

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

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

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

3

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2019

ҚЫРКҮЙЕК
СЕНТЯБРЬ
SEPTEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Жүдебаев Арман Әділханұлы

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

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

Saryn art and science journal

3 (24) 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:
Г. Д. Калымова

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:**

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

| | |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Г. З. Бегембетова | заместитель главного редактора, проректор по научной работе и международному сотрудничеству КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения |
| Р. К. Джуманиязова | кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы |
| Б. М. Аташ | доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан) |
| М. Х. Абеусеитова | 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, |
| И. А. Рау | доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия) |
| 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. Сулесва | кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы |
| С. И. Утегалиева | кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан) |
| В. Н. Юнусова | доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского |

Saryn art and science journal

3 (24) 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

Ответственный редактор:
В. Е. Недлина

Редактор казахского языка:
Г. Д. Калымова

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:

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

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

Saryn art and science journal

3 (24) 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 editor:
V. Nedlina

Kazakh editor:
G. D. Kalymova

Page Makeup:
Ya. Kremntsova

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

Балдырган Байкадамова¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***АЛМАТИНСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ. ГОД ПЕРВЫЙ...¹****Аннотация**

Исследование посвящено истории создания и первым годам работы старейшего вуза искусства Казахстана – Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Основным методологический принцип исследования – историзм. Все приведённые сведения основываются, с одной стороны, на архивных документах эпохи, с другой – на воспоминаниях людей, непосредственно участвовавших в описываемых событиях. В ходе исследования установлено, что первичная инициатива создания консерватории в Казахстане принадлежит видным деятелям советского искусства Г.Улановой, Ю.Завадскому, Н.Сац и В.Марецкой, инициировавших письмо-ходатайство руководству СССР. 24 июля 1944 года выходит Постановление Совета Народных комиссаров Казахской ССР за № 402 об организации консерватории. 7 августа на пост руководителя был назначен И.В. Круглыхин. Первые организационные трудности, связанные с обеспечением учебными классами, общежитием, музыкальными инструментами, библиотекой, решались разными способами: путём объединения под одной крышей консерватории и «Музхоркомбината», с помощью центральных вузов СССР, исключительными решениями правительства КазССР. 3 ноября 1944 г. были проведены первые приёменные экзамены. Частично к занятиям приступили уже в декабре 1944 года, но планомерные занятия организованно начались сразу же после Нового года – с 4-го января 1945 года. Несмотря на все трудности первого учебного года, именно он заложил основу большинства исполнительских школ Казахстана и обеспечил долгую и успешную историю консерватории.

Ключевые слова: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматинская консерватория, история казахской музыки.

Балдырган Байқадамова¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***АЛМАТЫ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ. БІРІНШІ ЖЫЛ...****Аннотация**

Зерттеу Қазақстанның көне өнер жоғары оқу орны – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының құрылу тарихы мен алғашқы жылдарына арналған. Зерттеудің негізгі әдіснамалық принципі – тарихшылық. Барлық келтірілген мәліметтер, бір жағынан дәуірдің мұрағаттық құжаттарына, екінші жағынан сипатталған оқиғаларға тікелей қатысқан адамдардың естеліктеріне негізделеді. Зерттеу барысында Қазақстанда консерваторияны құрудың алғашқы бастамасы КСРО басшылығына хат-қолдау хатты ұсынған кеңес өнерінің көрнекті қайраткерлері Г. Уланова, Ю. Завадский, Н. Сац және В. Марецкаяға тиесілі екені анықталды. 1944 жылының 24 шілдесінде консерваторияны ұйымдастыру туралы Қазақ КСР Халық Комиссарлары Кеңесінің № 402 қаулысы шығады. 7 тамызда басшы лауазымына И. В. Круглыхин тағайындалды. Оқу сыныптарымен, жатақханамен, музыкалық аспаптармен, кітапханамен қамтамасыз етумен байланысты алғашқы ұйымдастырушылық қиындықтар әр түрлі тәсілдермен шешілді: бір шатырдың астында консерватория мен «Музхоркомбинатты» біріктіру жолымен, КСРО-ның орталық жоғары оқу орындарының көмегімен, ҚазССР Үкіметінің ерекше шешімдерімен. 1944 жылы 3 қарашада алғашқы қабылдау емтихандары өткізілді. 1944 жылының желтоқсан айында оқу

¹ Первая версия очерка была опубликована в журнале «Простор» в 2004 году [1].

сабақтарына кірісу басталды, бірақ жоспарлы сабақтар жаңа жылдан кейін бірден 1945 жылдың 4 қаңтарынан басталды. Бірінші оқу жылының барлық қиындықтарына қарамастан, ол Қазақстанның көптеген орындаушылық мектептерінің негізін қалап, консерваторияның ұзақ әрі табысты тарихын қамтамасыз етті.

Түйінді сөздер: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы консерваториясы, Қазақ музыкасының тарихы.

Baldyrgan Baikadamova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

ALMATY CONSERVATORY. FIRST YEAR ...

Abstract

The study is dedicated to the history of creation and the first years of work of the oldest art university of Kazakhstan – the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. The main methodological principle of research is historicism. All the information is based, on the one hand, on archival documents of the era, on the other hand, on the recollections of people who were directly involved in the events described. The study found that the primary initiative for creating a conservatory in Kazakhstan belongs to prominent figures of Soviet art G. Ulanova, Yu. Zavadsky, N. Sats, and V. Maretskaya, who initiated a letter of application to the leadership of the USSR. On July 24, 1944, the Resolution of the Council of People’s Commissars of the Kazakh SSR No. 402 on the organization of a conservatory was published. On August 7, I.V. Kruglykhin was appointed to the post of director. The first organizational difficulties associated with providing classrooms, a dormitory, musical instruments, and a library were solved in various ways: by combining the Conservatory and the ‘Muz-chor-combinat’ under the same roof, with the help of central universities of the USSR, by exclusive decisions of the Kazakh SSR government. On November 3, 1944, the first entrance exams were held. Partially, classes began already in December 1944 but systematic classes began in an organized manner immediately after the New Year – from January 4, 1945. Despite all the difficulties of the first academic year, it was it that laid the foundation for most of the performing schools in Kazakhstan and provided a long and successful history of the conservatory.

Keywords: Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty Conservatory, history of Kazakh music.

Самые первые страницы в истории любого ВУЗа всегда вызывали и вызывают незатухающий интерес. Проходят годы, с ними он взрослеет, сменяются поколения, а то, как все начиналось, как все было – так и остаются вопросами, продолжающими волновать всех, кто когда-то был причастен к ВУЗу, кто и сегодня связал с ним свою судьбу.

Данный очерк о первом в Казахстане высшем музыкальном заведении – Алма-Атинской государственной консерватории² как раз и посвящен этому периоду рождения – ее первому году. Он не мог бы состояться, если бы на помощь не пришли архивные записи. Но сухие строки документов не в состоянии передать особую атмосферу того уникального времени, его «дух», его настрой. Страницы истории ожили благодаря воспоминаниям участников тех далеких «событий», кто был причастен к самому акту рождения вуза, кто составил его первый «эшелон», оставленных в виде коротких записей на бумаге, магнитофонной ленте, живущих и продолжающих жить в устных пересказах.

Пусть этот скромный труд будет выражением благодарности всем ныне живущим участникам очерка и светлой памятью ушедшим – основоположникам и зачинателям, тем, кто проявил инициативу и выдвинул саму идею открытия консерватории, и тем государственным деятелям, которые выполнили труднейшую организационную работу по созданию небывалого раньше в республике музыкального вуза, его первым учителям и первым студентам.

² Именем выдающегося кюйши Курмангазы консерватория была названа позже – в 1956 году, сегодняшний же статус Казахской национальной консерватории им.Курмангазы получила в 2001 году.

...Есть в самом центре Алматы здание, которое знают все жители города и которое сразу же узнают приезжающие в наш город гости. С раннего утра и до позднего вечера из его окон несутся разноголосые звуки музыки, заполняя тишину прилегающего сквера и тихой живописной улочки К.Байсеитовой, соперничая с шумом одной из центральных транспортных магистралей города – проспекта Аблай хана.

Единственное до недавнего времени высшее музыкальное учебное заведение республики славно своими достижениями. Из стен консерватории вышло более 11000 выпускников, которые составляют сегодня основное ядро практически всех известных музыкальных коллективов Казахстана. В многочисленных музыкальных учебных заведениях Казахстана трудятся воспитанники консерватории, внося немалую лепту в подготовку кадров, множа и прославляя успехи нашего ВУЗа.

Сегодня консерватория – это не только центр музыкального образования республики. Студенты и преподаватели активно концертируют, достойно представляя на самых престижных музыкальных форумах искусство Казахстана. За их плечами немало побед на всевозможных исполнительских конкурсах. Наших коллег хорошо знают в США и Японии, Франции и Турции, Италии и Сингапуре, Англии и Иране, Финляндии и Южной Корее...

Конечно, годы становления консерватории были очень трудными. Необходимо было в короткий срок освоить европейскую культуру, заложить основы новой педагогики. 75 трудных и незабываемых лет шла консерватория к тем достижениям, которыми гордится сегодня Казахстан. И этот путь к олимпу был чрезвычайно сложным. История консерватории – это не только внушительный список ее лауреатов, народных и заслуженных артистов. История консерватории – это и преодоление тех трудностей, которые сопутствовали ей на протяжении всех лет, начиная с первых дней ее становления.

С чего начиналась консерватория...

Предыстория создания в Казахстане первого высшего учебного музыкального заведения уникальна. Все началось с конца 1942 года...

В один из декабрьских дней, на прием к заместителю секретаря ЦК КПСС по делам идеологии и культуры Болебаю Исабекову записались проживавшие в Алма-Ате во время эвакуации видные деятели русской культуры – Галина Сергеевна Уланова, Юрий Александрович Завадский, Наталья Ильинична Сац и Вера Петровна Марецкая. Речь шла о казахском искусстве и главное – о нуждах музыкального образования. К концу приема они сказали следующее: «Мы думали, что у такого великого народа, который сумел защитить такую огромную территорию, который оставил яркий след в истории, создал великую культуру – есть консерватория. Но это оказалось не так. Великому народу пристало иметь соответствующую науку и искусство. Необходимо строить консерваторию».³

Эта идея давно витала в высших кругах и в среде интеллигенции. Но не только воплотить ее, но даже поставить вопрос об открытии первого музыкального вуза в Казахстане не представлялось возможным. Ведь война была в самом разгаре. А столь важное решение должна была принять Москва. Но посетители настаивали и доказывали – «для культуры не существует преград. Она во все времена развивалась и примеров в истории тому немало. Казахский народ, проявивший ко всем эвакуированным беспредельное гостеприимство и великодушие, заслуживает великой благодарности, и мы – деятели культуры, сами испытавшие на себе заботу и внимание казахстанцев решили взять инициативу на себя. Мы решили выйти с ходатайством в союзное руководство, и просить найти возможность открыть в Алма-Ате консерваторию».⁴

³ В канун 50-летнего юбилея ВУЗа нам об этом поведал Б.И.Исабеков, работавший в те годы зам.начальника отдела культуры и образования ЦК КПСС Казахстана. Запись беседы хранится в Доме-музее Бахитжана Байкадамова, копия документа передана в Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей РК.

⁴ Там же.

Действительно, Г.Улановой, Ю.Завадским, Н.Сац и В.Марецкой такое письмо-ходатайство было написано, и было оно доставлено постоянным представителем Казахстана в Москве. Союзное правительство, занятое военными проблемами, дав «добро», вскоре переадресовало вопрос об открытии консерватории республиканскому руководству, которое и занялось этой проблемой. Непосредственно эту работу курировали Николай Александрович Скворцов, занимавший в то время пост Первого секретаря ЦК Компартии Казахстана, Нуртас Дандыбаевич Ундасынов – Председатель Совнаркома КазССР, Абсемет Казакбаевич Казакбаев – Председатель Президиума Верховного Совета КазССР и наш посол в Москве Исагали Шарипович Шарипов, обеспечивавший незамедлительное прохождение документов на согласование по каналам диппочты. Неизвестно, как бы отреагировало союзное правительство, если бы за обращением об открытии в Казахстане консерватории не стояли такие громкие имена. Конечно, консерватория была бы открыта, но когда?

...Шел июль 1944 года. Впереди еще 9 месяцев и 16 дней до дня Победы в Великой Отечественной войне. Еще неизвестно, сколько прольется крови, и какие потери понесет страна. Все жили военными сводками, жили девизом: «Все – для фронта, все – для победы!» Но в это суровое время Союзное правительство приняло решение о создании первого в республике музыкального ВУЗа – Алма-Атинской Государственной консерватории, приняв тем самым заботу о развитии музыкального образования в Казахстане.

И вот, наконец, 24 июля 1944 года выходит знаменательное Постановление Совета Народных комиссаров Казахской ССР за № 402. Документ пронизан духом военного времени как по тону, так и жесточайшему режиму экономии. За его краткими директивными строками видно, какая огромная работа была проделана республиканским руководством. В нем прописано все, начиная со структуры вуза, помесечного финансирования, квоты первого набора, включая поштучно мебель, классные доски, вешалки, метры ткани, заканчивая организациями-исполнителями с поименной ответственностью конкретных лиц за реализацию данного Постановления. В виду важности документа мы сочли необходимым привести его полный текст.

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ КАЗАХСКОЙ ССР

ПОСТАНОВЛЕНИЕ № 402

Об организации консерватории в городе Алма-Ате Совет Народных комиссаров Казахской ССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Организовать с 1 октября 1944 года в городе Алма-Ате государственную консерваторию на базе здания Музыкально-хореографического комбината со следующими факультетами: историко-теоретико-композиторский, вокальный, фортепианный, оркестровый с отделением национальных инструментов и факультет хорового дирижирования.
- Кроме того, при консерватории создать оперную студию.
2. План приема на первый курс Алма-Атинской государственной консерватории определить в количестве 150 человек.
3. Музыкально-хореографический учебный комбинат с 1 января 1945г. разукрупнить, выделив в самостоятельную единицу хореографическое училище.
4. В целях улучшения качества учебно-методической и воспитательной работы подчинить музыкальное училище им.Чайковского и музыкальную школу Алма-Атинской консерватории.
5. Обязать Алма-Атинский горисполком до 15 сентября 1944 г. предоставить 10 квартир для размещения профессорско-преподавательского состава Алма-Атинской государственной консерватории и помещение под общежитие студентов консерватории на 100 человек.
6. Для обеспечения нормального учебного процесса в консерватории и других музыкальных учебных заведениях республики организовать при Алма-Атинской государственной консерватории научно-экспериментальную мастерскую по изготовлению и усовершенствованию казахских народных инструментов.
7. Штат административно-хозяйственного персонала консерватории установить в 58 единиц с месячным фондом зарплаты 24750 руб. Просить Государственную штатную комиссию при СНК СССР утвердить штаты Алма-Атинской государственной консерватории.
8. Обязать Наркомфин КазССР (тов.Шугайло) в порядке исполнения республиканского бюджета выделить на организацию и содержание консерватории до конца 1944 г. 622,0 тыс.руб.

9. Обязать Алматастрой (т.Гербановского) изготовить до 1 ноября 1944 г. для учебного корпуса и студенческого общежития государственной консерватории 30 столов и 400 стульев, 8 шкафов, 40 тумбочек, 5 классных досок и 10 вешалок для одежды.
10. Обязать Госплан при Совнарком Каз.ССР (т.Тажид) выделить в 3-м квартале 1944 г. 4 тысячи метров хлопчатобумажной ткани и 200 метров суконного материала для оборудования общежития и постельных принадлежностей студентов Алма-Атинской государственной консерватории, а также необходимое количество лесоматериалов для изготовления инвентаря и оборудования, указанных в п.9 настоящего постановления.
11. Обязать Наркомторг КазССР (тов.Омарова) включить в снабжение работников, профессорско-преподавательский состав и студентов Алма-Атинской государственной консерватории наравне с другими ВУЗами города Алма-Аты.

Председатель Совета Народных
Комиссаров Казахской ССР Н.Ундасынов

Управляющий делами Совета
Народных Комиссаров Казахской ССР Н.Кузембаев
Город Алма-Ата, Дом правительства

24 июля 1944 г.

Важность и значение этого документа трудно переоценить. Республика остро нуждалась в музыкальных кадрах высшей квалификации. К тому времени все художественные коллективы были укомплектованы исключительно выходцами из художественной самодеятельности и все произведения в основном выучивались, как говорят, «по слуху».⁵

К началу 1944 года в Казахстане действовало только одно Алма-Атинское музыкальное училище им.Чайковского, которое, конечно же, было не в состоянии решить проблему кадров. Необходимость диктовала открытие подобных средних музыкальных заведений во всех областях республики, а для этого также нужны были педагоги с высшим образованием. Но на что должен был опереться новый ВУЗ, какими резервами он располагал, если даже и в столице республики ситуация была крайне сложная?

В Алма-Ате на момент открытия консерватории действовало помимо музыкального училища всего две детские музыкальные школы семилетки – им.Амре Кошаубаева для детей трудящихся города⁶ и школа-интернат для одаренных детей⁷. А задачи правительством республики были определены очень высокие. В кратчайшие сроки необходимо было снять проблемы воспитания профессиональных исполнителей и педагогов высшей квалификации. И это должна была решить консерватория.

В известие об открытии в Алма-Ате консерватории многие до конца не верили. Е.Г.Брусиловский вспоминал, какие сомнения он испытывал: «Идет война, время тяжелое, по стране столько разрушений. Все это надо восстанавливать. А здесь открытие нового Вуза – дополнительные расходы. Невероятно!». Но сама мысль о важности и значении правительственного решения, в котором была заложена исключительная забота о подготовке музыкантов для республики, была понятна всем.

...Место, где расположилась вновь открывшая консерватория и сегодня закреплено за ней. Конечно, многое изменилось, консерватория расширила свои площади. Теперь в ее ведении 3 корпуса и Большой концертный зал⁸. Но тогда, в 1944 году консерватория делила единственное здание с тремя другими хозяйствующими субъектами.

⁵ Из воспоминаний Б.В.Лебедева.

⁶ Находилась на углу улиц Гоголя и Пушкина (ныне театр Алибека Днишева). В настоящее время – частная школа, носит то же имя (в здании бывшей средней школы на углу улиц Гоголя и Калдаякова).

⁷ Впоследствии – им.К.Байсеитовой. Занимало небольшое здание в Советском районе по улице Октябрьской 112.

⁸ Нового учебного корпуса, который в настоящее время находится на улице К.Байсеитовой, тогда не было. Оно построено в 1963-1965 гг. В 2001 году консерватории было передано здание Министерства связи РК.

Первоначально, здание по проспекту Сталина (ныне Абылай хана 90) было построено в 1930-х годах как обычная школа. В 1940-м году по решению Союзного правительства после успешно прошедшей в 1936 году «Первой декады казахского искусства» в Москве, здание было передано хореографическому училищу. Но оно оставалось за ним всего несколько месяцев. Война внесла свои коррективы. Строгий режим экономии, продиктованный военным временем, потребовал коренной реорганизации – создание единого учреждения, которое объединило в себе имевшиеся в Алма-Ате творческие учебные заведения. Так, под одной крышей и под единым управлением оказались сразу три учебных заведения: хореографическое училище с интернатом, музыкальное училище им. Чайковского⁹ и музыкальная школа-интернат для одаренных детей под одним общим и весьма причудливым названием «Музхоркомбинат». Учебно-вспомогательный, хозяйственно-технический персонал, таким образом, был сокращен в три раза.

Вывеска «Музхоркомбинат» приводила в недоумение жителей города. Старожилы вспоминают, как прохожие часто спрашивали: «Какой хозяйственный комбинат находится в этом здании?». Итак, в одном здании «Музхоркомбината» надо было разместить ещё и вновь открывающуюся консерваторию с казахской группой одаренных детей. Эта нелегкая задача пала на плечи первого директора консерватории, назначенного приказом Управления по делам искусств при Совнарком КазССР. Этот первый в истории консерватории приказ мы приводим полностью:

ПРИКАЗ № 1

по Алма-Атинской государственной консерватории

г. Алма-Ата 7 августа 1944 г.

§ 1

На основании приказа Управления по делам искусств при СНК КазССР от 05.08.1944 г. за № 275 с сего числа приступил к исполнению обязанностей директора Алма-Атинской государственной консерватории.

И.о. директора Алма-Атинской государственной консерватории И. Круглыхин

Этим же числом Приказом № 2 были назначены зам. директора на научно-учебной части Р.И. Лефлер¹⁰, ученый секретарь С.И. Кан, управделами консерватории Н.Я. Рыкова¹¹, машинистка И.В. Савицкая.

Вот этому маленькому административному аппарату предстояло за чрезвычайно сжатые сроки подготовить все к началу первого в истории консерватории приема студентов. Задача была ими выполнена. И главная заслуга, конечно же, принадлежит первому руководителю – И.В. Круглыхину.¹²

⁹ До 1941 года оно ютилось в ветхом маленьком помещении по улице Фурманова между Гоголя и Горького.

¹⁰ Музыковед по специальности, эвакуированная в начале войны из Киева. Зам. директора проработала 4 месяца. За организационную работу по вновь открывшейся консерватории ей была объявлена благодарность. С 26 ноября 1944 г. Р.И. Лефлер была освобождена с должности в связи с возвращением в родной город Киев. Ее сменил пианист Всеволод Александрович Коллар из Ленинграда, прибывший в Алма-Ату согласно приказа Главного управления учебных заведений по делам искусств при СНК СССР.

¹¹ Одновременно она оставалась секретарем учебной части «Музхоркомбината».

¹² Круглыхин Иван Васильевич родился 6 ноября 1897 г. в деревне Кошерловка Семилужской волости Томской губернии в семье крестьянина-бедняка. В 8 лет он остался без отца, и вынужден был мыкаться по чужим людям, пока в 1907 г. не был определен воспитанником музыкальной команды Томского пехотного полка. Обучался он игре на трубе. В 1913 г. И. Круглыхин поступает в Петербургскую консерваторию в класс известного дирижера и трубача А.Б. Гордона, одновременно работая в оперном и симфоническом оркестрах. После окончания в 1918 г. консерватории И.В. Круглыхин работает в Томске военным капельмейстером, солистом симфонического оркестра и преподавателем по классу трубы педагогического техникума. В 1935 г. И.В. Круглыхин получил приглашение от директора Алма-Атинского музыкально-драматического техникума С. Камалова на работу в качестве преподавателя по классу трубы, музыкально-теоретических дисциплин и руководителя студенческого духового оркестра. Вскоре был назначен зам. директора по учебной работе. В 1942 г. после объединения трех учебных заведений в "Музхоркомбинат" был назначен его директором и проработал в этой должности вплоть до его расформирования, совмещая с 1944 года и должность первого директора консерватории.

Назначая Ивана Васильевича на пост директора консерватории, руководство республики приняло чрезвычайно удачное решение. Это был прекрасный высокообразованный музыкант. Кроме того, Круглыхин имел за своими плечами большой опыт организаторской работы – на момент своего назначения он являлся директором «Музхоркомбината».

Удачным назначение И.В.Круглыхина было еще и потому, что консерватория на первых порах не могла обойтись без помощи музыкального училища. Это и решение в какой-то мере кадровых проблем (педагоги могли работать на условиях совместительства), и резерв будущих абитуриентов, и, наконец, все обеспечение учебного процесса – ведь консерватория начинала «с нуля». Совмещение должностей первого руководителя давало возможность И.В.Круглыхину оперативно решать все эти консерваторские проблемы силами и возможностями не только музыкального училища, но и хореографического училища и музыкальной школы. Верными помощниками ему были директор хореографического училища А.В.Селезнев и директор музыкальной школы В.И.Лазарева. Делились всем, что имели.

Много хлопот прибавилось у директора «Музхоркомбината» и директора Алма-Атинской государственной консерватории И.В.Круглыхина. Уголь, дрова, свет и многое другое – все строго регламентировалось. Всем этим в первую очередь обеспечивались фронт и военные заводы, железные дороги, военные госпитали и больницы, детские дома и школы.

Особой заботы требовал интернат «Музхоркомбината», его бесперебойное снабжение всем необходимым. В интернате в основном жили и учились на полном государственном обеспечении дети, оставшиеся без родителей – ученики музыкальной школы. Он также должен был принять и будущих воспитанников казахской группы одаренных детей Алма-Атинской консерватории.

Необходимо было поставить «на довольствие» и преподавателей. Скучный набор продуктов выдавался по карточкам, топливо – по особым ордерам.

Одним из самых сложных был вопрос с размещением приглашенных преподавателей. Ведь своих квартир у консерватории не было. Часть преподавателей с семьями вынуждена была ютиться в учебном корпусе, в маленьких коморках, артистических «карманах» камерного зала, под лестничными площадками. Так, И.В.Круглыхин жил на первом этаже в двух маленьких комнатах (в настоящее время там находится медпункт), эвакуированная преподаватель фортепиано С.А.Маргулис жила в перегородженной фанерой камерке под лестницей 1-го этажа. Некоторые преподаватели занимали малоприспособленный для жилья бывший купеческий дом в районе Парка культуры и отдыха рядом с общежитием.

Расположилась консерватория с казахской группой одаренных детей на третьем этаже вначале в четырех классах южного крыла здания «Музхоркомбината» [1, с.71]¹³. Чтобы как-то «выкроить» ещё помещения под занятия, перегородили фанерой лестничные площадки, два из четырех туалета переоборудовали под учебные помещения. Таким образом, через 2 месяца у консерватории стало восемь классов. Конечно, этого было явно недостаточно. Жили, как говорят «в тесноте, да не в обиде». Чтобы не сорвать учебный процесс, администрация вынуждена была обратиться к преподавателям консерватории и музыкального училища с просьбой о проведении индивидуальных и отчасти групповых занятий на дому.

Необходимо было подумать и о размещении студентов консерватории *в общежитие*. В распоряжении было только два здания музыкальной школы-интерната по улице Октябрьской 112 и музыкального училища по Сибирской 35.¹⁴ Последнее было очень ветхим камышитовым бараком, малоприспособленным для жилья, без душа, с «удобствами» во дворе. «Мы, педагоги, – вспоминает Б.В.Лебедев – посещая общежитие, приближаясь к нему,

¹³ Хореографическое училище с интернатом занимало весь второй этаж, музыкальное училище расположилось на первом и третьем этажах западной стороны здания.

¹⁴ Ныне улица Джетысуйская, недалеко от Ташкенской в районе парка культуры и отдыха Горького.

думали, не завалилось ли оно, не рухнула ли крыша?» Пришлось потесниться – студенты жили по 10-12 человек в комнате, сами отапливали помещение углем и дровами, носили воду из колонки. Топливо доставлялось с большими перебоями, так что были дни, когда нечем было растопить печку. Л.А.Хамиди вспоминал, как ему «однажды неожиданно перепала вязанка дров», которую он «с радостью на санках через весь город доставил в общежитие студентам. Они так мерзли, что, глядя на них, просто пробирала дрожь!»

