанском и зарубежном рынке и проанализированы причины особого социального и культурного контекста понимания культурных индустрий в Казахстане.

Ключевые слова: креативная индустрия, арт-менеджмент, искусство, культура, арт рынок Казахстана.

Creative industries as a special sphere of culture became the subject of theoretical understanding by the end of XX century the Importance of cultural capacity and creative work was justified by economic indicators. All creative activities and industries serving them are United in the economic sector, which is called "creative industries". This term quickly spread due to the fact that it entered the rhetoric of officials and administrative apparatus. At the beginning of the XXI century the concept of "creative industries" entered the scientific discourse. Both in administrative documents and in scientific research there are two concepts: "creative industries" and "cultural industries". Each of which is treated specifically, for example, in the Australian model [1] cultural industries include all types of creative activity, including government and subsidized organizations, and creative industries – commercial organizations, organizations of individual entrepreneurs and business projects in the field of art and culture. In the concept of creative Britain [2, 3] these concepts are identified. Also, creative and cultural industries are mentioned as one of the foundations of various types of post-industrial economy, such as cultural economy, knowledge economy, experience economy, etc. Scientists of Queensland University of technology suggest to consider creative industries as social network markets. This article focuses on the creative industries that are outside the subsidized sector, are quite independent in decision-making and contribute to the development of creative work in modern socio-economic conditions in Kazakhstan.

This is due to the fact that on the basis of temporary life activity lies a universal key aimed at increasing competition and production. Therefore, there is interest in enhancing the role of the creative industry in society.

In general, the concept of "cultural / creative industry" appeared by the middle of the twentieth century. For the first time, the German philosophers Theodor Adorno and Max Horkheimer wrote about the representative in the works "cultural industry: Enlightenment as a deception of the masses" [2]. However, this explanation cannot fully encompass and interpret the concept of "creative industry" as a whole. In the 1990s, the concept of "creative industry" was introduced and was accompanied by the expansion of a number of sectors of the industry [3]. Among these concepts, after activities in the field of the cultural industry begin to be included more, its role in the economic plan increased.

In order for the “creative industry” revenue to be publicly available, it is necessary to classify this sector from the very beginning. The following areas can be attributed to the main cultural industries:]:

- Advertising activity
- movie production
- the Internet
- music
- provision of publishing services
- television and radio
- computer and video games
- Related cultural industries:
- household appliances and electronics
- fashion
- software
- sport

Depending on the meaning of the concepts of "cultural" and "creative" industry can be divided into the following groups:

Cultural industries:

- cultural heritage
- traditions and customs
- “Old” (traditional) culture
- creative result
- Creative industries:
- new media and information technology
- “New” culture
- new movements

An analysis of the documents of international and governmental organizations on the modernization of cultural policy at the present stage can lead to conclusions regarding the targeted intensification of the development of the creative industry sector as the basis for sustainable and rapid development of culture. The creation of a pan-European strategy on the development of creative industries in 2009, as well as the adoption of the UN regulation on the tasks of assisting in the development of a strategy for the development of creative industries in all states with a view to sustainable development of society in 2004, and the reduction of pressure on the preservation of the cultural diversity of mankind, testifies to the spread of new concepts in social practice around the world. Due to the fact that the UN sets the task of developing international indicators for the development of the creative industry, it becomes necessary to create and determine the possibility of developing the concept of a creative industry in the Republic of Kazakhstan.

In recent years, the creative industry has been developing rapidly [5]. Developed countries consider the cultural industry as part of the country's economy, implementing a strategy to get rid of non-oil dependence. Culture, in turn, is becoming an important source of employment, income and economic diversification. The global turnover of the cultural and creative industries for the year amounted to \$ 1.3 trillion, which is 4.5% of the gross world product, which is growing at 10% per year, and is developing faster than in the production and services sectors. In addition, the European creative economy, consisting of advertising, architecture, fashion, music, cinema, publishing, now annually brings income of 535.9 billion euros, accounting for 4.2% of the gross domestic product of European countries [6]. These sectors form the growth of indirect sectors of the economy, creative, innovative thinking. For example, a Berlin advertising agency may invite a London photographer to shoot a new advertising campaign, and then, having established a

partnership with a German illustrator, a customer with a graphic artist prepares the results of a joint work for a music production company. In most cases, the creative industry is the first to develop an innovative resource and the first to pay attention to the novelty of the market. In Europe, the creative industry provides 2.5 times more jobs than mechanical engineering. According to the results of a pan-European study of Ernst & Young, visual art brings 127 billion euros, advertising 93 billion euros, television 90 billion euros [5].

For example, the UK creative industry is valued at £ 76.9 billion a year. This suggests that in the country's economy it will bring 8.8 million pounds per hour. The total additional inflow of this state is 35 billion euros and 49 billion euros. This amounts to 3.65% of the non-financial sector of the economy [7].

According to the above statistics, the creative industry is developing rapidly in Europe, America, as well as in China and India. International researchers, the creative industry easily creates new jobs, and its success is growing faster than the average growth of the state economy. In addition, states that pay attention to creative professions are preparing their citizens for the digital age of "Economics 4.0": robots take over the conveyor work, and creative thinking is often required from people. Such countries, creating conditions for the development of infrastructure and education, have been planning their policies for a long period of time.

As for the policy of Kazakhstan in this matter, the state lags behind in this regard. The main reason for this is the consequences of the "Dutch disease": that is, the raw material dependence of the economy. The Republic of Kazakhstan, not paying attention to the development of industries that require a large intellectual share, is postponed for profits from the sale of oil and other natural resources. The neighboring Chinese state switched to the "made in China" concept. Because the Chinese, realizing who invented the brand, that they get most of this profit, do not want to do the dirty work. Karaganda, where Chinese goods conquered the whole world, their creative and inventive abilities are well developed. Even if you look at the neighboring states of Uzbekistan, Kyrgyzstan, then they have a much better creative industry. This was clearly seen at the Ethno-Innovation festivals, GoViralkz. For example, Korea's cyber drives, Spain's creative performance, UK creative production, Belgium's music creativity show that Kazakhstan is significantly behind in this area. If you look at Landry or Florida's works or studies neoclassicists, the creative industry is developing in an independent rhythm and has a peculiar systematic mode of its development. However, among the cities of Kazakhstan, the city of Almaty accompanies the pace of development of creative cities of UNE DIS, such as Johannesburg, Istanbul, Seoul, Quebec, Manchester, Moscow, Auckland, Helsinki, Tokyo.

But relying on the statistics of Kazakhstan, it is difficult to rely on. Because the answer to the appeal sent to the official bodies does not reflect the real situation. According to a study by a group of scientists, especially Almaty wisdom, over 3,000 creative industries were identified in Astana, of which more than 2,000 individual entrepreneurs, and their creative activities are difficult to control. Searching through Google, you can find many IT companies, advertising agencies, production and see what is flourishing in the fashion industry in Astana. In February and March 2018, 2 galleries were opened. However, the creative industry is not only recreation and entertainment, but also professional, scientific and technical activities [11].

Authors and respondents to Cultural Skills studies conducted in 2017 with the support of the British Council noted a lack of creative specialists in the Kazakhstani market. In general, one of the main activities of the British Council is the support and development of creative production. In November 2017, this institution was the first in Kazakhstan to host the "Creative Central Asia" event with the goal of developing a creative economy in the region. Galina Koretskaya, head of the British Council for Cultural and Art Projects, during the forum noted what competencies, experience and specialists are needed to develop a creative economy, how to create products so that the cultural sector becomes the main tool for developing the state economy. According to him, to date, 10 specific sectors of the development of Astana, including the creative industry, have been identified. In the course of the work, new creative spaces and communication platforms appeared, and an international IT hub will be opened in the near

future. And now steps are being taken as part of the Creative Spark program. The Creative Spark program will last 5 years. With its help, the British Council establishes an international agreement between the universities of 7 developing countries. The main goal is the exchange of experience, the development of industrial experience of youth, support for a creative economy and assistance in resolving employment issues. In the first year, the British Council through Creative Spark intends to provide financial support to 22 international partners and to support 10 thousand students and young entrepreneurs. Within the project, each applicant must submit a project that promotes the development of a creative industry, and within the framework of which it is necessary to note the impact of respect for human rights, social inclusion, eliminating gender inequality and give a clear answer to the question of what results you want to achieve by proposing a development plan up to 2023 years.

Also, Almaty hosted the Art Energy festival for the creative industry. In the “production design” pavilion KnockKnock Studio (scientist Kairapalov), NB! and “Simple Things” (TimurAktayev), Lisa KIN, ART GUILD (Aziz Abdulmazhitov), FILO ALMATY (Anastasia Leonova), INTROVERT (Andrey Karpov), NISA KINZHALINA, FIXED JOINT (StasGrishin), TELESCOPE (AidarGREENATAV) OMIR, CONCRETE WORKSHOP. Such measures play a large role in enhancing the role of the creative industry.

Another event in the field of creative industry is the new look of the Tselinniy cinema building, built in 1964. It is planned that after the reconstruction, which will begin at the end of 2018 and end in 2020, will become a new multifunctional art center. The reconstruction project will be presented by the British architect Asif Khan.

In the former cinema hall, where 1536 spectator sympathies, the presentation of the book “Open archive. Almaty” open exhibition. Here are various photographs, videos, artifacts about buildings built in 1960-1980. In preparation for the reconstruction of the Tselinniy building, sgrafito was discovered, which the famous Kazakhstani graphic artist and monumental artist Yevgeny Sidorkin declared missing. Also in the building are the works of artists from Central Asia. The exhibition is called "At the corner: city, place, people" and among them are paintings by RustamKhalifin, art duo Elena and Viktor Vorobyov, YerbosynMeldibekov, Alexander Ugay, AselKadyrkhanova and others. The project "Beginning" was also opened, where to pass film screenings, lectures, excursions. The project was implemented with the participation of the Moscow Garage Museum. “Open archive. Almaty”, the curator of the exhibition is Ekaterina Golovatyuk, one of the founders of the Moscow architectural bureau GRACE. This, of course, will contribute to the development of the creative industry in Almaty.

The development of the creative industry is directly related to the development of art management. Because art management is the main factor, the effort promoting the creative industry. The term art management has become a complex concept, although it was easier than one since it was founded in 1960. He initially focused on supporting non-profit organizations in receiving various subsidies from the state, now this concept unites additional commercial organizations working in the field of creativity. The management of art established in higher education institutions draws on the experience of organizing art in the 1960s in the United States of America. Art management includes 5 traditional management functions [8]:

1. planning
2. organization
3. assistance
4. control
5. regulation

Art management is an area where people engage in creativity. The art manager in this area works at a certain level. Art management combines a number of management areas: planning, marketing, finance, economics, organization, group daily routines, etc.:

- leadership;
- financial activities;

- planning;
- organization;
- propaganda and distribution of cultural services and goods.

Today, art management is studied as a separate discipline. Why was art management divided as a separate discipline? His answer is simple: many countries understood that art can be seen as a business and make good profits in the art business. At the same time, creative organizations have their own management system; in this area, new management methods have to be developed. What is libel art? This is a form of public consciousness, the artistic image of reality and the exchange of spiritual information. Art is creativity. Here new works are born. Its structure consists of several factors and elements.

Visual arts	Composition	instrument	Author
Music	Chord	Musical instruments	Pianoman
Poetry	Word	A pen	Poet
Drawing	Canvas, dye	Paper	Painter
Sculpture	Soil, stone	Person	Sculptor
Theater	Person		Actor

In this table you can see that in art organizations a person plays an important role. Art is formed with people, especially in the theater plays the role of man. In addition, there are many creative organizations in the art market. The development of social networks demonstrated new artists, other performers, which in turn increased competition in the art market. Therefore, the management of art today has become one of the important areas. Managers needed management to realize the main goal of the profession: songs, dance, opera, theater, various creative groups and companies, organizers of festivals, competitions, television, media companies, the fashion industry and the cinema.

After independence, many states came up with various forms of government. If in the previous century the government provides financial stability, today creative groups and organizations must create their own position. Various organizations should have principles and procedures for self-government. As an example, you can organize art management in the song direction as follows:

- Art Director;
- assistant art director;
- manager for working with viewers;
- creative director / manager;
- event manager;
- PR manager;
- music producer;
- art sales manager.

It should be borne in mind that the art manager must have the appropriate abilities and experience for planning, organizing and monitoring work. In line with the increasing daily competition in the field of art, new management processes are being created. This is necessary for the use of marketing and PR-technologies in art. In this regard, art managers must work actively and quickly adapt to a changing environment. These are environments that have economic, political and legal, cultural and social, demographic, technological, informational effects. The art manager must study and decide how to act in the event of a negative impact on any medium-sized organization. Any kind of art organization and art manager must quickly adapt to change in order to solve external problems in favor of the organization.

A person working in this field should have a good command of English and have an understanding in such fields as philosophy, psychology, ethical and aesthetics, sociology, and cultural studies. art management culture. role plays in human life. It covers all areas of art and

creativity. the goal of art management is to increase social activity and the market value of art. The main objectives of cultural management are:

- increase culture;
- Establishment of systemic ties in the field of culture;
- creating a model of cultural places;
- creation of a process of creative activity;
- product management;
- Establishment of international cultural relations.
- The task of the art manager includes the following functions:
- development of the creative process;
- organization of tours, propaganda of a singer or song;
- publish advertising, develop marketing methods and techniques, have a close relationship with the media.
- The development of culture and art is one of the main priorities of any state. Politics is an activity in achieving certain goals. In any field there is politics, including in the field of culture. Cultural policy should develop in the following areas:
- the development of culture in accordance with social principles;
- the development of culture in accordance with the objectives of cultural policy;
- creation of the system and the purpose of the mechanism.

Develops a cultural policy in accordance with its mentality, history and traditions of each state.

Management and marketing are currently the driving force behind culture. It is not only a source of profit through culture. Since they responded to the needs of society, culture, social, cultural output, it is active in society. The role of knowledge in the professional competence of managers and marketers is great. Today, art management is a new subject in the country, but nevertheless, Kazakhstan has already taken its position and is being studied in detail by musicians, scientists.

To date, humanity has its own view and interest in art. For example, traditional singing, art projects, art festivals in the country occupy a special place in society and benefit the people. In this regard, the development of art management has great prospects and the need for it is increasing every year. At present, art leaders must fulfill their difficult task: they must combine art and audience. Art managers with a high professional level should be familiar with information about an attractive environment. In the era of the development of the Internet, the technology of collecting information is developed and the collection of information does not cause any difficulties. But managers do not know how to use the information correctly. The responsibilities of Art Managers have not changed, but the requirements for them have changed. The first example of governance was the holding in the former society of meetings related to religious procedures. That is, the role of art management was obvious in previous times and after the development of a new management system, art management contributed to the organization of art. Managing any organization without a governing structure is impossible. Organizations must consistently study human and material resources, the art market, adapt to a changing external environment, create a certain management system in order to determine their place in society. A strong artistic organization demonstrates the uniqueness and development of the state, society and nation.

2015 played a significant role in mapping the creative spheres of Almaty in assessing their activities and the volume of their activities. However, the availability and reliability of this data is still limited. But there are some developments. The UN Conference on Trade and Development (UNCTAD - the body that published reports on the creative economy in 2008 and 2010) provides an opportunity to review the turnover of creative products in Kazakhstan and other countries [12].

Speaking about the role of the creative industry in innovative processes, it is necessary to note the concept of the “creative class”, which without fail explains the emergence of new people in the changing economy of post-industrial society [10]. According to R. Florida, creative is a very valuable resource of the new economy and the development of a creative economy combines technical innovations, spheres of profession and culture. For creative people, a career is not in the first place, it is important for them to have all the favorable conditions for work and life, a tolerant atmosphere, a creative incentive that reveals its creative potential. The high concentration of creative workers in the field of art has a positive effect on the growth of knowledge of other workers. And communication with people in the field of art gives rise to new ideas - “technological and economic creativity arises in conjunction with art and cultural creativity” [10, P. 5].

References

1. *Creative industries*: From cultural industries to a creative economy [Digital source]. - Access mode: http://www.creativeindustries.ru/eng/creative_industries
2. *Theodor W. Adorno*, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge Classics. — London; New York, NY: Routledge, 2001. — 210 p.
3. *Nicholas Garnham*, ‘From Cultural to Creative Industries,’ *International Journal of Cultural Policy* 11, no. 1 (March 2005): pp. 15–29, doi: 10.1080 / 10286630500067606
4. *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-Making*
5. *EY Cultural and Creative Growth Assessment*, December 2014 (Measuring Cultural and Creative Growth, EY, Dec 2014)
6. *Cultural and creative industries in the EU show way out of the economic crisis*, December 2014.
7. *Europe's Creative Hubs*, Enders Analysis, 2014
8. *Derrick Chong*. “Arts Management”. Second edition. — NY, 2010. — 156 p.
9. *Tumanishvili M.* “Tumanishvili thinks”. — Tbilisi.
10. *Florida, R.* *The Rise of the Creative Class*. — New York: Basic Book, 2002. — 512 p.
11. *Statistics Committee of the Ministry of National Economy of the Republic of Kazakhstan* [Electronic resource]. - Access mode: http://www.stat.gov.kz/faces/homePage?_afLoop=30676768002619032
12. *Club of Young Entrepreneurs*, ‘Project “Youth Business Kazakhstan Mapping of Creative Industries in Almaty”’ — Almaty: Club of Young Entrepreneurs, 2015.

Информация об авторе

Оспанова Айгерим Маратовна – магистр искусствоведческих наук, докторант 3 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы по специальности арт-менеджмент; научный руководитель – Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения, MBA, доцент.

Автор муралы мәлімет

Оспанова Айгерим Маратқызы – өнертануғылымдарының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арт-менеджмент мамандығының 3 курс докторанты; ғылыми жетекшісі – Джуманиязова Раушан Кенесовна, өнертануғылымдарының кандидаты, MBA, доцент.

Information about the author

Aigerim Ospanova – Master of art sciences, 3 year doctoral student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, specializing in art management, supervisor – Raushan Dzhumaniyazova, candidate of art sciences, MBA, associate professor.