Своей библиотеки у консерватории не было, преподаватели и студенты пользовались фондами «Музхоркомбината», которые были бедными и явно не рассчитанными для вузовского обучения. Все умещалось в маленькой комнатке, о читальном зале приходилось только мечтать. В ход пошла литература преподавателей. В этот год библиотека пополнилась личными собраниями не только педагогов, но и простых алмаатинцев, а также музыкантов и деятелей искусств, находившихся в эвакуации. Но главная помощь пришла от Московской и Ленинградской консерваторий, которые живо откликнулись на просьбу Алма-Аты и безвозмездно передали целый контейнер нотной и учебной литературы в количестве 3330 единиц [2, с.102]. Поехать же за ней было некому – катастрофически не хватало работников и преподавателей. Отбор и доставку этого ценного груза было поручено студенту-первокурснику, будущему профессору консерватории Арнольду Генриховичу Гринфельду. Через три недели этот ценнейший дар был получен, и консерватория пополнилась так необходимой для молодого Вуза литературой. Все эти поступления и положили начало нашей собственной консерваторской библиотеке.

Трудное положение было с прослушиванием музыкальных произведений на занятиях. Консерватория пользовалась училищным кабинетом звукозаписи. Его фонды были еще более бедными, чем библиотечные. О многих самых необходимых записях приходилось только мечтать. Не хватало воспроизводящей техники. Спасали положение коллекция грампластинок и личная радиолка доцента кафедры общего фортепиано Генриха Ильича Гринфельда.

Сложным было положение и с инструментами. Их просто не было. Для того чтобы приобрести инструменты, а их можно было купить только «с рук», понадобилось специальное распоряжение правительства, разрешающее «в виде исключения, приобретение у частных лиц, следующих музыкальных инструментов для Алма-Атинской консерватории: концертный рояль – 1, кабинетных роялей – 3, пианино – 3, скрипки – 3, виолончелей – 3, контрабас – 1, гобой – 1, кларнетов – 2, валторн – 3, литавра – 1» [3].

Дирекции консерватории удалось закупить эти инструменты к началу занятий, но практически все они были довольно старые и требовали серьезного ремонта. Выход был один – воспользоваться основным фондом музыкального училища, который также «не блистал» качеством. Многие из инструментов были изношены и требовали постоянного к себе внимания. Все сотрудники музыкальной мастерской¹⁵ ремонтировали и настраивали инструменты не только консерватории, но и «Музхорккомбината». Работы было много – практически весь фонд был изношен. Но своим самоотверженным трудом, невероятными усилиями им удавалось поддерживать инструменты в рабочем состоянии. Добрым словом музыканты вспоминают Алексей Михайловича Арефьева, который хотя и числился хранителем музыкальных инструментов, был «от бога» мастером струнных и духовых инструментов. Он творил буквально «чудеса», давая старым, отжившим свой век инструментам, новую жизнь.

Пожалуй, наиболее благополучно обстояло дело с медпунктом «Музхоркомбината», именовавшимся фондиаторным кабинетом, который взял «под опеку» и студентов консерватории. Лечил всех ленинградец – доктор медицинских наук, профессор И.Я.Деранже. Помимо чисто хозяйственных забот, а также прибавившихся проблем, связанных с размещением нового ВУЗа – необходимо было подготовить все, чтобы 3 ноября 1944 г. провести первое заседание экзаменационной комиссии.

¹⁵ Заведующий А.А.Андреевский, мастера М.Н.Трембовельская и А.Н.Попов.

Первые педагоги...

Официальные документы первых месяцев работы консерватории по насыщенности «событий», их важности, жизненной необходимости стремительности принимаемых решений проникнуты духом военного времени и в чем-то напоминают «сводки Информбюро». За скудными строками приказов сокрыты огромные усилия первых сотрудников и преподавателей консерваторцев. Ведь за два с небольшим месяца предстояло сформировать педагогический коллектив, разработать учебные программы, экзаменационные требования, подготовить помещения для занятий, «на голом месте» возвести материально-техническую базу, поставить на довольствие коллектив и многое другое.

Самой сложной была задача *укомплектования педагогического коллектива*. Е.Г.Брусилловский, на долю которого выпало немало трудностей, связанных со многими новыми начинаниями в республике в области музыкального искусства, пишет: «Открывшаяся консерватория не могла похвастаться достаточным количеством хорошо подготовленных педагогов вузовского профиля. В который раз, как обычно, приходилось начинать с нуля!» [4, с.94].

Квартирами консерватория не располагала, и поэтому рассчитывать на приезд педагогов из других городов страны не приходилось. Наиболее реальными кандидатами в педагогический состав, конечно же, были преподаватели музыкального училища – наиболее опытные и квалифицированные кадры, которых можно было привлечь к работе в консерваторию на условиях совместительства.

Разговоров лета 1944 года об открытии консерватории было много. Основной вопрос, который волновал всех – кто же будет обучать студентов? Ведь опыта преподавания в Вузе практически ни у кого из вероятных претендентов не было. В поисках и уговорах были задействованы все видные музыканты – Е.Г.Брусилловский, А.К.Жубанов, Л.А.Хамиди. Б.В.Лебедев, который на тот момент был художественным руководителем и главным дирижером хоровой капеллы в своих воспоминаниях упоминал, с каким жаром его уговаривал дирижер оркестра народных инструментов Латиф Абдулхаевич Хамиди: «Борис Васильевич, вы имеете высшее музыкальное образование, имеете солидный стаж работы с профессиональными хоровыми коллективами, имеете звание заслуженного артиста и преподавать в консерватории просто обязаны!».

Сентябрь и октябрь месяцы у дирекции ушли главным образом на укомплектование педагогического коллектива консерватории и на подготовку к приему первых студентов. Эти «узловые» для ВУЗа проблемы в столь короткий срок, в условиях военного времени окончательно решить было невозможно. Практически, педагогический состав формировался весь первый учебный год.

Времени, да и возможностей для проведения конкурса по замещению вакантных должностей не было. Ведь первый год консерватория была практически без Ученого Совета. Первое заседание Ученого Совета консерватории состоялось в самом конце учебного года – только 7 мая 1945 года.¹⁶ Оно было обставлено торжественно – ведь главным вопросом было приветственное письмо Ученого Совета Ленинградской ордена Ленина Государственной консерватории им.Н.А.Римского-Корсакова, которое помимо поздравлений, содержало столь необходимое молодому вузу предложение о сотрудничестве и готовности коллектива оказать всю необходимую помощь [5].

Директор консерватории был наделен особыми полномочиями по решению кадровых вопросов. И.В.Круглыхин имел право вести переговоры, приглашать и зачислять в штат преподавателей по своему личному приказу.

На первом этапе проблему кадров пришлось решать не без нарушения положений Высшей школы. На работу была приглашена часть педагогов со средним музыкальным образованием. Это были в основном преподаватели музыкального училища. Но основное «ядро» составили жившие, а также временно находящиеся в эвакуации в Алма-Ате

¹⁶ До конца года было проведено еще два заседания – 27 мая и 14 июля.

музыканты высшей квалификации. Педагогический состав консерватории числом в 35 педагогов (включая 13 совместителей) был оформлен Приказом директора за № 17 от 9 ноября 1944 года (с указанием нагрузок, занимаемых должностей и заработной платы) после его согласования с вышестоящими руководящими организациями, для чего в сентябре 1944 года И.В.Круглыхин и Р.Л.Лефлер побывали в командировке в Москве.

Первые педагоги заслуживают того, чтобы их имена были названы. Это – шесть преподавателей кафедры *специального фортепиано* и.о.профессора Г.Н.Петров, и.о.доценты Л.Л.Кельберг, С.И. Кан, А.Н.Контарович, М.В.Моклецова, С.Е.Гинзбург, три педагога *по общему фортепиано* М.И.Окунь, Г.И.Гринфельд, З.В.Иванова, два *концертмейстера* – старшие преподаватели А.Э.Шнейдерман, М.М.Жилина, пять *вокалистов* и.о.доцента А.М.Курганов, С.С.Коробов, старшие преподаватели А.В.Гуцаловская, А.И.Мизонов, С.С.Котляр, а также педагог по фониатрии (специалист по голосовым связкам) и.о.профессора И.Я.Деранже по совместительству заведующий фониаторным кабинетом, один *дирижер-хоровик* и.о.доцента Б.В.Лебедев, шесть *по оркестровой кафедре* и.о.профессора И.А.Лесман и Е.П.Антопольский, и.о.доцента Л.М.Шаргородский, Л.Я.Эдельман, В.П.Федоров, старший преподаватель А.В.Васильев, шесть *по историко-теоретическому отделению* и.о.профессора В.А.Коллар, и.о.доцента И.В.Круглыхин, Р.Л.Лефлер, Д.Д.Мацуцин, Л.А.Хамиди, преподаватель В.А.Писмарева, один *по теоретико-композиторскому отделению* и.о.профессора Е.Г.Брусиловский, один *по отделению народных инструментов* и.о.профессора А.К.Жубанов, четверо *по общеобразовательным дисциплинам* – по марксизму-ленинизму М.Б.Шмуляр и М.Я.Цейхмейстрюк, по русскому языку П.М.Какузина, по немецкому языку преподаватель Е.И.Бабчина.

Пополнение педагогического состава продолжалось в течение всего учебного года. Так, например, с 1 декабря на фортепианную кафедру был зачислен находящийся в эвакуации и.о.доцента Л.Я.Саксонский, а в феврале 1945 г. на эту же кафедру были приняты Г.Д.Нейкова и С.А.Маргулис¹⁷.

Педагогов, тем не менее, не хватало, и многие из них вынуждены были совмещать работу в консерватории и других учреждениях культуры – музыкальном училище, оперном театре, филармонии и т.д.

Более того, отдельным студентам было даже доверено вести занятия. Конечно, причиной тому была острая нехватка кадров, огромная перегруженность педагогов, и администрация вынуждена была обратиться к помощи наиболее продвинутых студентов. В.А.Писмарева, А.Г.Гринфельд, несколько позже Л.И.Гончарова (по кафедре теории и истории музыки), О.В.Юрьева и З.М.Такисова (по кафедре хорового дирижирования) числились по приказам и студентами и педагогами.

Этот год был особым и для подразделений «Музхоркомбината». Часть принятых в консерваторию из числа эвакуированных преподавателей в связи с их недогруженностью по основной работе (в наличии были часы только по первому курсу) совмещали преподавание в музыкальном училище и музыкальной школе.

Но были случаи совмещения должностей и внутри самой консерватории. Уникальный пример тому находим в Приказе № 24 от 23 декабря 1944 г.: «В дополнении приказа № 12 от 10 сентября 1944 г., композитора, доцента историко-теоретико-композиторской кафедры, гвардии старшего лейтенанта тов.Мацуцина Дмитрия Дмитриевича назначить преподавателем военной кафедры консерватории по отделу специальной подготовки».

Вот другой, не менее яркий пример. На должность Секретаря Ученого Совета Вуза, которая всегда считалась очень ответственной, и на нее назначались специалисты не только высшей квалификации, но и пользующиеся особым доверием коллектива, был избран Борис Григорьевич Ерзакович, который, по сути таковым и являлся, но был лишь студентом-первокурсником!

¹⁷ Маргулис Серафима Александровна – выпускница Берлинской консерватории. До эвакуации преподавала в Одесской консерватории.

Особая страница в истории консерватории – ее *первые заведующие кафедрами*, на долю которых выпало немало хлопот в дни рождения ВУЗа. Здесь особо следует подчеркнуть, что если в отношении отдельных преподавателей допускались отклонения от установленных норм приема в штат преподавателей, то они ни в коем случае категорически были не приемлемы к заведующим кафедрами. Это – должны были быть специалисты не только с высшим образованием, но и преподаватели, имевшие известный практический стаж работы по своей специальности. В консерваторию они зачислялись сразу же на должность исполняющих обязанности профессора и доцента.

К началу учебного года все кафедры уже имели своих заведующих. Они были зачислены в разное время в период с августа по ноябрь месяц, но окончательно, пройдя утверждение в Алма-Ате в Управлении учебных заведений при СНК КазССР и в Москве в Главном Управлении учебных заведений при СНК СССР, были оформлены приказом за № 17 от 9 ноября 1944 года.

По специальным музыкальным кафедрам это были – и.о.профессора Ахмет Куанович Жубанов (кафедра казахских народных инструментов), и.о.профессора Евгений Григорьевич Брусиловский (кафедра теории истории и композиции), и.о.профессора Георгий Николаевич Петров (фортепианная кафедра), и.о.профессора Иисиф Антонович Лесман (оркестровая кафедра), и.о.доцента Борис Васильевич Лебедев (кафедра хорового дирижирования), и.о.профессора Наталья Феликсовна Нагулина. Все они к тому времени были уже известными музыкантами и деятелями культуры Казахстана.¹⁸

Никогда еще в истории консерватории роль первых заведующих кафедрами не была столь ответственной, как в тот первый ее год. Они, по сути, компенсировали отсутствие Ученого Совета, с его ответственностью за кадры и содержание учебного процесса. Значительно сковывало работу консерватории отсутствие утвержденных программ практически по всем дисциплинам. Ведь «потянуть» московскую программу «новорожденный» ВУЗ категорически не мог.

Кроме того, в типовом плане полностью отсутствовали дисциплины, связанные с национальной казахской культурой. Заведующим кафедрами и педагогам пришлось как бы «идти на ощупь», полагаясь только на свой опыт и интуицию. Наспех разработанные кафедрами учебные программы были несовершенными, их приходилось постоянно корректировать, в какой-то мере даже приспособлять к студентам, считаясь с их подготовленностью. Ведь многие студенты первого набора не имели даже среднего музыкального образования. Заведующие кафедрами вынуждены были брать за основу училищные программы, расширять и углублять их содержание.

¹⁸ Жубанов Ахмет Куанович – заслуженный артист КазССР (1936), народный артист КазССР (1944), орденосец ("Знак Почета" 1936), художественный руководитель и главный дирижер оркестра казахских народных инструментов, музыковед, автор известных научных трудов, в том числе "Жизнь и творчество казахских народных композиторов" (1942), композитор, автор целого ряда произведений, в их числе опера "Абай" в соавторстве с Л.А.Хамиди (1944). Выпускник Ленинградской консерватории.

Брусиловский Евгений Григорьевич – народный артист КазССР, широко известный и признанный композитор, автор 5 опер ("Кыз-Жибек", "Жалбыр", "Ер-Таргын", "Алтын-астык", "Гвардия алга"), 3-х симфоний, симфонических поэм, балета "Гуляндом", песен, романсов, хоровых произведений и т.д. Выпускник Петербургской консерватории (класс профессора Штейнберга).

Петров Георгий Николаевич – выпускник Московской консерватории (класс профессора К.Н.Игумнова), преподаватель Минской консерватории, с начала войны в эвакуации в Алма-Ате, где проработал концертмейстером и некоторое время хормейстером ГАТОБ до консерватории (с 1941). Лесман Иисиф Антонович – выпускник Петербургской консерватории (класс профессора Л.С.Ауэра), работал преподавателем в музыкальном училище (класс скрипки) и в филармонии, где возглавлял струнный квартет, занимался научной работой, слыл широко образованным и отличным музыкантом.

Лебедев Борис Васильевич – заслуженный артист КазССР (1942), награжден Почетной Грамотой Верховного Совета КазССР (1942), медалью "За трудовое отличие" (1942), выпускник Московской консерватории (класс профессора А.В.Александрова), художественный руководитель и главный дирижер Казахской Государственной капеллы (1937-48), главный хормейстер ГАТОБ (1937-1940).

Нагулина Наталья Феликсовна – выпускница Киевской консерватории, где до приезда в Алма-Ату проработала там же в Оперной студии. Возглавила научно-методическую работу по кафедре.

Особые трудности испытывали преподаватели теоретических и исторических дисциплин. Если по академическим дисциплинам можно было опереться на московские программы, то по национальным дисциплинам пришлось практически начинать «с нуля».

Педагогическому коллективу предстояло хотя бы «вчерне» наметить программы по групповым и индивидуальным дисциплинам, определить формы работы, установить требования к студентам с учетом их подготовленности, решить ряд методических и непомерный край» организационных вопросов. Словом, первый год должен был задать тон на будущее.

... и первые студенты

Администрацию беспокоил предстоящий набор. Ведь квота постановлением правительства была определена в 150 человек! Правда, в нее входили места по подготовительному отделению и группы одаренных детей. Но все же, цифра пугала.

Уже с лета будущие преподаватели консерватории активно включились в поиски абитуриентов. В основном агитация велась среди творческих коллективов. Кандидатами для поступления в консерваторию были артисты-оркестранты, хористы, солисты оперного театра и филармоний, которые в подавляющем большинстве не имели высшего образования. Многих из них действительно удалось уговорить продолжить учебу в консерватории.

Активно шел поиск талантливой молодежи на композиторское отделение среди «самодеятельных» авторов. Так, в числе претендентов подготовку с профессором Е.Г.Брусиловским проходили практически все будущие первокурсники теоретико-композиторского отделения.

Сложность заключалась в том, что многие из реальных претендентов в студенты консерватории к тому времени уже были маститыми исполнителями и известными композиторами, занимали руководящие должности, некоторые имели звания, у многих уже были семьи.

Перспектива сесть за студенческую скамью не радовала. Но многие все же поддались жарким уговорам, особенно Е.Г.Брусиловского и А.К.Жубанова – самых авторитетных и уважаемых в республике музыкантов. Так, среди первокурсников оказались народная артистка СССР Куляш Байсеитова, народный артист КазССР Канабек Байсеитов, члены Союза композиторов СССР – дирижер оркестра казахских народных инструментов Муқан Тулебаев и руководитель казахского хора филармонии, лауреат Всесоюзного конкурса Бахитжан Байкадамов, ответственный секретарь казахского отделения Союза композиторов Борис Ерзакович.

Стал студентом теоретико-композиторского отделения и педагог-фониатор, заведующий фониаторным кабинетом врач И.Я.Деранже. И профессор, и студент в одном лице!

Официально Приказ по консерватории о приемной комиссии за № 16 вышел 1 ноября 1944 года. В ее составе было 13 преподавателей.¹⁹ Согласно ему первое заседание состоялось «в пятницу 3 ноября в три часа дня». Прием был объявлен по специальностям «вокал», «фортепиано», «музыковедение», «композиция», «струнные и духовые инструменты», «хоровое дирижирование», «оркестровое дирижирование».

Но, предвидя трудности предстоящего приема, дирекция консерватории заблаговременно (почти за два месяца до экзаменов) отдала приказ о допуске наиболее одаренных абитуриентов казахской национальности к вступительным экзаменам, причем отдельных из них сразу же зачислила в интернат, поставила на довольствие. Так, в числе первых были допущены к испытательным экзаменам Ш.Кажгалиев с зачислением его «в интернат как воспитанника детского дома, не имеющего родителей», Р.Уразова с

¹⁹ И.В.Круглыхин – директор, председатель, Р.Л.Лефлер – зам.директора, С.И.Кан – ученый секретарь, и.о.профессора Е.Г.Брусиловский, А.К.Жубанова, Г.Н.Петров, И.А.Лесман, Е.П.Антопольский, и.о.доцента Б.В.Лебедев, А.М.Курганов, Д.Д.Мацуцин, старшие преподаватели А.И.Мизонова, А.В.Гуцаловская.

прикреплением ее «на питание в столовую интерната как материально нуждающаяся».²⁰ Двое же из претендентов были приняты в число студентов без вступительных экзаменов. Это – «Османов Тургут-Бен Сеид-Вокасович на подготовительный курс теоретико-композиторского отделения с предоставлением ему общежития по Октябрьской, 112»²¹ и Тастанов Хабидулла на первый курс по классу народных инструментов. Для этого оказалось вполне достаточно только одного поручительства. Как следует из приказа основанием послужило «заклучение зав.кафедрой нар.артиста КазССР тов.Жубанова».²²

Вступительные экзамены дались трудно, и не столько потому, что вынуждено растянулись на несколько месяцев, сколько в силу слабой подготовленности абитуриентов. Выбора практически не было.

Поэтому коллективом с большой радостью было воспринято известие об открытии на Западе Казахстана в декабре 1944 года второго по республике музыкального училища.²³

В целом, квота по приему абитуриентов практически была выполнена. Комиссия довольно успешно справилась с поставленной задачей. Несмотря на трудное военное время желающих продолжить учебу и получить высшее музыкальное образование оказалось довольно много.

На основании решения приемной комиссии²⁴ в число обучающихся по консерватории были зачислены 142 человека: на 1-й курс – 114, на подготовительное отделение – 7, в группу одаренных детей – 21. Набор обучающихся проходил без установленных квот в разрезе по специальностям. Все понимали, что предусмотреть в цифрах потребность мест по факультетам, а главное выполнить их – не реально. Набирали всех, кто желал, и кто мог выдержать вступительные экзамены. Отсюда перекосы – на сольных специальностях «густо», а на коллективных оркестровых «пусто».²⁵

Оставшиеся от квоты свободные места администрацией консерватории были использованы самым замечательным образом. Наиболее одаренным и продвинутым студентам разрешили заниматься по другим специальностям. Так, Тургута Османова и Капана Мусина сразу же оформили одним приказом одновременно по двум отделениям: теоретико-композиторскому и дирижерско-оркестровому. Остальные получили такое разрешение в течение первых месяцев обучения: народник Хабидулла Тастанов одновременно занимался на историко-теоретическом отделении, студент подготовительного отделения по классу композиции Жаппас Каламбаев на отделении народных инструментов, вокалистка Марьям Ахметова на историко-теоретическом, теоретик Айслу Байкадамова по классу вокала.

Жизнь показала целесообразность принятого тогда решения. Для большинства из них именно вторая (дополнительная) специальность оказалась главной в их жизни, именно она принесла им известность. Марьям Ахметову мы знаем как музыковед, Айслу Байкадамову как певицу, Жаппаса Каламбаева как кобызиста, Тургута Османова как дирижера, Хабидуллу Тастанова как домбриста, Капана Мусина как композитора. Неизвестно, как бы сложилась их творческая судьба, не прими дирекция столь мудрого решения.

²⁰ Приказ за № 8 от 8 сентября 1944 г.

²¹ Приказ за № 10 от 4 октября 1944 г.

²² Приказ за № 12 от 10 октября 1944 г.

²³ В Уральском музыкальном училище свое первое музыкальное образование получили народная артистка СССР Роза Джаманова, кандидат искусствоведения, проректор на научной работе консерватории, профессор Гафура Бисенова, музыковед и композитор Батыр Жусубалиев и др.

²⁴ Приказ за № 19 от 11 ноября и Приказы за № 23 от 20 декабря, № 26 от 29 декабря, № 27 от 30 декабря 1944 г., № 2 от 4 января 1945 г., а также несколько приказов с января по март включительно по отдельным студентам.

²⁵ В разрезе специальностей картина на 1-м курсе выглядела следующим образом: на фортепианном отделении – 18 студентов, на вокальном – 39, на историко-теоретическом – 13, на теоретико-композиторском – 8, на струнном – 5, на духовом – 3, на отделении казахских народных инструментов – 5, на дирижерско-хоровом – 17, на дирижерско-оркестровом – 6.

Нельзя не отметить и в целом высокого качества первого набора. Все отделения приняли студентов, которые в будущем стали известными в республике музыкантами, внесшими значительный вклад в дело развития музыкальной культуры Казахстана. Свои звезды были на всех факультетах. Каждый из них вправе гордиться своими первыми учениками: пианисты – заслуженной артисткой КазССР, профессором Евой Коган и профессором Арнольдом Гринфельдом, теоретики кандидатами искусствоведения заслуженным деятелем искусств КазССР Марьям Ахметовой, Гульжахар Чумбаловой, исследователем-фольклористом Аскан Серикбаевой, заслуженными учителями республики Константином Ошлаковым и Валентиной Писмаревой, дирижеры народными артистами КазССР профессором Шамгоном Кажгалиевым, Тургутосмановым и Газиз Дугашевым, вокалисты народной артисткой КазССР Айслу Байкадамовой, народники заслуженными деятелями искусств КазССР домбристом, профессором Хабидуллой Тастановым и кобызистом Жаппасом Каламбаевым, хоровики доцентом Зипой Такисовой и преподавателем Ольгой Юрьевой, скрипачи профессором Балым Кожамкуловой.

Но, конечно же, особенно уникальным был набор на теоретико-композиторское отделение. Он был поистине «звездным». В числе 9-ти принятых (на основное и подготовительное) были будущие народные артисты СССР Мукан Тулебаев и профессор Газиза Жубанова, заслуженные деятели искусств КазССР Капан Мусин и один из основоположников хорового искусства республики Бахитжан Байкадамов, имя которого сегодня носит Казахская Государственная капелла, доктор искусствоведения, Член-корреспондент НАН РК профессор Борис Григорьевич Ерзакович, заслуженный деятель искусств КазССР Жаппас Каламбаев, народный артист КазССР Тургут Османов.

Первый учебный год

Итак, столь затянувшиеся вступительные экзамены, длившиеся месяцы, включая и дополнительный январский набор 1945 года, наконец-то, позади.²⁶ Студенты набраны, и надо приступать к главному – к занятиям.

Как начался первый учебный год консерватории, как он был обставлен? Это удалось восстановить только по воспоминаниям его участников.

Торжественного собрания педагогов и студентов по поводу открытия консерватории не было.²⁷ Война продолжалась, внимание коллектива, как и всего народа, было приковано к фронтам Отечественной войны. Кроме того, работа консерватории разворачивалась в столь стремительном темпе и в таких невероятно сложных условиях, что до собственно торжественного открытия не доходили руки. Но весь коллектив осознавал, что открытие в Казахстане первого музыкального ВУЗа страны является историческим событием в культурной жизни республики, и он (коллектив) – творец этой истории!²⁸

Согласно Постановлению *занятия в консерватории* должны были начаться 1 октября 1944 года. «Но вследствие недостаточной подготовки²⁹ дважды откладывались, и фактически затянулись до 4.01.45 г.» [1, с.71]. О дне начала занятий в консерватории не было объявлено. Во второй половине декабря 1944 года ряд педагогов по собственной инициативе начали заниматься по специальности и другим индивидуальным предметам у себя на дому.

К сожалению, не все преподаватели жили рядом с консерваторией. И это вносило дополнительные сложности для студентов. Газиза Жубанова вспоминает о своих уроках по фортепиано у Лидии Львовны Кельберг: «... Классов не хватало, занималась она дома. Жила очень далеко, за городом. ... Время было военное, беспокойное» [6, с.201].

²⁶ Но прием продолжался. Несколько студентов были приняты уже во 2-м семестре. Последний такой приказ за № 12 был издан в марте месяце и касался он студентки историко-теоретического отделения Осадчей.

²⁷ Из воспоминаний М.М.Ахметовой.

²⁸ Из воспоминаний Е.Г.Брусиловского и Б.В.Лебедева.

²⁹ Сложности с приемом, который начался только в ноябре и закончился в марте, недокомплект педагогов, который формировался на протяжении всего года, чисто технические проблемы, в том числе практически полное отсутствие учебного обеспечения и т.д.

Более планомерные занятия организованно начались сразу же после Нового года – с 4-го января 1945 года. Было составлено расписание, но в нем фигурировали не все предметы, а только те, что проходили в помещении консерватории, в ее 8-ми классах и зале «Музхоркомбината».³⁰

Однако включиться в учебный процесс смогли не все кафедры. Вне учебного процесса оказалось отделение казахских народных инструментов. Главная причина – это контингент студентов, вернее, его недокомплект. Всего удалось принять пять студентов на основное и три на подготовительное отделения. Учебный же план включал помимо специальности и оркестровый класс, занятия в котором осуществить с таким количеством участников не представлялось возможным.

Была и другая, не менее важная, причина. На отделении народных инструментов кроме заведующего кафедрой А.К.Жубанова никого из педагогов не было. Среди же студентов числились и домбристы, и кобызисты. Понятно, что Ахмет Куанович будучи замечательным и известным специалистом по оркестровому дирижированию просто не мог обеспечить преподавание исполнительской специальности, да еще на двух разных инструментах. В марте администрация вынуждена была студентам-народникам предоставить академический отпуск до начала следующего учебного года.³¹ Однако для студентов Шамгона Кажгалиева и Хабидуллы Тастанова этот вынужденный отпуск не прошел даром. Они брали уроки у педагогов оркестровой кафедры. Так, Ш.Кажгалиев занимался по классу скрипки у И.А.Лесмана, Х.Тастанов изучал теорию музыки и занимался по фортепиано.

Столь же тяжелая ситуация с педагогами сложилась и на кафедре хорового дирижирования, которая также была представлена только своим заведующим – Б.В.Лебедевым. Как образно выразился в своих воспоминаниях Борис Васильевич: «Мы с Ахмет Куановичем оказались в положении «генералов без армий!»

Но занятия у дирижеров-хоровиков все же начались. Ведь набрано было 17 студентов, и не оправдать их ожиданий, распустив группу – было просто невыносимо. Преподавание всех специальных дисциплин (лекционных, групповых и индивидуальных) взял на себя Б.В.Лебедев. Какое напряжение сил пришлось вынести Борису Васильевичу, можно только догадываться. Ведь ему одному пришлось вести абсолютно все специальные предметы – и хоровое дирижирование, и хоровой класс, и хороведение, и чтение хоровых партитур, и хоровую литературу и др. К тому же, он на тот момент являлся художественным руководителем и главным дирижером Казахской государственной капеллы.

Занятия проходили в очень тяжелых условиях. Зима 1944-45 года выдалась суровая. Из-за недостатка топлива здание консерватории практически не отапливалось. «Имели место прекращение занятий из-за морозов и низкой температуры в классах в январе-феврале месяцах» [1, 71]. Если удавалось заполучить топливо, то им в первую очередь обеспечивалось общежитие. В классах стоял почти такой же холод, как и на улице. Педагоги и студенты занимались, не снимая пальто. Да и не все студенты были счастливыми обладателями зимнего пальто, которое считалось большой роскошью. Зипа Мукашевна Такисова, доцент консерватории, поделилась своими воспоминаниями: «...мы, студенты по хороведению, занимались на квартире Б.В.Лебедева. Сидели за столом, едва горела керосиновая лампа, рядом топилась железная «печка-буржуйка» и дым из нее выходил по трубе через форточку. Было тепло и уютно, а главное интересно. И так хотелось, чтобы урок длился бесконечно!»

Очень повезло студентам-композиторам, индивидуальные занятия которых проходили исключительно в «тепличных» условиях. Е.Г.Брусиловский общался с ними либо у себя дома, либо в помещении Союза композиторов. Здесь нельзя не отметить и тех уникальных отношений в его классе, которые во многом способствовали созданию атмосферы тепла и особой душевности. Для Евгения Григорьевича его ученики больше были соратниками, нежели студентами. Ведь к тому времени между ними сложились прочные отношения – и

³⁰ Ныне Камерный зал консерватории.

³¹ Приказ № 17 от 14.03.45.

коллегиальные, и дружественные. Практически все его ученики уже состояли в одном творческом Союзе, возглавлял который сам же метр, а Б.Г.Ерзакович был его непосредственным коллегой – ответственным секретарем Союза, их имена уже были достаточно хорошо известны не только в Казахстане. Кроме того, со многими Е.Г.Брусиловский был связан тесными творческими «узами», которые не всегда ограничивались только как советы старшего товарища, во многих случаях его участие выливалось в сотворчество, хотя он и предпочитал этого не афишировать. Словом – это был уже сложившийся творческий коллектив с определенными «цеховыми» интересами и налаженными паритетными отношениями.³²

Если с индивидуальными занятиями ситуацию удалось более или менее стабилизировать без ущерба для учебного процесса, то о коллективных занятиях этого сказать нельзя. Здесь были свои трудности и свои особенности.

Симфонический оркестр и хор первые годы работы трудно назвать исключительно консерваторскими. Малое количество студентов первого курса не могли составить ни оркестра, ни хора. Отсюда, единственным выходом было объединить всех обучавшихся под крышей «Музхоркомбината» в хор и оркестр.

«Плечом к плечу» в коллективных классах занимались и студенты консерватории, и студенты музыкального училища. Даже сами учащиеся иногда путались и не могли определить «кто есть кто». Такая скорее не неточность, а отражение самой уникальности ситуации первого года консерватории есть и в воспоминаниях Г.Жубановой, где она говорит о Тургуте Османове и Сыдыке Мухамеджанове, как о своих сокурсниках, хотя последний был всего лишь студентом музыкального училища. Но на занятия они действительно ходили все вместе, занимались у одних и тех же педагогов, например, по гармонии и композиции у Л.А.Хамиди [6, с.201-202].

Отсюда и сложности с выбором репертуара (как для оркестра, так и хора), который в равной степени мог бы быть доступен всем участникам. Программы составлялись совместно преподавателями училища и консерватории – с одной стороны, приближались к вузовским требованиям, но, с другой, были бы по силам воспитанникам училища.³³

С первых же дней начала занятий установилась особая светлая атмосфера. Несмотря на тяжелое время, никто из членов коллектива не роптал, трудности и личные невзгоды преодолевали молча, у всех было приподнятое настроение. Чувствуя огромную ответственность и гордость за причастность к величайшему культурному событию все с большим подъемом и энтузиазмом принялись за важное новое дело – за подготовку специалистов высшей квалификации для республики.

Педагоги не считались со временем, с количеством «отданных» часов и занимались столько, сколько нужно, делая все для того, чтобы студентами был пройден, а главное усвоен материал. Необходимо было как можно лучше подготовить своих воспитанников к их первой сессии. А она была не «за горами». Ведь учебный год начался так поздно!

Несмотря на то, что официально занятия в консерватории начались в январе, тем не менее, решено было провести первую в жизни консерватории *зимнюю сессию* в феврале месяце. Результаты ее превзошли все ожидания. Студенты показали неплохие знания пройденного материала. «Приходилось только удивляться тому, как студенты, подчас недоедая, могли выдержать такую нагрузку».³⁴ Но студенты не унывали, многие достигли

³² Кстати, именно Е.Г.Брусиловскому мы должны быть благодарны за его вмешательство в личные судьбы своих будущих учеников – Мукана Тулебаева и Бахитжана Байкадамова. Неизвестно, как бы сложилась их судьба, не помешай Евгений Григорьевич их отправке на фронт в первые дни войны.

³³ У *оркестрантов* список ограничивался небольшими симфоническими миниатюрами, крупные произведения включали 1-2 симфонии Й.Гайдна, самой же сложной в этом перечне значилась «Неоконченная симфония» Ф.Шуберта. У *хоровиков* в репертуаре были в основном произведения П.Чеснокова, В.Давыденко, В.Калиникова, отдельные номера из ораторий Г.Генделя, несложные номера из опер (К.Глюк «Орфей», Дж.Россини «Вильгельм Телль»), национальная музыка была представлена только казахскими народными песнями в обработке Е.Брусиловского, Л.Хамиди, А.Жубанова, Д.Мацуцина.

³⁴ Из воспоминаний Б.В.Лебедева.

значительных успехов. Первая сессия была позади, хотя только ее участники знают, какими невероятными усилиями она далась!

Шаг за шагом отступали трудности. Весь коллектив относился к своим обязанностям с большой ответственностью. Дисциплина была высокой не только и столько потому, что любые ее нарушения попадали под действие закона военного времени, хотя единичные примеры, судя по приказам, все же были. Так, за неявку только на одно занятие трое студентов были исключены, а «за отсутствие без уважительных причин» на работе в течение дня один из сотрудников административно-хозяйственной части был привлечен «к судебной ответственности за прогул и принесенный ущерб работе учреждения».³⁵

Но не боязнь сурового наказания, а великий энтузиазм, перед которым все трудности были «не почем» двигал людьми. Все были охвачены большим желанием – преодолеть трудности военного времени, как можно лучше провести учебный год и закончить его с хорошими показателями.

Невероятно, но преподаватели находили время и возможность заниматься *научной и методической работой*. Основная форма – доклады. Обсуждались они в кабинете директора «Музхоркомбината», что сближало эти «собрания» и по содержанию, и по обстановке с заседаниями Совета вуза, который на тот момент не функционировал, тем самым как бы принимая на себя его функции.³⁶

Собственно научная работа была сконцентрирована вокруг А.К.Жубанова, сумевшего с первых же дней увлечь юных студентов-музыковедов сбором и расшифровкой казахской народной музыки, их анализом и систематизацией.³⁷ Кое для кого она стала смыслом жизни.

Не менее активно протекала и *концертная деятельность* консерватории. Но она полностью была вынесена «во вне».³⁸ Педагоги и наиболее продвинутые студенты выступали в филармоническом зале, выезжали с шефскими концертами на оборонные объекты. Но самым важным и ответственным все считали шефство над военным госпиталем. Для многих выступления перед ранеными, беседы с бойцами навсегда остались воспоминаниями незабываемыми. «Честно говоря, ни одна, даже самая талантливая книга о войне не оставила во мне столь глубокого следа, как эти рассказы непосредственных участников битвы с врагом» – пишет Г.А.Жубанова [6, с.56].

С наступлением весны 1945 года – в марте, начался *второй учебный семестр*. Часть трудностей была уже позади, и главная из них – зимние морозы. Общее настроение у коллектива значительно поднялось. Да и не за горами была победа – ее приближение чувствовали и ждали все. Почти ежедневно по громкоговорителю в стенах «Музхоркомбината» звучали радостные сводки с фронта. Со слезами радости всеми – педагогами и студентами встречалось каждое из сообщений об освобождении городов – родных для ряда эвакуированных педагогов и студентов.

Постепенно педагоги и сотрудники стали разъезжаться в свои родные города – Р.И.Лефлер в Киев, Г.Н.Петров в Минск, И.А.Деранже и библиотекарка Э.Л.Михеева в Ленинград, Л.Я.Саксонский, С.И.Кан и А.Н.Контарович в Одессу, Е.И.Бабчина в Ригу... Всего в порядке реэвакуации выбыло 10-11 преподавателей из общего числа 35 [1, с.75]. Почти треть всего состава! «Было и радостно и грустно расставаться с коллегами, которые, не считаясь с житейскими трудностями, острой нехваткой времени, не жалея сил помогли консерватории в первый – самый трудный год ее открытия».³⁹

Но все же кое-кто из приезжих преподавателей, к счастью, остался и на следующий год, например С.А.Маргулис из Одессы, а эвакуированная из блокадного Ленинграда Л.Л.Кельберг и репрессированная и сосланная из Тбилиси Г.Д.Нейкова – навсегда связали свою судьбу с Казахстаном.

³⁵ Приказ за № 5 от 25 января 1945 г. и Приказ за № 12 от 3 марта 1945 г.

³⁶ Особенно активно была представлена вокальная кафедра во главе с известным методистом Н.Ф.Нагулиной.

³⁷ Из воспоминаний М.М.Ахметовой.

³⁸ Своего зала не было. В единственном же зале "Музхоркомбината" удалось с трудом организовать по весне только два экзамена у исполнителей.

³⁹ Из воспоминаний Е.Г.Брусиловского

Результаты весенней сессии и итоги года высветили все проблемы первого года консерватории, и слабую предвузовскую подготовку, и нехватку кадров, и недокомплект студентов (коллективные классы), и постоянную корректировку учебных программ. Не менее пагубными были и чисто технические причины. Они со всей полнотой обозначены в годовом отчете зам.директора по научно-учебной части консерватории В.А.Коллар, где, в частности, указываются «недостаточное количество классных помещений, низкое качество музыкальных инструментов, отсутствие 2-х роялей и даже одного в классах, необходимых для занятий по специальному фортепиано, отсутствие методических кабинетов, неуккомплектованность библиотеки и читальни, отсутствие музыкальных инструментов у учащихся для тренировочных занятий и подготовки занятий, полное отсутствие мебели, приведшее к срыву занятий по групповым предметам, не отапливаемые помещения...» и многое-многое другое. Все это «снижало интенсивность и продуктивность занятий студентов»[1, с.71].

Проблемы первого года консерватории стали предметом серьезного обсуждения на последнем заседании Ученого Совета. Но общий тон его все же был победным, а итоги – вселяющими надежду. Они прозвучали из уст метров казахстанского искусства: «Этот неполный год консерватория провела очень хорошо, несмотря на тяжелые условия. Педагогический персонал и студенчество я бы квалифицировал как энтузиастов» (Е.Г.Брусиловский), и далее, «педагоги консерватории вели героическую борьбу в чрезвычайно сложных и суровых условиях» (А.К.Жубанов) [2, с.101-102].

Не все студенты первого учебного года, к сожалению, смогли дойти «до финиша». ⁴⁰ Одни не смогли выдержать испытаний военного времени, перенапряжения сил, другим не хватило специальной подготовки, и восполнить в столь короткое время пробелы в образовании было крайне сложно. К сожалению, среди них были и очень одаренные студенты. Вынужденный кормить семью и зарабатывать средства на жизнь, покинул консерваторию Газиз Дугашев. ⁴¹ Огромная загруженность по основному месту работы не позволила даже приступить к занятиям, хотя желание учиться было огромным, солистам оперного театра Куляш и Канабеку Байсеитовым. ⁴²

Но некоторые итоги года радовали и вселяли надежду. Годовая весенняя сессия, начавшаяся 20 июня и закончившаяся 10 июля, показала хорошую результативность: большая часть студентов стали «отличниками» и «хорошистами», и только двое были отчислены за неуспеваемость. ⁴³ В контексте тех испытаний, через которые пришлось пройти первокурсникам, а также повышенной строгости экзаменаторов, что особо было подчеркнуто в отчете специальным пунктом, указующим на то, что «все экзамены и зачеты принимались комиссией и оценка знаний и подготовки проводилась достаточно жесткая» [1, с.73].

Наиболее одаренные студенты первого приема продолжили учебу в Москве, где и получили высшее образование. Это – Мукан Тулебаев, Газиза Жубанова, Ева Коган, Тургут Османов, Айслу Байкадамова.

Итак, год первый позади – можно праздновать победу! Но никаких завершающих юбилейных мероприятий. Общий всенародный праздник Победы в Великой Отечественной войне не оставил места для «индивидуальных» торжеств. Первая этапная дата консерватории была отмечена более чем скромно – только приказом директора И.В.Круглыхина с

⁴⁰ "Из 112 студентов выбыло из консерватории по разным причинам 22 человека... В порядке реэвакуации выбыло 15-20 студентов из числа успешно сдавших экзамены и переведенных на 2-й курс... 15 человек имели отпуска по причинам болезни или длительных командировок", в вынужденных отпусках также были и студенты-народники. [1, с.71, 75].

⁴¹ В последствии он продолжили учебу, и сумел занять достойное место в музыкальной культуре Казахстана.

⁴² Приказа об их отчислении нет. Вероятно, у администрации просто «рука не поднялась» давать ему ход. Отсюда и разница в цифрах: в приказах по зачислению – 114, в итоговом отчете – 112.

⁴³ «Из общего числа студентов 75 на все экзамены явились 53 человека, не явились по уважительным причинам – 14, по неуважительным – 8. Сдали все экзамены 50 человек. На отлично – 10 человек, на отлично и хорошо – 25... Отчислено из консерватории за неуспеваемость – 2 человека. Всего оценок в экзаменационную сессию произведено – 365, из них отлично – 190, хорошо – 114, удовлетворительно – 51, плохо – 10. Количество несданных зачетов 42 (28 студента)». [1, с.72-73].

поздравлением коллектива и особой благодарностью самым лучшим студентам-отличникам – им была выдана премия в размере стипендии.⁴⁴ Случай в вузовской практике беспрецедентный, как, впрочем, и весь прошедший учебный год.

Единственным мероприятием, ставившим «точку» череде «событий» первого учебного года, стал концерт из произведений С.Рахманинова, состоявшийся 11 июня 1945 года. Выступление студентов и педагогов в самом престижном зале столицы – Казахской Государственной филармонии, конечно же, было не рядовым. Это был творческий отчет консерваторцев. Концерт прошел при переполненном зале под бурные и одобрительные аплодисменты алмаатинцев. Но главным, пожалуй, был отклик со стороны прессы – первая относительно консерватории публичная рецензия с высокой оценкой концерта на страницах газеты «Казахстанская правда» от 17 июня. Конечно же, она всеми была воспринята как официальное признание совсем еще юного вуза. Отметим и администрация всех участников концерта-отчета благодарностью в приказе директора консерватории.

Доставшиеся с прошлого года проблемы, которые, казалось, консерватория преодолела, в купе с теми, что нес с собой новый учебный год, только удвоились. Ведь

количество студентов увеличивалось, как и увеличивалось число групп – теперь предстоит обучать 2 курса. А тут еще и «долги» с прошлого года – часть перенесенных групповых занятий в виду отсутствия подходящих помещений и мебели. Так, на начало года требовалось, как минимум, 15 классов с 18-20-ю роялями, комплект инструментов для академического и народного оркестров, а также все остальное, включая столы, стулья и т.д. [1, с.76].

Отъезд специалистов с новой силой поставил вопрос о педагогических кадрах. В консерватории к началу будущего года остались вакантными порядка 15 педагогических должностей, в том числе специалистов по предметам, которые не удалось «запустить» в первом году, и прохождение которых было перенесено на следующий год. В большей степени это касалось историко-теоретических дисциплин – треть должностей из этого списка. Кроме того, по учебному плану должны были «включиться» новые предметы (например «Полифония» и «Анализ музыкальных произведений»), которые ожидала такая же участь.

К началу нового учебного года некоторую остроту вопроса администрации все же удалось снять. Успешно шли переговоры со специалистами, например А.К.Жубановым, имевшим «договоренность в Москве с тремя хорошими педагогами о приезде в Алма-Ату... Самое же главное – квартиры [2,с.102].

Опыт первого года работы консерватории показал всю важность вопроса о новом студенческом контингенте как в общем количестве мест, должном обеспечить реальные потребности и возможности вуза, так и их распределении по специальностям.⁴⁵ Ведь это напрямую связано с качеством набора – не менее острым вопросом, обсуждавшимся на Совете вуза. «О наборе студентов – говорил Е.Г.Брусиловский, – я давно ставил вопрос, что необходимо открыть музыкальные училища и школы в наших областных центрах. Без этого мы, несомненно, ежегодно будем сталкиваться с трудностями по приему полноценных студентов. Надо ставить в известность (вероятно, правительство – Б.Б.), что консерватория находится в тяжелом положении» [2, с.100].

Но все, что зависело лично от коллектива, было сделано. О некоторых мерах проинформировал Совет директор консерватории И.В.Круглыхин: «Для приема новых студентов мы посылаем 12 человек по областям Республики. Четверо уже выехали. Будем делать объявления по радио и в газетах. Свои же основные кадры студентов будем черпать из наших подготовительных групп» [2, с.102]. В контексте острой нехватки педагогов вопрос кто же поехал, и кому была доверена столь ответственная «миссия» по отбору

⁴⁴ Приказ № 28 от 13 июля 1945 г.

⁴⁵ Так, новая цифра – 70 абитуриентов более чем в два раза была меньше приема 1-го года, а потому более «подъемна». Кроме того, установленный план приема конкретно по факультетам (фортепианный – 12, вокальный – 12, оркестровый – 30, дирижерско-хоровой – 10, теоретико-композиторский – 6) позволял вести подготовку абитуриентов целенаправленно и продуктивно. Как говорится: есть – цель, будет – результат.

абитуриентов? – весьма интересен. В который раз на помощь пришли студенты консерватории. Так, А.Серикбаева была направлена в Джамбульскую область, Х.Тастанов – в Актюбинскую, Г.Бисенова – в Павлодаскую...⁴⁶ Подобные усилия предпринимала каждая кафедра. И, как было доложено Ученому Совету уже «на 25 июля подано 26 заявлений», то есть третья часть от плана приема, хотя официально вступительные экзамены назначены с 5 по 12 сентября [1, с.76].

Открытие сразу двух специальных музыкальных заведений – консерватории и еще одного музыкального училища в один такой трудный для страны год, конечно же, взаимосвязаны. Острые проблемы консерватории могла наладить только развитая система среднего звена по всей республике. И открытие в городе Уральске музыкального училища должно было стать началом этого процесса – «первой его ласточкой». Но оно могло дать своих воспитанников для поступления в ВУЗ только в 1949 году! Надо было что-то предпринимать.

Весь предшествующий новому набору период педагоги были заняты поисками кандидатов в абитуриенты, которые смогли бы выдержать вступительные экзамены в консерваторию. Они занимались с ними в свободное от работы время, подтягивали их.

В большей степени это касалось народного отделения, даже не приступавшего к занятиям, и оркестрового, вынужденного профилирующий предмет проходить в составе симфонического оркестра «Музхоркомбината».

Для А.К.Жубанова предстоящий набор был поистине судьбоносным особенно в контексте тех тяжелых дискуссий, развернувшихся вокруг народного отделения вообще. По сути, А.К.Жубанову предстояло, собственно, заново создавать свое отделение. Он очень переживал не только за вынужденный «простой», но и те моральные последствия, каковые за ним последовали.⁴⁷ «Быть или не быть?» – вот вопрос, решение которого целиком зависело от того, удастся ли набрать желающих обучаться, удастся ли им выдержать вступительные экзамены?

Авторитетного слова А.К. Жубанова оказалось вполне достаточно, чтобы успешно решить этот непростой вопрос. О некоторых обнадеживающих результатах Ахмет Куанович доложил уже на итоговом Совете: готовы к поступлению несколько «крепких» алмаатинцев и, что было особенно важным, и то, чего не было ни у кого – «есть целый ряд заявлений с периферии» [2, с.101]. Послушавшись доброго совета аксакала, с его легкой руки, почти весь состав Государственного оркестра казахских народных инструментов им.Курмангазы, художественным руководителем и главным дирижером которого он являлся, получил высшее специальное образование.⁴⁸ Их имена теперь хорошо известны.

Эта важнейшая работа продолжалась в течение нескольких первых лет консерватории, и ее преподаватели вели совершенно бескорыстно, ничего не получая за свой труд. Так, консерватория возложила на себя как бы дополнительные функции – своеобразного профессионально-ориентационного музыкального центра, действовавшего исключительно на добровольных началах, на энтузиазме его первых педагогов и на понимании чрезвычайной важности их усилий. Ведь в их руках было будущее музыкального образования республики. И это придавало силы и желания – работать и работать. Было

⁴⁶ Приказы № 26 от 10.07.45, № 27 от 11.07.45.

⁴⁷ Отсутствие студентов и педагогов, от нежелания ли учиться, или же просто отсутствия педагогов-специалистов с вузовскими дипломами – не важно, о причинах не задумывались. Но это будоражило разговоры в коллективе о целесообразности вообще в консерватории отделения казахских народных инструментов, даже, несмотря на то, что оно было заложено в 1-м пункте правительственного Постановления. Год для Ахмет Куановича выдался не простой. Практически до следующего приема он вынужден был на разных уровнях доказывать очевидное – национальный вуз не может быть без отделения казахских народных инструментов! Целый год А.К.Жубанов готовил почву для будущего – он обязан был не только укомплектовать кадры, но и обеспечить в полном объеме прием на отделение. Только так можно было раз и навсегда прекратить подобные разговоры.

⁴⁸ Из воспоминаний народной артистки КазССР, профессора кафедры кобыза и баяна Фатимы Жумагуловны Балгаевой.

трудно. Но был коллектив, спаянный, высокопрофессиональный. И он сумел преодолеть эти трудности.

Открытие консерватории состоялось – теперь главной задачей стало поднять уровень студентов, довести или хотя бы приблизить на первых порах его до соответствия с другими старейшими ВУЗами страны (СССР).

Преодолевая невероятные трудности в этот свой первый год, консерватория думала о своем будущем...

Список литературы:

1. Отчет о работе АГК по учебной и научно-методической работе за 1944-1945 уч.год. ЦГА РК, фонд 1689, опись 1, дело 3, отдел 1.
2. Протокол заседания Ученого Совета за № 3 от 14 июля 1945 г. – ЦГА РК, Фонд 1689, опись 1, дело 12, отдел 2
3. Письмо заместителя Совнаркома КазССР тов. А.Зеговельева. – ЦГА РК, Фонд 1689, опись 1, дело 12.
4. Воспоминания Е.Г.Брусиловского. – ЦГА РК, Фонд 999, опись № 1, дело 83, отдел 253, с.94.
5. Протокол заседания Ученого Совета за № 1от 7 мая 1945 г. – ЦГА РК, Фонд 1689, опись 1, дело 12, отдел 2.
6. **Жубанова Г.** Мир мой – музыка. – Алматы, 1997. – 416 с.

References (transliterated):

1. Otčet o rabote AGK po učebnoj i naučno-metodičeskoj rabote za 1944-1945 uč.god. CGA RK, fond 1689, opis' 1, delo 3, otdel 1.
2. Protokol zasedaniâ Učenogo Soveta za № 3 ot 14 iûlâ 1945 g. – CGA RK, Fond 1689, opis' 1, delo 12, otdel 2
3. Pis'mo zamestitelâ Sovnarkoma KazSSR tov. A.Zegovel'eva. – CGA RK, Fond 1689, opis' 1, delo 12.
4. Vospominaniâ E.G.Brusilovskogo. – CGA RK, Fond 999, opis' № 1, delo 83, otdel 253, s.94.
5. Protokol zasedaniâ Učenogo Soveta za № 1ot 7 maâ 1945 g. – CGA RK, Fond 1689, opis' 1, delo 12, otdel 2.
6. **Žubanova G.** Mir moj – muzyka. – Almaty, 1997. – 416 p.

Сведения об авторе:

Байкадамова Балдырган Бакытжановна – Заслуженный деятель РК, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Байқадарова Балдырган Бақытжанқызы – ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор.

Information about the author:

Baldyrgan Baikadamova – Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor.

МРНТИ 18.41.07

Гульнара Абдрашева¹, Илияс Абдрашев²¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*²*Московский Государственный институт имени А. Г. Шнитке
Москва, Россия***РОЛЬ РИТМА И МЕТРА В МУЗЫКЕ****Аннотация**

Данная статья посвящена определению сущности роли ритма и метра в музыке, а также методам объяснения этой роли и претворения этого понимания в реальных исполнительских навыках учащимися классов ударных инструментов на начальном этапе. Вначале статьи авторы рассматривают проблему определения понятия "ритм" и приводит на основе результатов анализа научной литературы и собственных умозаключений собственное определение. Приводится дефиниция понятия "метр", и обоснование его интерпретации как одного из частных случаев воплощения ритма в музыке. Определяется роль ритма и метра в музыке. Опираясь, на взгляды Г.Г. Нейгауза, авторы обосновывают точку зрения, согласно которой метр и ритм являются важнейшими элементами, "несущими опоры" в целостной "конструкции" музыкального произведения. Далее авторы рассматривают проблему объяснения столь сложных понятий учащимся искусству игры на ударных инструментах на начальном этапе. Методические рекомендации, предлагаемые авторами, предполагают намеренное, утрированное выделение ритмической основы из музыкальных произведений, ее анализ, определение на ее основе характера, жанра и образного строя произведения, последующий целостный анализ произведения и его исполнение с постоянным акцентированием внимания учащегося на обусловленность восприятия произведения его ритмической основой.