МРНТИ 13.07.25

Альмира Наурзбаева¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан**ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ КУЛЬТУРАНТРОПОЛОГИИ: ВОЗМОЖНО ЛИ
ПРЕОДОЛЕНИЕ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО «ПРЕДЕЛА»?****Аннотация**

В статье поднимается вопрос о методологии современного социо-гуманитарного познания и попытках преодоления стереотипов классического научного дискурса. Научный дискурс традиционно опирается на фундамент метафизики рационального, основными проблемами которой являются: существование всеобщего, универсальные методы эволюции мироздания и человеческой истории. Вопрос о возможностях преодоления координат этого дискурса рассматривается в методологических установках культурной антропологии как науки постклассики. Гуманистические позиции культурной антропологии рассматриваются как идеологическое ядро парадигматического сдвига в методологии постметафизики. А появление научных направлений, изучающих культуру в аспекте ее этнических особенностей, сходств и различий, также оказалось в русле формирования нового гуманистического дискурса науки.

Ключевые слова: культурная антропология, этнология, структурная антропология, аксиологический поворот, гуманистический посыл, антропологический дискурс.

Альмира Наурзбаева¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**МӘДЕНИЕТТАНУЛЫҚ ГУМАНИСТІК ЖОБА: МЕТАФИЗИКАЛЫҚ «ШЕКТЕРДІ»
ЕҢСЕРУ МҮМКІН БЕ?****Аннотация**

Мақалада заманауи элеуметтік-гуманитарлық таным методологиясы туралы мәселе көтеріледі. Және классикалық ғылыми дискурстың стереотиптерін жеңу әрекеттері. Ғылыми дискурс дәстүрлі түрде рационалды метафизиканың іргетасына сүйенеді, оның негізгі мәселелері: Жалпыға ортақ, әлем және адам тарихы эволюциясының әмбебап әдістері болып табылады. Бұл дискурстың координаттарын еңсеру мүмкіндігі туралы мәселе постклассика ғылымы ретінде мәдени антропологияның әдіснамалық қондырғыларында қарастырылады. Мәдени антропологияның гуманистік ұстанымдары постметафизика әдіснамасындағы парадигматикалық жылжудың идеологиялық негізі ретінде қарастырылады. Оның этникалық ерекшеліктері, ұқсастықтары мен айырмашылықтары аспектісінде мәдениетті зерттейтін ғылыми бағыттардың пайда болуы ғылымның жаңа гуманистік дискурсын қалыптастыру арнасында болды.

Түйінді сөздер: Мәдени антропология, этнология, құрылымдық антропология, аксиологиялық бұрылыс, гуманистік бағыт, антропологиялық дискурс.

Almira Naurzbayeva¹¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan**THE HUMANISTIC PROJECT OF CULTURAL ANTHROPOLOGY: IS IT POSSIBLE TO
OVERCOME THE METAPHYSICAL “LIMIT”?****Abstract**

The article raises the question of the methodology of modern socio-humanitarian knowledge. And attempts to overcome the stereotypes of classical scientific discourse. Scientific discourse traditionally rests on the Foundation of metaphysics, the rational, the main problems are the existence of universal methods of the evolution of the universe and of human history. Question about the possibilities of overcoming the coordinates of this discourse is seen in the methodological attitudes of cultural

anthropology as a science postclassic. The modern humanitarian paradigm of post-metaphysics raises the question of the need to develop a new methodology that can go beyond. The humanistic positions of cultural anthropology are considered as the ideological core of the paradigm shift in the methodology of post-metaphysics. And the emergence of scientific areas that study culture in terms of its ethnic characteristics, similarities and differences, also turned out to be in line with the formation of a new humanistic discourse of science.

Keywords: cultural anthropology, ethnology, structural anthropology, axiological turn, humanistic message, anthropological discourse.

Необходимость предварить данную публикацию некоторыми поясняющими заметками продиктована тем, что в классификаторах разных стран (условно: приверженных традициям западной или советской научной парадигмы) до сих пор существуют разночтения в названиях научных дисциплин. В большей степени это касается социо-гуманитарной сферы науки. И эта ситуация, естественно, вносит некоторый диссонанс даже при условии понимания предметной области той или науки, которая не имеет своего формального статуса в том или ином научном локусе.

К примеру, до сих пор дисциплина «Культурология» не получила своего автономного научного статуса: как научная дисциплина, именуемая «Теория и история культуры», она отнесена к философским наукам, но при этом ее безбрежная предметная область (культура) имеет такую же безграничную методологическую вариативность в границах разных наук. В западной научной традиции аналог этой дисциплины не существует. Российские ученые ссылаются на американского антрополога Л. Уайта (1900 – 1975гг.), как на автора идеи выделения культурологии в самостоятельную область знания. Бесспорно, в своих работах «Наука о культуре» (1949), «Эволюция культуры» (1959), «Понятие культуры» (1973) американский ученый писал о том, что наука о культуре изучает целостную систему элементов духовной и материальной культуры, но что важно особо подчеркнуть, *возникших в ходе освоения человеком окружающего его мира*. Это концептуальное ядро показывает, что Л. Уайт под наукой о культуре имел в виду культурную антропологию.

В современной англоязычной интеллектуальной сфере получает популярность исследовательское направление под названием «Cultural studies» - «культурные исследования». Но это далеко не академическая наука. Это исследования, которые исходят из понимания культуры как стиля жизни, объединяющего материальную и духовную сферы. Эти исследования обращены к образу жизни современного мира, проявляемого в образах и текстах культуры. Тем самым, мы не можем поставить знак равенства между «культурологией» и «культурными исследованиями», хотя у них есть множество точек пересечений.

В нашей отечественной научной сфере так и не произошла необходимая редукция предметной области и методологического ресурса науки о культуре, или - наук о культуре. И это связано, прежде всего, с тем, что не произошла концептуальная смена ценностной доминанты в осмыслении гуманитарной науки, требующей своего «вочеловечения», так же как и в понимании культуры и ее феноменов. Поэтому, по всей вероятности, следует изучать ресурс тех наук, которые в своей манифестации призваны свершаться как науки о культуре, концептуализирующие свою предметную область.

В основу культурной антропологии – научного движения XX века – положена западная классическая «гуманистическая» парадигма, которая начиналась, как известно, с интереса к так называемым “примитивным” народам. Изучение народов, отличающихся своей культурой от человека западной цивилизации, формирует предметную область этнографии и этнологии. «Названия культурная (социальная) антропология, «этнография», «этнология» на протяжении всего XX века используются в западной литературе для обозначения практически одной и той же области знания» [1]. Интерес к «экзотическому» сосуществует и с историческим интересом к культуре своего прошлого.

Тем самым антропология в этой своей функции становится наукой о «пережитках», что в свою очередь расширяет круг интереса и объект культурной антропологии. По образному определению американского ученого К. Клакхона, антропология – это «зеркало для человека» [2], в котором он может рассмотреть себя целиком и увидеть свое становление. Один из основателей структурной антропологии К. Леви-Стросс утверждал, что конечная цель наук о человеке заключена не в том, чтобы его (человека) конструировать, а в том, чтобы его “растворить”. Иначе – не поглотить отдельные человеческие общества всеобщим человечеством, а разглядеть с самых непредвиденных точек зрения все эмпирическое многообразие человеческих обществ и их инварианты [3].

Понятие о «пережитках» выстраивается на основе эволюционной концепции человечества – биологической и культурной. В этом ключе культурная антропология работает в тесной связи с естественнонаучной антропологией, которая к началу XX века выходит на уровень осмысления природы человеческой психики и физиологии. В таком контексте культурантропология складывалась в границах универсалистского метода: от типологизации природы человека, что объемлет поиск некоего метафизического единства, т.е. нормативного типа человека, до признания того, что культура формирует человечество как биологический вид, и аналогичным образом формирует каждого индивида. Таким образом, на что некогда «с негодованием» указывал М. Хайдеггер [4], сполна осуществлялось в культурантропологии: метафизика рациональности, удостоверяющая существо человека как *animal rationale* (мыслящее животное), восходит к своей «завершающей» точке – антропологии. Тем самым, можно говорить о том, что путь к антропологии был закономерно выстроен самой метафизикой субъекта, которая опиралась на свои основополагающие понятия “рациональность” и “животность”, а в завершении метафизики они приходят к своей безусловной значимости.

Указанное движение науки комментируется К. Леви-Строссом следующим образом: «Если Рене Декарт, обосновывая физику, отделил человека от общества, т.е. доводя *cogito* до универсальности, но при условии, что оно остается индивидуальным, то Ж.-П. Сартр, вознамерившийся обосновать антропологию, отрезал свое общество от других, ибо он, оставаясь в плену своего *cogito*, фундирует оппозицию между “я” и “другим” [5:17]. Поэтому этнология призвана была примирить эти значимости как допустимую их взаимодополнительность в поле формирующегося научного направления – социальной антропологии, название которой вобрало эти значимости – общество и человек.

Это иллюстрирует ситуацию, при которой образуется некий конфликт внутри самой научной парадигмы. Так, «гуманистический» посыл антропологии в силу неизбежного сценария развития науки вынуждает актуализировать новоевропейскую метафизику как свою фундаментальную методологию. При этом, следует иметь в виду, что это происходит в контексте бурно протекавшего процесса смены парадигмы мировоззрения XX века: индивидуально-личностное видение человека в его социальной ориентированности на свободу стало терять свою прежнюю позицию в связи с вызревающим конфликтом между метафизической концепцией человека и ее масштабной критикой, которая со всей очевидностью проявила себя особенно убедительно в философии жизни.

Этот конфликт «вынуждает» вновь обратиться к целостной природе человека. Ибо конфликт между личностью и ее объективацией, оказавшись основой учения о взаимоотношениях личности и общества, не мог быть преодолен путем возвышения личного над общественным или, наоборот – общественного над личностным. И утверждение свободы и творческого начала личности, которое находило бы свое соответствие с жизнью социального организма, становится также проблематичным.

Это, с точки зрения К. Леви-Стросса, возникает из узости принципов историцизма, ибо даже так называемая “всеобщая история” – это всего лишь сумма нескольких локальных историй, между которыми много пустот. Пожалуй, не вызывает возражения и положение о том, что историзм – это проявление эгоцентризма, основополагающий

принцип которого покоится на признании того, что человек целиком помещен в одном из географических или исторических видов своего бытия. А между тем сущность человека находится в системе одновременного их различия и их общих свойств. Поэтому К. Леви-Стросс предлагает рассматривать историцизм как метод “без соответствующего для него предмета, и, следовательно, отвергнуть эквивалентность между понятием истории и понятием человечества, которую пытаются нам навязать, с невысказанной целью сделать из историчности конечное прибежище трансцендентального гуманизма...” [5;142].

Гуманитарную сферу науки все больше заботит вопрос о механизмах структурного единства человеческой природы и форм социальной организации. В этом проблемном поле была сформирована социальная антропология, включающая европейскую антропологическую традицию, рассматривавшую культуру как одну из функций социума, в отличие от американской традиции культурантропологии, в которой социум понимался как подсистема культуры. В целом же эти два ведущих направления антропологии, находясь во взаимодополнительности методологий, образуют единую платформу науки о культуре и ее ключевых проблемах, в ряду которых оказывались вопросы формирования концепции культуры, объяснения процессов ее динамики и методов их изучения, типологии культурных целостностей и их форм и т.д. К середине XX века одним из ведущих принципов социо- и культурантропологии в исследованиях культуры был признан системный подход, который базировался на представлении об обществе и его культуре как системной целостности.

В разработке и признании системного принципа в культурантропологии немаловажную роль сыграли исследования, направленные на изучение проблемы культурных ценностей, функционирующих в том или ином общественном организме в качестве системоорганизующих структур. Между тем и этот методологический шаг был также вполне закономерен для науки, появление которой тесно связано с метафизикой рациональности. С одной стороны, аксиологический поворот – знак изменения мировоззренческих установок и попытки формирования нового посыла науки в целом, который и определял разработку принципов конвергенции естественнонаучного и гуманитарного знания, а, во-вторых, в этом проявлялась привязанность антропологии к своему метафизическому источнику – концепту «гуманизм».

Безусловно, сама наука о человеке в целом не озабочена проблемой обоснования ценностей, ибо она выводит человека на уровень “нейтрального” субъекта и в некоторых случаях выходит к человеку “возможному”, поэтому “ценности рассматриваются как нечто такое, что может быть обосновано эмпирически или выведено из человеческого поведения для того, чтобы понять это поведение как интенциональное, целенаправленное и увидеть в этом подлинно бытийственную его характеристику”[3;372].

Сведение проблемы человека к горизонтам культурологической парадигмы оказалось возможным, как считает Э. Агацци [6;72], в условиях приближения к философским основаниям человеческой свободы, ценности, ответственности, интенциональности, т.е. к самому существованию человека как человека. А также с новыми взаимоотношениями между науками о природе и об обществе, т.е. определяется процессом взаимонаходимости естественнонаучного и гуманитарного познания. К примеру, основатель структурной антропологии К. Леви-Стросс утверждал, что вопрос о возникновении культуры останется для человека тайной, пока не определятся на биологическом уровне изменения структуры и функций головного мозга, по отношению к которым культура выступала естественным результатом и социальной формой постижения. Культура создавала интерсубъективную среду, которая была необходима для преобразования анатомических и физиологических структур человека, которые нельзя ни определить, ни изучить, адресуясь только к индивиду. Ценностная же ориентированность этой науки объясняется К. Леви-Строссом тем, что она “достигла зрелости в тот день, когда западный человек начал понимать, что ему никогда не понять себя, пока на Земле хотя бы с одной расой или хотя бы с одним народом будут обращаться как с объектом. И

только после этого антропология смогла заявить о себе, чем же она является – обновлением и искуплением Возрождения, простирающим гуманизм до размеров человечества” [3;371].

Этот гуманитарно ориентированный прорыв культурантропологии обусловлен был и тем, что естественнонаучное познание в XX веке вновь направило внимание человечества к факту сверхрассудочной структуры мира. А это, в свою очередь, вывело проблему познания к идее: человек обладает не только *ощущениями* и *разумом*, но и неким “третьим способом” внутреннего постижения, которое открывает перед ним сущность бытия. Эту третью разновидность способа познания стали называть *интуитивным* познанием.

По определению А. Бергсона, интуиция – это “род интеллектуальной симпатии (“симпатия” с греческого – “со-чувствие”, “со-переживание”), путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Интуиция в этом смысле несет в себе тот самый способ “со-переживания” с предметом, который является уже не “нейтральным” объектом, а неким ценностно-предпочтительным. Познающий способен к “со-чувствию” к познаваемому предмету, следовательно, этот предмет в определенной степени является жизненно значимым, т.е. актуализированным [7]. Одним из теоретических интересов А. Бергсона, как известно, была проблема интуитивного познания, определяемая им как познание, находящееся в интервале между инстинктом и интеллектом.

К. Леви-Стросс считал, что именно А. Бергсону удалось, раскрыть природу тотемизма. И связывает это с тем, что философ, как и его современники, будучи озабоченным “узаконением ценностей”, расхотел с ними, намечая пределы ценностей, существующих в рамках мышления западного человека. И тем самым выявил особенность мышления “дикаря”, с присущей ему логикой различий и оппозиций, т.е. истина там добывается тоже, но своим путем. Также причину успеха А. Бергсона в постижении психологических основ институтов экзотических обществ К. Леви-Стросс связывает со способностью философа “примерить” на себя методы их мышления, может быть, даже и воображенные. Но, во всяком случае, этому мышлению также присуще рассудочность и определенный интеллектуальный порядок. Это говорит о том, что истина находится внутри нас, ее образ проецируется, а не воспринимается нами [8].

Человека отличает изначальное внутреннее ощущение свободы своего Я, реализуемое в культуре, которая немислима вне свободного творчества личности, что, по А. Бергсону, определяется как “творческая эмоция”, поскольку только она отличается по природе от интеллекта и от инстинкта, “как от разумного индивидуального эгоизма, так и от квази-инстинктивного социального давления” [7]. Вот почему творчество – это не простая созерцательность, а действие.

Человек как вид вновь интересен, но его сущность теперь распознается сквозь призму его тотального пребывания в культуре или, в социальности. В этой связи, с одной стороны, культура становится объектом изучения как проекция или продолжение видовых (природных) характеристик человека, т.е. культурантропология начинает исходить из представления о том, что культурное развитие человека началось тогда, когда завершилась его биологическая эволюция. С другой стороны, культурантропология стала рассматривать человека как “незавершенное животное”, который завершает себя в культуре. Как отмечает представитель интерпретативной антропологии К. Гирц, “если антропология XVIII в. создала образ человека как обнаженного резонера, которым он оказывался, скинув с себя покровы культуры, то антропология конца XIX и начала XX в. заменила его образом преображенного животного, которым оказывался человек, набросив их на себя” [9:121].

К. Гирц утверждал, что “важнейший вклад науки антропологии в конструкцию (или реконструкцию) концепции человека – показать, как это сделать” [9:134]. И предлагает, сообразно своему видению предмета антропологии, ее методологический ресурс, получивший название «интерпретативная антропология» [10]. Она вобрала в себя

традиции герменевтики: отсюда происходит и название разрабатываемого им научного направления. Вместе с этим интерпретативная антропология также опирается на методы социологии и аналитической философии, что объясняется его приверженностью семиотическим концепциям культуры. К. Гирц подверг критике методы традиционной антропологии, которая, по его мнению, при всех, казалось бы, различиях своих методологических посылов, создавала типологическую картину человека, будь то природного, либо “консенсусного”. Предметом его критики, в частности, оказался метод, который ищет устойчивую тождественность среди сходных феноменов и тем самым формирует типологическую картину культуры. Его не устраивало в этом методе то, что так называемый “консенсусный” человек, возникающий в рамках той или иной типологической картины культуры, вытесняет из поля зрения человека как индивидуальность.

К. Гирц предлагает рассматривать антропологию как движение в сторону интеграции наук о человеке, основанную на концепции взаимоотношений разных аспектов человеческого существования. Ее методом является поиск систематических связей между разными феноменами. Иначе говоря: это концепция, которая “рассматривала бы биологический, психологический, социологический и культурный факторы как переменные в рамках единой системы анализа” [10;187]. Ученый предлагает две идеи для полноты и точности определения образа человека: первая касается рассмотрения культуры как набора “контрольных механизмов” – планов и инструкций (то, что на языке системщиков принято называть “программами”), управляющих поведением. Вторая – связана с определением человека как животного, который в своем поведении зависит от таких “экстрагенетических” механизмов, культурных программ.

В подтверждение своих идей К. Гирц апеллирует к ряду открытий и данных антропологии, из которых следует, что у человечества нет дня рождения, ибо культура была самым активным образом причастна к производству этого животного, а не доведом к сформировавшемуся человеку. Иначе говоря, не существует природы человека, независимой от его культуры. Решающую роль в эволюции человека сыграли длительно, но устойчиво протекавшие культурные процессы ледниковой эпохи, в которой совершенствовались орудия труда и навыки коллективной охоты, собирательства, зарождалась семейная организация, а также было положено начало использованию огня.