Ключевые слова: ритм, метр, метроритм, роль ритма в музыке, учащиеся искусству игры на ударных инструментах, на начальном этапе.

Гулнар Әбдірашева¹, Илияс Әбдірашев²¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*²*А. Г. Шнитке атындағы Мәскеу Мемлекеттік институты
Мәскеу, Ресей***МУЗЫКАДАҒЫ ЫРҒАҚ МЕН МЕТРДІҢ РӨЛІ****Аннотация**

Бұл мақала музыкадағы ырғақ мен метрдің рөлін анықтауға, сондай-ақ осы мәселені түсіндіру және алғашқы кезеңдегі ұрмалы аспаптарда орындайтын оқушылардың бұл түсінікті нақты орындаушылық шеберлікке аударуға арналған. Мақаланың басында авторлар «ырғақ» ұғымын анықтау мәселесін қарастырады, сондай-ақ ғылыми әдебиеттерге сүйене отырып және өзіндік тұжырымдары негізінде жеке анықтама шығарады. «Метр» ұғымына анықтама беріліп, оны музыкадағы ырғақты енгізудің ерекше жағдайларының бірі ретінде түсіндірудің негіздемесі келтірілген. Музыкадағы ырғақ мен метрдің рөлі анықталады. Мақала авторлары Г.Г. Нейгауздың пікірлеріне сүйене отырып, музыкалық шығарманың біртұтас «конструкциясының» «негізгі тірегі» ретінде болатын ырғақ мен метрдің аса маңызды рөлін анықтайды. Әрі қарай авторлар алғашқы кезеңдегі ұрмалы аспаптарды меңгеру барысында оқушыларға көптеген күрделі ұғымдарды түсіндіру жолдарын қарастырады.

Авторлар өздерінің әдістемелік ұсыныстарында музыкалық шығармадағы ырғақтың рөліне, талдау жолдарына, оның негізінде шығарманың сипатын, жанрын және бейнелік құрылымын

анықтауға кеңес береді, шығарманы орындау барысында және оған біртұтас талдау жасағанда музыканы ырғақтық тәсілдер арқылы қабылдауға ұсыныс береді.

Тірек сөздер: ырғақ, метр, метроырғақ, музыкадағы ырғақтың рөлі, ұрмалы аспаптарда ойнау өнерінің оқушылары, бастапқы кезеңде.

Gulnara Abdrasheva¹, Ilyas Abdrashev²

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*

Almaty, Kazakhstan

²*Moscow state Institute named after A. G. Schnittke*

Moscow, Russia

THE ROLE OF RHYTHM AND METER IN MUSIC

Abstract

Students of percussion classes devote this article to the definition of the essence of the role of rhythm and meter in music as well as methods of explaining this role and translating this understanding into real performing skills at the initial stage. At the beginning of the article, the author considers the problem of defining the concept of "rhythm" and gives his own definition based on the results of the analysis of scientific literature and his own conclusions. The definition of the concept of "meter", and the rationale for its interpretation as one of the special cases of the embodiment of rhythm in music. The role of rhythm and meter in music is defined. Relying on the views Of G. G. Neuhaus, the author substantiates the point of view, according to which the meter and rhythm are the most important elements, "bearing supports" in the integral "construction" of a musical work. Further, the authors consider the problem of explaining such complex concepts to students of the art of playing percussion instruments at the initial stage. Guidelines, proposed by the author, I assume deliberate, exaggerated allocation of the rhythmic foundations of music, its analysis, determining on the basis of character, genre and the figurative structure of the work, subsequent a holistic analysis of the work and its performance with a constant focus on student conditionality of perception of the work his rhythmic Foundation.

Key words: rhythm, meter, metro rhythm, the role of rhythm in music, students of the art of playing percussion instruments, at the initial stage.

Было бы заблуждением считать, что роль метра и ритма в музыке в научной литературе получила недостаточное освещение. Напротив, в огромном количестве трактатов, исследований и публикаций, созданных за огромный срок существования музыковедения, предлагались и предлагаются и различные интерпретации понятий, и концепции, описывающие их роль в организации музыкального текста. Безусловно, говорить о полной ясности в этом комплексе вопросов преждевременно, однако ясна актуальная проблематика в понимании и того, и другого. Вместе с тем, представляется очевидной недостаточная освещенность этих вопросов в ракурсе педагогических задач. Конечно, существует достаточно большое количество методических работ, посвященных проблеме развития чувства ритма у учащихся музыкальному исполнительскому искусству. Примером высоко профессионального подхода к решению этого вопроса продемонстрирован в исследовании Т.Г. Богдановой [1.] Однако же в данной и в подобных работах, с нашей точки зрения недостаточное внимание уделяется тому, как учащемуся, в особенности учащемуся младшего школьного возраста разъяснить именно содержание понятий и роль метра и ритма в музыке. Подобное же осознание дополнило бы существующее в будущем музыканте чувство ритма и усовершенствовало бы с нашей точки зрения его интерпретаторские и технико-исполнительские возможности. Соответственно цель настоящей статьи заключается в определении на основе анализа научной литературы сущности роли ритма и метра в организации музыкального текста и последующем определении методов раскрытия, объяснения этой роли учащемуся в классе ударных инструментов на начальном этапе.

Итак, начать следует с определения понятия "ритм", которое с нашей точки зрения является более фундаментальным, чем понятие "метр".

"Греческое слово «rhythmos» означает мерное течение. Термин этот -- не только музыкальный. В нашей жизни все подчинено определенному ритму -- и наступление времен года, и смена дня и ночи, и биение сердца. Очень трудно дать этому понятию четкое определение. Недаром Маяковский сказал о стихотворном ритме так: «Ритм -- это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя». Музыкальный ритм -- это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов. Ритм -- яркое выразительное средство. Часто именно он определяет характер и даже жанр музыки" - писала о ритме Л.В. Михеева [4].

Действительно определить это понятие достаточно трудно, поскольку в нем до сих пор очень, как мы покажем ниже, сложно дифференцировать субъективную и объективную компоненты. Причем сделать это трудно не только в отношении ритма музыкального, но и понятия "ритм" в широком смысле.

Так, согласно одному из современных определений ритм – внутренняя "организация музыкального, поэтического и т.п. произведения, основанная на чередовании звуков, движений (темп исполнения, смена эмоций и т.п.)". [5]

Согласно другому – это "закономерное повторение соизмеримых и чувственно ощутимых единиц. Напр. стук маятника или удары пульса ритмичны: в них мы имеем, во-первых, единицы, т. е. определенные (ограниченные друг от друга какими-либо интервалами, законченные) явления (стук, удар), во-вторых — соизмеримость, однородность этих единиц (удар однокачественен с ударом), в-третьих — повторяемость единиц (ряд их) ..." [3].

Стоит ли пояснять, что это две совершенно разные интерпретации. В одном случае речь идет об временной организации последовательности вообще¹, в другой – о равномерной последовательности, то во втором случае предполагается некая повторность. Подобное расхождение взглядов на сущность понятия «ритм» присутствует и в музыковедении, причем как в отечественном сегменте этой науки, так и в зарубежном. На основе анализа литературы мы пришли к вводу, что неопределенность в этом вопросе обусловлена тем, что до сих пор нет понимания того, является ли ритм объективно реальным объектом, или же он существует исключительно в субъективном восприятии. Переформулируем вопрос: можно ли считать любую последовательность звуков, имеющей ритмическую основу? Когда мы слушаем Пятую симфонию c-moll соч. 67 Л.В. Бетховена у нас нет сомнений, что в каждом конкретном эпизоде симфонии присутствует совершенно определенный ритм. Вряд ли подобные сомнения были и у самого Л. Бетховена. Однако если речь идет о нашем восприятии уличных звуков, когда мы выходим на улицу в центре города в час пик, то ведь, скорее всего, мы не идентифицируем в этой совокупности огромного количества звуков, включая пение птиц, звучание автомобильных гудков, голосов и восклицаний людей ритмические последовательности. Но в то же время мы вполне можем, если захотим сделать это специально, обнаружить эту последовательность. Прозвучавшие друг за другом визг тормозов, лай собаки и человеческий возглас вполне могут быть нами выделены в очень конкретную ритмическую последовательность. Так уж ли тогда очевиден ритм в симфонии Л.В. Бетховена? Он очевиден для музыкантов для слушателей, которые имеют опыт (иногда многолетний) восприятия подобной музыки. Но давайте представим, что на концерт, на котором исполняется Пятая симфония Л. В. Бетховена о представитель современных африканских племен, все еще существующих в рамках первобытнообщинного строя, представитель, не имеет вообще никакого опыта

¹ Приведенное нами первое определение, взято из Энциклопедического словаря, в которой данная дефиниция, идет третьей по определению ритма в более широком смысле этого слова. В первых двух трактовках важнейшей характеристикой ритма является упорядоченность и повторность. Однако обратим внимание на то, что этих черт не выделено в третьей дефиниции. Мы не знаем, почему этого не сделали авторы статей словаря, однако же отметим следующее: повторность и сопоставимость можно найти в любой последовательности звуков, кроме того, выраженная повторность совершенно не свойственна очень многим образцам современной академической и не только музыки.

слушания классической музыки. Можем ли мы быть уверенными, что он почувствует ритмическую основу к примеру, открывающего первую часть мотива? Поскольку у авторов нет возможности провести подобный эксперимент, они приведут другой пример, иллюстрирующий сложность определения понятия «ритм». Итак, представляется очевидным, что для постройки дома, нужно вначале сложить фундамент. Зачастую фундамент – это каменная кладка, то есть определенным образом расположенные по отношению друг к другу камни. Таким образом, если задать вопрос: как отличить фундамент от случайного нагромождения в горах камней, то ответ на первый взгляд покажется очевидным: по порядку расположения камней. Однако неужели нельзя предположить, что в результате камнепада в горах в одном из тысячи случаев камни упадут так, что это нагромождение будет напоминать фундамент. И даже более того, вполне можно представить себе не имеющего средств к постройке дома крестьянина, живущего в горах, который обнаружив такое нагромождение строит из подручных, ничего не стоящих материалов (например, растущих рядом деревьев) стены и крышу на этом нагромождении. Таким образом, эти сваленные случайным образом камни начинают выполнять функцию фундамента.

И вот здесь мы зададим другой вопрос: существует ли вообще фундамент объективно или нет? Упавшие столь странным образом камни образовали сразу же фундамент или воспринимающий субъект, обнаруживший это нагромождение, определил его как фундамент. Ведь объективными вещами в данном случае являются камни и их расположение по отношению друг к другу. Возможно, в таком случае фундамент — это лишь функция?

То же и с ритмом. Объективно существуют звуки и паузы разных длительностей, также объективно и различие в мощи звучания. Но всегда ли объективно их объединение в последовательность? Возможно ритм — это то же функция, которой обладает любая совокупность звуков, но которую обнаруживает и реализует лишь воспринимающий субъект?

Это предельно сложный вопрос, который мы не сможем разрешить в рамках данной статьи. Тем не менее, выделим два важных момента, которые необходимо учитывать в процессе поиска адекватной дефиниции понятия. Во-первых, учитывая тот факт, что ритмические последовательности обнаруживаются в самых разных сферах бытия (космосе, организмах, экономике и т.д.) есть серьезные основания полагать, что ритм в широком смысле слова это все же категория объективно существующих явлений. Во-вторых, в нашем примере с фундаментом очевидным является то, что и в случае созданной человеком кладки, и в случае особым образом сложившегося после камнепада нагромождения камней, речь идет о соответствии и человеческим идее фундамента, и потребности в нем для строительства дома.

Исходя из этого мы предложим следующее определение понятию музыкального ритм. Итак, с нашей точки зрения, **музыкальный ритм – это наделенное смысловым или функциональным содержанием соотношение длительностей звуков и эпизодов тишины (пауз), объединенных в последовательность во времени.**

Возможно, именно так, дефиницируя ритм не как физический объект (например, как звук, который является физическим объектом – колебаниями воздуха), а как соотношение продолжительности реализации звуков и тишины мы преодолеем проблему определения ритма как объективного или только субъективно воспринимаемого феномена. К тому, что именно мы подразумеваем под «смысловым содержанием» мы вернемся чуть позднее, пока же заметим, что понятие "метр" определить гораздо проще: **метр — это чередование сильных и слабых долей на одном или нескольких отрезках музыкального повествования.**

Следующее суждение может показаться слишком смелым, но по большому счету метр – это одно из воплощений ритма. Фактически какое бы музыкальный текст не исполнял музыкант он всегда воплощает как минимум две параллельно существующие ритмические последовательности. Первая – это последовательность, представленная ритмической

фигурой, на которой построена музыкальная фраза, вторая – это чередование сильных и слабых долей, которая отражается и в условно «первой» ритмической фигуре, в каком-либо из ее звуков, либо же в паузе. Вполне может случиться, что эти фигуры, в какой-либо момент музыкального произведения будут тождественными.

Мы говорим о том, что этих последовательностей минимум две, поскольку по большому счету в любом музыкальном тексте можно найти неограниченное количество вариантов ритма и метра – здесь многое зависит от индивидуальной интерпретации. Важно подчеркнуть, что речь не идет о варьировании длительностей. Речь идет о восприятии. Так исполнитель может мыслить произведение большими ритмическими отрезками, а может мыслить короткими. Кроме того, он может интерпретировать один и тот же размер в разных вариантах пульсации. Например, размер четыре четверти он может интерпретировать и как две вторых, и как восемь восьмых. Какой-то из этих вариантов будет, скорее всего более корректным, но возможными являются они оба. Собственно, метроритм – это изложение ритмических фигур в условиях определенного метра.

Итак, на основании все вышесказанного, можно заключить, что понятие «ритм» является более фундаментальным и общим.

Говоря о роли ритма в музыке Г.Г. Нейгауз указывал, что его роль по значимости превосходит роль интонации и гармонии. Фактически с его точки зрения музыка начинается со звука и ритма [2,58].

Мы согласимся с этим утверждением, поскольку представить себе ритм вне интонации и гармонии вполне возможно, и тому есть множество подтверждений в музыкальном искусстве, в особенности в современном. Представить же себе интонацию и гармонию без ритма крайне затруднительно. Попробуем себе представить (через внутренний слух) интонационное движение в его «чистом» виде, и состоящем всего из двух звуков, мы всегда будем представлять два конечных по времени звучания тона. А, следовательно, мы так или иначе будем отмечать сопоставление этих продолжительностей. То же мы рискуем предположить и в отношении гармонии. Даже если мы опять же посредством внутреннего слуха представим себе только один лишь аккорд, то и в нашем сознании он будет иметь конечную продолжительность, будучи с двух (временных) сторон «окружен» ситуациями неактивности внутреннего слуха, то есть состояниями, в некотором смысле, подобных физической тишине. А ритм — это соотношение продолжительностей звуков и эпизодов тишины. Соответственно, и в данном случае мы так или иначе будем сопоставлять продолжительности представляемого аккорда и периоды неактивности внутреннего слуха².

Таким образом, ритм и его производная метр образуют фундамент музыкального текста, на котором строятся его интонационная и гармоническая составляющие. То есть ритм реализует эту функцию фундамента, который помимо обеспечения физического претворения интонации и гармонии, конструируется композитором в соответствии с художественными задачами, которые он ставит перед собой в музыкальном произведении. То есть ритм уже содержит значительную часть художественного образа, в полном объеме разворачивающегося в музыкальном произведении. Именно об этой смысловом содержании и шла речь выше.

Тем не менее, если в отношении понятия «метр» можно найти или сформулировать конкретное, всеобъемлющее определение, то в отношении термина «ритм», который является одним из центральных в категориально-понятийном аппарате музыкознания это сделать значительно сложнее. Еще более сложной задачей представляется найти адекватное пониманию учащегося, находящегося на начальном этапе искусству инструментального исполнительства объяснение, в особенности если речь идет о ребенке младшего школьного возраста.

² Речь идет, разумеется не о всем периоде, который может длиться сколько угодно долго, а о тех его эпизодах, которые непосредственно предшествуют представлению аккорда, и начинаются сразу же после завершения этого представления.

Уместным может показаться вопрос: нужно ли вообще объяснять учащемуся на начальном этапе понятие «ритм» максимально полно? Не является ли более рациональным подход, постепенное интуитивное, реализующееся в непосредственной исполнительской практике, неререфлективное постижение сущности обоих понятий. Собственно, по большому счету в повседневной педагогической практике именно так и происходит – с учащимися начинается работа над постановкой исполнительского аппарата, параллельно они осваивают нотную грамоту, и начинают работать над гаммами, простейшими упражнениями и пьесами. Педагоги разъясняют им лишь дифференциацию нот по длительностям и показывают, как объединение звуков разной продолжительности образует ту или иную ритмическую фигуру. В результате исполнитель может достичь высокого уровня профессионализма за всю жизнь так ни разу и не задумавшись об определении понятия ритм. Здесь можно вспомнить и многочисленные примеры в джазовом искусстве XX века, в том числе и среди исполнителей на ударных инструментах, когда становление блистательного музыканта-виртуоза не просто происходило вне разъяснения ему ключевых понятий музыкознания, но и вообще вне системного музыкального образования.

Тем не менее, мы полагаем, что поиск методов соответствующего уровню понимания учащегося инструментальному исполнительству на начальном этапе объяснения разумно осуществлять.

Это разумно делать в силу нескольких причин. Первая из них – далеко не все учащиеся наделены мощным природным талантом и могут в совершенстве в практической деятельности освоить принципы ритмической организации музыкального текста. Во-вторых, более глубокое понимание понятия "ритм", то есть не просто как последовательности звуков разной длины (такую последовательность вообще корректнее называть ритмической фигурой), а как организации музыкального времени открывает для исполнителей путь к обретению умения понимать все уровни музыкального текста, то есть более глубоко интерпретировать музыкальное произведение. И, следовательно, в-третьих, разумность поиска адекватного объяснения обусловлена сложностью современного инструментального репертуара. Чем более совершенные умения интерпретации текста обретет учащийся и чем раньше это произойдет, тем более конкурентоспособным исполнителем он будет.

И, прежде всего, это важно в отношении учащихся исполнительству на ударных инструментах. Именно они в своей сольной, не говоря уже об ансамблевой и оркестровой исполнительской практике больше, чем другие категории музыкантов имеют дело с воплощениями ритма в музыке. Интересно отметить, что в отношении исполнителей на ударных инструментах, часто говорят и пишут в методических пособиях, что одной из их функций в оркестре является реализация ритмической функции. Подобная формулировка не совсем корректна, или, вернее сказать, является не полной. Ведь не существует музыкального текста, не имеющего ритма, а, следовательно, абсолютно любой исполнитель при игре абсолютно любого музыкального материала реализует ритмическую функцию. Поэтому, с нашей точки зрения, необходимо добавить, что исполнители на ударных инструментах реализуют артикуляционно-тембровое воплощение ритма, благодаря чему облегчается достижение ансамблевой слаженности с участниками, а также сама ритмическая фигура становится одним из голосов в музыкальной ткани.

Именно поэтому перед исполнителем на ударных инструментах задачи развития ритмического чувства и освоения реализации ритмической функции носят сверхважный характер, в сравнении с исполнителями на других инструментах, где зачастую задачи развития интонационного слуха имеют более важный статус в педагогической практике.

Мы полагаем, что сделать представление учащегося о ритме более глубоким, чем обычно, вполне возможно, даже если речь идет о ребенке, еще не способном осмыслить научной дефиниции. Более того, мы считаем, что «более глубокое» постижение понятия должно, прежде всего, осуществляться через практику восприятия и исполнительской интерпретации музыкального текста. Разумным представляется объяснять сущность понятия «ритм», выделяя в нем музыкальное время как важнейший формообразующий

фактор, а также постоянно акцентировать внимание учащегося на том, какое выразительное значение имеет ритм в музыкальном тексте в данном конкретном эпизоде и в целом (в гамме, в этюде, в произведении). То есть работа над осмыслением сущности ритма, и развития ритмического чувства должна строиться на целостном восприятии музыкального произведения.

Важно выделить следующую ключевую задачу. Учащийся в классе ударных инструментов, на начальном этапе, работает над музыкальным материалом концентрируясь на очень конкретных задачах. Если мы говорим о ритме, то, скорее всего, учащийся будет сосредоточен, прежде всего, на том, чтобы максимально точно высчитать длительность каждого звука и в точности воплотить продолжительности нот в последовательности в игре. Скорее всего, он достаточно быстро усвоит метрические закономерности, которые целиком и полностью на начальном этапе обучения будут основаны на повторности. Однако в любом случае, его восприятие ритмической фигуры будет "линейным". То есть он не будет ощущать фундаментальной роли ритма в организации музыкального текста.

Конечно, задачу преподавателя можно в данном случае сформулировать как выведение учащегося на более высокий уровень осознанности. Однако важно понимать, что в этом случае не следует допускать дихотомического разделения в восприятии учащегося на ритм как конкретную задачу технико-исполнительского плана, и ритм как нечто абстрактное, существующее лишь в восприятии.

Соответственно, педагог, с нашей точки зрения должен структурировать работу следующим образом:

Во-первых, прежде чем объяснять понятие ритм, и работать над ним как над фундаментальным компонентом музыкального текста, учащийся должен освоить игры звуков разных длительностей. Затем учащийся должен быть ознакомлен с понятиями "метр"», "ритм" и "метроритм", однако не требовать от него моментального понимания значения понятий. А далее начинается самая сложная часть занятия. Педагог должен продемонстрировать наглядно то, как реализуется роль метра и ритма в музыке. Для этого берется простейший музыкальный материал, то есть самые простые пьесы и далее педагог показывает то, как определяет ритм (лучше все же начинать с иллюстрации роли ритма как более общего феномена) характер музыки, образный строй и то, как через ритм выражается форма.

Мы полагаем, что наиболее эффективной будет следующая последовательность действий. Педагог берет пьесу для ксилофона, написанную в двух или трехчастной форме. Далее он играет ее полностью перед учащимся, но вместо ксилофона, используя малый барабан, то есть минимизирует насколько это возможно тембровую, артикуляционную и интонационную составляющие. Далее учащемуся нужно попытаться определить характер и жанр музыки. Характер музыки может быть энергичным, печальным, веселым. Жанр может быть песенным, танцевальным и др. Если учащийся еще не владеет классификациями жанров, то можно задавать ему наводящие вопросы как-то: "что больше напоминает сыгранное на малом барабане: танец, арию, может быть песню?" Ритмические фигуры содержат исчерпывающее представление об этом. А после этого педагог должен рассмотреть с учащимся то, как меняется ритмика в зависимости от раздела сочинения и от этого перейти к формообразованию.

Цель этого действия заключается в том, чтобы учащийся понял значимость различия звуков по продолжительности, объединенных в последовательность, прочувствовал вне ладовое, вне интонационное тяготение в этой последовательности.

Далее педагогу следует сыграть пьесу на ксилофоне, чтобы учащийся осознал, как на ритмический "скелет" накладывается интонационно-гармоническая "плоть", образуя тем самым целостный "организм" музыкального произведения.

Формирование понимания роли метра в музыке представляется более простым процессом. Важным моментом является, как и в случае ритма, обретение учащимся понимания сущности метра должно быть основано не просто на запоминании и различении повторений и чередований сильных и слабых долей, а, прежде всего, быть привязанным к

образному строю, к жанру, к стилю произведения. Здесь уже необязательно использовать малый барабан, достаточно, по нашему мнению, просто постоянно акцентировать внимание учащегося на том, как конструкция и движение фразы соотносится с метром. Фактически это и есть работа над формированием представлений о метроритме.

Далее учащийся должен начать исполнительскую работу над формированием представлений о роли метра и ритма в музыке. На начальном этапе она протекает под контролем педагога, который перманентно направляет (вербально при возникновении неточностей) внимание учащегося на том, что точность соблюдения длительностей определяет характер музыкального повествования. Фактически учащегося нужно направлять к тому, чтобы каждую ритмическую фигуру он воспринимал как основу фразы. Это важно даже в случае упражнений, этюдов и пьес для малого барабана. Безусловно, интонационный компонент в них фактически отсутствует. Однако даже в такой последовательности звуков присутствует интонационно-ритмическое движение. Фактически изложение музыкального материала реализуется через последовательности звуков неопределенной высоты, объединенных в интонации, мотивы, фразы, предложения. И именно так должен мыслить их учащийся.

Подведем итог данной статье, сформулировав ее основные выводы:

Ритм в музыке – это имеющее смысловое и функциональное значение соотношение длительностей звуков и эпизодов тишины, составляющих музыкальный текст, и находящихся во временной последовательности. Метр в таком случае — это тип чередования сильных и слабых долей на отрезке (или отрезках) музыкального текста. Метроритм – это тип изложения той или иной ритмической фигуры в условиях того или иного метра.

Ритм и метр составляют фундамент, основу, «скелет» музыкального текста, на котором «покоятся» гармоническая и интонационная компоненты. Ритм и метр существуют без интонации и гармонии. Интонация и гармония без ритма и метра существовать не могут.

Формирование представлений учащегося искусству игры на ударных инструментах на начальном этапе должно представлять собой постижение смыслового значения метра и ритма посредством слухового анализа и исполнительской практики, организуемой педагогом. Ключевая задача педагога заключается в том, чтобы показать учащемуся посредством исключения интонационной и ритмической компоненты из музыкального текста значение ритмической основы.

Список литературы

1. **Богданова Т.Г.** Развитие чувства ритма у младших школьников в процессе музыкально-дидактических игр (на материале обучения игре на фортепиано в общеобразовательной школе с расширенным музыкальным воспитанием Латвийской ССР): ил РГБ ОД 61:85-13/200 Автореферат [Электронный ресурс] / Сайт «Dissercat.com». - URL: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-chuvstva-ritma-u-mladshikh-shkolnikov-v-protsesse-muzykalno-didiakticheskikh-igr-na> (дата обращения: 22.04.2019)
2. **Нейгауз Г.Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 5-е. – М.: Музыка. 1988 – 240 с.
3. Ритм. Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929—1939. [Электронный ресурс] // Сайт «Academic.ru – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3999/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC (Дата обращения: 23.09.2019)
4. Ритм. Михеева Л.В. Музыкальный словарь в рассказах. – М.: Советский композитор., 1984 [Электронный ресурс] // Сайт «allforchildren.ru». – URL: <http://allforchildren.ru/music/msr231.php> (Дата обращения: 23.09.2019)

5. Ритм. Энциклопедический словарь. 2009. [Электронный ресурс] // Сайт «Academic.ru». – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/49089/%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BC> (Дата обращения: 23.09.2019)
6. **Чехович Д. О.** Ритм музыкальный // Большая российская энциклопедия. Том 28. Москва, 2015, - с.541-542

References (transliterated)

1. **Bogdanova T.G.** Razvitie čuvstva ritma u mladših škol'nikov v processe muzykal'no-didaktičeskikh igr (na materiale obučenîâ igre na fortepiano v obšeobrazovatel'noj škole s rasširennym muzykal'nym vospitaniem Latvijskoj SSR): il RGB OD 61:85-13/200 Avtoreferat [Èlektronnyj resurs] / Sajt «Dissercat.com». - URL: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-chuvstva-ritma-u-mladshikh-shkolnikov-v-protsesse-muzykalno-didaktičeskikh-igr-na> (data obrašeniâ: 22.04.2019)
2. **Nejgauz G.G.** Ob iskusstve fortepiannoï igry: zapiski pedagoga. Izd. 5-e. – M.: Muzyka. 1988 – 240 s.
3. Ritm. Literaturnaâ ènciklopediâ. — V 11 t.; M.: izdatel'stvo Kommunističeskoj akademii, Sovetskaâ ènciklopediâ, Hudožestvennaâ literatura. Pod redakcij V. M. Friče, A. V. Lunačarskogo. 1929—1939. [Èlektronnyj resurs] // Sajt «Academic.ru – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3999/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC (Data obrašeniâ: 23.09.2019)
4. Ritm. Miheeva L.V. Muzykal'nyj slovar' v rasskazah. – M.: Sovetskij kompozitor., 1984 [Èlektronnyj resurs] // Sajt «allforchildren.ru». – URL: <http://allforchildren.ru/music/msr231.php> (Data obrašeniâ: 23.09.2019)
5. Ritm. Ènciklopedičeskij slovar'. 2009. [Èlektronnyj resurs] // Sajt «Academic.ru». – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/49089/%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BC> (Data obrašeniâ: 23.09.2019)
6. **Čehovič D. O.** Ritm muzykal'nyj // Bol'shaâ rossijskaâ ènciklopediâ. Tom 28. Moskva, 2015, - s.541-542

Сведения об авторах:

Абдрашева Гульнара Сахитовна – старший преподаватель кафедры Ансамблевого искусства Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

Абдрашев Илияс Бахтиярович – магистрант кафедры оркестрового мастерства Московского Государственного института имени А. Г. Шнитке. Научный руководитель – Иванов Владимир Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор.

Авторлар туралы мәлімет:

Әбдірашева Гүлнар Сахитқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Ансамбльдік өнер кафедрасының аға оқытушысы.

Әбдірашев Ілияс Бақтиярұлы – А.Г. Шнитке атындағы Мәскеу Мемлекеттік институтының Оркестрлік шеберлік кафедрасының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Иванов Владимир Дмитриевич, өнертану докторы, профессор.

Information about the authors:

Gulnara Abdrasheva – Senior lecture of the Department of ensemble art at Kurmangazy Kazakh National conservatory.

Ilyas Abdrashev – Master's student of the Department of orchestral mastery of the Moscow state Institute named after A. G. Schnittke. Academic adviser – Ivanov Vladimir Dmitrievich, Doctor of Art criticism, Full Professor.

MPHTI 18.41.91

*Aklima Omarova¹**¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***FROM THE HISTORY OF STUDYING THE KAZAKH SONG TRADITION
(to the 90th anniversary of A. Z. Temirbekova)****Abstract**

The article describes the professional activity of A.Z. Temirbekova (1929-2009) – a musicologist-practitioner who represents the older generation of the Art history critics of Kazakhstan, the author of musical and ethnographic collections which are currently in high demand[1], several books and numerous publications in leading mass media, including recognized national magazines (not only “Prostor”, but also Kazakh-language “Zhalyn”, “Akikat”), and those that were highly quoted on the all-Union scale. In view of the specifics of the development of musicological science in Kazakhstan, as well as the functioning of the Kazakh language in the Soviet period, it is necessary to emphasize the patriotism and vision of the Russian-speaking author, who presented the results of the research, usually in both languages. The publication of her materials in Moscow editions – “Soviet Music” (the only specialized magazine of musicologists in the USSR), “Musical Life” – as if “fading” on the background of modern “presentation” to foreign countries, today also should be evaluated as an indicative fact of the official recognition of the achieved professional level. Through the stages of the labor path the “genre diversity” of musicological work of A.Z. Temirbekova (research, scientific, organizational, musical-critical, musical-ethnographic, educational, etc.) are reflected, which in the future will enable not only to prioritize the formulation of individual ideas and the development of specific directions but also to assess the real scale and intensity of her life activity.

Keywords: ancient motifs, song, expedition, record, region, explorer.

*Ақлима Омарова¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚ ӘН ДӘСТҮРІН ЗЕРТТЕУ ТАРИХЫНАН
(А. З. Темірбекованың 90-жылдығына)****Аннотация**

Мақалада, Қазақстан өнертанушыларының аға буын өкілдерінің бірі ретінде танылған, дағдылы-музыкатанушы, бүгінгі күні белсенді сұранысқа ие музыкалық-этнографиялық жинақтардың[1], бірнеше кітаптар мен бұқаралық ақпараттар құралдарындағы, ішінара республикада мойындалған (тек «Простор»-да ғана емес, сондай-ақ қазақ тіліндегі «Жалын», «Ақиқат») және бүкілодақтық масштабтағы жоғары бағаланған журналдардағы көптеген мақалаларының авторы А.З. Темірбекованың (1929-2009) кәсіби шығармашылық жолы қарастырылған. Қазақстандағы музыкатану ғылымының даму ерекшелігін, сондай-ақ кеңес кезеңіндегі қазақ тілінің қолданылуын ескере отырып, өзінің ғылыми ізденістерінің нәтижелерін ұсынған орыс тілді автордың патриоттық сезімін және көрегендігін, әдетте, екі тілде де жарыққа шығарғанын атап өту қажет. Алыс шетелдерге заманауи талап бойынша «шығып» жатқандардың қатарында «өшіп бара жатқан» сияқты болып көрінетін «Советская музыка» (КСРО бойынша жалғыз ғана мамандандырылған музыкатанушылардың журналы), «Музыкальная жизнь» Мәскеу басылымдарында оның материалдарының жариялануы бүгінгі күні қол жеткізілген кәсіби деңгейді ресми мойындаудың көрсеткіші ретінде бағалануы тиіс.

А.З. Темірбекованың еңбек жолы кезеңдері арқылы музыкатану жұмысының «жанрлық алуан түрлілігі» көрсетілген (ғылыми-зерттеушілік, ғылыми-ұйымдастырушылық, музыкалық - сыншылық, музыкалық-этнографиялық, оқу-әдістемелік және т.б.), жеке идеяларды қалыптастыруда және болашақта нақты бағыттарды әзірлеуде басымдықты белгілеуге ғана емес,

сонымен қатар, бұл оның өмірлік қызметінің нақты ауқымы мен қарқындылығын бағалауға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер: көне сарындар, ән, іс-сапар, ұнтаспа, аймақ, зерттеуші.

Аклима Омарова¹

¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ (к 90-летию А.З. Темирбековой)

Аннотация

В статье охарактеризована профессиональная деятельность А.З. Темирбековой (1929-2009) – музыковед-практика, представляющего старшее поколение искусствоведов Казахстана, автора музыкально-этнографических сборников, активно востребованных в настоящее время [1], нескольких книг и многочисленных публикаций в ведущих средствах массовой информации, включая признанные республиканские журналы (не только «Простор», но и казахско-язычные «Жалын», «Ақиқат»), и те, что высоко котировались во всесоюзном масштабе. С учетом специфики развития музыковедческой науки в Казахстане, а также функционирования казахского языка в советский период, необходимо подчеркнуть патриотизм и дальновидность русскоязычного автора, представлявшего результаты своих научных изысканий, как правило, на обоих языках. Публикация же ее материалов в московских изданиях – «Советской музыке» (единственном в СССР специализированном журнале музыковедов), «Музыкальной жизни» – как будто «гаснущая» на фоне современных «выходов» в дальнее зарубежье, и сегодня должна быть оценена в качестве показательного факта официального признания достигнутого профессионального уровня. Через этапы трудового пути отражено «жанровое многообразие» музыковедческой работы А.З. Темирбековой (научно-исследовательская, научно-организационная, музыкально-критическая, музыкально-этнографическая, учебная, учебно-методическая и т.д.), что позволит в будущем не только обозначить приоритет в формулировании отдельных идей и разработке конкретных направлений, но и оценить реальный масштаб и интенсивность ее жизнедеятельности.

Ключевые слова: древние мотивы, песня, экспедиция, запись, регион, исследователь.

“A special **attitude to the native land, its culture, customs, traditions**” as the most important manifestation of patriotism, which characterizes the best representatives of the creative intelligentsia, actually reflected the essence of the professional activity of folklorists- practitioners (philologists and art historians), who contributed in every way to the preservation of “**the cultural and genetic code that makes any nation a nation**” [2].

The jubilee dates of 2019 provide an opportunity to emphasize the personal contribution of the persons whose jubilee is marked to the matter of “preservation of culture, the national code in particular”. We should note the 100th anniversaries of G. Chumbalova and T. Bekkhokhina, the 95th anniversary of G.N. Bisenova, upcoming anniversaries of T.K. Dzhumaliev, A.B. Kunanbaeva, S.A. Elemanova. In this series, there is the 80th jubilee of A.Z. Temirbekova – “the author of one of the first ethnomusicological works on musical dialectology in the republic – “Kazakh folk songs”... Possessing extensive knowledge of field musical and poetic recordings, funds of the folkloric office of the conservatory, A. Temirbekova managed to provide a scientific and practical focus to her classes. In order to diversify the organization of works on musical and ethnographic practice, as well as to expand the topic of lectures, she introduced the discipline “Recording and decoding of folk music” for musicologists [3].

The process of musicological science of development in Kazakhstan is taking place during only a few decades. Nevertheless, at the present stage, not only its independent branches but also different generations of researchers, have been quite clearly identified. A.Z. Temirbekova – is a leading musicologist and practitioner, a teacher who has many years of experience, the author of numerous research and practical works, belongs to the older generation of art history professionals of Kazakhstan.

BE IT KNOWN TO ALL MEN...

That in this Modern Age of Scientific Achievement in the Conquest of Nature and by the Co-ordination of Mechanical Invention and Human Service in the Transportation of Peoples over the Lands and Seas of the World...

TEMIRBEKOVA KAIRAT
HAS CROSSED
THE LINE OF THE EQUATOR
(Where the transition from South to North and North to South is achieved in an instant and in the Distance of London, Paris, Buenos and Peking Australia are equidistant)

IN THE PROUD CARE OF
AIR NEW ZEALAND
THE FIVE STAR JETLINE

THIS CROSSING OF THE EQUATOR LINE WAS ACHIEVED
IN AN AIR NEW ZEALAND JETLINER

IN FLIGHT BETWEEN SYDNEY AND SINGAPORE
ON THE 22nd DAY OF DECEMBER, 1969...

CAPTAIN [Signature]

In witness whereof this certificate has been signed
by the Master of an AIR NEW ZEALAND
Jetliner on the day and year above-mentioned.

THE COURIER-MAIL THURSDAY DEC. 11 1969 7

Freeway plan is "deplorable"

IT was fortunate that the city of Brisbane lacked adequate off-street parking, a geography lecturer at the Queensland University, Mr. M. M. Philpott said yesterday.

He was presenting one of nine papers to more than 60 civil engineers and observers from city councils, State departments and other organisations at the Australian Transport Engineers' Conference at the university.

Speaking on "Transport Co-ordination," Mr. Philpott said that the best way to ensure that Brisbane's new freeways did not become flooded with "captive transit riders" would be to keep the city the way it was.

"It is deplorable that in the plan for Brisbane's freeways of the seventies all roads lead into and across the centre, or to points only one or two blocks removed from the centre," he said.

Demolish

If Brisbane was to accept some of the space requirements relating to car commuting to Manhattan, then the Brisbane city fathers ought to be planning to demolish every structure and every footpath in both the city and the Valley.

"Only then would the suppressed demand for parking be met."

Mr. Philpott said the Wilbur Smith Transportation Study suggested that off-street car parks should be established adjacent to suburban rail stations and major outlying bus terminals.

Expanded

Although some stations

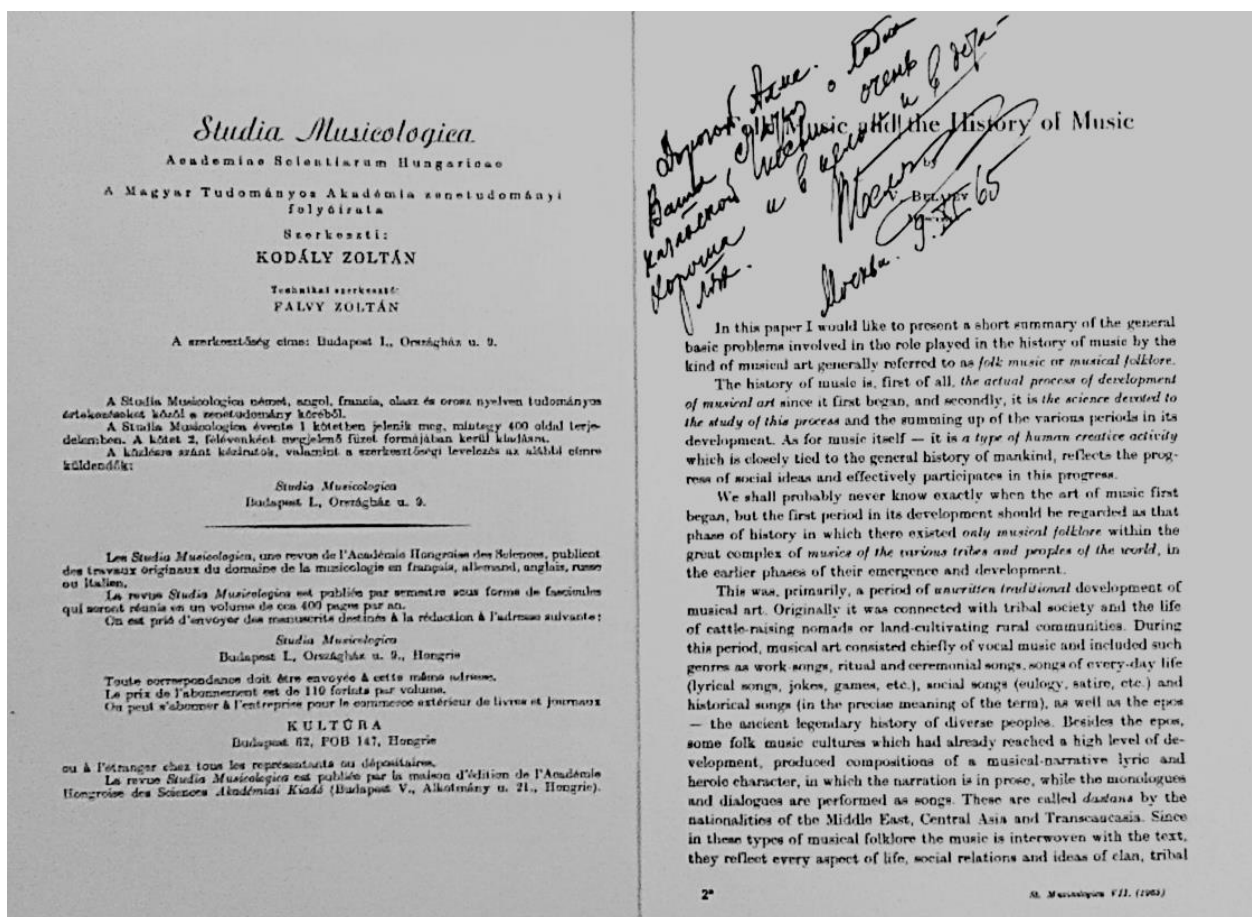
SOVIET VISITORS

RUSSIAN SCIENTISTS who arrived at Brisbane yesterday for a two-day visit. From left, Professor Viktor Kuznetsov, of the

1969

Alma (Kairat) Zarabovna Temirbekova was born on April 1, 1929. She lost her parents early (father – Zarap Musinovich Temirbekov, a well-known journalist, public figure, and mother – SakhpkamalNazarova, a preschool worker, have been repressed in the 30s), so, she was raised in the Djambul orphanage, then – in a boarding school in Almaty. She graduated with honors from the P.I. Tchaikovsky Almaty Music School (1949) and Kurmangazy Almaty State Conservatory (1954). The stages of subsequent professional self-determination are noticeable: 1954-1957 – she is a graduate student of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, 1957-1961 – Junior researcher of the folklore unit (now laboratory) of Almaty State Conservatory, 1962-1965 – Intern researcher of the All-Union Research Institute of Art Studies. Mentoring such prominent scientists as Yu.V. Keldysh, B.M. Yarustovsky, E.V. Hippus, M.E. Tarakanov, N.V. Tumanina, the participation of Academician K.I. Satpayev, who personally supervised the process of training of national specialists in Moscow at that time, determined the criteria and principles of subsequent scientific activity, its intensity and scale. In Moscow, in 1966 under the guidance of the outstanding ethnomusicologist, Doctor of art history, laureate of the V.M. Rudaki International Prize, the founder of the music study of the Turkic peoples of the post-Soviet space V.M. Belyaev, A.Z. Temirbekova successfully defended her Ph.D. thesis, the theme of which is "The Song Art of the Kazakhs in Semirechie area", which theoretical principles still have their scientific significance at the present period.

Alma Zarabovna worked for more than 20 years in the Music Department at the M.O. Auezov Institute of Literature and Art, Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan, where she developed the main directions of activities in the field of music as a historian-ethnographer, a highly qualified decoder, a tireless researcher, and fully realized her scientific potential and practical experience.



1965

In 1982, A.Z. Temirbekova on a competitive basis was elected to the position of associate professor and Head of the newly opened Department of Kazakh music and folklore at the KurmangazyASC. From 1986 – Associate Professor of the same Department and in parallel, from 1993 to 1999 – Head of the folklore laboratory.

Since 1967 – a member of the Union of Composers of Kazakhstan.

As a research practitioner A.Z. Temirbekova adequately continues the traditions of her teachers – V.M. Belyaev, A.K. Zhubanov, B.G. Yerzakovich, the fundamental works and multifaceted scientific and practical activities which identified the mainline in the development of musical folklore in the whole Central Asian region.

The books by A.Z. Temirbekova "Kazakh folk songs (in the musical-theoretical aspect)" (1975), "Mode-harmonic basis of the Kazakh Soviet folk song" (1975), "Diamond placer" (1980), which are based on the restoration of the unknown layers of folk music, contain valuable information about the features of the Kazakh song culture. They include the materials of the undertaken folklore expeditions (in Taldy-Korgan, East Kazakhstan, Kokshetau, Semipalatinsk and other areas), and reflect the results of a continuous process of scientific cognition.

In Almaty State Conservatory, the rich scientific and practical experience of A.Z. Temirbekova was in demand for the development of laboratory-experimental education, for the development of methods of recording and decoding of folk music, for the training of the professionals in musicology. It is summarized in a newly developed lecture-practical course, which formed the basis for the author's program on musical and ethnographic practice for the specialties of Composition, Musicology, Ethnomusicology, and Folk Singing. Graduates of A.Z. Temirbekova work in various parts of the music education system (E. Sarybayeva, G. Shanbatyrova, S. Nurakhmetova, B. Rzakhanov), including those who were recommended for postgraduate studies and subsequently successfully defended their thesis (G. Baitenova).

One of the very important aspects of the scientific and pedagogical activity of Alma Zarabovna is her high professionalism and filigree elegance in working with musical and ethnographic primary sources. So, she performed the correction of the musical-textological basis of the joint collection “Kazakh ritual, family and household songs”, representing the ancient layers of folk music (in print), and editing of the song patterns for the textbook “History of Kazakh music in 2 volumes” (V. 1.), prepared by the group of authors, edited by G.A. Zhubanova, in which Alma Zarabovna is one of the authors and the editor.

Participating in the All-Union and International forums, devoted to the folklore music, she adequately represented Kazakhstani science, and her numerous articles and essays in the periodical press, reflect the most important events and dates of music and public life, creative portraits of national art figures – A.K. Zhubanova, V.V. Velikanov, A.A. Zilber, M.T. Tulebayev, B.A. Tulegenova, B.B. Zhilisbayeva and others – still serve to the activities in the field of enlightenment and dedication.

During the 45-years of research, teaching and musical journalistic activities, A.Z. Temirbekova as an authoritative practitioner has repeatedly acted as an official opponent, compiler of the reviews on manuscripts and abstracts of the Master's and Ph.D. theses, reviewer of scientific monographs, music and ethnographic collections, training and teaching manuals, articles, etc. The topics of these works deal with the issues of not only Kazakh but also Kyrgyz, Uzbek, Yakut music.



1958

For fruitful creative, scientific and pedagogical activity, A.Z. Temirbekova was awarded government Prizes – Honorary Diploma of the Supreme Council of the Kazakh SSR, “Labor Veteran Medal”, Honorary and Acknowledgement Letters of the Ministries, scientific, musical and public organizations – the Presidium of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan, Ministry of Defense of the USSR, Ministry of Culture of the Republic of Kazakhstan, M.O. Auezov Institute of Literature and Art, Almaty Conservatory, the republican society “Knowledge” etc.

Alma Zarabovna Temirbekova is distinguished not only by the responsibility inherent in the older generation, justice, and moral purity but also inexhaustible enthusiasm for the work, open emotionality and readiness to perceive the new things, warmth and responsiveness. She published works and manuscripts (about 80 pp), the obvious achievements of the folklore laboratory, the results of training of professionals in the field of musicology and folklore studies reveal the significance of the personal contribution of A.Z. Temirbekova to the development of musical art, education and science of Kazakhstan.

References

1. [Электронный ресурс] URL: <http://kazneb.kz/bookView/view/?brid=1559049>. – Дата обращения. – 20.09.19
2. Назарбаев Н. Статья Главы государства «План нации – Путь к казахстанской мечте» [Электронный ресурс] URL [www.akorda.kz > events > akorda_news > press_conferences > statya-glav...](http://www.akorda.kz/events/akorda_news/press_conferences/statya-glav...) Дата обращения. – 20.09.19
3. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы [Электронный ресурс] URL <http://www.conservatoire.kz/> Дата обращения. – 20.09.19

References (transliterated)

1. [Digital source] URL: <http://kazneb.kz/bookView/view/?brid=1559049>. – Data obrašeniâ. – 20.09.19
2. Nazarbaev N. Stat'â Glavy gosudarstva «Plan nacji – Put' k kazahstanskoj mečte» [Digital source] URL [www.akorda.kz > events > akorda_news > press_conferences > statya-glav...](http://www.akorda.kz/events/akorda_news/press_conferences/statya-glav...) Data obrašeniâ. – 20.09.19
3. Kazahskaâ nacional'naâ konservatoriâ imeni Kurmangazy [Digital source] URL <http://www.conservatoire.kz/> Data obrašeniâ. – 20.09.19

Сведения об авторе:

Омарова Аклима Каирденовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции КНК им.Курмангазы.

Автор туралымәлімет:

Омарова Аклима Қайырденқызы – Құрманғазы атындағы Қазақұлттық консерваториясы «музыкатану және композиция» профессор, өнертану кандидаты.

Information about the author:

Aklima Omarova—professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Candidate of Art Sciences.

MPHTI 18.41.91

Yernat Zhamanbalinov¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan***HERITAGE OF KUYSHI SHAIKY KUSSAINOV:
ISSUES OF EXISTENCE AND PRESERVATION****Abstract**

The personality and creative work of kyushy (Kazakh dombra player) Shaikhy Kussainov (1897-1970), a well-known virtuoso of the Shertpe tradition (pinch playing), a composer, a native of the East Kazakhstan region, is of interest in terms of the revival of the creative work of traditional musicians of the XX century and in view of the in-depth studying of local features in folk and folk-professional instrumental music.

In the course of the study of his creative heritage, the author's and other kuy performed by Shaikhy Kussainov have been decrypted which were recorded on cassettes in the 1960s, and their analysis was conducted. On this basis, a conclusion on the status and repertoire of the performer was done, who, over the years, conveyed the creations of such kyushi as Madi, Sadyk, and left his "sign" in the performing culture of the Kazakh people.

Keywords: kuy, kuyshi, legends and stories of kuys, author's kuys, folk kuys.

Ернат Жаманбалинов¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***КҮЙШІ ШАЙҚЫ ҚҰСАЙЫНОВТЫҢ МҰРАСЫ: БОЛУЫ ЖӘНЕ САҚТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

«Шертпе» күйдің шебері, композитор, Шығыс Қазақстан облысы Күршім ауданы, Қыстау-Күршім ауылының тумасы күйші Шайқы Құсайыновтың (1897-1970) тұлғасы мен шығармашылығы – XX ғасырдың дәстүрлі шығармашылығын жаңғырту контекстінде және халықтық-кәсіби аспаптық музыкадағы жергілікті ерекшеліктерді терең зерттеу тұрғысынан қызығушылық тудырады.

Оның шығармашылық мұрасын зерттеу барысында 1960 жылдары ұнтаспаға жазылған Шайқы Құсайыновтың орындауындағы авторлық және басқа да күйлері нотаға хатталып, талданды.

Зерттеудің негізінде Мәди, Сыдық сияқты күйшілердің туындыларын жылдар бойлап жеткізген, қазақ халқының орындаушылық мәдениетінде өз "ізің" қалдырған орындаушының мәртебесі мен репертуары туралы қорытынды жасалды.

Түйінді сөздер: күй, күйші, күй аңыздары мен тарихы, авторлық күйлер, халық күйлері.

Ернат Жаманбалинов¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***НАСЛЕДИЕ КҮЙШИ ШАЙКИ ХУСАИНОВА:
ВОПРОСЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ****Аннотация**

Личность и творчество кюйши (казахского домбриста) Шайхы Хусаинова (1897-1970) – известного виртуоза традиции «шертпе» (игра щипком), композитора, уроженца Восточно-Казахстанской области – представляет интерес в контексте возрождения творчества традиционных музыкантов XX века и с точки зрения углубленного изучения локальных особенностей в народной и народно-профессиональной инструментальной музыке.

В ходе исследования его творческого наследия расшифрованы авторские и другие кюйи в исполнении Шайхы Хусаинова, записанные на кассеты в 1960-х годах, осуществлен их анализ. На этой основе сделан вывод о статусе и репертуаре исполнителя, донесшего сквозь года творения

таких кюйши, как Мади, Садык, и оставившего свой «след» в исполнительской культуре казахского народа.

Ключевые слова: кюй, кюйши, легенды и истории кюев, авторские кюи, народные кюи.

Introduction. To date, small amount of information has been preserved about the kyushi who lived in some of the areas of the East Kazakhstan region, and the names of some of them are completely forgotten. Their biographies and creativity require a systematic study and are worthy of taking their place in the field of kuy and musicological studies.

Currently, the issue of the revival of the creativity of such personalities is becoming more and more relevant.

One of these kuyshi is the well-known “Shertpe” kuy virtuoso (play with a pinch), a composer Shaikhy Kussainov (1897-1970) - a native of the East Kazakhstan region, Kurchum district, the village Kystau-Kurchum. His contemporaries wrote small articles in the newspapers, however, currently, only few facts from the kuyshi’ life have preserved and several folk kuy in his performance have been decoded.

Methods. In the process of writing the article, the author’s works, folk kuy and the works of other little-known authors in the repertoire of Sh. Kussainov were decoded, and form, mode and rhythmic foundations and other features were analyzed. Also materials from newspapers and collections, which provide some information about the life and creative work of the kuyshi were used.

Results. Based on the results of the undertaken study of the kuyshi’s creative heritage, the author’s and folk works, kuy of other authors performed by Shaikhy Kussainov, which were recorded on cassettes in the 60s of the XXth century, were decoded. The analysis and scientific comments on the composer's works are presented.