Главным же в культуре этого периода развития человечества является усиление зависимости от “систем означающих символов (язык, искусство, миф, ритуал) в ориентации, коммуникации и контроле”; все это организовало новую окружающую среду человека, к которой он должен был адаптироваться. Сам процесс адаптации повлек за собой структурные изменения не только в социальной организации, но и в органических структурных изменениях человека, т.е. возникает система обратной связи между культурным паттерном, организмом и мозгом. На основании этого К. Гирц приходит к выводу, что “создав для себя символически опосредованные программы, управляющие производством артефактов, организацией общественной жизни, выражением эмоций, человек предопределил, пусть нечаянно, кульминационные стадии своего биологического предназначения”, следовательно, природа человека зависит от его культуры, без которой не было бы и самого человека; “даже самый последний человек – артефакт культуры” [10;201].

Интерпретативная антропология К. Гирца и ее методология претендует на свой гуманистический посыл – антропология должна иметь дело с “человеком с маленькой буквы” как эмпирическим единством, который встречается в действительности. Он убежден в том, что “если мы стремимся установить, что такое человек, то сделать это мы можем, лишь увидев, что представляют собой люди, а люди, помимо всего прочего, еще и очень разные. И понимание этого разнообразия – его спектра, природы, основы и всех импликаций – приведет нас к созданию концепции природы человека, которая будет

обоснована и верна в большей степени, чем статистический призрак или примитивистская мечта” [10;190].

По мнению К. Гирца, только в том случае, когда культура рассматривается как определенная символическая система, участвующая в формировании человечества как биологического вида, можно вести речь о том, каким образом она формирует каждого индивида. Человек – прежде всего индивид, обладающий индивидуальностью, которая руководствуется исторически сложившимися системами значений, упорядочивающих и наполняющих смыслом человеческую жизнь. Чтобы познать человечество, следует изучать не только особенности разных культур, но и разные индивидуальные черты индивидов внутри каждой отдельной культуры в системном единстве анализа, который должен исходить из признания взаимодействия между физической эволюцией, функционированием нервной системы, физиологическими процессами, социальной организацией и культурными паттернами, – такова, по мнению этого ученого, задача культурантропологии [10].

Итак, на формирование культурантропологии в XX веке повлияло усиление позиции этнологии, которая, по мнению К. Леви-Стросса, “не является ни частной наукой, ни наукой новой: она самая древняя и самая общая форма того, что мы называем гуманизмом” [8;151]. Гуманизм он непосредственно связывает с этнологией, а точнее – с интенцией познания Другого, т.е. других исторических народов и их культуры, что служит единственным способом познать и понять себя. Этнология берет свое начало с конца Средневековья и Возрождения, когда была вновь открыта античность. Интерес к народам Востока, который стал известен европейцам после масштабных географических открытий, являет собой следующий этап развития этнологии, с которым К. Леви-Стросс связывает прогресс гуманизма.

И, наконец, последний этап развития гуманизма, по мнению ученого, обуславливается интересом, который этнология проявляет к так называемым “примитивным” народам (обществам). Это привело, в свою очередь, к тому, что этнология теперь знаменует собой “появление универсального гуманизма”. Пафос новой этнологии заключается в том, что она становится ядром нарождающегося “демократического” гуманизма, противостоящего всем предшествующим своим видам, которые создавались для “привилегированных цивилизаций”.

Новая этнология, по мнению К. Леви-Стросса, выходит за пределы традиционного гуманизма по своим ключевым параметрам: интерес для нее представляет уже все обитаемое пространство земли, а ее методология охватывает инструментарий, заимствованный из всех наук. Поставив все это “на службу человеку, этнология хочет примирить человека и природу в едином всеобщем гуманизме”[3;372].

(Продолжение следует)

Список литературы

1. **Орнатская Л.А.** Понятие культуры в культурной антропологии: некоторые тенденции // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Выпуск 1. , №1 Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.9-28.
2. **Клакхон К.** Зеркало для человека. Введение в антропологию. Перевод с английского под редакцией к.фил.н. Панченко А.А. – «Евразия» - С-Пб., - 1998. – 352 с.
3. **Леви-Стросс К.** Предметная область антропологии. – В кн.: К. Леви-Стросс. Путь масок/Пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А.Б. Островского. – М.: Республика, 2000. – 399с.: ил. – (Мыслители XX века) . – С.357-384.
4. **Хайдеггер М.** Письмо о гуманизме. – В кн.: Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с. – (Мыслители XX в.). – С.192-221.
5. **Леви-Стросс К.** Структурная антропология. Издательство: АСТ, Астрель, 2011. –541с.

6. *Агацци Э.* Человек как предмет философского познания. – В кн.: О человеческом в человеке. – М.: Политиздат, 1991. – С.63-74.
7. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. – Минск: Харвест, 1999. – 1408с.
8. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М.: ТЕРРА-Книжный клуб: Республика, 1999. – 392
9. *Гириц К.* Влияние концепции культуры на концепцию человека. – Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретация культуры. (Культурология XX век). – Спб.: Университетская книга, 1997. – 778 с. – С.115-141.
10. *Гириц К.* «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры. – Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретация культуры. (Культурология XX век). – Спб.: Университетская книга, 1997. – 778 с. – С.171-203.

References (transliterated)

1. *Ornatskaâ L.A.* Ponâtie kul'tury v kul'turnoj antropologii: nekotorye tendencii // Al'manah «Studia culturae», Studia culturae. Vypusk 1. , №1 Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obšestvo, 2001. P.9-28.
2. *Klakhon K.* Zerkalo dlâ čeloveka. Vvedenie v antropologiju. Perevod s anglijskogo pod redakciej k.fil.n. Pančenko A.A. – «Evraziâ» - S-Pb., - 1998. – 352 p.
3. *Levi-Stross K.* Predmetnaâ oblast' antropologii. – V kn.: K. Levi-Stross. Put' masok/Per. s fr., sost., vstup. st. i primeč. A.B. Ostrovskogo. – M.: Respublika, 2000. – 399 p.: il. – (Mysliteli HH veka) . – pp.357-384.
4. *Hajdegger M.* Pis'mo o gumanizme. – V kn.: Hajdegger M. Vremâ i bytie: Stat'i i vystupleniâ: Per. s nem. – M.: Respublika, 1993. – 447 p. – (Mysliteli HH v.) – pp.192-221.
5. *Levi-Stross K.* Strukturnaâ antropologija. Izdatel'stvo: AST, Astrel', 2011. – 541 p.
6. *Agacci È.* Čelovek kak predmet filosofskogo poznaniâ. – V kn.: O čelovečeskom v čeloveke. – M.: Politizdat, 1991. – pp.63-74.
7. *Bergson A.* Tvorčeskaâ èvolüciâ. Materiâ i pamât'. – Minsk: Harvest, 1999. – 1408 p.
8. *Levi-Stross K.* Pervobytnoe myšlenie. M.: TERRA-Knižnyj klub: Respublika, 1999. – 392 p.
9. *Giřic K.* Vliânie koncepcii kul'tury na koncepciju čeloveka. – Antologija issledovanij kul'tury. T.1. Interpretaciâ kul'tury. (Kul'turologija HH vek). – Spb.: Universitetskaâ kniga, 1997. – 778 p. – pp.115-141.
10. *Giřic K.* «Nasyšennoe opisanië»: v poiskah interpretativnoj teorii kul'tury. – Antologija issledovanij kul'tury. T.1. Interpretaciâ kul'tury. (Kul'turologija HH vek). – Spb.: Universitetskaâ kniga, 1997. – 778 p. – pp.171-203.

Сведения об авторе:

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

Автор туралы мәлімет:

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

Information about the author:

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

МРНТИ 18.41.07

Антон Сомов¹*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***РИТМО-ЧИСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
В «... (RE)INCARNATION...[TENGRİ]...» С. БАЙТЕРЕКОВА****Аннотация**

Статья посвящена методу музыкального претворения времени и ритма в творчестве казахстанского композитора Санжара Байтерекова на примере произведения «... (re)incarnation...[Tengri]...», главным формообразующим и структурным элементом которого выступает число. На уровне композиции числовой метод раскрывается при помощи вариационности ритмо-числовой ячейки с соотношением 9:1. В анализе музыкальной формы и выявления ее процессуальных признаков применена теория Т.С. Кюрегян, благодаря которой наиболее верно удалось определить тип формы, отражающий претворение числовых закономерностей в данном произведении. Выбранный метод анализа также основывается на новых композиционных положениях, выдвинутых композиторами XX века – О. Мессианом, Дж. Кейджем, С. Губайдулиной и др.

Обращая внимание на название произведения, в качестве выводов в конце статьи была предпринята попытка связать выявленные числовые закономерности с тенгрианским мировоззрением. Используемая композитором ритмическая ячейка определила вектор развития музыкального материала, который выстраивается вокруг числа 3. Вместе с тем, ритмо-числовая установка музыкальной композиции «... (re)incarnation...[Tengri]...» С. Байтерекова представляет собой строго организованный материал, который в полной мере отражает новое понимание ритма в музыке Новейшего времени, как течение чисел во времени.

Ключевые слова: числовой метод анализа музыки, числовые закономерности, ритмо-числовая организация музыкального произведения, творчество композиторов Казахстана, современная музыка, музыка Новейшего времени, работы молодых музыковедов.

Антон Сомов¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***С.БАЙТЕРЕКОВТЫҢ «... (RE) INCARNATION. ... [TENGRİ] ...»
МУЗЫКАЛЫҚ КОМПОЗИЦИЯНЫ РИТМИКАЛЫҚ-САНДЫҚ ҰЙЫМДАСТЫРУ****Түйін**

Мақала қазақстандық композитор Санжар Байтереков басты негізін қалаушы және құрылымдық элементі сан болып табылатын «... (re)incarnation...[Tengri]...» шығармасының негізінде шығармашылықтағы уақыт пен ритмді жүзеге асыру әдісіне арналады. Композиция деңгейінде сандық әдіс вариациялық ритмо-сандық ұяшықтардың 9:1 қатынасы көмегімен ашылады. Музыкалық форма мен оның процессуалдық белгілерін анықтау сараптамасында Т.С. Кюрегян теориясын қолдану, шығармадағы сандық заңдылықтарды көрсететін форма типін дұрыс анықтауға мүмкіндік берді. Таңдалған сараптама әдісі XX ғасыр композиторлары О.Мессиа, Дж.Кейдж, С. Ғұбайдулин және т.б. ұсынған жаңа композициялық ережелерге негізделген.

Шығарманың атауын ескере отырып, мақаланың соңында қорытынды ретінде анықталған сандық заңдылықтарды тенгриялық дүниетаныммен байланыстыруға талпыныс болды. Композитор қолданған ритмалық ұяшықтар музыкалық материалдың 3 санының айналасына түзілген даму векторын анықтады. Сонымен бірге, С. Байтерековтың «... (re)incarnation...[Tengri]...» ритмо-сандық музыкалық композициясы Жаңа заман музыкасындағы ритм ұғымына жағаша түсінік беретін өте жүйелі материал болып табылады.

Тірек сөздер: музыканың сандық талдау әдісі, сандық үлгілер, музыкалық шығарманың ритм-сандық ұйымдастырылуы, Қазақстан композиторлардың шығармашылығы, казіргізмаман музыкасы, ең жаңа уақыт музыкасы, жас музыкатанушылардың еңбегі.

Anton Somov¹

¹Kurmangazy Kazakh national conservatoire

Almaty, Kazakhstan

RHYTHMIC-NUMERICAL ORGANIZATION OF MUSIC COMPOSITION In “... (RE) INCARNATION ... [TENGRİ] ...” BY S. BAYTEREKOV

Abstract

The article is devoted to the method of musical transformation of time and rhythm in the works of Kazakhstan composer Sanzhar Baiterekov on the example of the work “...(Re)incarnation...[Tengri]...”, the main shaping and structural element of which is the number. At the composition level, the numerical method is revealed using the variability of a rhythm-number cell with a 9:1 ratio. In the analysis of the musical form and the identification of its procedural signs, the theory of T.S. Kyureghian thanks to whom the type of form which reflects the implementation of numerical regularities in this work, was most accurately determined. The chosen method of analysis is also based on the new compositional provisions put forward by the composers of the 20th century – O. Messiaen, J. Cage, S. Gubaidulina, and others.

Drawing attention to the title of the work an attempt was made to connect the identified numerical patterns with the Tengrian worldview. The rhythmic cell used by the composer determined the vector of development of musical material, which is built around the number 3. However, the rhythm-number setting of the musical composition “...(Re) incarnation...[Tengri]...” by S. Baiterekov is a strictly organized material that fully reflects the new understanding of rhythm in the music of the newest time, as the flow of numbers in time.

Keywords: numerical method of music analysis, numerical laws, rhythm-numerical organization of a musical work, the works of composers of Kazakhstan, modern music, modern music, works of young musicologists.

Изучение времени и ритма в музыке Новейшего времени занимают важное место в современном музыкознании. Как известно, за всю историю развития музыкального искусства данная проблематика не обозначалась так остро, как в XX веке. Многие исследователи пришли к выводу, что новая эпоха выдвинула множество значений феноменов времени и ритма. Обращаясь к работам, в которых в полной мере отражается вся многоплановость научного и теоретического понимания проблем времени и ритма в музыкальной композиции, у молодого ученого появляется возможность работать с тем или иным материалом в соответствии с новыми подходами в методологии анализа музыкальных произведений. Большая часть из них наиболее полно сформулирована в учебном пособии по теории современной композиции, где предлагается классификация для каждого музыкального параметра в соответствии с новыми тенденциями Новейшего времени. В результате появляются новые эпитеты, характеризующие время: «сжатое, расширенное, ставшее, вертикальное, горизонтальное, многослойное, шарообразное, пульсирующее, аморфное, гладкое, многонаправленное, момент-время, виртуальное» [1, 72] и др. В этом многообразии показательно то, что музыка создает свое время, оно измеряется и материализуется в звуковые структуры, а именно, – в ритм¹, как «*течение чисел во времени*» [1, 72], который содержит в себе максимально концентрированную информацию.

Число становится важным компонентом для организации ритма, вследствие чего и выступает в качестве главного организующего фактора в музыкальном произведении. Такой метод характерен для творчества многих композиторов XX века – О. Мессиаена, П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, М. Бэббита, С. Губайдулиной и многих других. В

¹ «Ритм в XX веке осмысливается достаточно широко и сериализация временных отношений может охватывать различные области» [2, 95].

данном контексте важно отметить разнообразие организации ритма. В исследованиях Б. Сапонова, В. Холоповой, В. Ценовой, Н. Петрусёвой, Т. Цареградской, Е. Окуновой и др., были выявлены определенные закономерности, позволяющие дифференцировать ритм по определенным классификациям. «Все ритмические ряды в первую очередь следует различать по форме *конструктивного элемента*» [2, 95]. Включение новых техник композиции позволило композиторам расширить значение ритма. Наиболее показательным примером в данном случае служит сериальная техника, главный принцип которой – числовая упорядоченность звуков. Она проникает в *ритмическую организацию музыкального произведения* и может представлять собой арифметическую или геометрическую прогрессии. В статье Е. Окуновой предлагается систематизация ритмических структур в сериальной технике композиции, которая разделяет их на нерегулярный и полурегулярные ряды длительностей (см. пример №1, 2):

Пример № 1. Нерегулярные ряды длительностей



Пример № 2. Полурегулярные ряды длительностей



Как можно заметить, в примере № 1 нет повторяющихся длительностей. Он выстраивается из разных последовательностей, где каждой длительности соответствует определенные числа, последовательность которых образует арифметический ряд. Пример № 2 отличается тем, что в основе полурегулярного ряда находится повторение длительностей и выстраивается он не по принципу арифметической прогрессии, а в свободном порядке. Данные ряды объединяет то, что в их основе находится единица измерения – определенная длительность и соответствующее ей число (восьмая – 8, шестнадцатая – 2, тридцать вторая – 1 и т.д.). Такая ритмо-числовая организация звуков позволяет композиторам свободно работать с музыкальным материалом, осуществлять различные перестановки – пермутации, в рамках художественного содержания².

Осмысленный ритм, как *течение чисел во времени*, в первую очередь, важно обратить внимание на выбранный автором числовой параметр. Использование числовых закономерностей в организации ритма музыкального произведения во многом позволяют увидеть его детальное строение и общую форму. На основе подобных методов многие находят свой индивидуализированный подход в организации музыкального времени. Примеры таких композиционных решений подробно представлены в работах В. Ценовой, Т. Цареградской, Е. Окуновой и др. В качестве основного материала данной работы было выбрано произведение С. Байтерекова «... (re)incarnation...[Tengri]...».

Санжар Байтереков – один из ярчайших представителей молодого поколения композиторов Казахстана. В сферу его интересов входят различные жанры, в числе которых – музыка к спектаклям, камерно-инструментальная музыка, а также музыка для различных приспособлений и механизмов. Нестандартные идеи, новаторские исполнительские и композиционные решения автора, в некоторых случаях основанных на

² Однако, некоторые композиторы отмечают, что подобный процесс во многом ограничивает работу композитора с имеющимся музыкальным материалом.

числовых закономерностях, в полной мере проявляются благодаря современной технике письма и их расширенным вариантам, которые во многом позволяют более полно раскрыть художественное содержание произведений. При этом он не относится к тому направлению композиторов, для которых числовые идеи имеют ведущее значение в создании сочинений. Однако, они все же находят свое отражение в его творчестве и выступают в роли главного инструмента в таких сочинениях как: «Aspan №2», «-ElNino-», «... (re)incarnation...[Tengri]...», концерт для скрипки с оркестром «Helios», а также спектакль «Медея. Материал».

В рамках данной работы для более наглядной демонстрации использования числа в качестве главного структурного компонента было выбрано произведение «... (re)incarnation...[Tengri]...», в котором органично сочетаются с художественной стороны – реинкарнация, как религиозно-философское представление и верование тенгрианства, а с другой, композиционной стороны – использование современной техники письма с включением числового параметра, как главного организующего фактора. Произведение камерно-инструментального жанра, написано для флейты, виолончели и аккордеона. Используя расширенные исполнительские техники, С. Байтереков приближает тембры данных инструментов к аутентичным звучаниям тюркских народных инструментов – кобыза, сыбызгы и даулпаза. Необходимо отметить, что такой состав имел особое значение во всевозможных магических обрядах.

В партитуре указывается пояснение о программном содержании произведения: «одним из главных божеств, древней религии тюркского народа является Тенгри – Бог неба, который предстает в данной композиции в двух разных ипостасях, в двух разных названиях одного сочинения – воплощение и перевоплощение. Воплощение создается с помощью флейты и виолончели, которые рассматриваются как один общий инструмент. Аккордеон же, воссоздает этот образ, который развивается постепенно от начала пьесы до полного возрождения в конце» [3, 2]. Данное сочинение посвящено трагедии, произошедшей в Мангистауской области в 2011 году³. Место событий зашифровано в виде географических координат – 43° 20' 16" N 52° 51' 19" E⁴. Можно предположить, что в произведении запечатлено личностное переживание и вера в то, что «унесенные» души множества людей найдут свое перевоплощение, а выбранный способ «шифрования» при помощи числа наводит на мысль о произведениях с подобным числовым названием, например, Дж. Кейджа «27' 10.554''», «0' 00'' (4' 33'' No. 2)».

Форма произведения соответствует новым композиционным решениям – переходу к «индивидуальным творимым формам» [1, 266]. В связи с этим важно рассмотреть данное сочинение через призму классификации музыкальных форм, предложенной Т. Кюрегян, в которую входят четыре модели формы: *индуктивная, дедуктивная, момент-форма и концепт-форма* [1, 280]. Каждая из них имеет свою архитектуру⁵ и процессуальные показатели⁶. В случае с произведением С. Байтерекова было выявлено, что основными показателями процессуальности служат:

- 1) характер становления формы по типу развертывания;
- 2) векторность движения;
- 3) логика элементарных отношений, наделение элементов определенным значением.

Каждый из этих показателей указывает на архитектуру формы:

- первый – континуальная форма;
- второй – динамическая форма;

³ Более подробно узнать об этом событии можно здесь:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Протесты_в_Мангистауской_области_2011

⁴ На сегодняшний день координаты Жанаозен несколько изменены: 43°20' 20" с. ш. 52° 51' 20" в. д.

⁵ Построение художественного произведения, композиция. Применяется не только в целом, но и к отдельным элементам сочинения.

⁶ Со всеми имеющимися показателями процессуальности и соответствующими архитектонике формы можно ознакомиться в учебном пособии по Теории современной композиции [1].

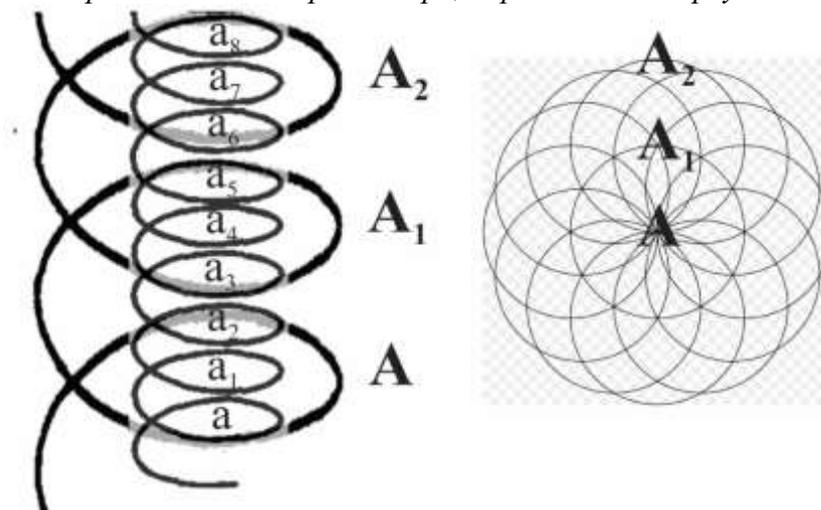
- третий – функционально дифференцированная форма.

Суммируя выявленные показатели, можно сделать вывод, что модель формы данного произведения *индуктивная*, в которой проявляется принцип становления формы на основе движения от малого к крупному, от частного к общему. Малое, в данном случае, – это ряд композиционных элементов, каждый из которых имеет свое значение и функционально дифференцирован, самостоятельную и внутреннюю организацию с последующим развитием, что подтверждает динамичное развертывание всего музыкального материала и, в целом, формирует все музыкального сочинения. Прежде чем представить детальный анализ сочинения, считается необходимым обозначать все важные элементы формы, которые также будут представлены в индуктивном варианте.

Основной структурный элемент – ритмическая ячейка с числовым соотношением 9:1. По своему музыкально-интонационному содержанию он выступает в роли выстроенного вектора, который за счет своего внутреннего развития, при помощи разного рода ритмо-числового варьирования, передает «раскачивающее» и постепенно усиливающееся движение по спирали.

Обозначенный элемент выступает в роли организующего начала в партии флейты и виолончели. Так как по замыслу автора они сливаются в общий поток звучания и олицетворяют один инструмент, то его следует обозначить, как первый тип музыкального материала. Второй тип материала – постепенно трансформирующиеся кластеры в партии аккордеона, в котором ритмо-числовая организация отсутствует. Однако, в нем прослеживается развитие по горизонтали (увеличение протяженности звучания) и вертикали (звуковысотное расширение). Развитие указанных двух типов материала происходит на протяжении трех разделов индукт-формы ($A-A_1-A_2$)⁷, каждый из разделов состоит из трех подразделов (в схеме обозначены как «a, a₁, a₂...»). Девять проведенных подразделов образует общий поток движения на основе ритмо-числовой организации, определяющей спиралевидную форму композиции:

Пример №3. Схема индукт-формы «...(re)incarnation...[Tengri]...». Слева – ее векторное развитие по спирали вверх; справа – вид сверху.



В связи с тем, что основная цель данной работы – рассмотреть развитие и трансформацию ритмо-числовой организации произведения, то необходимо изучить данный вопрос детально. В музыкальном языке используются приемы таких техник

⁷ Если рассматривать данную форму с точки зрения анализа музыкальных произведений, характерного для классико-романтического периода, то можно сказать, что форма – вариационная. Однако, в «...(re)incarnation...[Tengri]...» отмеченная вариационность выступает не в русле классического западно-европейского формообразования, а как принцип, который соответствует импровизационной природе музицирования традиционной народной музыки.

композиции XX века, как элементы сериальности, минимализма и сонорики, в организующей основе которых, как отмечалось ранее, используются ритмические ячейки с обозначенным числовым компонентом. В данном случае он видоизменяется с каждым последующим проведением. Проследить этот процесс можно следующим образом.

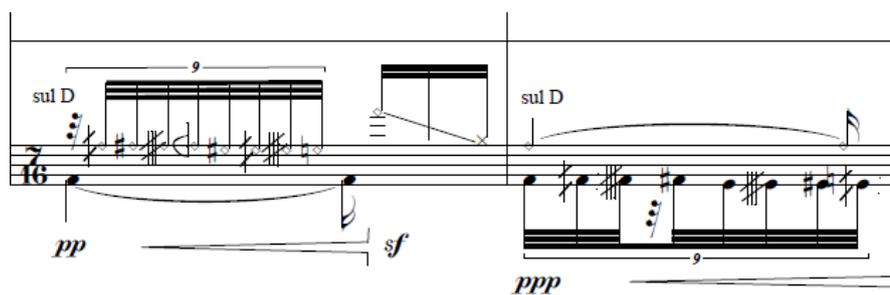
Основным структурным элементом произведения выступает ритмическая ячейка с числовым соотношением 9:1 (девять тридцать вторых на одну четверть и одна шестнадцатая), со всевозможными числовыми вариантами развития:

Пример № 4. Основная ритмическая структура 9:1



Учитывая, что параметр времени охватывает все средства музыкальной выразительности, то можно заметить, что паузы тоже входят в общее количество элементов структурной ячейки:

Пример № 5. Ритмическая структура 9:1 с учетом пауз



Как уже отмечалось ранее, основным числовым элементом выступает ритмическая ячейка 9:1, которая проводится в партии флейты и виолончели, с последующими изменениями. Процесс выстроен по принципу арифметической прогрессии. *Первый раздел формы* состоит из постепенно развивающихся ритмических ячеек в двух пластах звучания – у флейты и виолончели. Партия флейты в первом элементе выстраивается строго по арифметической прогрессии, то есть, следуя терминологии Е.Г. Окуневой, здесь используется регулярный ряд длительностей. В первых трех проведениях можно заметить развитие второго члена числового соотношения 9:1 – от 9:1 до 9:3.

Таблица № 1. Развитие ритмической структуры на основе арифметической прогрессии

<i>flute</i>	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1	9 : 1
--------------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2	9 : 2
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

9 : 3	9 : 3	9 : 3	9 : 3	9 : 3
-------	-------	-------	-------	-------

В последующих проведениях развитию подвергается оба числа двухчленной ритмической ячейки: первое число от 8 до 7, второе – от 1 до 3.

Таблица № 2. Развитие двухчленной ячейки

<i>flute</i>	8:1	8:1	8:1	8:1	8:1	8:1	8:1	8:1	8:1
--------------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

8:2	8:2	8:2	8:2	8:2	8:2	8:2	8:2
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

8:3	8:3	8:3	8:3	8:3
-----	-----	-----	-----	-----

<i>flute</i>	7:1	7:2	7:1	7:1	7:1
--------------	-----	-----	-----	-----	-----

7:2	7:2	7:2	7:2
-----	-----	-----	-----

7:3	7:3	7:3	7:3	7:3	7:3	7:3
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

В обоих представленных примерах важно заметить разнополярность движения двух членов ритмической ячейки. Так, первый – развивается по принципу убывания общего количества звуков в нем (от 9 до 7), а второй – наоборот, в сторону возрастания (от 1 до 3). Не смотря на данный общий принцип развития (разнополярность), путь этих изменений внутри каждого члена отличается степенью динамичности изменений. Так частота числовых изменений осуществляемых в первом члене ритмической ячейки ниже, чем темп событий во втором, что видно из ниже приведенной таблицы.

Таблица №3. Начальная ритмическая ячейка каждого проведения в партии флейты

9	1
9	2
9	3
8	1
8	2
8	3
7	1
7	2
7	3

Подобное решение акустически создает процесс движения и развития, которое усиливается вариативностью второго пласта звучания – партией виолончели. Если в первом варианте вырисовывается картина определенной последовательности, то в партии виолончели основная ритмическая структура 9:1 подвергается внутреннему развитию:

Таблица № 4. Первый раздел, партия виолончели, первое проведение

<i>cello</i>	9:1	9:2	9:1	9	10	9:1	9:2	9:1	9:1	9:1
--------------	-----	-----	-----	---	----	-----	-----	-----	-----	-----

Во втором случае происходит постепенное внедрение второго типа музыкального материала «В».

Таблица № 5. Первый раздел, партия виолончели, второе проведение

9:2	9:3	9:1	9:2	9:3	9:1	В	9:1	В	9:2	9:2	9:3	9:1
-----	-----	-----	-----	-----	-----	---	-----	---	-----	-----	-----	-----

Таким образом, ритмический ряд в партии виолончели выстраивается по принципу нерегулярного ряда длительностей. Такое решение, как можно предположить, с

художественной стороны играет роль внутреннего развития противоположных сторон – мира верхнего и нижнего:

*Пример №6. Первый раздел произведения.
Совместное звучание флейты и виолончели*

The image shows a musical score for flute and cello. The flute part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. Both parts feature dynamic markings of *ppp* and *f*. A large black arrow points from the flute staff down to the cello staff, indicating a joint development or rhythmic identity between the two parts.

В третьем подразделе голоса выступают в ритмическом тождестве – оба пласта звучат в одном времени и ритмо-числовом развитии:

Таблица-пример №6. Тождество двух партий

<i>flute</i>	9:3	9:3	9:3	9:3	9:3
<i>cello</i>	9:3	9:3	9:3	9:3	9:3

The image shows a musical score for flute and cello. The flute part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. Both parts feature dynamic markings of *ppp* and *f*. A large black arrow points from the flute staff down to the cello staff, indicating a joint development or rhythmic identity between the two parts.

Если партии флейты и виолончели (первый тип) звучания находятся в некоем едином развитии и движении, то партия аккордеона (второй тип) развивается самостоятельно на поддерживающем фоне флейты и виолончели:

Пример №7. Третье вступление аккордеона

Как было отмечено ранее, второй тип музыкального материала самостоятельно, без ритмо-числовой организации, развивается в горизонтальном (протяженность звучания) и вертикальном направлениях (увеличение плотности звучания):

Пример №8. Развитие второго типа музыкального материала

Дальнейшее развитие всех пластов звучания продолжается во втором разделе, в котором ритмические структуры первого типа материала чередуются со вторым, который с каждым новым своим проведением возрастает в своем значении – протяженность звучания на фоне флейты и виолончели увеличивается, усиливаясь в динамическом, а следовательно и экспрессивном плане.

В начале второго раздела ритмическое числовое соотношение в партии виолончели суммируется до одного числа. Если в первой части она выглядела как 9:1 или 8:1, а в партии флейты оставаясь неизменной, то теперь оно выглядит следующим образом:

Таблица № 7

<i>flute</i>	9:2	9:2	9:2	9:2	9:2
<i>cello</i>	15	14	15	14	15

С последующим развитием можно заметить, что ритмо-числовая организация сводится к единому знаменателю. В силу повышения экспрессии звучания, утрачивается ее структурированность и организованность:

Таблица № 8. 5 тактов до цифры 13

<i>flute</i>	13	13	13	13	13
<i>cello</i>	18	13	13	18	13

Начиная с цифры 13, партия аккордеона подвергается фактурному уплотнению. С каждым новым проведением ее масштабы то расширяются, то сокращаются, достигая своей кульминации, после чего на фоне разряжения фактуры начинается третий раздел формы. Из приведенной ниже схемы можно заметить, что тактовая протяженность элементов материала аккордеона постоянно изменяется в соответствии с формой движения по спирали, устремленного к своему прорыву.

Схема № 1. Степень развития второго типа музыкального и последующая его перевоплощение в самостоятельный материал Бога Тенгри



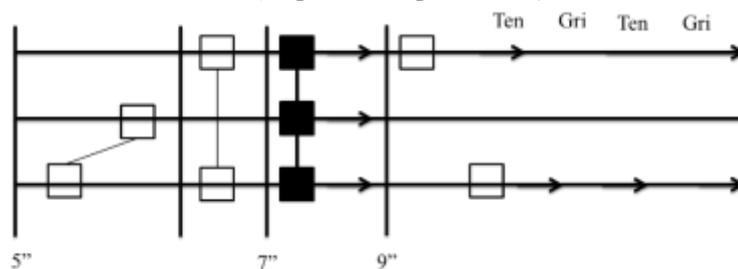
Как было отмечено в программе произведения – аккордеон «воссоздает этот образ, который развивается постепенно от начала пьесы до полного возрождения в конце». Появление образа Бога Тенгри происходит при помощи интересного исполнительского приема, который на наш взгляд, в полной мере отражает значение обряда реинкарнации – воплощение духа в материи – исполнители начинают до третьей части произносить по слогам образ того, кто ждет своего перевоплощения – «Тен-гри»:

Пример № 9. Конец третьего раздела



Произведение заканчивается отчетливым произнесением всеми исполнителями имени «Тенгри», свидетельствующим о материализации задуманного композитором образа. Это можно показать в следующей схеме:

Схема № 2. Конец третьего раздела (mm. 174-211)



Стоит обратить внимание на то, что в данном разделе основной структурный компонент – ритмическая ячейка с числовым соотношением 9:1 – исчезает. Однако, на себя обращает внимание включенный в музыкальный материал три генеральные паузы.

Очевидно, что ритмо-числовая организация перевоплотилась во время в прямом его понимании. Учитывая, что С. Байтереков в названии произведения делает акцент на религиозно-духовном содержании, то автоматически возникает вопрос об отражении основных аспектов мировоззрения тенгрианства. Подводя итоги проведенного анализа индукт-формы данного произведения и выявленных процессуальных показателей его структуры, необходимо отметить следующие проявления числа 3:

- 1) состав произведения включает три инструмента;
- 2) форма состоит из трех разделов, каждый из которых содержит в себе три подраздела;
- 3) каждый из подразделов включает в себя второй тип музыкального материала (партия аккордеона), который представлен в трех проведений, за исключением a_5 (два проведений);
- 4) третий итоговый раздел содержит в себе три генеральные паузы, последняя из которых равна 9 (3x3).
- 5) ритмо-числовая организация, основанная на ячейке 9:1, представляет собой число 3x3, как первоначальный импульс для выстраивания всей формы музыкального произведения.

Таким образом, используемая композитором ритмическая ячейка определяет весь вектор развития музыкального материала, который выстраивается вокруг числа 3, отражающего мироустройство в соответствии с тенгрианским мировоззрением [4]. Вместе с тем, ритмо-числовая установка музыкальной композиции «... (re)incarnation...[Tengri]...» С. Байтерекова представляет собой строго организованный материал, который в полной мере отражает новое понимание ритма в музыке Новейшего времени, как течение чисел во времени.

Список литературы

1. Теория современной композиции [Текст]: учебное пособие / Г.В. Григорьева и др. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
2. **Окунева, Е.Г.** Ритмические структуры в сериальной музыке [Текст] : к вопросу о типологии и систематике / Е.Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 1 (18). – С. 95–102.
3. **Baiterekov S.** ... (Re)incarnation... [Tengri]... – Moscow, 2012, рукопись.
4. **Аманов, Б.Ж.** Композиционная терминология домбровых кюев [Текст] / Б. Аманов // Инструментальная музыка казахского народа : статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 39–48.

References (transliterated)

1. Teoriâ sovremennoj kompozicii [Tekst] : učebnoe posobie / G.V. Grigor'eva i dr. – M. : Muzyka, 2005. – 624 p.
2. **Okuneva, E.G.** Ritmičeskie struktury v serial'noj muzyke [Tekst] : k voprosu o tipologii i sistematike / E.G. Okuneva // Problemy muzykal'noj nauki. – 2015. – № 1 (18). – P. 95–102.
3. **Baiterekov S.** ... (Re)incarnation... [Tengri]... – Moscow, 2012, handprint.
4. **Amanov, B.Ž.** Kompozicionnâ terminologiâ dombrovyyh küev [Tekst] / B. Amanov // Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda : stat'i, očerki. – Alma-Ata, 1985. – P. 39–48.

Сведения об авторе:

Сомов Антон Александрович – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Шапилов В.А.

Автор туралы мәлімет:

Сомов Антон Александрович – Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты Құрманғазы. Ғылыми жетекшісі - өнер тарихының кандидаты, доцент Шапилов В.А.

Information about the author:

Anton Somov – 2nd year undergraduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor - Ph.D., Associate Professor V.A.Shapilov.