Discussion. According to available data, “the ingenious dombra player of his era and environment, Shaikhy Kussainov was born in 1897 in the village Kystau-Kurchum, in Kurchum district, East Kazakhstan region. Although he did not have a special musical education, thanks to the talent given by nature, he skillfully mastered the dombra instrument. He loved folk kuy with all his heart, learnt, mastered, preserved them and left them as a legacy to the next generation. As his contemporaries told, Shaikhy’s repertoire included about 50-60 folk kuy. For example, kuy in his performance “Balzhynker” (nickname of a horse), “Akkabanyyn tolkyin” (“Akkaba wave” - the name of the river) are associated with Markakol lake and rivers, and “Beisenbinin kenes kuyi” (Kuy-instruction of Beisenbi) with the name Beisenbi, who was a famous judge (bi) and kuyshi-composer of the XIXth century. Shaikhy Kussainov is also the first carrier of the kuy of such little-known authors as Sydyk and Madi, who lived in the Katon-Karagai region of the East Kazakhstan region”. [1, 73 p.].

In 1936, he participated at the inter-district competition of performers (dombrists) of folk kuy, where he took 1st place and received a voucher to the republican competition, however, unfortunately, for unknown reasons, he could not take part in it.

Part of the kuy of Shaikhy’s repertoire that have preserved to date is the merit of his contemporary, countryman, admirer of the kuyshi’s creativity - Muhammed Shayakhmetov. In 1961, he recorded the author's kuy “Oi kuyi” (“Kuy of thoughts”), “Maida konyr” (the genre “konyr” in Kazakh music is a kind of elegy, which reflects the nature and spiritual essence of the Kazakh people), folk kuy “Alpys Togyzdyn Bir Butagi” (“One branch of sixty nine”), “Zhortuyl kuydin bir termesi” (“One tune of trot kuy”, possibly, by analogy with a horse trot), “Saryozen” (“Yellow River”), “Aksak ayu” (“Lame Bear”), “Sandugash” (“Nightingale”), “Kokseri” (possibly the nickname of a horse), “Akkabanyyn tolkyin” (“Wave of Akkaba”), “Konyrdyn bir butagi” (“One branch of the elegy”), “Balzhynker”, author's kuy of the aforementioned composers Madi, Sydyk and Beisenbi “Ukiayak” (“Owl’s Leg”- jewelry of the peoples of Central Asia, including the Kazakhs) and “Bilik” (“Power” or “Verdict”), “Beisenbinin kenes kuyi” (“Beisenbi's Kuy- instruction”), respectively.

According to the kuy records, it can be assumed that in most cases Shaikhy Kussainov was a performer and bearer of folk kuy. With the exception of a pair of author's kuy, the repertoire of Shaikhy Kussainov, which has preserved to date, is full of folk kuy. Unfortunately, the exact number of the works composed by the kuyshi himself is unknown. However, it can be noted that this small part of his repertoire is a versatile treasure that covers the whole dombra tradition of the East Kazakhstan and Altai-Tarbagatai uplands. The kuyshi's repertoire reflects various topics which are typical for the above mentioned dombra traditions. In particular: on the topic "konyr" (the author's creative work "Maida konyr", folk kuy "Konirdin bir butagy"), kuy associated with geographical names ("Akkabanyyn Tolkinyn" is devoted to the river in Southern Altai, also the kuy is based on the tragic legend of two lovers, "Balzhynker" - to the Markakol Lake), kuy associated with totemic beliefs and animals ("Koksery", "Aksak ayu", "Aksak kaz", kyu "Ukiayak" Madi).

If we take into account the fact that the kuy of this tradition and legends about their origin are multivariant, then such folk kyu as "Akkabanyyn Tolkinyn", "Aksak ayu", "Sary Ozen", "Balzhinker", as well as "Beisenbi's Kuy-instruction" - are peculiar and unlike the variants from the repertoire of other performers.

Here is an analysis of the author's kuy of Shaikhy Kussainov. In the author's composition "Oi kuyi" by Shaikhy, the melody is initially performed by playing two strings tune alternately, and when the melody develops on the string *sol*, an open string *re* provides the composition with bourdon accompaniment. The kuy is peculiarly melodic and lyrical, and figuratively expresses the author's deep philosophy and the thoughts about the short human life.

As for the kuy "Maida Konyr", this work is slightly atypical for kuy on this topic, which is often found in Kazakh music. The dash rhythm prevails in kuy, which makes the character of this composition closer to the march and solemnity; there is also a development of the melody using slurs. It can be said that the kuy's melody and rhythm are similar to the dance "Kara zhorga" ("The Black Ambler"), which is widely spread in Kazakhstan and Mongolia. In this work, the mode basis *sol-re* is used not only as introduction, but also gets its development with the help of mode supports such as *la-mi*, *si-fa#* which forms a trichordic move and a small transposition *uu*.

Kuy "Maida Konyr" can serve as a visual confirmation of the thesis that the kuy of the East Kazakhstan tradition in the early stages have formed on the basis of a dombra with 11 vultures, since the culmination of this work does not exceed the 11- vulture, i.e. notes *fa#* 2nd octave. This suggests that the creative work of Shaikhy Kussainov originates from the kuy of the old layers.

The form of the composition "Oi kuyi" - is variant-stanza. It consists of sections A, B, B₁ and a small final part. These topics are completely repeated and completed with introduction elements. The work contains complex metro rhythms 5/8, 6/8, 7/8, 3/8, which are characteristic for "shertpe" kuy, as well as simple metro rhythms 2/4, 3/4. They change infrequently, but cover different parts of the composition. As for the kuy rhythmic system, here there are such varieties of rhythms as homogeneous, summed, fractional.

Section A of the kuy begins with an introduction similar to the work of the representative of the Arka dombra school (Central Kazakhstan) Ashimtay "Konyr kaz" ("Brown Goose"):

Ой күйі

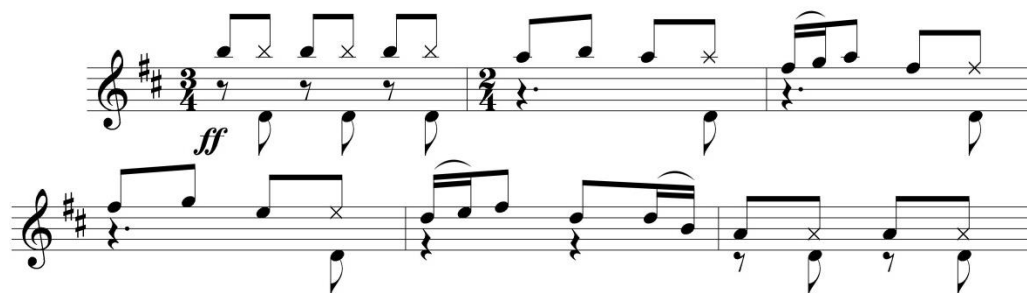
Шайкы Құсайынов
Орындаған автор

Асықпай, толғана ♩ = 96

Further, the kuy melody develops on the string *sol*, being accompanied by an open string *re* as a bourdon and small micromotives:



Section **B** is the culmination, as it reaches the note *si* of the 2nd octave and gets register contrast with section **A**. This trend is often found in the kuy of the Arka tradition, in particular, in the creative works of its prominent representative, Tattimbet Kazangapuly. In this section, there is also a tune on two strings alternately and micromotives:



Section **B₁** repeats the melody of the section, then goes to the final part and finishes the kuy with the mode support *sol-re*. Also in the final part of the kuy there appears the mode support *mi-la*:



Between sections **B** and **B₁** there is a singing of the note *re*, which is characteristic of European intonation, which is connected by the above sections:



Let's consider the kuy musical scale. Here, each section contains different mode elements. For example, in section **A**, one can fix the elements of the major pentatonic scale (*d, e, f#, a*) and the trichordic move (*d², e², f#²*). As for the sections **B** and **B₁**, here, using the musical scale *a, h, c², d², e², f#², g², a²* a mixolidian mode is formed.

Kuy "Maida Konyr" by Shaikhy Kussainov, judging by the name, also reflects the philosophical thoughts of the Kazakh people. In the Kazakh dombra and kobyz music very often there are kuy on the theme of konyr. These kuy commemorate the sad and thoughtful moments of life, thereby determining inner harmony and making the listener think about the meaning of life.

Kuy "Maida Konyr" has a solemn, major character. Here, the dotted rhythms of the march alternate with motives which develop through the slurs. Metro rhythm, mainly consists of size 2/4, occasionally there is size 3/4. The form is variant-stanza. Although the work consists of uniform rhythms, these rhythms in particular have a leading role and provide the main character of the composition rather than the melody, since it is built on the repetition of the simplest micromotives. The introduction of the kuy begins on the mode support *sol-re*:

Майда қоңыр

Шайкы Құсайынов
Орындаған автор

Салтанатты, марш екпінінде ♩ = 96



Section A develops with register micromotives and each time returns to the *sol-re* mode support. Also, this section is fixed with the *re-sol* mode support, i.e. with open strings:



In section B, the melody develops on string *sol*, while the open string *re* performs the function of a bourdon and accompanies it. The section also returns to the *sol-re* modal support:



Section C is the culmination of the *kuy*. Here there are small elements of transposition, passing from the mode support *la-mi* to *si-fa #* respectively. After this transposition, this section repeats the elements of the first two, then completes the *kuy* on the *sol-re* support. The culmination of the *kuy* does not exceed the 11th fret, that is, note *fa#* of 2nd octave, which gives the reason to note the similarity of the *kuy* form with the works of the early layers of the East Kazakhstan *dombra* tradition.



In conclusion, it is necessary to emphasize the following:

- Shaikhy Kussainov made a significant contribution to the preservation of not so widespread folk *kuy* and works of little-known authors. These factors may serve as the beginning of further research and replenishment of the Kazakh *kuy* fund with previously unknown creative works;
- The biography and creativity of Shaikhy Kussainov require more in-depth study;
- During the review of the *kyushi*'s repertoire, we can conclude that Shaikhy Kussainov was mainly the bearer and performer of folk *kuy*;

– His repertoire covers the works of the early layer of the dombra tradition of the East, and the era of the kuyshi's life;

– It can also be said that Shaikhy Kussainov, who has transmitted the creative works of such kuyshi as Madi, Sydyk to the present day, has left his mark and style in the performing tradition of dombra music.

References:

1. *Әбуғазы М.* Қазақтың домбыра өнері. Нұрсәт, Қазақстан, 2016. ISBN: 99-0-803855-82-2.
3. *Шаяхметов М.* Күй шебері – Шайқы. // Қазақ әдебиеті. 1994, шілде - 29.

References (transliterated):

1. *Abūgazy M.* (2016). Қазақтың dombyra ôneri. Nұrsāt, Қазақстан. ISBN: 99-0-803855-82-2.
3. *Šaāhmetov M.* (1994). Kùj šeberi – Šajқы. // Қазақ әдебиеті. 1994, шілде - 29.

Information about the author:

Yernat Zhamanbalinov – 1st year "Musicology" masters student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor - A. Zh. Kaztuganova, Ph.D.; ernat-knc@mail.ru.

Автор туралы мәлімет:

Жаманбалинов Ернат Ерболатұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану» мамандығының 1 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – А. Ж. Қазтуғанова, өнертану кандидаты; ernat-knc@mail.ru.

Сведения об авторе:

Жаманбалинов Ернат Ерболатович – магистрант 1-го курса специальности «Музыковедение» Казахской национальной консерватории им.Курмангазы; научный руководитель – А. Ж. Казтуғанова, кандидат искусствоведения; ernat-knc@mail.ru.

МРНТИ 18.41.91

Куаныш Рыскулов¹, Рустем Жугунусов¹
¹Казахский национальный университет искусств
 Нур-Султан, Казахстан

АНАЛИЗ ЭСТРАДНЫХ ПЕСЕН НА ПРИМЕРЕ «АҚ БАЯН», «ОТАН АНА», «ӘНДЕТЕМІН»

Аннотация

Необходимость изучения данной темы вызвана тем, что современная вокально-эстрадная музыка до сих пор не стала предметом целостного музыковедческого исследования. Музыковедческий подход позволит внести определенный вклад в отечественную науку, став дополнительным стимулом к углубленному пониманию и оценки феномена не только современной массовой культуры, но и общественной жизни. В данной статье рассматривается анализ эстрадных песен на примере выбранных композиций. Таким образом, сделаны попытки рассмотрения стилистики и исполнительской интерпретации песен.

Казахская народная песня «Ак Баян» и авторские песни «Отан Ана», «Әндетемін» являются очень востребованными образцами в песенном репертуаре, часто используемыми для исполнения на сцене казахской эстрады. С исполнительской точки зрения первая песня несложная в воспроизведении, вторая более широкого диапазона и широкого дыхания, требует от певца более серьезной отдачи. Все три песни по структуре просты: куплетная форма, лёгкий аккомпанемент, кантиленная мелодика, типичные классические функциональные гармонические обороты, легко усвояемые на слух, что типично для современных стандартов казахской эстрады. Эти песни могут звучать под любой аккомпанемент или минус на казахском языке.

Ключевые слова: эстрадная песня, казахстанская эстрада, анализ эстрадных песен.

Куаныш Рыскулов¹, Рустем Жугунусов¹
¹Қазақ ұлттық өнер университеті
 Нұр-Сұлтан, Қазақстан
**«АҚ БАЯН», «ОТАН АНА», «ӘНДЕТЕМІН» МЫСАЛЫНДА
 ЭСТРАДАЛЫҚ ӘНДЕРДІ ТАЛДАУ**

Аннотация

Ұсынылып отырған тақырыптың зерттеу қажеттілігі заманауи вокалдық -эстрадалық өнердің бүгінгі күнге дейін музыкатану ғылымында тұтас зерттеу пәні ретінде қарастырылмағанымен байланысты. Музыкатану тұрғысынан көзқарас заманауи бұқаралық мәдениеттің ғана емес, сонымен қатар, қоғамдық өмірдің құбылысын терең түсінуге және бағалауға қосымша ынталандыру ретінде отандық ғылымға белгілі бір үлесті қосуға мүмкіндік береді.

Бұл мақалада ұсынылған шығармалардың негізінде эстрадалық әндердің талдауы қарастырылады. Сонымен, әндердің стилі мен орындаушылық интерпретациясын бірге қарастыруға талпыныс жасалды.

Қазақ халық әні «Ақ Баян» және «Отан Ана», «Әндетемін» атты авторлық әндер қазақ эстрадасының сахнасында жиі қолданылатын ән репертуарында сұранысқа ие болып келеді. Орындаушылық тұрғыдан алғанда, бірінші әнді орындау қиын емес, екіншісі кең ауқымды және әншіден елеулі қайтарымды талап етеді.

Құрылымы бойынша барлық әндер қарапайым құрылымда жазылған: шумақты ән формасы, жеңіл аккомпанемент, кантиленалық әуен, типтік классикалық функционалдық гармоникалық айналымдар, есту арқылы оңай сіңіріледі, қазақ эстрадасының қазіргі заманғы стандарттарына тән жазылған. Бұл әндер кез келген сүйемелдеумен немесе қазақ тілінде фонограмма (минус) арқылы орындалуы мүмкін.

Түйінді сөздер: эстрадалық ән, қазақстандық эстрада, эстрадалық әндерді талдау.

Kuanysh Ryskulov¹, Rustem Zhugunusov¹

¹*Kazakh National University of Arts*

Nur-Sultan, Kazakhstan

**ANALYSIS OF POP SONGS
ON THE EXAMPLE OF “AQ BAYAN”, “OTAN ANA”, “ANDETEMIN”**

Abstract

The need to study this topic is due to the fact that modern vocal and pop music has not yet become the subject of holistic musicological research. A musicological approach will make a certain contribution to domestic science, becoming an additional incentive for an in-depth understanding and appreciation of the phenomenon of not only modern mass culture, but also public life. This article discusses the analysis of pop songs on the example of selected songs. So, attempts were made to consider the style and performing interpretation of songs.

The Kazakh folk song “Ak Bayan” and the author’s songs “Otan Ana”, “Andetemin” are very popular samples in the song repertoire, often used for performance on the stage of the Kazakh pop music. From a performing point of view, the first song is simple, the second of a wider range and wider breathing, requires a more serious work from the singer. All three songs are simple in structure: couplet form, light accompaniment, cantilene melody, typical classical functional harmonic turns, easily assimilated by ear, which is typical for modern standards of the Kazakh stage. These songs can sound to any accompaniment or backing track in the Kazakh language.

Keywords: pop song, Kazakhstan pop, analysis of pop songs.

Современная эстрадная музыка Казахстана относится к «молодому» виду искусства, возникшая в XX веке в связи с культурно-политическим преобразованием страны. Она самобытна и популярна, отличается разнообразием национальных традиций, многообразием жанров, преподносимых яркими музыкантами. На сегодняшний день она занимает лидирующее положение в музыкальной культуре Казахстана. Современная казахская эстрадная музыка на всеобщем казахстанском уровне популярности активно способствует распространению казахского языка среди многонациональной молодежи страны, удовлетворяет потребности слушателей в соответствии с их творческими и эмоциональными запросами, воспитывает патриотические чувства граждан страны.

Эстрадное искусство объединяет в себе различные направления искусств – музыки, поэзии, танца, артистического мастерства, драматургии, сценографии, и др. Роль главного исполнителя, художника и просто творческой личности эстрадного искусства выполняет *артист эстрады*. Процессы развития эстрадного искусства базируются на формировании творческой индивидуальности исполнителя - артиста, его креативности имиджа, пиар-маркетинга, уникальности личности, проявленные через талант и харизму. В наши дни *артист эстрады* - уникальный человек, так как, нередко артист эстрады становится для самого себя одновременно и композитором и продюсером.

На данный момент представителями казахской эстрады являются такие яркие личности как: Ерлан Кокеев, Бахыт Шадаева, Еркеш Шакеев, Дильназ Ахмадиева, Айгуль Бабаева, Медеу Арынбаев, Беркут, Алмаз Кишкенбаев, Макпал Исабекова, Роза Рымбаева, Кыдырали Болманов, Димаш Кудайбергенов, дуэт «Мюзикола», группа «Туран», Макпал Жунусова, Женис Искакова, Нагима Ескалиева, Толкын Забиров, Нурлан Абдулин и др. С середины прошлого века нам знакомы: Роза Рымбаева, Роза Багланова, Жамал Омарова, оперные певцы – Ермек Серкебаев, Бибигуль Тулегенова, братья Муслим и Ришат Абдуллины.

Особое место в музыкальной эстраде занимают выдающиеся певцы Батырхан Шукенов, Димаш Кудайбергенов и др.

По мнению продюсера, исполнителя-вокалиста, представительницы светской хроники Б.М.Мухитденовой «Сфера артистизма – есть самое зримое и самое действенное проявление допускаемой свободы и новаторства на эстраде» [1, 6]. Ведь в действительности, любой современный артист эстрады свободен в творческом выборе.

Индивидуальность и личность артиста эстрады – все это отражается в его песнях. Итог любого творчества – это признание и любовь публики. В современное время песня, «хит», индивидуальный стиль артиста эстрады, вплоть до его внешнего вида, является итогом работы артиста. «Свобода и новаторство на эстраде» дает современному артисту эстрады плодотворно развивать свое творчество и эстрадное искусство страны в целом. Тем не менее, эстрадный исполнитель придерживается правил сценического поведения в соответствии с меняющимися, идеологическими установками, принципами эстрадного искусства и законами сценического действия.

Отвечая запросам слушателей, эстрадные певцы Казахстана, чаще всего выбирают для своего репертуара песни с ярко выраженным национальным колоритом на казахском языке или народные песни в современной обработке (под минусовку). Песни народные или авторские на казахском языке более востребованы среди слушательской аудитории, быстро запоминаемые, эмоционально выдержанны и способствует патриотическому воспитанию чувств граждан нашей страны.

В данной статье мы рассмотрим две песни - народную песню «Ақ баян» и авторские песни «Отан Ана», «Әндетемін» и покажем слияния традиций современного эстрадного языка и народного казахского мелоса.

Народная песня «Ақ баян» [3, 47-48] написана в простой куплетной форме (4 куплета), состоит из одного периода, который делится на два неквадратных предложения, повторного строения (5 + 8 тактов). В связи с тем, что в куплете мелодия и сопровождение не меняются, а изменению подвергается только текст песни, песня в целом повторяется с новым текстом четыре раза, что типично для традиций казахской народной музыки. Мелодия вокальной партии – кантиленного типа, распевная, лирическая по характеру, не содержит высоких скачков, только в пределах терции, орнаментальная по фактурному рисунку, так как в основном мелодический рисунок строится на опевание основных тонов тональности a-moll (T5/3 и субдоминанты). Диапазон вокальной партии небольшой, в пределах чистой квинты (от I до V ступени). Тональность и лад переменный, в песне постоянно присутствуют переходы из тональности a-moll в тональность C-Dur, что присуще для традиции казахской народной музыки. В мелодической линии вокальной партии наблюдается очень много распевов (на 1 слог по 2 звука), что делает мелодию более кантиленной и орнаментальной.

В мелодической линии вокальной партии ярко выделяются фразы и мотивы. Первая фраза звучит с 9 по 11 такт, второй мотив (с 12 такт по 13 такт) как бы допевает эту фразу. Вторая фраза повторяет интонационно первую фразу с 14 по 16 такт, третья последняя фраза звучит как расширение в периоде, завершая период. Со стороны ритмического и гармонического планов вокальная партия проста. В ритмике мелодической линии вокальной партии наблюдаются простые ритмические комбинации - восьмые, половинные, пунктирный ритм, четверти. Единственной сложной комбинацией становится переменность метра с четырехдольного на трехдольный и обратно в четырехдольный размер, что характерно для казахского народного мелоса.

Гармонически-интонационный план вокальной партии базируется на обыгрывании основных функциональных тонов тональности a-moll (T, S, D). Начиная с первой фразы мелодия вокальной партии развивается вокруг V и III ступени, остановки происходят на опорных звуках – III, IV и V ступенях.

Вступление к песне гармонически простое и ясное, открывается в тональности C-Dur, простыми и автентическими, полными функциональными и плагальными оборотами постепенно модулируя в основную параллельную тональность C-Dur. Аккомпанемент к вокальной партии гомофонно - гармонического склада, так же как и во вступлении в аккомпанементе звучат автентические, полные функциональные и плагальные обороты гармонически дополняя вокальную партию. Есть также и альтерированные аккорды - Ув5/3 от I низкой ступени, с отклонением в тональность C-dur.

Таким образом, народная песня «Ақ баян» с аккомпанементом является ярким образцом в качестве песенного народного репертуара, часто выбираемая для исполнения

на сцене казахской эстрады. Сама песня с исполнительской точки зрения несложная в воспроизведении, имеет простую куплетную форму, легкий аккомпанемент, кантиленную мелодику, типичные классические функциональные гармонические обороты, легко усвояемые на слух.

Очень популярной среди многих песен казахской эстрады, в наши дни стала песня патриотического характера - «Отан Ана» (композитора Шилдебаева К., слова Т. Молдагалиева) в исполнении Батырхана Шукенова [2, 6-10]. Песня широкого дыхания, кантиленного, лирическая по складу, философского характера, эмоциональная. Несмотря на то, что песня авторская, в ней очень отчетливо прослеживаются черты народного казахского мелоса, диатонический звукоряд, метроритмические комбинации, орнаментальные мелодические линии в вокальной партии путем введения шестнадцатых длительностей и пунктирного ритма, а также распевов и опеваний.

Авторская песня написана в куплетно - припевной форме с элементами строфической формы (3 куплета), состоит из трех периодов A+B+B1, где припевная часть повторяется дважды. Первый период (с 11 - по 18 такт), делится на два квадратных предложения, не повторного строения (4 + 4 тактов). Второй период - припев также как и первый период состоит из двух квадратных предложений, не повторного строения (4 + 4 тактов). Третий период повторяет второй период. Текст песни подвергается изменению только в куплетной части, трижды меняясь при каждом повторении песни. Текст, припева, при каждом повторении песни не меняется, что соответствует типичной традиционной куплетной - припевной форме.

В плане гармонического контекста песни, композитор применяет элементарные классические функционально-гармонические обороты, (автентические, полные функциональные, плагальные обороты) и альтерированные субдоминантовые гармонии для гармонизации мелодии в аккомпанементе: в 1 куплете (с 11 по 19 такты): t-t2-VI, S-D к a-moll, П6/5#1-T-II7-K6/4-T; в первом припеве с (с 20 по 27 такты): T-S-d-T, III7-d-T-S-П6/5-T-П6/5-d7-T; в связующей части g-moll: VI-d-II7-T6-S5/3-T-S5/3-d-T5/3 (с 28 такта по 32 такт); припев B1 (e moll): S5/3-d7-T-S7-d-T-S-П6/5-T6-II7-d-T (с 33 такта по 39 такт). Вступление и кода к песни построенное на одном материале - медленного темпа, философского, спокойного характера подготавливает слушателю к песне. Открывается переживаниями аккордов (плагальные обороты - T и кварто-квинтовые составные аккорды субдоминантовых функций) на фоне тонического органного пункта e-moll.

Темпо-ритмические и интонационные свойства песни отражают слияние европейских канонов и казахского народного мелоса. Для казахского мелоса характерна переменчивость метра (попеременно вступают размеры 4/4, 3/4, 4/4) и разнообразная палитра ритмических комбинаций. Введенные шестнадцатые длительности и пунктирный ритм, в вокальную партию, как бы немного ускоряют темп, и придают интонационному языку эмоциональный переживающий тон. Мелодия вокальной партии, кантленного типа, распевная, лирически - философского склада, широкого дыхания, имеет высокие и малые скачки на чистую квинту, октаву и терцию, орнаментальная по фактурному рисунку, так как в основном мелодический рисунок строится на кружении вокруг основных тонов тональности e-moll (T5/3, S5/3). Диапазон вокальной партии большой, в пределах децимы (от первой до третьей ступени через октаву). В вокальной партии, отчетливо выделяются фразы ритмические комбинации, распевы, остановки на субдоминантовых и тонических гармониях.

Основная тональность песни «Отан Ана» e-moll, в связующей части в аккомпанементе между двумя припевами появляется модуляция, как тональное сопоставление в тональность g-moll (с 28 такта по 32 такт). При повторении припева композитор возвращает основную тональность e-moll, завершая в этой тональности песню.

Своеобразным примером в казахстанской эстрадной музыке является песня про любовь «Әндетемін», что в переводе означает «Буду петь» композитора Мурата Кабылова на стихи Мархаба Сэби в исполнении Мираса Жугунусова. По своей структуре песня служит ярким примером нового поколения написана в куплетно - припевной форме с

элементами строфической формы. Написанная в тональности f-moll с переменным размером 5/8, 5/4, 2/4 композиция очень лирична, с декламационно-речевыми моментами, что больше придает характера для данной песни.

Лирическое вступление бэк-вокала в исполнении девушки дает основной характер песни, которая на протяжении всей песни выполняет основную мелодическую линию в припеве. Очень смелое вступление на фоне сопровождения исполнителя типично для казахской музыки.

Куплет и припев квадратного строения, тогда, как бридж строится в неквадратном строении, что типично для казахского мелоса. Литературный текст песни очень проста в стихотворном плане, но в то же время философски-осмысленна.

Куплет представляет собой декаламационно-кантиленное проведение литературно-музыкальной мысли, тогда как припев выполняет роль более кантиленного проведения, что свойственно классическому образу мировой вокальной лирики.

Бридж – это самостоятельная небольшая часть между куплетом и припевом, дополняя смысловую тематику композиции. Звучит в речевом контексте, образуя строфы.