МРНТИ 18.41.91

Ильяс Ходжабеков¹

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

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА «МЕРГЕН» МАНСУРА САГАТОВА. К ВОПРОСУ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА

Аннотация

Одной из значительных сфер профессионального музыкального искусства Казахстана является симфоническая музыка, представляющая собой яркое и специфическое явление, новый образно-стилистический период в национальном музыкальном искусстве. Данная статья рассматривает творчество, одного из видных композиторов Казахстана народного артиста Казахской ССР, «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері», профессора – Мансура Сағатова (1939-2002). Одним из важных направлений в его творчестве является симфоническая музыка. Создавая свои сочинения, Сағатов широко опирается на традиции, сложившиеся в песенной, инструментальной культуре казахского народа, академической и современной музыке, достигая при этом органичного симбиоза музыкальных традиций разных культур.

Центром внимания данной статьи является яркое произведение композитора – симфоническая картина «Мерген». Приведен целостный анализ произведения с нотными примерами, где затрагиваются вопросы о стиле музыки композитора, опоры на национальные истоки, традиции и новаторства, оркестровое мастерство, богатство и разнообразие тембровых решений и находок, проявляющиеся в оригинальной, свежей оркестровке. Музыкальный материал симфонической картины органично вошел в драматургию балета «Алия», в сцену «Состязание джигитов», которая выделяется яркостью, экспрессией, передающей жизнерадостность, удаль и энергию молодежи.

Ключевые слова: симфоническое творчество, симфоническая картина, историческая преемственность, традиции, стиль, ритм.

Ильяс Ходжабеков¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

МАНСУР САГАТОВТЫҢ «МЕРГЕН» АТТЫ СИМФОНИЯЛЫҚ СУРЕТІНДЕГІ ДӘСТҮР ЖӘНЕ ЖАҢАШЫЛДЫҚ ТАҚЫРЫПТЫҢ АУҚЫМДЫ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Қазақстанның кәсіби музыкалық өнерінің маңызды салаларының бірі – симфониялық музыка, ол ұлттық музыкалық өнердегі жарқын және ерекше құбылыс, жаңа бейнелі-стилистикалық кезеңі болып табылады. Бұл мақала Қазақстанның көрнекті композиторларының бірі – Қазақ КСР Халық әртісі, "Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері", профессор Мансұр Сағатовтың (1939-2002) шығармашылығына арналған. Оның шығармашылығындағы маңызды бағыттардың бірі-симфониялық музыка. Өзінің шығармаларын жасай отырып, Сағатов қазақ халқының ән, аспаптық мәдениетінде, академиялық және қазіргі заманғы музыкада қалыптасқан дәстүрлерге кеңінен сүйеніп, әр түрлі мәдениеттердің музыкалық дәстүрлерінің органикалық симбиозына қол жеткізе білді.

Мақаланың басты назарында композитордың жарқын шығармасы – "Мерген" атты симфониялық туындысы. Мұнда шығарманың ноталық үлгілерімен қоса біртұтас талдауы беріліп, композитордың музыка стилі, ұлттық бастаулардың, дәстүрлердің және жаңашылдықтың дінгектері, оркестрге лайықтау түпнұсқалығы, жаңа лебі танылған оркестрлік шеберлігі, тембрлік шешімдері мен оларды іздеп табу жолдарының байлығы мен әртүрлілігі туралы сұрақтар қозғалады. Симфониялық суреттің музыкалық материалы "Әлия" балетінің драматургиясына,

жастардың энергиясын, сабаздығын, шаттығын жеткізетін, бейнелілігімен, айқындылығымен ерекшеленетін «Жігіттер сайысы» көрінісіне үйлесімді енді.

Түйінді сөздер: симфониялық шығармашылық, симфониялық сурет, тарихи сабақтастық, дәстүр, стиль, ритм.

Ilyas Khojabekov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

«MERGEN» SYMPHONIC PICTURE OF MANSUR SAGATOV. TO THE QUESTION OF TRADITION AND INNOVATION

Abstract

One of the significant areas of professional musical art of Kazakhstan is symphonic music, which is a bright and specific phenomenon and a new figurative and stylistic period in the national musical art. This article reviews the work of one of the prominent composers of Kazakhstan, National artist of the Kazakh SSR, Professor – Mansur Sagatov (1939-2002). One of the important directions in his work is symphonic music. Whereas creating his works, Sagatov was widely based on the traditions established in the songs and instrumental culture of the Kazakh people, academic and modern music, while achieving an organic symbiosis of musical traditions of different cultures.

The focus of this article is a bright work of the composer – symphonic painting "Mergen". The article presents a holistic analysis of the work with musical examples, which addresses the issues of the composer's music style, reliance on national origins, traditions and innovations, orchestral skills, richness and variety of timbre solutions and findings, manifested in the original, fresh orchestration. The musical material of the symphonic picture organically entered the drama of the ballet «Aliya», the stage of «The contest of boys», which stands out for its brightness, expression, conveying the cheerfulness, courage, and energy of young people.

Keywords: symphony, symphonic picture, the historic continuity, tradition, style, rhythm.

В 1976 году в музыкальной жизни Алматы произошло большое событие. В исполнении Государственного оркестра филармонии им. Джамбула под управлением Тимура Мынбаева состоялась премьера одного из ярких симфонических произведений – музыкальной картины «Мерген». Её автор Мансур Сагатов (1939-2002) – один из видных композиторов Казахстана, народный артист Казахской ССР, «Қазақстанның енбек сіңірген қайраткері», профессор. Композиторское творчество Мансура Сагатова объемно, он является автором большого количества произведений, написанных в разных жанрах – песни, камерно-инструментальные, хоровые произведения, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. Однако приоритет принадлежит симфонической музыке, поскольку в наследии композитора выделяется эта сфера. Она становится своеобразным центром композиторских исканий на протяжении многих лет, составляет наиболее весомую часть творческого наследия, в котором наиболее полно раскрылась его художественная индивидуальность. Сагатовым созданы: «Симфония ля минор» (1963), Увертюра «Салтанат» (1966), Концерт для скрипки с оркестром» (1968), «Праздничная увертюра» (1971), Сюита в 4-х частях «Солнце над аулом» (1971), кантата «Песнь Акына» (1972), поэма «Диалоги» для струнных, флейты, литавр и фортепиано (1973) балет «Алия» (1977), Симфоническая поэма «Обелиск» (1986), «Концерт для большого симфонического оркестра» (1987), «Концерт для гобоя с оркестром» (1993) музыка к кинофильмам «Доверие» (1969), «Широкие горизонты» (1970). Романсы и песни «Кел, биле» (1964), «Той кеші» (1975) и многие другие произведения.

Присущие для стиля М. Сагатова инструментальность мышления, выразительность музыкального языка, а главное – национальная почвенность, творческое претворение традиций, преемственность, прослеживаются в его произведениях, способствуя

продвижению вперед. Не случайно выдающийся современный композитор А. Онеггер говорил: «Считаю необходимым условиям всякого продвижения опору на наследие прошлого. Преемственные связи музыкального развития неразрывны. Отделенная от ствола ветвь быстро гибнет... Нет нужды взламывать дверь, которую можно открыть без труда» [1, с.44]. Большинство симфонических произведений М. Сагатова прочно утвердились в репертуаре исполнительских коллективов в Казахстане. Прежде всего, не вдаваясь в частные подробности, остановимся на *охотничьей тематике*, интерес к воплощению которой в европейском музыкальном искусстве относится к XIV столетию

Как известно *Охотничьей* музыкой увлекаются западноевропейские композиторы – классики. Среди них: Й. Гайдн (симфония «Охота», оратория «Времена года»), К.М. Вебер (опера «Вольный стрелок»), Дж. Россин (опера Вильгельм тель), Г. Берлиоз (опера «Троянцы в Карфагене»). В симфонической музыке романтиков эту тему воплощают такие композиторы как: Ж. Бизе (симфония «Рим» первая часть «Охота в лесах Остии»), А. Брукнер (симфония №4 скерцо), Ц. Франк (симфоническая поэма «Проклятый охотник»).

В казахской музыке мотив охоты, нередко с подробностями этого увлекательного действия, определяется А. Эйхгорном, А. Затаевичем, А. Жубановым П. Аравиным, как типичный и закономерный. Последнее обусловлено тем, что охота относится к одному из постоянных занятий кочевого народа. Убедительным подтверждением служит эпос, сказки, легенды, песни и кюи, в которых прослеживаются охотничьи рассказы, мотивы, сцены охоты. В домбровой музыке наряду с пьесами, передающими психологическое состояние, описывающими образы природы, животных, важное место занимают кюи, воплощающие бытовые сцены, картины труда, отдыха и охоты. Большую известность получил, благодаря А. Затаевичу, кюй-легенда «Аскак-кулан», в котором представлена драматическая история сына хана Джучи, погибшего на охоте; широкое распространение в исполнительской практике домбристов получают охотничьи кюи «Жез киик», «Мерген».

Симфоническую картину «Мерген» М. Сагатова можно назвать самобытным национальным скерцо. В этой яркой, реалистической жанрово-бытовой зарисовке передана сцена охоты, портрет меткого и удачливого охотника. Написано произведение в тональности (C-dur), в быстром темпе (Allegro marcato). Композитор выбрал двойной состав оркестра, с включением фортепиано, не имеющее соло, но поддерживающее гармоническую ткань. Произведение отличается виртуозным характером, компактностью, его продолжительность всего три минуты. Из трех основных тем и фонового материала композитор строит свободную композицию, не придерживаясь строго какой-либо традиционной формальной схемы. Картина написана в форме свободных вариаций с элементами трехчастного строения, где структурные изменения становятся принципом организации вариационных форм, получивших широкое распространение в произведениях композиторов XIX и XX века (в том числе и в скерцо). Основные темы, созданные композитором, небольшие по объёму, но отличаются красочностью, лапидарностью. Гармонии присущи такие качества как терпкость, диссонантность, жесткость. Схематично форма музыкальной картины будет выглядеть следующим образом:

Табл. 1

	I					II		III
Вступл ение	Первый раздел					Средний раздел		Реприза
4 такта	A 1 тема	B 2 тема	a ₁ , a ₂ вариации	C 3 тема	a ₁ +B вариации	b ₁ , b ₂ , b ₃ c ₁ вариации	a ₂ +b ₁ , a ₃ вариации	A B+a ₁ b ₃ , a ₁ вариации

Начинается симфоническая картина с небольшого вступления, состоящего из четырех тактов, которое задает импульс всему произведению и вводит слушателя в атмосферу бурного движения. Этому способствует четкий, акцентированный быстрый ритм ударных инструментов – маракасы, малый барабан и тарелки. Сильная доля подчеркивается аккордом терцово-секундного соотношения:

Пример 1. Симфоническая картина «Мерген» вступление

The musical score for the introduction of the symphonic picture «Merghen» is presented in a multi-staff format. The instruments included are Timpani (Timp.), Mridangam (Mrcs.), P. tri sopp., T. ro., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch. The tempo is marked *Allegro marcato* with a metronome marking of 152. The score shows a rhythmic pattern in the percussion and strings, with a strong emphasis on the first beat of each measure.

Далее вступает основная тема произведения (А), наиболее развернутая, состоящая из восьми тактов, назовем ее *темой мергена*. Для создания так называемого *охотничьего колорита*, она проводится как в подобных сочинениях композиторов академической направленности, в партии валторны, с присущей ей красивым, ярким и серебристым тембром. В высоком регистре, в быстром темпе (*Allegro marcato*) звучат не просто сигнальные мелодические ходы, а виртуозная, представляющая техническую сложность тема, рисующая образ меткого стрелка. Одновременно она воспринимается как трубный призыв к предстоящей охоте, как предвкушение победы и торжества духа. Не случайно своеобразие тембра валторны, природные свойства инструмента, Берлиоз, Вагнер, Римский – Корсаков сравнивают с охотничьим сигналом [2].

Среди принципов тематического развития выделим тяготение М. Сагатова к принципу повторности, широко используемому как в классической музыке, так в кюях, где составляют интонационную основу тематизма. Данный принцип позволяет автору высветить по-разному отдельные ракурсы, перспективы и детали охоты, создать живописный сюжет. Одновременно отметим неоднократное обращение к секвентности, что также объясняется стремлением композитора к разностороннему повтору – показу наиболее выразительных мелодических элементов тематизма, созданию образа из своеобразной интонационной системы напominаний. Одновременно М. Сагатов часто прибегает к варьированию тематизма и вариантному развитию. В отдельных фрагментах музыкальной картины имеют место принципы полифонического развития.

Подчеркнем умелое использование одного из приемов для раскрытия образного содержания картины – звукоизобразительности, в частности, трактовку валторнового сигнала как образ охотничьего рога. Необходимо сказать, что композитор будет обращаться к тембру медно-духовых инструментов на протяжении всего произведения. Выделим также танцевальность данной темы, проявляющейся в неоднократно повторяющемся мелодико-ритмическом рисунке утверждающего характера, с ярко выраженной миксолидийской ладовой окраской, типичной для домбровых кюев:

Пример 2. Симфоническая картина «Мерген» Тема (А)

Следующая лаконичная, но рельефная тема (В), которая в воображении слушателя вызывает образы, связанные с перипетиями на охоте, проводится у фаготов. Она звучит таинственно и напряженно (*As-dur*), благодаря использованию низкого регистра инструмента и приема пиццикато у альтов, виолончелей:

Пример 3. Симфоническая картина «Мерген» Тема (В)

В целом симфоническая картина строится композитором на варьировании, мотивном дроблении основных тем. Относительно приема варьирования подчеркнем, что присущая народному творчеству импровизационность и теснейшим образом связанная с этим вариантность, подсказывают композитору наиболее естественный прием – варьирование (гармоническое, полифоническое, фактурное), применяемое в самых различных масштабах, условиях формы. За счет секвенционного развития, безостановочного быстрого темпа и остроты ритмического рисунка, тема мергена, звучащая в партии струнных инструментов, становится еще более устремленной, вызывая ассоциацию с донбровыми кюями, изображающими образ скачки коней:

Пример 4. Симфоническая картина «Мерген» Вариация (a1)

Вычлененный из темы (a1) начальный мотив, затем проводится у деревянной духовой группы, что придает ему лирико-мелодический характер (a2):

Пример 5. Симфоническая картина «Мерген» вариация (a2)

Следом за очередной вариацией в партии гобоя появляется новая, небольшая по объёму, но рельефная тема (C):

Пример 5.

В оркестровом tutti, заключающем первый раздел, музыка обретает торжественный, стремительно-ликующий характер. Постепенно звучность оркестра угасает, подводя к среднему разделу. С яркого соло ударных инструментов на *ff* начинается средний раздел (Des-dur, размер 6/4). Основанный на смене и переключке разных мотивов второй темы (B), которые подвергаются ритмической, ладо-гармонической и тембровой трансформации, он вызывает в воображении погоню охотника за зверем, а короткие, но рельефные вставки ударных инструментов, ассоциируются со стрельбой. В гармонии превалируют кварто-квинтовые и секундовые гармонические наложения. Подчеркнем и

тембровую окраску данного эпизода, в котором доминирует пиццикато у струнных и стаккато деревянно-духовых инструментов:

Пример 6. Симфоническая картина «Мерген» средний раздел

The musical score for the middle section of the symphonic picture «Merken» features several instruments. The woodwinds (Flute I and II) and timpani play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The mridangam and p-utti sosp. parts are marked with *p*. The strings (Violin I, Violin II, and Viola) play a pizzicato accompaniment, with dynamic markings of *f* and *pizz.* throughout the section.

В этом динамичном хороводе, в котором смешиваются темы, выделяется вариация (с1) на тему звучащую у гобоя (С). На наш взгляд, она интонационно близка казахской обрядовой песне «Бәдік», которую исполняли для инициации лечения заболевшего животного или человека. Характерное изложение вариации – параллельными квинтами придает мелодии особый «первобытный» колорит, приближая её к народной песне:

Примеры 7,8 Вариация с1 обрядовая песня «Бәдік»,

The first example shows the variation 'с1' for Flute I/II, featuring a melodic line with parallel fifths. The second example, marked 'Медленно', shows a slower, more expressive version of the same variation.

Продолжающее движение в картине базируется на варьированном материале первой и второй темы. Скандированные аккорды духовой группы усиливают и одновременно подчеркивают экспрессивность звучания. Вихревое движение, приводит к третьему разделу, который начинается с фанфарных возгласов трубы, звучания темы охотника (А). Здесь создаётся самый высокий уровень напряжения, достигающего своего апогея, кульминации. Композитор умело чередует, переплетает, соединяет основные темы и их варианты, что создает атмосферу ликования, адекватную состоянию душевного подъема и торжества охотника-победителя, достигающего своей цели, закрепляющей праздничное настроение.

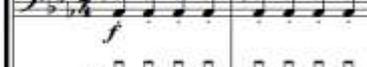
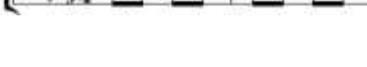
Следует выделить оркестровое мастерство М. Сагатова, непрерывность оркестрового тока. Композитор умело распределяет оркестровые средства по всему сочинению, постепенно выявляя все новые его качества. Отводя в этом сочинении огромную роль ударным инструментам, он добивается особой сочности, эффектной звучности всего оркестра. Блестящее знание инструментовки помогает М. Сагатову реализовать поставленные задачи, умело и целенаправленно применять все средства выразительности для полного раскрытия содержания симфонической картины.

Подводя итоги, мы можем смело утверждать, что М. Сагатов, которого отличает глубокое знание и проникновение в сущность традиционной музыки, сумел создать произведение глубоко национальное и одновременно современное. Творческая удача связана, на наш взгляд, в первую очередь с трактовкой ритма, а точнее тонким ощущением конвергентности, совпадения ритма, присущего казахским домбровым кюям и Новой музыке. Попробуем объяснить наше предположение. С одной стороны, метро-ритмическое разнообразие богатство, смена, резкие перепады метра, использование четких акцентных ритмов и остинатности, подчеркивает национальные корни музыки М. Сагатова. Как известно, в инструментальной музыке казахов ритм играл важную роль в строении и в выразительности кюев. Данное свойство подчеркивает Н. Тифтикиди отмечающий, что в кюях, созданных для кобыза и сыбызгы преобладает – атоничность (безакцентность), а для домбровых пьес характерны акцентные ритмы. Именно в домбровых кюях ритм часто выдвигается на передний план, он пронизывает все произведение, приобретая самостоятельное значение, через него кюйши для создания картинности использовал изобразительные возможности ритма. «В целях наиболее полного отражения действительности, пишет Тифтикиди, домбристы-кюйши выработали множество ритмов, среди которых большое значение приобрели те, что связаны с милым сердцу казаха-кочевника образом коня»[3] Приведем также мнение по поводу своеобразия ритма Е. Брусиловского, который писал, что из-за отсутствия широкого распространения танца «из всех видов ритмических формул только шестидольный, тарантельный, прерывистый ритм конской скачки можно считать национальным ритмом в казахском быту. Впрочем, сюда можно отнести речитативные ритмы терме и толгау» [4, с. 57].

С другой стороны, в симфонической картине «Мерген» ритм, а точнее, *игра с ритмом*, становится главным: ритм движет, объединяет, раскрывает образный сюжет произведения. С его помощью достигается безостановочное, непрерывное движение, рисуется, воплощается скачка мергена по степным просторам, а с помощью несложного, но жесткого аккорда, чаще всего кварто-квинтовых и секундовых гармонические наложения и *анофеоза остинато*, достигается огромное напряжение. Не случайно Е. Рахмадиев, отмечая богатство выразительных средств, которые присущи традиционному искусству, призывал своих коллег не подходить к нему без должного уважения и без необходимых знаний. «Так кюй, – тонко замечает композитор, – не терпят глубокой гармонизации, она чужда их природе» [5, с. 32].

В произведении М. Сагатова выделим особо такие качества ритма и гармонии, которые широко встречаются в партитурах современных творцов – И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. К. Орфа. К примеру, в «Весне священной» Стравинского используется прием жестко акцентированных ровных длительностей в струнной группе в эпизоде «Весенняя гадания». Схожий прием имеется в картине «Мерген» М. Сагатова:

Примеры 9, 10

	«Весна священная»	«Мерген»
Violini I		
Violini II		
Viole		
Violoncelli		
Contrabassi		

В этом же ключе мнение композитора Г. Шантыря, который в статье «Содружество творческих индивидуальностей», отмечая оркестровую колористику казахстанского композитора, писал: «Музыка М. Сагатов – рельефная, вполне современная, иногда ощутимо в ней что-то близкое стилю Д. Шостаковича» [6, с.20].

Таким образом, М. Сагатов соединил специфическую танцевальную сущность традиционной домбровой музыки, её неукротимую стихию с техникой варьирования тем, присущей современной симфонической музыке. В результате «Мерген» воспринимается как свободное импровизационное изложение, отдаленно, ненавязчиво напоминающее танец. Оталкиваясь от домбровой музыки народного материала, пропуская его через свою индивидуальность, Сагатов добивается органичного симбиоза музыкальных традиций разных культур. Музыка этой картины композитор включает в свой двухактный балет с Прологом и Эпилогом «Алия», посвященный Герою Советского Союза Алие Молдагуловой. Музыкальный материал симфонической картины органично вошел в драматургию первого акта, в сцену «Состязание джигитов» (№5), отличающийся яркостью, экспрессией, передающей, жизнерадостность, удаль и энергию молодежи, уверенной в благополучии завтрашнего дня. Но завтра наступила Великая Отечественной война. Балет завершается Реквиемом, по погибшим героям. Балета «Алия» находится в одном ряду с произведениями советских композиторов, посвященных военной тематике. Его художественные достоинства, основные и важнейшие составляющие балетного спектакля – музыка, танец и художественное решение органично образующие гармоничное и единое целое, высоко оценены: композитор М. Сагатов был награжден серебряной медалью им А. В. Александрова.

Далее этот опыт М. Сагатова был продолжен другими казахстанскими композиторами: в 1981 году состоялась премьера балета «Фрески» Т. Мынбаева, а в 2003 году был представлен балет «Минарет» С. Еркимбекова, театральным зрителем познакомился с С. Еркимбековым, созданных на основе музыки ранее написанных ими симфонических картин. Относительно симфонической картины «Мерген» М. Сагатова подчеркнем, что это сочинение композитора, отличающееся ярким образным содержанием, блестящей оркестровкой, пользуется большим успехом у аудитории, и по-прежнему включается дирижерами в концертные программы, проходящие в рамках международных выступлений на конкурсах и фестивалях современного искусства, как в Казахстане, так и за его пределами.

Список литературы

1. *Honeger A.* Je suis compositeur. Paris, 1961, p. 109.
2. *Римский–Корсаков Н.* Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений, в 2 чч. 2–е изд. 1913 г. Репринт: М, 1946.
3. *Тифтикиди Н.Ф.* Проблемы темпа и ритма домбровых кюев// Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. Сб. трудов (К 70–летию автора). Алма–Ата, 1991, с.8–123.
4. *Брусилковский Е.* Пять дневников. Воспоминания// Простор, 1997, №9, с. 57.
5. *Рахмадиев Е.* Время и музыка. Статьи Очерки Размышления.–Алма–Ата, онер, 1986.–214с.
6. *Шантырь Г.* Содружество творческих индивидуальностей// Советская музыка, 1977, №1, с. 20.

References (transliterated)

1. *Honeger A.* Je suis compositeur. Paris, 1961, p. 109.
2. *Rimskij–Korsakov N.* Osnovy orkestrovki s partiturnymi obrazcami iz sobstvennyh sočinenij, v 2 čč. 2–e izd. 1913 g. Reprint: M, 1946.
3. *Tiftikidi N.F.* Problemy tempa i ritma dombrovyyh küev// Problemy muzykal'nogo fol'klora i kompozitorskogo tvorčestva. Sb. trudov (K 70–letiiü avtora). Alma–Ata, 1991, p.8–123.
4. *Brusilovskij E.* Pât' dnevnikov. Vospominaniâ// Prostor, 1997, №9, p. 57.
5. *Rahmadiev E.* Vremâ i muzyka. Stat'i Očerki Razmyšleniâ.–Alma–Ata, oner, 1986.–214p.
6. *Šantyr' G.* Sodružestvo tvorčeskih individual'nostej// Sovetskaâ muzyka, 1977, №1, p. 20.

Сведения об авторе:

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

Автор туралы мәлімет:

Ходжабеков Ильяс – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Композиция» мамандығының 2 курс магистранты, «Тәуелсіздік толғауы» VIII республикалық конкурстың лауреаты. Ғылыми жетекшісі – кандидат искусствоведения, профессор Джумалиева Тамара Кажгалиевна.

Information about the author:

Ilyas Khodzhabekov – composer, master of the second year of study in the specialty «Composition» Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Research advisor: Jumalieva T.K., Ph.D., professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

Куандык Азубаев¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

«ВОСЕМЬ ЯПОНСКИХ ТРЕХСТИШИЙ» Б. БАЯХУНОВА. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация

В данной статье был выполнен целостный исполнительский анализ вокального цикла Б. Баяхунова «Восемь японских трехстиший», представляющая собой, изящную зарисовку посвященную образам Востока.

Данный цикл состоит из вокальных миниатюр, каждая из которых запечатлевает мгновение, в котором чувства переданы через пейзажные зарисовки. На таком ограниченном пространстве добиться единства звучания каждой из частей и всего произведения в целом можно, на наш взгляд, при следующей трактовке: части 1,3,4,5,8 – образы созерцательные, 2 и 6 части – слегка драматизированные, части 1-2 – арочное обрамление.

Кроме использования японских ладов, композитор применяет сложные интонационные построения. Некоторые мотивы вокалисту предписано озвучить и в том случае, когда они не содержатся в сопровождении. Штрихи, отражающие живописные детали, указаны в нотном тексте, но исполнитель может отталкиваться от своего ощущения.

Все циклы отличает приверженность к определенной концепции, светлое мироощущение, художественная цельность. По принципам построения они не отличаются от образцов данного жанра в музыке XX-XXI вв. Но в то же время наполнены индивидуальным своеобразием, что проявляется в работе над поэтическим текстом, оригинальном преломлении образов Востока, гармоничном равновесии эмоционального и интеллектуального начала.

Ключевые слова: Бакир Баяхунов, «Восемь японских трехстиший», исполнительский анализ, вокальные миниатюры.

Куандык Азубаев¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

Б. БАЯХУНОВТЫҢ «СЕГІЗ ЖАПОН ҮШ ЖОЛДЫ ӨЛЕНДЕР». ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Осы мақалада Б. Баяхуновтың «Сегіз жапон үш жолды өлеңдер» вокалдық циклының сүйелмеушілік анализ жасалынды, ол Шығыстың іргелес кескінінің талғампаз бейнесін бейнелейді. Барлық цикл вокалды миниатюралардан тұрады, бұл ландшафттық суреттерді қабылдауды жұмбақтық әсер қосады. Мұндай шектеулі кеңістікте, әрбір бөлікке және барлық жұмысқа дыбыстың бірлігі, біздің ойымызша, мынадай түсініктемемен жеткізуге болады: 1,3,4,5,8-бөліктердің ойдағыдай бейнелері, 2 және 6 бөлімінде сәл драматургиясы бар, 2 - арка жақтауы. Жапон фразировкаларынан басқа, композитор кешенді интонациялық конструкцияларды қолданады. Кейбір вокалистердің дауысы жазылған, ал олардың сүйемелдеуінде болмаған жағдайда. Көркем әңгімелерді көрсететін әңгімелер музыкалық мәтінде көрсетіледі, бірақ орындаушы өзінің сезімінен бастай алады. Барлық циклдар белгілі бір тұжырымдамаға, жарқын әлемді қабылдауына, көркем тұтастыққа деген сүйіспеншілікпен ерекшеленеді. Құрылыстың қағидаларына сәйкес XX-XXI ғасырлардағы музыкада бұл жанрдың үлгілерінен ерекшеленбейді.

Сонымен қатар, олар жеке ерекшеліктерімен толтырылады, ол поэтикалық мәтінде, Шығыс суреттерінің түпнұсқалық сынығында және эмоционалды және интеллектуалды бастамалардың үйлесімді балансында көрініс береді.

Түйінді сөздер: Б.Баяхунов, «Сегіз жапон үш жолды өлеңдер», талдау, вокалдык миниатюралар.

Kuandyk Azubaev¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

“EIGHT JAPAN TERCETS” BY B. BAYAKHUNOV. THE PROBLEMS OF INTERPRETATION

Abstract

Holistic performing analysis of B. Bayakhunov's song "Eight Japanese tercets," which represents an elegant sketch dedicated to the images of the East, is shown in this article. This cycle consists of vocal miniatures; each of them captures a moment in which feelings are conveyed through landscape sketches. In such a limited space to achieve the unity of the sound of each part and the whole work as one is possible with the following interpretation: parts 1,3,4,5,8 - contemplative characters, parts 2 and 6 - slightly dramatize, parts 1-2 - arched framework. Except for using the Japanese scales, the composer uses complex prosody. Some of the motifs the singer needs to vocalize in that case when they are not accompanied. The strokes reflecting picturesque details are indicated in the musical text, but the performer can start from his feeling. All cycles are differentiated by adherence to a particular concept, light perception of the world, artistic integrity. According to the principles of construction, they do not differ from the samples of this genre in the music of the 20th-21st centuries. But at the same time, they are filled with individual originality, which is manifested in work on the poetic text, the original refraction of the images of the East, the harmonious balance of emotional and intellectual beginnings.

Keywords: B. Bayakhunov, "Eight Japanese tercets," performing analysis, vocal miniatures.

«8 японских трехстиший» Б. Баяхунова представляют собой изящную зарисовку, посвященную образам Востока. Краткость текстов обусловила жесткую ограниченность фактурных приемов, сдержанность эмоционального тона. Примечательно, что здесь намеренно применены некоторые типично японские ладовые формулы, что создает своеобразный колорит и требует от вокалиста специальной работы над интонацией.

Указанное выше ограничение в средствах выразительности приводит к тесной сопряженности вокальной и фортепианной партий и обязывает к чуткому интонированию участников ансамбля. В первой части заметна игра полутонов, приводящая к смене гармонического колорита и модуляции (от начального соль минора в *f-moll*). Тт. 3-5 образуют скрытый хроматический ход (*es-e 4-f*), создающий внутреннюю напряженность. Кроме того, внедряются чужеродные тоны (*des* в тт.3, *as* в т.4), далее становящиеся равноправными звуками новой тональности. В двух последних тактах звуки верхнего регистра имитируют звучание цикад, которое встретится далее в ином изложении.

Пример 1.



Вторая часть начинается с имитации звучания колокола: «гудение», а затем «угасание» создается выдержанной на несколько тактов педалью. Эта звучность сочетается с регистрово-отдаленной линией в правой руке, развивающейся вместе с вокальной партией в гетерофонном изложении (одновременном сочетании вариантов мелодии). «Колокол» напоминает о себе в тт. 7-9. В исполнении необходимо показать слитность двух планов звучания фортепиано.

В третьей части сосуществуют два речитатива: инструментальный и вокальный. При этом первый должен звучать таинственно и приглушенно, а второй сдержанно, как бы бесстрастно.

Четвертая часть немногословна. Это «графика» из немногих элементов изображения. Фразы фортепиано и голоса чередуются, использование обращения расширяет музыкальное пространство. В т.1 и т.3 зеркальность дана на расстоянии, в тт. 7-8 – в одновременности (нижний голос звучит в неточном обращении).

Пример 2.

В четвертой части инструментальный по своей природе рисунок вокальной мелодии воспринимается солистом, благодаря «подсказке» в фортепианной партии, предвосхищающей вокальную партию (тт.1-2) и дублированию (тт.7-8).

В пятой части фигурации фортепиано олицетворяют движение на водной поверхности («Прыгнула в воду лягушка. Всплеск в тишине»). То же движение присутствует в вокальной линии, но в ином рисунке. Фраза «Всплеск в тишине» является ключевой, так как она является своеобразным завершением части. Акцент, восьмая пауза, должны быть выполнены исполнителем вокальной партии с большой тщательностью.

Пример 3.

Шестая часть – новый образ воды, но это уже покачивание волн. На их фон ложится голос. Вокальная линия песенная, но все-таки в рамках сдержанно-созерцательного настроения.

Седьмая часть – кульминация цикла. Вновь появляется «колокол», но «колокольность» здесь усилена «перезвоном» (шестнадцатые ноты).

Пример 4.

Подъем вокальной линии сопровождается нарастанием фактурной плотности и новым вступлением «колокола» (т.6). В последнем такте части возникает иллюзия стрекота «цикад», но уже в более высоком регистре. Седьмая часть допускает большую открытость чувства, душевный подъем. Тем контрастней будет восприниматься последняя часть цикла.

Восьмая часть возвращает к созерцательности первой части, но здесь это состояние глубже. Оно несет в себе скрытое наслаждение красотой природы и человеческого бытия. Отсюда и плавность вокальной линии, ровная динамика *piano*, скупое сопровождение. В партии сопрано нужно точно выполнить дуоль в т.7, чтобы переход к двухчетвертному

размеру был незаметным, а также ведущее к кульминации скрытое хроматическое движение в тт. 7-8 (*es-e^h-f*).

«8 японских трехстиший» – оригинальный образец камерно-вокальной лирики ставящий перед исполнителем особые задачи и представляющий один из образов музыкального ориентализма. По поводу исполнения цикла «8 японских трехстиший» следует отметить следующее:

1. Данный цикл состоит из вокальных миниатюр, каждая из которых запечатлевает мгновение, в котором чувства переданы через пейзажные зарисовки. На таком ограниченном пространстве добиться единства звучания каждой из частей и всего произведения в целом можно, на наш взгляд, при следующей трактовке: части 1,3,4,5,8 – образы созерцательные, 2 и 6 части – слегка драматизированные, части 1-2 – арочное обрамление. В соответствии с таким планом развития строится динамический план;

2. При доминировании нюанса *piano* моменты *forte*, скорее всего, условны, иначе они будут как бы вырванными из контекста. Вообще знаки динамики в этом цикле больше напоминают звуковые «точки», а не показатели градации звучности. Точность интонирования зависит от степени понимания ладового своеобразия произведения;

3. Кроме использования японских ладов, композитор применяет сложные интонационные построения. Некоторые мотивы вокалисту предписано озвучить и в том случае, когда они не содержатся в сопровождении. Штрихи, отражающие живописные детали, указаны в нотном тексте, но исполнитель может отталкиваться от своего ощущения.

В первой части «воздушное» звучание фортепиано, заканчивающееся в третьей октаве, настраивает вокалиста на мягкое *pianissimo* («тишина кругом»). Слова «лёгкий звон цикад» исполняются легким *staccato mf*. Нужные тоны мелодии вокалист должен найти самостоятельно. В этом и трудность, и прелесть исполнения¹. В т.4 в партии фортепиано тон «*e^h*» имеется, но после «*es*» в т.3 переключиться на «*e^h*» нелегко. Благодаря ему возникает дорийская окраска *g-moll*, а с т.5 возвращается натуральный минор, но с модуляцией на тон ниже. В тт.3 и 5-6 применен японский звукоряд.² Вокалист должен слышать ладовые нюансы, чтобы ощутить образность музыки.

В первом такте второй части голос должен имитировать колокольную звучность *staccato* четвертными нотами. Предписанные композитором акценты не нужно слишком выделять, потому что здесь важнее озвучить мотив в интервале тритона, который и передает ощущение колокольного звона. Очень сложна ладовая сторона мелодии с её неустойчивостью и неожиданными переходами от одного тона к другому. Фортепиано дублирует голос, подчас в завуалированной форме. Но певцу нужно ориентироваться в ладу самостоятельно. Так, в пятом такте тон «*es*» находится как прилегающий к «*f*» на первой доле у фортепиано, интервал секунды между «*des*» голоса и «*h*» («*ces*») фортепиано возникает как следствие проведения у фортепиано «колокольного» мотива (нисходящие большая секунда и большая терция). Трудны для интонирования тт.7-9 из-за политональных приемов в гармонии, несмотря на дублировки в сопровождении. Слова «отзвук его плывет» приходятся на кульминацию, где «колокольность» отражена в нижнем и высоком пластах фактуры. На последнем тоне «*e*» вокалисту нужно добиться эффекта быстро гаснущего звучания. Рекомендуются несколько продлить четвертную длительность, чтобы имитировать многоточие в словесном тексте.

Третья часть написана в строго выдержанной тесситуре (в интервале сексты). Ритм вокальной партии, в котором ощущается упругость триолей, един по своей структуре. В партии фортепиано много изобразительных моментов, частая смена метра и ритма.

¹ Самостоятельно интонировать певцу предписывается не только в современной музыке, но и во многих произведениях музыкальной классики.

² Этот звукоряд использован в опере «Чио-Чио-Сан» Пуччини.