Схему формы данной песни можно представить таким образом:

| | |
|------------|----|
| Вступление | C |
| Куплет | A |
| Бридж | B |
| Припев | C1 |
| Окончание | C2 |

По своей структуре и замыслу сочинения данная композиция по словам композитора М.Кабылова: «В работе над песней мы больше отталкивались от текста, чтобы быть ближе к народной мелодике. Мы хотели создать песню не свойственное новому жанру в казахстанской эстрадной музыке Q-POP. Важно было то, чтобы слушателю было интересно и легко воспринимать нашу работу».

В итоге, казахская народная песня «Ак Баян» и авторские песни «Отан Ана», «Әндетемін» являются очень востребованными образцами в качестве песенного эстрадного репертуара, часто используемыми для исполнения на сцене казахской эстрады. С исполнительской точки зрения первая песня несложная в воспроизведении, вторая более широкого диапазона и широкого дыхания, требует от певца более серьезной отдачи при воспроизведении. Все три песни в структуре строения просты, куплетная форма, легкий аккомпанемент, кантиленная мелодика, типичные классические функциональные гармонические обороты, легко усвояемые на слух, орнаментальные по ритмики, что типично для современных музыкальных стандартов казахской эстрады. Песни «Ақ баян» и авторские песни «Отан Ана», «Әндетемін» могут звучать под любой аккомпанемент или минус на казахском языке.

Список литературы:

1. **Мухитденова Б.М.** Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана : Дисс. доктора философии (PhD). – Алматы, 2018. – 159 с.
2. Сағым дүние. Батырхан Шөкенов орындаған орындаған Қазақстан авторларының әндері. Алматы: ОФ Фонд им. Б.Шукенова, 2018. [ноты].
3. Гауһар тас. Әншілік өнерге арналған Хрестоматия. I том Қазақстың халық және халық композиторларының әндері. – Алматы, 2009. [ноты].

References (transliterated):

1. **Muhitdenova B.M.** Razvitie iskusstva muzykal'noj èstrady i artistizma ispolnitelej Kazahstana : Diss. doktora filosofii (PhD). – Almaty, 2018. – 159 p.
2. Sağym dűnie. Batyrhan Šòkenov oryndagan oryndagan Qazaqstan avtorlarynyñ änderi. Almaty: OF Fond im. B.Šukenova, 2018.

3. Gauhar tas. Äñsilik önerge arналған Hrestomatiâ. I tom Қазақстың halyқ žәне halyқ kompozitorlarynyң änderi. – Almaty, 2009.

Сведения об авторах:

Қуаныш Рыскулов – старший преподаватель кафедры «Искусство эстрады» КазНУИ.

Рустем Жугунусов – магистрант 1 курса кафедры «Искусство эстрады» КазНУИ.

Авторлар туралы мәлімет:

Қуаныш Рысқұлов – ҚазҰӨУ «Эстрада өнері» кафедрасының аға оқытушысы.

Рүстем Жүгінісов – ҚазҰӨУ «Эстрада өнері» кафедрасының 1 курс магистранты.

Information about the authors:

Kuanysh Ryskulov – Senior Lecturer, Department of Pop Art, KazNUI.

Rustem Zhugunusov – first-year undergraduate of the department of "Art of Variety" KazNUI.

МРНТИ 18.41.91

*Асия Аширова¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННОСТИ
В СОВРЕМЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ****Аннотация**

В данной статье рассматриваются особенности проявления импровизационности в современном фортепианном творчестве композиторов Казахстана, где дан исторический обзор развития, приведены примеры нотной фиксации применяемые в японской буддийской школе Сингон, примеры графических партитур, анализируются произведения современных композиторов Казахстана писавших в импровизационном стиле. В качестве примеров в работе рассматриваются произведения Б.Аманжоло «Бозинген», «Песчаное место», А.Омаровой «Летний лес», графическая партитура импровизационного произведения А.Байбагисовой «Легенда», а также фортепианное сочинение молодого автора Б.Туткабая «Галактическая картина». В статье также говорится о композиторе Жуматае Тезекбаеве, глубоко погружавшегося в своих композициях в импровизационность, создавшего удивительное сочинение для ансамбля исполнителей под названием «Раушан», где партитура представляет собой пирамиды с уступами.

В целом, говоря о проявлении такого фундаментального свойства казахской музыкальной традиции как импровизационность, необходимо иметь в виду, что это свойство связано с важными свойствами этноса – выражением творческого начала, также импровизационность является одной из характерных черт вообще современной музыкальной культуры.

Ключевые слова: импровизационность, современное фортепианное творчество композиторов Казахстана, современная музыкальная культура.

*Әсия Әшірова¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ҚАЗІРГІ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ СУЫРЫП САЛМАШЫЛЫҚ МӘНЕРДІ КӨРСЕТУ
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Ұсынылып отырған мақалада Қазақстан композиторларының заманауи фортепианолық шығармашылығындағы суырып салмашылықтың ерекшеліктері қарастырылып, шығармаларға тарихи шолу жасалып, жапон Сингон будда мектебінде кеңінен қолданылған ноталық фиксацияның мысалдары келтірілген, графикалық партитуралардың мысалдары және суырып салмашылық мәнерінде жазылған Қазақстанның заманауи композиторларының шығармалары талданған. Мысал ретінде Б.Аманжолдың «Бозинген», «Құмды орын», А.Омарованың «Жазғы орман», А.Байбагисованың «Аңыз» атты суырып салма мәнерінде жазылған шығармасының графикалық партитурасы, сондай-ақ жас автор Б.Тұтқабайдың «Галактикалық суреттеме» атты фортепианолық шығармасы келтірілген.

Сондай-ақ мақалада өзінің шығармаларында суырып салмашылыққа терең сүнгіген композитор Жұматай Тезекбаев туралы айтылған, ол орындаушылар ансамбліне «Раушан» атты таңқаларлық кертпештері бар пирамидаға ұқсас партитура шығарған.

Жалпы, суырып салмашылық сияқты қазақ музыкалық дәстүрінің терең қасиетінің ерекшелігі туралы сөз қозғағанда, бұл мәселе этностың маңызды қасиеттерімен – творчестволық бастаманың айқындалуымен байланысты екенін, сонымен қатар суырып салмашылық жалпы заманауи музыка мәдениетінің өзіндік ерекшелігі болып табылатынын ескеру қажет.

Түйінді сөздер: суырып салмашылық, Қазақстан композиторларының заманауи фортепианолық шығармашылығы, заманауи музыкалық мәдениет.

Asiya Ashirova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*

Almaty, Kazakhstan

FEATURES OF THE MANIFESTATION OF IMPROVISATION IN THE MODERN PIANO WORKS OF KAZAKHSTAN COMPOSERS

Abstract

In the article the features of display of improvisation of Kazakhstan composers in modern piano works are discerned, where have shown the historical review of development, notation that are used in Japan Buddhistic school Singone are given as examples, also the examples of graphic scores, modern Kazakhstan composers' works written in improvisational style are analyzed. As examples, B.Amanzhol's "Bozingen", "Peschannoye mesto", A.Omarova's "Letniy les", A.Baybagissova's graphic score of improvisational work "Legenda", also young author B.Tutkabay's piano composition "Galakticheskaya kartina" are given in the article. Also a composer Zhumatay Tezekbayev is described in the article like a person who sank into improvisation in his compositions, who has created a great composition for ensemble of performers named "Raushan" where score was embodiment of pyramid with ledges.

As a whole, when talking about display of such fundamental feature of Kazakh musical tradition as improvisation, it is necessary to have in view that this feature is connected with important features of ethnos – an expression of creative start, also an improvisation is characteristic trait of total modern musical culture.

Keywords: improvisation, Kazakhstan composers' modern piano works, modern musical culture.

Одна из важнейших тем современного музыковедения многих традиций это – изучение музыкально-генетических свойств. Актуальность тем, связанных с осмыслением проблем сохранения для современности духовных истоков, заложенных в музыкально-языковых структурах, обусловлена многими факторами современности - возникновением единого информационного мирового пространства, в котором осознание глубинных свойств традиции сохраняет её сущностные свойства, научными поисками в области этно-психологии, истории, созданием новых прогрессивных методов обучения в сфере образования, использующих многовековой опыт.

Этот круг тем актуален и в казахстанском музыковедении. Одной из важных свойств музыкального языка казахской традиции является её импровизационность. На уровне национального сознания это свойство музыкальной культуры связано с такими базовыми свойствами этноса, как его творческим потенциалом, способностью отвечать вызовам времени. [1] Таким образом, формулируется пара взаимосвязанных понятий как импровизационность и творческий потенциал, градус творческого запала.

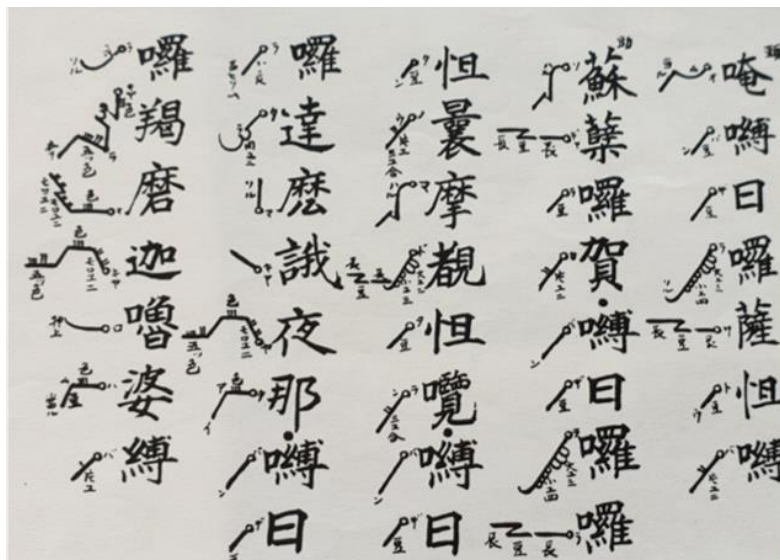
В казахской традиции ценность импровизационного начала для качественного уровня музыкальной культуры можно наглядно увидеть, рассматривая музыкальный материал из двух сборников казахских песен и кюев Александра Затаевича, собравшего материал для них в 10-ые и 20-ые годы прошлого века «1000 песен казахского народа», «500 песен и кюев казахского народа». Сам А.Затаевич в предисловии к своему первому сборнику пишет о том, что песня сопровождает жизнь во всех ситуациях: «...их устная народная литература, народные предания, исторические легенды, так называемые «жыры», сказки и пр., останавливают на себе внимание необыкновенною образностью и красочностью языка, богатством метафор и сравнений, размахом фантазии. Но в особенно близком, тесном отношении к их современному быту находится музыка, которая приобрела в их жизненном укладе исключительное значение, во всяком случае – большее, чем у каких-либо других народов, стоящих на той же ступени духовного развития. Пением сопровождается у них всякое семейное событие: и свадьба, и предшествующие им церемонии, и похороны, и

поминки, и встречи гостей, причём поют сами участники, а ещё чаще – участницы церемоний, по две, по три, а то и хором, но всегда – в унисон. Музыкакой перемежаются торжественные заседания и советы аксакалов, то есть старшин рода или аула... Песню же импровизируют о всяком предмете, который находится в данный момент у них перед глазами, в песне излагают свою просьбу к властям по какому – либо немзыкальному поводу и прочее». [2]. Музыкакой перемежаются торжественные заседания с советами аксакалов, сопровождают казахские шаманы (так называемые баксы) свои заклинания и заговоры от болезней; с пением обходят казахские «славильщики» соседние аулы во время поста. К песне прибегают казахи тогда, когда хотят наказать кого-либо за скверный поступок, песню же импровизируют о всяком предмете, который находится в данный момент у них перед глазами, в песне излагают свою просьбу к властям по какому-либо совершенно немзыкальному поводу и прочее. [3]

Читая слова музыкального этнографа А.Затаевича можно понять, что музыка в такой традиции обеспечивала свою живучесть и высокий уровень массовой культуры тем, что импровизационность была неотъемлемой частью музыкальной повседневности.

Далее, в последующие десятилетия исторического развития казахской музыкальной культуры, как известно, образование в целом на уровне государственной системы было переведено на европейскую традицию, основанную на нотной фиксации. Система охватила и образование музыкантов – носителей казахской музыкальной традиции. Более того, в центр образования был поставлен жанр оркестра по многим параметрам противоположный импровизационной и сольной по своей природе казахской музыке. Сравнение разнообразия музыкально-языкового, жанрового планов материала сборников А.Затаевича и более поздних показывает процесс постепенного обеднения многоплановости и разнообразия у более поздних.

Импровизационная суть казахской музыки является общей для многих традиций музыкальных культур Азии. Ценность импровизационного начала осознается и при рассмотрении природных свойств других музыкальных традиций, создавших образцы высокой классики – индийской, японской, арабской и других. Импровизационная суть этих традиций проявляется не только в том, что музыканты исполняют произведения без нот, творя непосредственно в момент игры, но и в отсутствии или же очень малом значении в практике систем нотных фиксаций. Так, индийская традиция Раги – она немислима в системе европейской нотной записи. В фиксации ладов и интонаций, которые составляют характеристику той или иной Раги ограничиваются общими характеристиками, и не сопоставимы с более детализированной европейской нотной системой. Или же в пример можно привести графические обозначения, показывающие общий абрис музыкальных интонаций, применяемые в традиции пения сутр японских буддийских монахов школы Сингон.



Илл. 1. Пример нотной фиксации, применяемый в японской

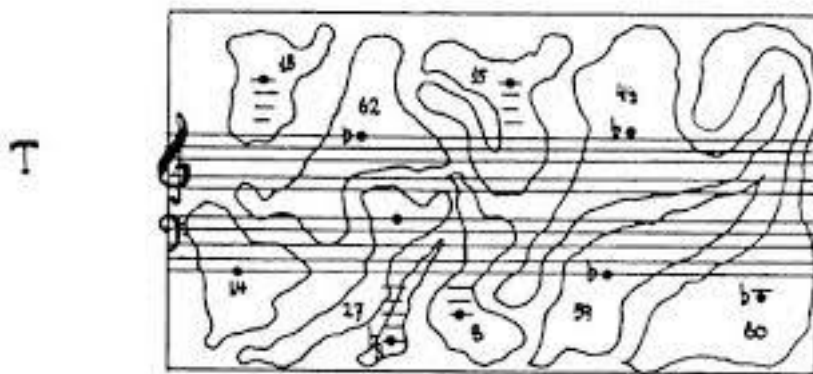
буддийской школе Сингон.

Примечательно, что в этой графической записи нет строгих метроритмических ограничений. Несомненно, в исполняемой музыке они не могут не присутствовать, но запись позволяет исполнителю рождать эти структуры непосредственно в момент исполнения. Примерно такая же система фиксации музыкальной мысли присутствует и в музыкальной традиции тибетских монахов, (древние записи григорианских песнопений и русская невменная запись). В чем причина такой записи, которая может показаться «несовершенной» по сравнению с европейской нотной фиксацией, которой мы пользуемся в своей практике постоянно?

Среди двух вариантов ответа, первый из которых говорит о недоразвитой эволюции музыкальной традиции, второй о таком своеобразии традиций в котором детализированная нотная запись не к чему, потому что в ней ценится спонтанность развития, искренность чувств их выражения, которые могут сформироваться только непосредственно в момент музицирования, намного более убедительным и, даже можно сказать бесспорным, выглядит второй ответ.

Действительно историческая практика показывает что, присутствие нотной записи и её свойства всегда соответствуют характеристикам культуры. Необходимость фиксации при этом бывает разная. В некоторых традициях она не нужна или же присутствует лишь как вспомогательная система. В этом плане показательно, что в казахском устном профессиональном творчестве не применялись никакие формы записи, на протяжении исторически-обозримого времени, вплоть до нашего времени, что обуславливается значением формы-структуры композиционного строения кюя, а также важностью присутствия импровизационности исполнения – одного из фундаментальных свойств казахской музыкальной традиции. Ненадобность применения развитой европейской формы нотной записи в этой традиции доказывает то, что современные казахстанские музыканты – домбристы могут обходиться без нот, хотя в современной музыкальной практике она широко используется. Конкретный пример: система школьного массового (коллективного) обучения игры на домбре в общеобразовательных школах, разработанная А. Раимбергеновым, который демонстрирует очень высокий уровень обучения игре на инструменте и погружения и традицию.

Между тем, тенденции развития современной мировой музыкальной культуры показывают направленность на все большее увеличение присутствия в ней проявления импровизационного начала. Это можно заметить на примере все возрастающего значения джаза в мировой культуре XX века, творчества многих композиторов, в частности, таких крупных как К.Штокхаузен, Дж.Кейдж, Э.Денисов, композиторских техник, включающих в себя элементы импровизационности, такие как сонористика и, также, - большое значение многих национальных традиций, во многом основанных на безнотном музицировании.



Илл.2. Пример нотной записи Дж. Кейджа в стиле графической партитуры¹.

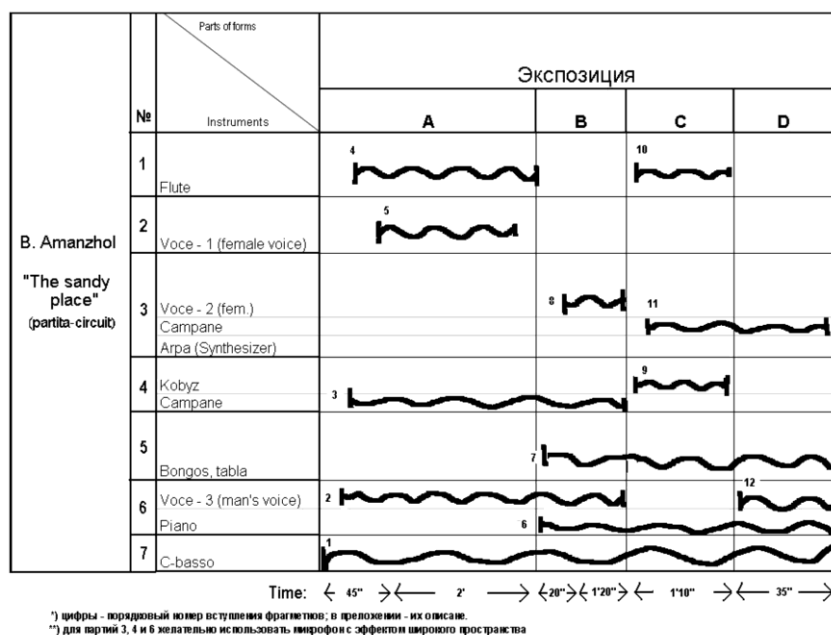
¹ «Графическая партитура» - понятие, которым начали пользоваться композиторы начиная с опыта Карла Штокхаузена и его учеников. ГФ. представляет собой какое-либо изображение в виде схемы или рисунка по

К этому можно добавить и возникновение и все большее применение в практике сочинительства и просто музицирования использования электронных техник, компьютерных программ, которые вполне обходятся без применения классических нотных обозначений. Как пишет по этому поводу композитор и музыкальный исследователь А.Смирнов: «В отличие от традиционной инструментальной или вокальной музыки от композитора-электроакустика чаще требуются инструкции для машины, нежели для человека-исполнителя.

Однако, применительно такого рода нотации не существует никаких общепринятых культурных конвенций за исключением партитур, отвечающих за синхронизацию тех или иных аспектов живого исполнения, использующих элементы традиционной нотации. Это, в частности, - «пространственные» партитуры (Diffusionscores), своего рода памятка для исполнителя-звукорежиссёра (часто – самого автора) управляющего пространственным распределением и движением звукового материала композиции, и партитуры, являющиеся попыткой синхронизировать традиционное инструментальное и вокальное исполнение с машинно-генерируемой или записанной заранее частью пьесы». [4]

В казахстанской композиторской школе процессы общие для общемировой музыкальной мысли связываются также и с тенденциями пробуждения и возрождения глубинных музыкально-языковых свойств казахской музыкальной традиции. И одним из свойств традиции является, как уже описывалось выше – импровизационное начало. Эта тенденция проявила о себе знатно в творчестве казахстанских композиторов последних десятилетий прошедшего века и начала нынешнего.

Одним из первых казахских композиторов, отразивших в своей музыке эти глубинные свойства языка казахской музыки, стал композитор Бахтияр Аманжол. Так, в нотах его фортепианных произведений 80-х годов, таких как «Бозинген», «18-ое декабря» и другие мы встречаем формы записи, которые, с одной стороны пересекаются с тенденциями поиска новых форм нотной фиксации европейских композиторов, например, использование: приёмы записи алеаторической музыки, или же игры по «графической партитуре», с другой направлены на отражения в них таких, позже сформулированных казахстанской музыковедческой мыслью свойств казахской традиционной музыки, как многослойность «плотного и бесплотного», «виртуальная полифония» [5] и другие.



Илл.3. Экспозиционная часть партитуры-схемы произведения Б.Аманжоло «Песчаное место»

которому исполнитель должен играть по своим интуитивным представлениям. При этом композитор может написать некоторую инструкцию, направляющую исполнителя.

Так, в произведение «Песчаное место», написанное для ансамбля 7-ми участников, среди которых есть и фортепиано, включает в себя большую долю импровизационного исполнения. Сама партитура состоит как-бы из двух уровней записи. Первый – общая схема вступления исполнителей (Пример).

На данном примере мы видим первую часть схемы, показывающую исполнителей, их инструменты, а также на сочетании цифр, расположенных по вертикали и букв по горизонтали, месторасположение в драматургии фрагментов. Каждый же фрагмент, обозначенный пересечением цифр и букв выписан отдельно.

Вот так, например, выглядит заключительные два фрагмента в партии пианиста. Здесь мы видим формы записи алеаторического характера, а также в форме «графической партитуры».

6 H Moderato Фрагмент H-19 - H-22

бля

mp

p

mp

А

продолжать вариационно-импровизационно, заканчивать раздел ориентируясь на "2" (вос.)

Фрагмент K-29

rit.

dim.

ppp

По чёрным и белым клавишам пассажи едва шавеля пальцами чередуя "Р" и "Г", ускорения и замедления.

Илл.4. Фрагмент партии фортепиано композиции «Песчаное место»

Композитор, также из поколения Б.Аманжоло, глубоко погружающийся в своих композициях в импровизационность – Жуматай Тезекбаев создал удивительное сочинение для ансамбля исполнителей под названием «Раушан». Паритура представляет собой изображение пирамиды с уступами. Вся остальная информация о том, как должны играть музыканты передавалась композитором непосредственно в период репетиций. Сочинение с успехом исполнялось в Малом зале КНК им. Курмангазы на Первом фестивале новой музыки «Наурыз 21» в 2004 году.



Илл.5. Композитор
Жуматай Тезекбаев

Немалое количество музыки импровизационного характера появилось в творчестве композиторов следующего поколения. К таким композиторам можно отнести Асель Омарову, автора интересных сочинений для фортепиано, Мадину Садыкбекову, Бахыткуль Кульсеитову, Ангелину Ершову, Рахатби Абдысагина, Айшу Байбагисову, а также и ещё только начинающих свой творческий путь, таких как Бауыржана Туткабая.

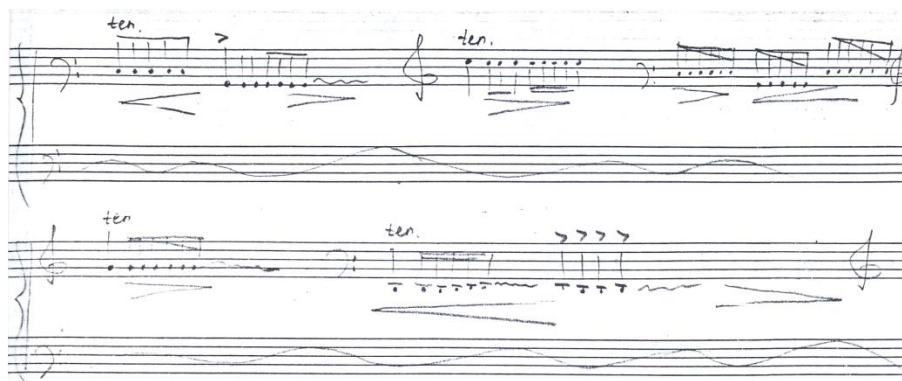
Приведём в пример несколько композиций этих авторов.

Асель Омарова – композитор, закончившая консерваторию по двум специальностям: композиция (в классе профессора Б.Т. Аманжолы) и музыковедения (руководитель – профессор А.И. Мухамбетова) в начале нулевых. Ей принадлежит среди прочих сочинений две пьесы для фортепиано, сочинённых в импровизационном стиле – «Предчувствие» и «Летний лес». В пьесе «Летний лес» мы видим проявление импровизационного начала, сочетающегося с техниками *«репетитивного минимализма»*. Импровизационность тесно взаимосвязана с вариационностью развития.

Незатейливо, казалось бы, звучащий тематизм начала произведения (Илл.6), разворачивается в громадную волну развития (Илл.7).



Илл.6. Начальный фрагмент произведения Асель Омаровой «Летний лес»



Илл.7. Фрагмент из разработочной части произведения «Летний лес»

В дальнейшем, в большом развивающем разделе композиции, линия левой руки выписывается в духе алеаторических записей, в виде волнистой линии, интонации же в правой руке должны играть таким образом, чтобы не совпадать в метро-ритмическом течении левой. Разумеется, от исполнителя требуется умение играть импровизационно, выстраивая сочетание обеих рук всегда творя на ходу.

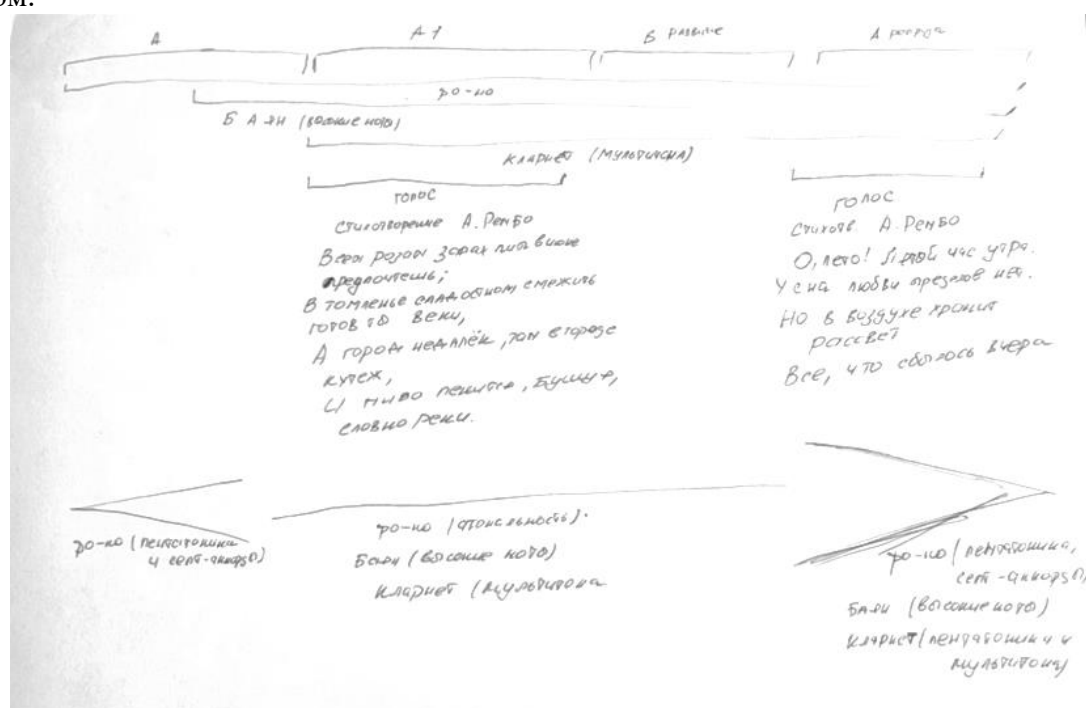
Ангелина Ершова – закончила КНК им. Курмангазы по двум специальностям – пианист (класс проф. В.Г.Пестова) и композитор (класс проф. Б.Т.Аманжолы) в начале нулевых, а затем и Римскую консерваторию Санта-Чечилия по специальности композитор – специалист по электронным технологиям. Она – композитор завоевавшая известность в мире современной итальянской и, шире, европейской музыки. Известна она и у себя на Родине, в Казахстане. Так, её сочинение для электронного инструмента с оркестром казахских народных инструментов было включено в программы концертов студентов КНК им. Курмангазы, провидимые к прошедшему несколько лет назад юбилею учреждения. Автор сама принимала участие в исполнениях сочинения в Алматы и Астане, играя партию синтезатора и рояля, выписанные в импровизационном стиле.