Трудности интонирования в голосовой партии облегчаются её вариантным дублированием у фортепиано. В т.3 повторяющиеся ноты должны быть одинаковы по звучанию, но отличаться по эмоциональной окраске. В тт. 5-6 мелодический рисунок включает в себя переходные ноты, поэтому необходимо удерживать их в высокой вокальной позиции, не упуская из виду смысловые акценты.

В четвертой части сложности интонирования возрастают. Если в т.2 вокалист повторяет фразу сыгранную перед этим фортепиано, то в тт.4-5 «подсказки» в сопровождении нет. Нужно обратить внимание на то, что все последующие вступления голоса построены на звуках первой фразы. В заключительных тактах (6-7) ключевые тоны голосовой партии дублируются у фортепиано. В тт. 4-7 необходимо удерживать вокальную позицию, не теряя при этом рисунка мелодии. «*des*», являющуюся опорной нотой попевки, нельзя понижать, так как после «*des*» следует нисходящая (т.5) либо опевающая (на границе тт.6-7) интонация.

В пятой части три образа – «старый пруд», «прыгнула в воду лягушка», «всплеск в тишине». Каждый из них желательно передать соответствующими голосовыми красками. Первый повествовательно, второй изобразительно с изящной кульминацией на верхнем «*g*», третий с акцентированной нотой «*e*» на слове «всплеск», и спокойным, как в начале, продолжением фразы.

Шестая часть намеренно статична, её песенный склад делает исполнение, на первый взгляд, удобным для вокалиста. Возможна такая трактовка содержания этой части: от описания ситуации («вода так холодна») к сожалению («уснуть не может чайка»), а затем к изобразительности («качаясь на волне»). В последнем моменте, кроме изобразительности, желательно привнесение эмоционального штриха. Взятие переходной ноты «*fis*» облегчается квартовым скачком от «*cis*», после чего следует нисходящее движение на терцию вниз. Размер 6/8 позволяет по-разному трактовать ритм стиха – либо полностью «растворив» стихотворный ритм в ритме музыкальном, либо мягким подчеркиванием триольного ритма. Уместно исполнение *mezzovoce* с мало эмоциональными оттенками в голосе.

Седьмая часть, подобно шестой, ладово более однородна, если не считать скрытого перечня между «*ges*» в т.5 и «*g♯*» в т.6. Последняя нота делает кульминацию гармонически более острой. Сильный контраст создает противопоставление колокольного звучания и стрекота цикад, подчеркнутое динамикой и штрихами. Эти два состояния нужно уравновесить. «Колокол» слышится где-то в подсознании. Поэтому громкостные нюансы здесь должны быть несколько приглушенными, а тембр ненасыщенным. Тесситурно эта часть располагается в рабочей области диапазона. Голос вступает после стремительного нисходящего пассажа фортепиано и должен вписаться в звукописную ткань музыки. «Колокол» и «цикады» будут озвучены правильно, если звучание будет сдержанным. В последних двух тактах требуется выравнивание переходных нот.

В восьмой части возвращается японская гамма в *g-moll*, но ей противопоставлен фрагмент в *c-moll* с фригийским наклоном (тт.8-9). В т.7 перечень «*es*» у фортепиано и «*e♯*» в вокальной партии мнимое: «*e♯*» лишь вспомогательный хроматический тон к «*f*». Слова «вечерний звон», несмотря на высокую тесситуру, поются *piano*. Это лишь напоминание о колоколе. Вечерний звон, падающие листья ивы не только изысканный пейзаж, но и скрытое философское размышление о скоротечности жизни.

При всём различии образов, композиционных задач рассмотренные циклы объединяет ряд общих моментов. Несомненно, что основой всех композиций служит мелодическая ткань, на основе которой строится вся композиция. Музыкальный язык циклов содержит индивидуально претворенные элементы композиционной техники XX в.: сонорность, пуантилизм, минимализм и др. Вокальные партии выразительны, разнообразны по типу мелодики (речитативность, декламационность, песенность). Есть, однако, исполнительская проблема, наличие которой отмечал сам композитор: «Интерпретировать мою вокальную музыку сложно, хотя в ней нет признаков

авангардности. Интонационно был труден первый вокальный цикл на слова О. Хайяма, где были непривычные интонационные обороты, увеличенные секунды. Студент-композитор Л. Чернышов, исполнивший это сочинение и записавший его на радио, говорил, что разработал систему, благодаря которой освоил интонационные трудности цикла. Цикл “Из лирики китайских поэтов”, написанный в зрелый период творчества, также сложен для вокалиста. Но здесь, кроме ладовых моментов, подчас непроста и гармония. Но чаще интонационная сторона вокальных партий вполне постигаема».

Все циклы отличает приверженность к определенной концепции, светлое мироощущение, художественная цельность. По принципам построения они не отличаются от образцов данного жанра в музыке XX-XXI вв. Но в то же время наполнены индивидуальным своеобразием, что проявляется в работе над поэтическим текстом, оригинальном преломлении образов Востока, гармоничном равновесии эмоционального и интеллектуального начала.

Список литературы

1. **Баяхунов, Б.Я.** В творческой мастерской / Б. Я. Баяхунов // Очерки о композиторах Казахстана. – ред. Н. С. Кетегенова. – Алматы, 2011. – С. 328-359.
2. **Зыкова Л.Ю.** Структурные особенности жанра камерного вокального цикла в его исторической эволюции (XIX-XX вв.: от ф. Шуберта до Д. Шостаковича): автореф. дис.. канд. иск: 17.00.02 / Зыкова Людмила Сергеевна. – Алматы, 1994. – 26 с.

References (transliterated)

1. **Baïhunov, B.Ï.** V tvorčeskoj masterskoj / B. Ï. Baïhunov // Očerki o kompozitorah Kazahstana. – red. N. S. Ketegenova. – Almaty, 2011. – pp. 328-359.
2. **Zykova L.Û.** Strukturnye osobennosti žanra kamernogo vokal'nogo cikla v ego istoričeskoj èvolûcii (XIX-XX vv.: ot f. Šuberta do D. Šostakoviča): avtoref. dis.. kand. isk: 17.00.02 / Zykova Lûdmila Sergeevna. – Almaty, 1994. – 26 p.

Сведения об авторе:

Азубаев Куандык – магистрант 2 курса консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Азубаев Куандык – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші курс магистранты.

Information about the author:

Kuandyk Azubayev – 2nd year masters' student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

*Абай Мутан¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***НОВЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ТУБЫ
(на примере симфонии № 1 Р. В. Уильямса)*****Аннотация***

В статье представлен анализ партии тубы в первой симфонии Вогана-Уильямса, исследованы оркестровые приемы применения инструмента, которые используются композитором. Некоторые из рассмотренных методов включают в себя: роль и функции тубы, низкую группировку инструментов, изоляцию и чередование инструментальных групп одной семьи, место тубы в тематическом развитии.

Роль тубы очень важна в Симфонии № 1, хотя к тубисту предъявляются невысокие технические требования. Задача для исполнителя в каждом отдельном случае индивидуальна. Много раз туба выполняет свою традиционную роль с обширным удвоением басовой линии. Иногда роль тубы состоит в том, чтобы акцентировать внимание и добавлять ясность, в других случаях она добавляет усиление звучности, и даже иногда выполняет мелодическую функцию.

Анализ партии тубы в произведении автора Вогана-Уильямса показывает многие закономерности применения инструмента в современной оркестровке. Функции тубы в оркестре разнообразны: она выступает и проводником тематизма, и участвует в традиционной функции поддержки басовой группы оркестра. Важную роль туба несет в создании изобразительных ассоциаций, в воссоздании эмоциональных волн нарастания и спада. Партия тубы во многих фрагментах музыкального полотна отличается мелодической развернутостью, она становится полноценным участником сложного оркестрового многоголосия

Ключевые слова: туба, оркестровый прием, роль и функция, группировка.

*Абай Мутан¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ТУБА ЖАҢА МӘНЕРЛІ ФУНКЦИЯЛАРЫ
(Р. В. Уильямстың №1 Симфониясы мысалында)*****Аннотация***

Мақалада Вауган Уильямстың бірінші Симфониясындағы тубаның партиясын талдау, композитор пайдаланатын аспапты пайдаланудың оркестрлік әдістері зерттелген. Қарастырылған кейбір әдістерге мыналар жатады: тубаның рөлі мен функциялары, төмен аспаптардың топтауы, бір отбасының аспаптық топтарын оқшаулау және ауысуы, тақырыптық дамудағы тубаның орны.

№1 симфониясында тубаның рөлі өте маңызды, бірақ орындаушыға техникалық талаптар төмен. Әрбір жағдайда орындаушының тапсырмасы жеке болып табылады. Көбінесе туба дәстүрлі рөлді атқарады және ауқымды басс партиясын жүргізеді. Кейде тубаның рөлі назар аударуға және айқындықты қосу болып табылады, басқа жағдайларда ол дыбыстарды күшейтуді қосады, тіпті кейде әуенді функцияны атқарады.

Автор Вауган Уильямстың шығармасындағы тубаның партиясын талдау заманауи оркестрде аспапты қолданудың көптеген үлгілерін ашты. Оркестрдегі тубаның функциялары әртүрлі: ол тематизм үшін сілтеуші ретінде әрекет етеді және оркестрдің басс аспаптарды қолдаудағы дәстүрлі функциясын орындайды. Тубаның маңызды рөлі графикалық ассоциацияларды құрады, эмоциялық толқындардың өсуіне және төмендеуіне көмектеседі. Музыкалық кенептің көптеген

фрагменттерінде тубаның бөлігі өзінің әуенді ашылуымен ерекшеленеді; ол кешенді оркестрлік полифонияның толыққанды қатысушысы болады.

Түйінді сөздер: Туба, Оркестрлік әдістер, рөл және функция, топтау.

*Abai Mutan*¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

NEW EXPRESSIVE FUNCTIONS OF TUBA (on the example of the First symphony by R. Vaughan Williams)

Abstract

The article presents an analysis of the tuba part in the first Symphony of Vaughan Williams, explored the orchestral methods of using the instrument, which are used by the composer. Some of the considered methods include the role and functions of the tube, low grouping of tools, isolation and alternation of instrumental groups of the same family, place of the tube in thematic development.

The role of the tube is very important in Symphony No. 1, although the technical requirements for the tubist are low. The task for the performer in each case is individual. Many times the tuba performs its traditional role with an extensive doubling of the bass line. Sometimes the role of the tuba is to focus attention and add clarity, in other cases it adds an amplification to the sonority, and even sometimes performs a melodic function.

The analysis of the tuba part in the work of the author Vaughan Williams reveals many patterns of the use of the instrument in modern orchestration. The functions of the tuba in the orchestra are diverse: it acts as a conductor for the thematism, and participates in the traditional function of supporting the bass band of the orchestra. The important role of the tube is in the creation of graphic associations, in the reconstruction of emotional waves of growth and decline. In many fragments of the musical canvas, the tuba's part is distinguished by its melodic unfolding; it becomes a full-fledged participant in complex orchestral polyphony.

Key words: tuba, orchestral methods, role and function, grouping.

Исследование использования тубы в оркестровке симфоний Вогана Уильямса – интересная исследовательская задача: оркестровая практика Вогана Уильямса не была предметом серьезного исследования, несмотря на его статус одного из ведущих представителей современной музыки.

В основе его музыки лежит модальное письмо, которое влияет на мелодию. Несмотря на то, что Уильямса считают «традиционным» композитором (эпитет, который, кажется, вошел в обиход с появлением атональной музыки), своеобразие композиторского метода в том, что он расширил традиционную форму в своих симфониях посредством использования Эпилога и расширил возможности гармонии. Эллиот Шварц говорит, что В. Уильямс «*сумел разработать в контексте традиционного стиль, который был бы уникальным и непременно современным*» [1]. Сам В. Уильямс сказал: «*Я считаю, что великолепная музыка написана не потому, что нарушает традиции, а дополняет ее*» [2]. Каждое его сочинение, несмотря на традиционность, обладает уникальностью. Туба всегда используется в традиционном звучании, и композитор не делает никаких попыток создать на инструменте «современные» или авангардные звуки. Это никоим образом не уменьшает роль тубы как неотъемлемой части симфонического письма Вона Уильямса. Туба не только несет функции проводника тематизма, но играет большую роль в создании настроения и усилении эмоционального воздействия с помощью различных оркестровых техник.

Также необходимо учитывать факторы, способствовавшие созданию симфоний: сам композитор отмечал влияние трагедий, связанных с двумя мировыми войнами. В симфониях он отразил сложные эмоции, которые выражены настолько мощно и искренне, что привлекли многих слушателей.

Одним из ключевых способов общения с аудиторией является оркестровка, ключевым игроком которой является туба.

Симфония № 1, которую композитор написал в 1909 году, в возрасте 37 лет, носит название «Морская симфония» и написана для большого оркестра, хора, сопрано и баритона. Симфония состоит из четырех частей, каждая из которых имеет название: Часть I, «Песня для всех морей, всех кораблей» (форма Соната), Часть II, «Только на пляже ночью» (3-х-частная форма) и Часть III «Скерцо: волны» (2-х-частная форма) и часть IV, «Исследователи» (форма Рондо). Тексты, которые поют хор и солисты, взяты из стихотворений Уолта Уитмена, хотя и модифицированы под музыку [2]. Оригинальные стихи являются частью сборника стихов Уолта Уитмена под названием «Листья травы» [3]. Многие из оркестровых методов предназначены для усиления эмоционального воздействия поэзии. Хотя музыка не является строго программной, она во многих моментах направлена на воссоздание образов моря. В некотором смысле «Симфония № 1» больше похожа на группу стихотворений, чем на традиционную симфоническую форму. Даже примечание на титульном листе партитуры указывает на то, что части партитуры могут исполняться свободно.

Основная функция тубы в Симфонии № 1 не является исключительно гармонической поддержкой и связанной с проведением мелодического тематизма, а скорее служит для усиления драматических и изобразительных аспектов музыки, особенно в изображении физического движения волн. На протяжении всех четырех частей В. Уильямс изображает глубины и интенсивность моря с помощью оркестровых техник, которые свободно комбинируют различные инструментальные свойства и их тональную окраску.

Наиболее прямая корреляция между «программой» симфонии и оркестровыми техниками, использованными для ее представления, находится в Части III, Скерцо. Само скерцо называется «Волны», и на самом деле волны оркестровых звуков «уменьшаются» и «исчезают» на протяжении всего произведения. Туба, как правило, появляется в изображении пика или гребня волн в составе больших оркестровых секций тугги, но также используется более тонко, вплетаясь и выходя из басовых линий, чтобы создать ощущение постоянно меняющегося моря.

Оркестровка В. Уильямса помогает создавать драматические кульминационные моменты, в которых медь добавляет глубину «гребню волны». Он неоднократно использует взрывную силу тубы, чтобы усилить воздействие басовых инструментов оркестра. Композитор указывает на эти части несколькими одинаковыми терминами, включая *brillante*, как в такте 4 часть I, *marcato*, как в такте 27 часть I и *molto pesante* или как в такте 124 часть I. Туба часто группируется вместе с несколькими другими басовыми инструментами: бас-кларнетом, фаготом, контрафаготом, бас тромбон и контрабасом. Иногда к этой группе присоединяются виолончели, валторны или орган. В этой группе туба всегда использует свой самый мощный регистр. Например, в такте 4 (часть I): в ответ на блестящее звучание фанфары трубы и валторн и хорового пения «вот море», весь оркестр отвечает мощным мажорным аккордом, в котором все басовые инструменты удваивают низы в октавах. Туба в этой группе является самым мощным из этих басовых инструментов, как видно в примере 1.1.

В. Уильямс создает оркестровую технику, которая будет использоваться во всех его симфониях. Он выделяет и противопоставляет отдельные группы инструментов либо для усиления напряжения, либо для того, чтобы помочь изобразить конкретное событие или сцену. Дополнительные примеры такого применения свойств тубы можно встретить в тактах 45, 108 и 387 в части I и в тактах 64 и 315 в части III, а также в тактах 446 по 452 в части IV. При таком удвоении басовых инструментов можно ожидать, что результатом будет «тяжелый» или «темный» звук. В. Уильямс, однако, использует басовую группу, тщательно сопряженную с деревянными и медными духовыми инструментами в их самом блестящем регистре, что создает эффект увеличения громкости. Кажется, он использует

оркестр, как гигантский орган, в который по мере необходимости можно добавлять остановки для создания колористической окраски или объема. В такте 329 в Части I тубу и контрафагот можно рассматривать как реальную замену органа, поскольку они выдерживают педальную ноту в течение девятнадцати тактов с перерывами только для дыхания. В такте 64 в Части III снова используются туба и фагот без удвоения двойных басов. В такте 359 в части III контрафагот и туба ритмически независимы от басов, виолончелей и фаготов, но все еще находятся на одной и той же ноте «В». Точно так же, в такте 41 в Части I выпадают басы, и только туба и фаготы остаются одни для крещендо в *roco animando*. Во всех перечисленных примерах звучит соло тубы.

Пример 1.1 Симфония № 1, часть I, такты 1-4.

В. Уильямс использует звукоизобразительные возможности тубы: сочетание тубы и язычковых инструментов создают эффекты цветовых переливов, палитры красок. Это не удивительно, учитывая, что Воан Уильямс был активным сторонником музыки И.С. Баха.

Каждый раз, когда В. Уильямс использует удвоение басового инструмента из одного и того же материала, оно слегка варьируется: он никогда не повторяет точную оркестровку в вариациях. Это видно в Части III с повторяющимся мотивом в басовых инструментах на тактах 75, 82, 198, 202 и 207. Каждое видоизменение звучит с немного другой группой низких инструментов, но объединяющая черта в том, что туба – всегда доминирующий звук. В приведенном ниже примере 1.2. выделены только начальные такты 75-76 и такты 82-83.

Роль тубы очень важна в Симфонии № 1, хотя к тубисту предъявляются невысокие технические требования. Задача для исполнителя в каждом отдельном случае индивидуальна. Много раз туба выполняет свою традиционную роль с обширным удвоением басовой линии. Однако В. Уильямс постоянно манипулирует ролью тубы в басовой партии: иногда роль тубы состоит в том, чтобы акцентировать внимание и добавлять ясность, в других случаях она добавляет усиление звучности, и даже иногда выполняет мелодическую функцию.

Example 1.2 shows musical notation for measures 75-79 and 82-84 of the third movement of Symphony No. 1. The instruments listed are Horns in F (I, II and III, IV), Trombone III, Tuba, Harp, and Double Bass. The tempo is marked 'Ancora unimando.' The tuba part is marked 'f' and 'cresc.' throughout.

Пример 1.2 Симфония № 1, часть III, такт 75 и такт 82.

Фактически, одна из самых очевидных особенностей в Симфонии № 1 - туба в основном служит для усиления звучания басовой линии. Это можно увидеть в протяженных фрагментах, в которых туба постоянно вплетается в басовую линию и выходит из нее. И связано это с программной изобразительностью. Такой эффект обнаруживается во всех частях, кроме более медленной II части. Один из примеров такого полифонического сплетения приведен в I части в тактах 7-17, как показано в примере 1.3 ниже:

Example 1.3 shows musical notation for measures 7-17 of the first movement of Symphony No. 1. The instruments listed are Contrabassoon, Tuba, Organ Ped., Double Bass, C. Bn., and Bass. The tempo is marked 'Poco animando.' The tuba part is marked 'mf cresc.' and 'f'.

Пример 1.3 Симфония № 1, I часть, 7-17 такты.

Другие примеры этой техники можно найти в I части в тактах 378–394. В такте 372 туба отсутствует из-за пульсирующего динамического движения; вместо этого бас тромбон соединяется с фаготами и басами. Спустя два такта туба вступает и бас тромбон выключается. Затем в такте 375 тромбоны и туба удваивают виолончели, басы и контрафагот, усиливаясь до отмеченной *f*-динамики, прежде чем внезапно отступить к *pp*. Хотя духовые и низкие духовые инструменты выпадают, басовая линия продолжается. Туба присоединяется снова, поскольку динамика начинает увеличиваться. Инструмент обычно вступает и продвигает басовые инструменты к пиковому скачку в динамике *f*, добавляющем глубину и объем ансамблю самим его присутствием, как показано ниже в примере 1.4.

Animando. Molto allargando

Bass Clarinet

2 Bassoons

Contrabassoon

Bass Trombone

Tuba

Organ [Pedal Only]

Cello

Double Bass

Пример 1.4 Продолжение.

B. Cl.

2 Bass.

C. Bsn.

B. Tbn.

Tuba

Org. [Ped.]

Vc.

D.B.

Пример 1.4 Симфония № 1, I часть, такты 378-393.

В самых больших кульминационных моментах труба удваивается бас тромбонем в октаве, что также хорошо видно в примере 1.4. Бас тромбон и труба остаются в низком регистре, создавая массивный устойчивый звук, который иногда перевешивает остальную часть оркестра. Несколько раз, когда у трубы есть мелодичный материал, она почти всегда удваивается с басовым тромбонем, как показано в тактах 27-30 в Примере 1.5 ниже:

Trombone III

Tuba

Пример 1.5 Симфония № 1, I часть, такты 27-30.

В следующем разделе формы, в такте 148, I части секция тубы и тромбона являются единственными носителями мелодии, причем на этот раз туба и бас тромбон исполняют в унисон. Важный мотив проводится в партиях бас тромбона и тубы в I части тактах 348, 351 и 354. Опять же, используется стандартное удвоение голоса с басами, виолончелями, фаготами, бас тромбоном и тубой, но именно туба и бас тромбон выводят этот мелодичный фрагмент на передний план. В IV части в тактах 101-104 и 124-126 секция тромбона и туба функционируют как единое целое в воспроизведении мелодии. Это один из немногих случаев, когда В. Уильямс использует медную группу, чтобы представить мелодичную идею в очень мягкой манере. Окраска медной группы воссоздает мрачный характер поэтического текста, который поет хор в тактах 101-104: «*With never-happy hearts, with that sad incessant refrain, - Wherefore unsatisfied soul?*» Следующее проведение этой мелодии, представленное в IV части, такты 173–174, встречается гораздо чаще. (См. Пример 1.6.)

Пример 1.6 Симфония № 1, IV часть, такты 173-174.

Здесь бас тромбон и туба доминируют: тема звучит в последний раз в такте 208 в большом оркестровом тутти. Опять же, выразительное значение тубы и тромбонов состоит в отражении текста: «*The true son of God shall come singing his songs*».

Контрапунктическая линия партии тубы в III части в тактах 113-181 особенно необычна тем, что туба соединяет басы и виолончели, в то время как басовая линия ведет свою линию, как видно из примера 1.7. Разница на этот раз в том, что В. Уильямс поместил тубу в средний диапазон вместо низкого. Это также создает эффект соло для тубы. Туба играет только до тех пор, пока длится текст на слова «*laughing and buoyant*», как показано в примере 1.7.

Example 1.7 shows a musical score for measures 114-123. The score includes parts for Violin I, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Tuba, and Double Bass. The lyrics "laugh - ing and buoy - ant buoy" are written under the vocal parts. Dynamics include "f" and "cresc.".

Пример 1.7 Симфония № 1, III часть, такты 114-123.

В тактах 129-140 туба возвращается в нижний регистр с добавлением бас тромбона для дополнительного усиления. Еще одним тонким изменением является то, что туба входит в линию басов в такте 147 на октаву выше, чем басы. Туба имеет маркировку *marcato* и имеет восьмые ноты против четвертных нот баса, как показано в примере 1.8 ниже:

Example 1.8 shows a musical score for measures 150-153. The score includes parts for Tuba and Bass. The Tuba part is marked "marcato" and features eighth notes, while the Bass part features quarter notes.

Пример 1.8 Симфония № 1, IV часть, такты 150-153.

Это еще одна техника, в которой В. Уильямс удерживает текстуру от слишком тяжелой, но все же подчеркивает басовую линию. Вскоре, в такте 170, туба возвращается в нижний регистр, чтобы снова стать доминирующим басовым голосом.

В IV части роль партии тубы активна. В тактах 29-34 туба является доминирующим басовым инструментом, но в такте 35 «замолкает», оставляя бас тромбон для выполнения этой роли, пока туба не воссоединится в такте 36 в унисон. Это один из немногих случаев во всей симфонии, когда бас тромбон и туба звучат в унисон. Композитор указывает обозначение «*ma non troppo*» только для медной группы.

Особенностью партии тубы в этой симфонии является поддержка басовой линии в различных инструментальных группах. Одним из самых ярких аспектов Симфонии № 1 является использование Воганом Уильямсом экстремального контраста в оркестровом цвете. Этот эффект будет продолжаться во всех его поздних симфониях и очень отчетливо виден в II части, начиная с такта 127, как видно из Примера 1.9 ниже.

Оркестр достигает кульминации на такте 127, а затем струнная группа перестает играть, остаются только духовые и ударные инструменты. По сути, это классический духовой оркестр, бас тромбон, фаготы, туба формирует бас для этой группы инструментов. В этом случае цель состоит в том, чтобы сопроводить текст: «*All nations, all identities that have existed or may exist, all lives and deaths, all of the past present, future. This vast similitude spans them, and always has spanned, and shall forever span them, and shall compactly hold and enclose them*». Он может изображать грандиозную необъятность и вечную природу моря, но независимо от интерпретации, цвет и динамические контрасты настраивают слушателя на тихое, спокойное движение. В IV части в такте 520 струнные

не играют, оставляя духовой оркестр, чтобы завершить последний выброс фортиссимо Симфонии № 1. На протяжении второй части В. Уильямс сопоставляет различные группы инструментов. В такте 11 он создает группу фаготов, валторны, тромбонов и тубы для одного такта, за которой следуют одни струнные в следующем такте. Этот чередующийся паттерн продолжается на протяжении всей части, хотя с постоянно изменяющимися различиями в группировке инструментов. В тактах 99-125 деревянные духовые и струнные чередуют ответы. Туба в обратном порядке излагает мотив, который устанавливается струнными в такте 12-14, II части, как показано в примере 1.10 ниже.

The image displays a page of a musical score for Example 1.9, which is the second part of the first movement of Symphony No. 1 by William Williams. The score covers measures 127 through 130. It is a full orchestral score with parts for various instruments and a chorus. The instruments listed on the left include 3 Flutes, 2 Oboes, English Horn, 2 Clarinets [Bb], Bass Clarinet, 2 Bassoons, Contrabassoon, 4 Horns [F], 3 Trumpets [F], 3 Trombones, Tuba, Timpani, Bass Drum, Cymbal, Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Bass. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf marc.* and *f marc.*. A tempo change to *Tempo del principio.* is indicated at measure 130. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Пример 1.9 Симфония № 1, II часть, такты 127-130.

The image shows a musical score for measures 12-14 of the second movement of Symphony No. 1. The score is written for seven instruments: Contrabassoon, Trombone I and II, Trombone III, Tuba, Viola, Cello/Double Bass, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 12, 13, and 14 are marked with Roman numerals II, III, and IV respectively. The Contrabassoon, Trombone I and II, Trombone III, and Tuba parts are marked with *ppp* (pianissimo) and feature a melodic line with a crescendo and decrescendo. The Viola, Cello/Double Bass, and Bass parts are marked with *pp* (piano) and feature a melodic line with a double stop. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper instruments and a bass clef for the lower instruments.

Пример 1.10 Симфония № 1, II часть, такты 12-14.

Этот пример еще раз показывает использование контрастных цветов с использованием различных семейств инструментов. В. Уильямс, возможно, хотел подчеркнуть мотив тромбонов, тубы и контрафагота, хотя динамика только *pp*., что усиливает контрастность. Очень важно, чтобы туба вписалась в эту текстуру и не доминировала. Тубист при исполнении должен знать, что текстура меняется незаметно с каждым повторением. Иногда туба вообще отходит на второй план, как в тактах 26-42.

Воган Уильямс создает и использует различные группы для тонального контраста, чтобы подчеркнуть тематическое развитие и конфликт между тематическими идеями. Такой метод проявляется во всех частях. Одним из наиболее примечательных моментов является большой сегмент в IV части в тактах 66-93. Различные чередующиеся группы инструментов, начинающиеся с меди и арфы, на которые отвечают деревянные духовые инструменты, и валторна отражают текст «*wandering*». Таким образом, он сопоставляет валторны с медью в такте 66 с деревянными духовыми в такте 70.

В дополнение к использованию тубы в функции обеспечения нужной колористической окраски, можно отметить и другие особенности применения инструмента. Например, иногда встречаются редко встречающиеся в стандартной оркестровой литературе для тубы низкие ноты. Помимо этих крайне низких нот, встречаются также расширенные пассажи в низком регистре при громкой динамике, что требует от исполнителя значительной выдержки. В IV части туба поддерживает динамику фортиссимо в тактах 173-209 почти без перерыва. Такую же картину можно найти в I части в тактах 387-393. На этот раз туба *diminuendo* от *fff* до *pp* звучит на протяжении всего одной доли. В динамике туба покрывает весь спектр от *pppp* до *fff*. В I части (такте 359) туба делает крещендо до фортиссимо и диминуэндо до пианиссимо всего за один такт. Самая мягкая окраска во II части в такте 47: туба имеет динамику *pppp*. В. Уильямс, однако, располагает эти пассажи в самом удобном регистре для тубы. Одно заметное исключение в II части такте 251: здесь тубе необходимо ввести диминуэндо к динамике с последующим драматическим крещендо до *fff*. Это требует значительных навыков со стороны тубиста.

Хотя в Симфонии № 1 нет соло тубы в основном виде, однако несомненно, что композитор хорошо знал возможности инструмента, и туба играет большую роль в оркестровке. Многие из частей организованы таким образом, что видна значимая роль

тубы в качестве доминирующего звука. Становится также очевидным, что Воган Уильямс рассматривает тубу как инструмент-мост для различных инструментальных семейств в оркестре. Туба играет с деревянными духовыми, медными и струнными отдельно и почти в каждой комбинации. Основная цель тубы состоит в том, чтобы помочь вызвать определенные изобразительные ассоциации, связанные с текстом, или программно-изобразительные, связанные с изображением движения волн или величия моря. Особая роль, направляющая, принадлежит поэтическому тексту, который дает ценные подсказки о том, какую роль могут выполнять разные инструменты, в том числе туба. Композитор не отказывается от использования тубы и в более медленных частях симфонии, давая ей возможность проявить весь тембровый и выразительный спектр, активно участвующий в отображении настроений и эмоций произведения.

Таким образом, анализ партии тубы в произведении автора Вогана Уильямса показывает многие закономерности применения инструмента в современной оркестровке. Функции тубы в оркестре разнообразны: она выступает и проводником тематизма, и участвует в традиционной функции поддержки басовой группы оркестра. Важную роль туба несет в создании изобразительных ассоциаций, в воссоздании эмоциональных волн нарастания и спада. Партия тубы во многих фрагментах музыкального полотна отличается мелодической развернутостью, она становится полноценным участником сложного оркестрового многоголосия. К выразительным и тембровым свойствам тубы обращается множество композиторов, которые находят в ней новые возможности для воплощения интересных композиторских решений и художественных замыслов.

Список литературы / References:

1. *Schwartz, Elliot S. The Symphonies of Ralph Vaughan Williams*. Amherst, MA: The University of Massachusetts Press, 1964.
2. *Pike, Lionel. Vaughan Williams and the Symphony*. Symphonic Studies 2. London: Toccata Press, 2003.
3. *Whitman, Walt. Leaves of Grass*. Amherst, NY: Prometheus Books, 1995.

Сведения об авторе:

Мутан Абай – магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралымәлімет:

Мутан Абай – Курманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты.

Information about the author:

Abai Mutan – masters student of Kurmangazy Kazakh national conservatoire.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ӨНЕРІ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN

<i>Аманжол Б.</i> <i>Аманжол Б.</i>	Композиторские техники в творчестве Газизы Жубановой Ғазиза Жұбанованың шығармашылығында композиторлық техникасы	
<i>Amanzhol B.</i>	Composition technics in the creativity of the Gaziza Zhubanova	6
<i>Резникова Е.</i>	Современное искусство Казахстана и классическое наследие: диалог или противостояние. К постановке вопроса	
<i>Резникова Е.</i>	Қазақстанның заманауи өнері мен классикалық мұра: диалог немесе оппозиция. Сұрақтың есебі	
<i>Reznikova E.</i>	Contemporary art of Kazakhstan and classical heritage: dialogue or opposition. To the question sentence	11

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

<i>Нуркенов Р.</i>	Сарыарқа күйшілік мектебінің кейбір ерекшеліктері (Т. Әсемқұловтың шығармашылығы негізінде)	
<i>Нуркенов Р.</i>	Некоторые особенности сарыаркинской традиционной региональной домбровой школы (на примере произведений Т. Асемкулова)	
<i>Nurkenov R.</i>	Some features in the regional traditional school of Saryarka. (on the example of the works by T. Asemkulov)	23
<i>Омаров Е.</i>	Сыр өңірінің жыраулық дәстүрі мен күйшілік өнерінің жиналуы мен зерттелуі	
<i>Омаров Е.</i>	Сбор и исследование эпической традиции и искусства кюя Сырдарьинского региона	
<i>Omarov E.</i>	Collection and research of epic tradition and art of kuy of Syrdarya region	28

МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

<i>Бекенова А.</i> <i>Бекенова А.</i> <i>Bekepenova A.</i>	Струнно-смычковое творчество Д. Энеску Д. Энескудің ысқы-ішекті шығармашылығы Stringed-bow music by G. Enescu	35
<i>Бұлданова Ф.</i> <i>Бұлданова Ф.</i> <i>Buldanova F.</i>	Инновациялық әдіс тәсілдер арқылы дауысты дұрыс қою Инновационные рекомендации для правильной постановки голоса Correctly incorporating voice-guided innovation methods	44
<i>Алмаханова Э.</i> <i>Алмаханова Э.</i> <i>Almahanova E.</i>	О своеобразии структуры учебно-воспитательного процесса Оқу үдерісінің құрылымының ерекшелігі The peculiarity of the structure of the educational process	50

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

Туманов Г.	Импровизационность в музыкальном формообразовании видеоигр	
<i>Туманов Г.</i>	Бейнеойын музыкалық қалыптасуындағы суырып салмалық	
<i>Tumanov G.</i>	Improvisation in musical form of video games	56
Илес М.	Из практики хоровика-дирижера	
<i>Илес М.</i>	Хор-дирижердің тәжірибесінен	
<i>Iles M.</i>	From the practice of a choral conductor	63
Умбетов Н.	Дәстүр өнер труппасы	
Хамитжанова Ж.		
<i>Умбетов Н.</i>	Традиционная труппа	
<i>Хамитжанова Ж.</i>		
<i>Umbetov N.,</i>	Traditional troupe	
<i>Khamitzhanova Zh.</i>		69

**Ғ. ЖУБАНОВАНЫҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ
МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА К 90-ЛЕТИЮ Г. ЖУБАНОВОЙ
ROUND TABLE MATERIALS TO THE 90TH ANNIVERSARY OF G. ZHUBANOVA**

Балмагамбетова Л., Кутенко В., Оспанов М., Әсетова М., Дин М.-В., Жақсылыков М., Қдырниязова Ж., Қазтуғанова А.	Қазақ КСР халық әртісі, ҚазССР халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК құрамы профессорының Жұбанова Ғазиза Ахметқызы 90 жылдығына арналған дөңгелек үстелдің материалдары	
<i>Балмагамбетова Л., Кутенко В., Оспанов М., Асетова М., Дин М.-В., Жаксылыков М., Кдырниязова Ж., Казтуғанова А.</i>	Материалы круглого стола, посвящённого 90-летию со дня рождения выдающегося казахского композитора, Народной артистки СССР и КазССР, Лауреата Государственной премии КазССР, профессора кафедры композиции КНК им. Курмангазы Жубановой Газизы Ахметовны	
<i>Valmagambetova L., Kutenko V., Osmanov M., Asetova M., Din M.-V., Zhaksylykov M., Kdyrniyazova Zh. , Kaztuganova A.</i>	Materials of the round table, dedicated to the 90th anniversary of an outstanding Kazakh composer, People's Artist of the USSR and KazSSR, Laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, Professor of the Composition Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory Gaziza Zhubanova	

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

Шығарылуы: жылына 4 рет

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

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

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Я. С. Кременцова

И.М.Орынбаева

А. А. Сомов

Беттеген:

В. Недлина

Мұқаба дизайны:

В. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

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

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

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

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

Я. С. Кременцова

И.М. Орынбаева

А. А. Сомов

Вёрстка:

В. Недлина

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

2 (23) 2019

Published 4 times a year

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

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

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

Managing editors:

V. Nedlina
Ya. Kremntsova
I. Orynbaeva
A. Somov

Page design:

V. Nedlina

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

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

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, И.М. Орынбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.12.2017

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