Ей принадлежат более десяти альбомов электронной музыки, сочинённой и исполненной с большой долей импровизации, в который широко используется рояль и его звуки, которые она препарирует, видоизменяя их порой превращая их в подобие голоса, или же в сложные шумы, космические по своему характеру звучания.

Записи «нот» А.Ершовой выглядят порой довольно не привычно для академического музыканта, порой напоминая «графическую партитуру».

Айша Байбагисова, ныне студентка КНК им. Курмангазы (класс проф. Б.Т.Аманжолы), лауреат студенческой олимпиады прошлого года (Гранд-при), показала на том творческом соревновании ансамблевую импровизацию для рояля, баяна, кларнета и чтеца-актёра.

В работе над исполнением автор составила своеобразное сочетание «легенды», то есть формы предваряющих пояснений, которые композитор обращает к исполнителям и «графической партитуры». Разумеется, при этом большую роль в работе с исполнителями в таком сочинении должна отводиться непосредственному участию композитора, дающего подробные пояснения. «Легенда - Графическая партитура» автора выглядит следующим образом.



Илл.8. «Графическая партитура» импровизационного произведения Айши Байбагисовой.

В «партитуре» мы видим сочетание графики, изображающей структуру формы и последовательность вступления инструментов, полифонию сочетания музыки и стихов, а также информацию о ладовом развитии, на котором строится драматургия композиции.

Из примеров, приведённых нами на страницах нашей работы можно увидеть, что композиторы используют разные, порой требующие каких-либо дополнительных пояснений способов графической передачи музыкальной информации. Это происходит оттого, что классическая европейская система нотирования, в целом не приспособлена к музыкальным стилям современного композиторского мышления, в котором импровизационность занимает все более и более значительное место.

Но и современные способы графической фиксации музыки также, как мы видим, не универсальны, приспособлены каждый раз лишь к тем или иным стилям и произведениям. При этом культура записи музыки графическим способом развивается и обогащается. В настоящее время существует немало работ, посвящённых современной нотации. Это такие труды как, «Проблема нотации в современной музыке», Сэ Хёнг Ким [6], «Из истории нотной записи» Разова Е.Г. [7], и тд.

Главная проблема, с которой сталкиваются композиторы заключается в импровизационной природе музыкальных стилей. Казахская музыкальная традиция,

отражённая в сочинениях современных казахстанских композиторов, также выражается на нотных страницах подчас в виде графических партитур. Однако, не все поддаётся передаче в графике.

Так, в трудах Б.Аманжолы, занимающегося изучением свойств языка казахской музыкальной традиции, пишется о особой многослойности музыкального пространства, в котором существует противоположность плотного и бесплотного [8]. В сочетании с импровизационной природой музыкального языка, возникает стиль, который очень не просто фиксировать в нотах. Например, композитор Б.Аманжол на занятиях со своими учениками показывает, как на одной клавише фортепиано, можно выразить многослойное музыкальное пространство: громкий звук, взятый на форте на педали продолжает браться более тихими звуками в результате чего возникает слышание двух уровней линий по типу одна в другой.

Композитор и музыковед Б.Аманжол в своих трудах приводит немало параллелей такой структуре пространства из области казахской изобразительной культуры – орнамент, наскальная графика, архитектуры – юрта, кулпытасы, мифология и т.д. [9]

Записать это на ноты практически не возможно, так как всегда при этом исполнителю необходимо вслушиваться в звук и продолжать его «выращивать», исходя из того, как отвечает инструмент. Таким образом, исполнитель всегда должен играть такие фрагменты не по нотам, а по слуху.

Примерами такой музыки могут быть такие фортепианные сочинения Б.Аманжолы как «Сарыбайды жоктау» из цикла «Батырлар жырынан», «18 желтоқсан», «Қоныр», «Бозинген» из цикла «Бозинген» и другие

Көңілді, жүздегірек. С настроением, с движением.

*) В этой пьесе количество повторов интонационных ячеек может определяться спонтанным ощущением.

Илл.9. Фрагмент начала пьесы для фортепиано Б.Аманжолы «Бозинген»

В данном примере можно увидеть, как автор показывает, что исполнитель должен сделать *crescendo* на первой ноте пьесы. Причём первый звук должен быть, громким, последующие же – тихие. При взятой педали возникает тот эффект, о котором рассказывал композитор. Затем на фоне «дышащей» первой ноты, на *pp* возникает звук на квинту выше. Это – обертоновый призыв, получающийся естественным образом как выражение части обертонового звукоряда. При открытой педали этот эффект вполне слышим.

Далее таким же образом из возникшей звуковой вуали рождаются звуки второй и четвертой ступени, то есть: до и ми бемоль. Конечно же, этот фрагмент невозможно сыграть не импровизационным способом.

При этом автор остаётся недовольным данным нотированием, поскольку запись упускает важное качество исполнения – дыхание каждого из слоев звуковой вертикали, метро-ритм, спонтанно возникающий от вслушивания в звуки. По словам композитора, он



пришёл к тому, что подобную импровизационную музыку её носителю необходимо так же, как и в казахской традиционной устно-профессиональной музыке передавать от исполнителя к исполнителю.

Можно провести параллель между тем, что пишет исследователь-домбрист Абдулхамит Раимбергенов в своей статье «Проблемы текстологической вариантности кюев» о вариационности и импровизационности казахских домбровых кюев и импровизационности-вариационности, проявляющейся в подобных современных сочинениях. В обоих случаях мы видим проявление проблемы соотношения казахской импровизационной традиции и их нотации.

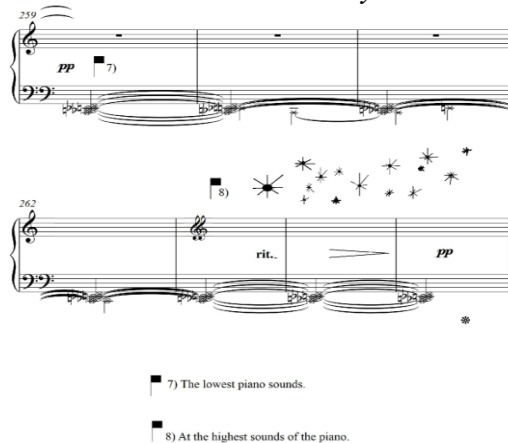
В фортепианном сочинении молодого автора Бауыржана Туткабая «Галактическая картина» мы видим формы нотной записи, сочетающей в себе «легенду», то есть инструкцию композитора исполнителю, применение условных обозначений – флажков, показывающих начало импровизационного фрагмента, а также элементы «графической партитуры» в самом конце произведения.

In this piece, the vertical of the low and high registers and the vertical of the overtone scale are important. The main image - the creation in the Cosmos. In this regard, improvisation is also of great importance.

The fragment from the sing «» to the sing «» played freely, taking into account the instructions in the footnote.

 - an octave higher
 - an octave lower

Илл.10. «Легенда» фортепианного сочинения Б.Туткабая «Галактический рисунок»



7) The lowest piano sounds.
 8) At the highest sounds of the piano.

Илл.11. Завершающий фрагмент пьесы «Галактический рисунок»

В целом, говоря о проявлении такого фундаментального свойства казахской музыкальной традиции как импровизационность, необходимо иметь в виду, что это свойство связано с важными свойствами этноса – выражением творческого начала. С другой стороны, импровизационность является одной из характерных черт вообще современной музыкальной культуры. В этом видится важное значение этого качества музыкального языка современности, проявляющегося и в творчестве казахстанских композиторов, пишущих для фортепиано.

Все это определяет необходимость изучения этой особенности современного музыкального языка и в плане общего осознания явления, и в плане исполнительства, и в плане проблем образования, - того, как развивать у учеников импровизаторские способности, ориентирование в современных стилях, претворении в них глубинных свойств казахской музыкальной традиции.

Список литературы:

1. **Омарова Г. Н.** Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили : автореф. ... канд. иск. – Ташкент: Академия наук республики Узбекистан. – 2012. – 24 с.
2. **Затаевич А. В.** 1000 песен казахского народа. – М.: Музгиз. – 1963. – 476 с.
3. **Затаевич А. В.** 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата, 1931.
4. **Смирнов А.** Нотация. Акусмографическая нотация. / Термен-центр [электронный ресурс] Режим доступа: <http://asmir.info/lib/notat.htm>.
5. **Аманжол Б.** Музыка как язык сознания. // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. № 3. – Алматы 2014. – С. 15-19.
6. **Ким, Сэ Хёнг.** Проблема нотации в современной музыке // Новая музыкальная газета. – 20.11.2013 – [электронный ресурс] Режим доступа: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>.
7. **Разова Е. Г.** Из истории нотной записи. – Новосибирск: Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования города Новосибирска «Городская школа искусств №29», 2015. – 100 с.
8. **Аманжол Б.** О тенгрианской мировоззренческой основе казахской музыкальной традиции. // Международный фонд исследования Тенгри. – 1.03.2019. [электронный ресурс] Режим доступа: <http://tengrifund.ru/tengrianskaya-osnova-kazahskoj-muzykalnoj-tradicii.html>.
9. **Аманжол Б. Т.** Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века. : дисс. ... канд. иск. – Алматы, 2010. (рукопись).

References (transliterated):

1. **Omarova G. N.** Kazahskij kûj: kul'turno-istoričeskij kontekst i regional'nye stili : avtoref. ... kand. isk. – Taškent: Akademiâ nauk respubliky Uzbekistan. – 2012. – 24 p.
2. **Zataevič A. V.** 1000 pesen kazahskogo naroda. – M.: Muzgiz. – 1963. – 476 p.
3. **Zataevič A. V.** 500 kazahskih pesen i kûev. Alma-Ata, 1931.
4. **Smirnov A.** Notaciâ. Akusmografičeskaâ notaciâ. / Termen-centr [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://asmir.info/lib/notat.htm>.
5. **Amanžol B.** Muzyka kak âzyk soznaniâ. // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy. № 3. – Almaty 2014. – pp. 15-19.
6. **Kim, Sè Hëng.** Problema notacii v sovremennoj muzyke // Novaâ muzykal'naâ gazeta. – 20.11.2013 – [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>.
7. **Razova E. G.** Iz istorii notnoj zapisi. – Novosibirsk: Municipal'noe bûdžetnoe učreždenie dopolnitel'nogo obrazovaniâ goroda Novosibirska «Gorodskaa škola iskusstv №29», 2015. – 100 p.
8. **Amanžol B.** O tengrianskoj mirovozzrenčeskoj osnove kazahskoj muzykal'noj tradicii. // Meždunarodnyj fond issledovaniâ Tengri. – 1.03.2019. [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://tengrifund.ru/tengrianskaya-osnova-kazahskoj-muzykalnoj-tradicii.html>.
9. **Amanžol B. T.** Prostranstvennye struktury kazahskoj muzyki i ih otkraženie v tvorčestve kompozitorov HH veka. : diss. ... kand. isk. – Almaty, 2010. (handprint).

Сведения об авторе:

Аширова Асия – магистрант 2 курса специальности «Фортепиано» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; научный руководитель – Б.Т. Аманжол, кандидат искусствоведения, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Аширова Асия – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Фортепиано» мамандығының 2-ші курс магистранты; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Б.Т. Аманжол.

Information about the author:

Asiya Ashirova – 2nd year masters student of the “Piano” speciality at Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor – B. Amanzhol, PhD, professor.

МРНТИ 18.41.91**Қоңысбек Саханов¹**¹ *Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ЗАМАНАУИ КОМПОЗИТОРЛАР Б.ҚЫДЫРБЕК ЖӘНЕ Ә.ӘБДІНҰРОВ****Аннотация**

Бұл мақалада заманауи классикалық композиторлар Балнұр Қыдырбек және Әліби Әбдінұровтың шығармашылық жолдары жайлы баяндалады. Атақты шығармашылық еңбектері мен олардың даму бағыттары жайында айтылады. Кәсіби композиторлық еңбек пен сонау ХХ ғасырдан бастау алған композитор бағытында еңбек еткен жандардың бастауымен заманауи композиторлар шығармашылығы айтылады.

Балнұр Балғабекқызы Қыдырбек қазіргі уақытта 500-ден астам музыкалық шығармалар-әндер, симфониялар, эстрадалық симфониялардың авторы. Шәкәрім поэмасы бойынша «Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің авторы, Іс-әрекеттің негізіне ХVІ ғасырда Тобықты руында болған нақты оқиғалар алынған. 2007 жылғы 19 қаңтарда С. Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университетінің сахнасында премьерасы өтті. Оның «Реквием» - бұл жанрдағы алғашқы қазақстандық шығарма. Ол бірлік, бейбітшілік және рухани келісім, түрлі діндер мен діни наным-сенімнің төзімділігі идеяларына негізделген.

Ә.Әбдінұровтың шығармашылық бағыттары мен композитордың туындылары жайында беріледі. Негізгі шығармалары жайлы айтып өтер болсақ: вокалды музыкалары яғни кантата және оратория жанры 2001 ж «Ұрпақ әуені» балалар хорына арналған кантата, 2003 ж «Отырар дастаны» аралас хорға арналған кантата, сөзі М.Шаханов, 2008 ж «Боздағым» баритон мен ұрмалы аспаптар және аралас хорға арналған кантата, сөзі Т. Есқожаұлы, фантазия, әндер, романстар, вокалдық циклдар, фортепианоға арналған шығармалар, поэмалар, қазақ әндеріне арналған өңдеулермен толықты.

Түйінді сөздер: Қазақстан композитор, шығармалар, заманауи композитор.

Қонысбек Саханов¹¹ *Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***СОВРЕМЕННЫЕ КОМПОЗИТОРЫ Б. КЫДЫРБЕК И А. АБДИНУРОВ****Аннотация**

В данной статье рассматривается творческий подход современных академических композиторов Балнур Кыдырбек и Алиби Абдинуров. Речь идёт об известных творческих трудах и направлениях их развития. С начала композиторского пути в ХХ веке и до нашего периода рассмотрено и описано творчество композиторов.

Балнур Балгабековна Кыдырбек является автором более 500 музыкальных произведений-песен, симфоний, эстрадных симфоний. Автор оперы-балета «Калқаман-Мамыр» по поэме Шакарима, в основу действия заложены конкретные события, происходящие в роде Тобыкты в ХVІ веке. 19 января 2007 года на сцене Казахского агротехнического университета им. С. Сейфуллина состоялась премьера. Её «Реквием» - это первое казахстанское произведение в жанре. Он основан на идеях единства, мира и духовного согласия, толерантности различных религий и религиозных убеждений.

О творческом направлении А. Абдинурова и произведениях композитора. Основные произведения: вокальная музыка в кантатно-ораториальном жанре: 2001 г. кантата для детского хора «Мелодия поколений», кантата для смешанного хора «Отырар дастаны», слова М. Шаханова, «Боздағым» для баритона и ударных инструментов и кантата для смешанного хора, слова Т.

Ескожаулы, фантазия, песни, романсы, вокальные циклы, произведения для фортепиано, поэмы, обработки казахских песен.

Ключевые слова: казахстанский композитор, произведения, современный композитор.

Konysbek Sakhanov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

CONTEMPORARY COMPOSERS B. KYDYRBЕК AND A. ABDYROV

Abstract

This article discusses the creative approach of modern academic composers Balnur Kydyrbek and Alibi Abdinurov. We are talking about well-known creative works and directions of their development. From the beginning of the composer's carrier in the 20th century to our period, the work of composers has been examined and described.

Balnur Balgabekovna Kydyrbek is the author of more than 500 musical works – songs, symphonies, pop symphonies. The author of the opera-ballet “Kalkaman-Mamyr” based on the poem by Shakarim, the action is based on specific events that take place in the Tobykty clan in the 16th century. On January 19, 2007 the stage of the S. Seifullin Kazakh Agro Technical University hosted the premiere. Her “Requiem” is the first Kazakh work in the genre. It is based on the ideas of unity, peace and spiritual harmony, tolerance of various religions and religious beliefs.

On the creative direction of A. Abdinurov and the works of the composer. Main works: vocal music in the cantata-oratorio genre: 2001 cantata for the children's choir “Melody of Generations”, cantata for the mixed choir “Otyrar dastans”, words by M. Shakhanov, “Bozdayym” for percussion and baritone, and cantata for mixed choir, words of T. Eskozhauili, fantasy, songs, romances, vocal cycles, works for piano, poem, transcriptions of Kazakh songs.

Keywords: Kazakhstan composer, works, contemporary composer.

XX ғасырдың аяғы мен XXI ғасырдың басы еліміздегі ғылым, әдебиет және өнердің құлдырау кезеңі деп бағалауға болады. Кешегі алып мемлекет - КСРО ыдырап, жеке республикалар егенмендігін алып жатты. Оның өзі бұрынғы орталықтандырылған ірі завод, фабрикалардың тарауына ұласып, жаппай жұмыссыздыққа әкеліп соқтырды [1, 46]. Осы жылдары ғылым мен өнердің басқа салалары секілді музыка өнері де құлдырау кезеңін бастан кешірді. Осы себепті 90-жылдары қазақ музыкасының дамуы белгілі дәрежеде тежелді. Бұрын музыкалық шығармасы үшін авторға төленетін қаламақы жүйесі жойылып, көркем шығармаларға мемлекет тарапынан қамқорлық жасалмады. Композиторлар одағы да мемлекеттік бюджеттен шығарылып, қоғамдық ұйымға айналып кете барды. Мұны көрген бірқатар композиторларымыз бен өнер қайраткерлеріміз шетел асты. Бұл – бұрын қалыптасқан мәдени құндылықтарымыздың таным таразысына қайта түскен кезі. Оның зардабы жеке шығармашылық тұлғаларға да тиді. Мысалы, осы кезеңде мемлекеттік симфониялық оркестр, Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі, республикамыздағы хор капелласының тәжірибелі жетекшілері – бас дирижерлары ауысты.

Уақыт өткен сайын Қазақстан композиторларының құрамы да жасара түсті. Бұрын Е. Г. Брусиловскийдің класын бітірген аға, орта буын композиторларымыздың ізін Жолан Дастенов, Тілес Қажығалиев, Алмас Серкебаев, Жоламан Тұрсынбаев, Кеңес Дүйсекеев, Төлеген Мұхамеджанов, Бахтияр Аманжолов, Балнұр Қыдырбек, Бейбіт Дәлденбаев, Қуат Шілдебаевтар басты. Олардың артынан Омархан Несіпханов, Әділ Бестыбаев, Серік Еркімбаев, Жұматай Тезекбаев, Артық Тоқсанбаев, Исламбек Мамақов, Тынысбек Қоңыратбаев, Әліби Мамбетов, Ақтоты Райымқұлова, Регул Жүнісов, С. Әбдінұров, т.б. жас авторлар шықты. XX ғасырдың 80-жылдары Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваторияның композиторлық бөлімін аяқтаған бұл жас авторлардың барлығы дерлік ірі оркестрлік шығармалар, ән, аспаптық шығармалар жазды. Камералық, аспаптық,

вокалдык шығармалары да концерттік сахналардан орындалып, музыкалық-репертуарлық жинақтарға еніп келеді.

Қазақ музыкасының дамуына, жалпы кәсіби музыканы қалыптастырудағы негізгі қызметтерді атқарып жүрген, Отандық музыкалық бағытта еңбек етіп келе жатқан заманауи композиторлардың қазіргі уақытта аз екенін айтып өтуге болады. Осы тұста елімізге танымал, қазақ музыкасын дамытушы Балнұр Қыдырбек пен Әліби Әбдінұровтың еңбектері де орасан зор.

Балнұр Қыдырбек текті ұрпақтан дүние есігін ашқан, Жамбыл Жабаев, Кенен Әзірбаев, Пшан, Шүкіртай, Иса Тергеусізұлы, Табия Омарқұл Дәуреннің мектебін жалғастырушылар санатына енетінін айтып өзінің сұхбатына айтып өтеді [2, 372б]. Балнұр Балғабекқызы Қыдырбек — композитор, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты. Қазақстан Композиторлар одағының төрағасы. 500-ден астам музыкалық шығармалардың авторы, оның ішінде камералық-аспаптық, симфониялық шығармалар, балалар мен жасөспірімдерге арналған музыка, әндер, эстрадалық және қолданбалы музыка. 1956 жылы 13 маусымда Алматыда дүниеге келген. Жазушының қызы Балғабек Қыдырбекұлы. 1962 жылдан 1973 жылға дейін К. Байсейітова атындағы Республикалық арнайы орта музыка мектебінде, 1973 жылдан 1978 жылға дейін Алматы мемлекеттік консерваториясында оқыды. Құрманғазы профессор К. Кужамьяров сыныбында. Сол жерде ассистентуру-стажировкадан өтті (1978-1980). Консерваторияны бітіргеннен кейін-кеңесші, Қазақстан Композиторлар Одағының аға консультанты (1978-1992); ҚР ЖАК аға, жетекші ғылыми сарапшысы (1992-1997). 1997 жылдың ақпан айынан-Қазақстан композиторлары қауымдастығының президенті болды.

2000 жылдың қыркүйегінен 2002 жылдың қарашасына дейін- «Менің Қазақстаным» халықтық-патриоттық қозғалысы төрағасының орынбасары. Қазақстандық композиторлардың алғашқысы үрмелі оркестр жанрында музыка жаза бастады. «Мерекелік увертюра», «Қаралы күй», «Жекпе-жек» дивертисменті көптеген үрмелі оркестрлердің репертуарына кіріп, бұрынғы Кеңес Одағының барлық кеңістігінде орындалды. 1987 жылы үрмелі аспаптар оркестріне арналған шығармалар үшін ол атындағы сыйлықтың лауреаты атағына ие болды.

«Бекболат», «Resisting the Fate», «Ерлік» және т.б. симфониялық поэмаларын жазды, қазақ халық аспаптар оркестріне арналған екі концерттік бағдарлама дайындады. Сондай-ақ камералық және эстрадалық оркестрлер саласында жұмыс істейді. «Неліктен Қарлығаштың құйрығы мүйізбен» атты шығарма қазақ ұлттық балеті болды. Қазақ ертегісінің тақырыбы бойынша жазылған «Наурыз мейрам ғибадатханасы» балеті «Астана-Бәйтерек» байқауының бас жүлдесін жеңіп алды.

Шәкәрім поэмасы бойынша «Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің авторы, Іс-әрекеттің негізіне XVI ғасырда Тобықты руында болған нақты оқиғалар алынған. 2007 жылғы 19 қаңтарда С. Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университетінің сахнасында премьерасы өтті. Оның «Реквием» - бұл жанрдағы алғашқы қазақстандық шығарма. Ол бірлік, бейбітшілік және рухани келісім, түрлі діндер мен діни наным-сенімнің төзімділігі идеяларына негізделген. Жанр канондары (католик месса) жалпы сақталған. Жазушының тағы бір идеясы-ұрпақтар сабақтастығы, уақыт байланысы, өз халқына қызмет етудің жоғары идеалдары. Бір отбасының алты ұрпағының мысалында, 250 жыл бойы халық тәуелсіздігінің ұлы идеясы қалай берілетіні көрсетілген. 2014 жылы «Реквием» үшін Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты атағына ие болды.

Қазақстан Журналистер Одағының мүшесі. Филология ғылымдарының кандидаты (диссертация тақырыбы: «Б. Қыдырбекұлы шығармашылығындағы тарих және қазіргі заман», 1997 ж). Жалпы Б.Қыдырбектың шығармашылығындағы негізгі бағыттар деп атай аламыз: опера-балет «Қалқаман-Мамыр», «Реквием», «Балалар балеті», «Қарлығаштың құйрығы неге айыр», «Наурыз мерекесі балеті», Мюзикл «Жанұран», «Труба мен оркестрге арналған үш бөлімді концерт», симфониялық поэмалары, кантата және увертюра, оркестрге арналған күйлер, эстрадалық пьесалары, үрмелі аспаптар оркестріне арналған

дивертисменттер, камералық оркестрге арналған дивертисмент, камералық шығармалар, әндер, кино мен театрға арналған музыкалар, қазақ әндеріне өңделген дүниелері бар.

Балнұр Қыдырбектің әуендері шығармашылығы ерте басталады, мектептің бесінші сыныбында оқып жүргенінде фортепианоға әндер, музыкалық үзінділер шығара бастады. Ол консерваторияның бастапқы курстарында бағдарлама халқында кішігірім шығармалар жаза бастаса, ал 4 курсқа жеткенде эстрадалық-симфониялық шығармалар жазуға кірісті.

Ол консерваторияны бітірген соң екі жылдай тәжірбе жинақтауда болды. Одан әрі ол белсенді қазақ композиторларының қатарына қосылды. Бір ерекшелігі – Балнұрдан басқа Қазақстанның композиторлары эстрадалық симфония жазбаған. Ол Орта Азия әскери округының үрмелі аспаптар оркестріне арнап шығармалар жазды. 1979 жылы қазан айында оркестр консерваторияның үлкен залында концерт берді. Осы жылы тыңдаушылар Балнұрдың «Наурызбай батырдың Қаскелеңмен жекпе-жегі» шығармасын ұнатып, ризашылық білдірді. Бұрын баспа бетінде Қаскелеңнің аты белгісіз еді.

Балнұр Балғабекқызы Қыдырбек қазіргі уақытта 500-ден астам музыкалық шығармалар-әндер, симфониялар, эстрадалық симфониялардың авторы. 2007 жылы Балнұр Қыдырбек шығарған «Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің Астанадағы Күләш Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрында кесілді. Шығарма, негізінен, тарихи оқиға негізделген.

Балнұр Қыдырбек «Қалқаман-Мамырға» ілестіре «Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» және Наурыз мейрамына арналған балетті шығарды. Біріншісі Абай атындағы ҚМАОБ театрында қойылды. Осы шығармасы үшін ол Астанада өткен «Бәйтерек» сайысының жүлдегерлері атанады. Композитор соңғы кезде алты бөлімнен тұратын реквиумды жазды, ол симфониялық оркестр демеуімен төрт солистің орындауына арналған. 1992-97 жылдары аралығында Қазақстанның жоғары кәсіптік комиссияның (СВГЭК) гуманитарлық бөлімінде аға-ғылыми, жетекші-ғылыми, бас-ғылыми дәрежесінде қызмет атқарады. Балнұр қамтыған тақырып салалары – социология, философия, экономика мәселелері. Осы ізденістер, зерттеулер арқасында Балнұр Қыдырбек 1997 жылы филология саласы бойынша кандидаттық диссертация қорғады. Тақырыбы: «Балғабек Қыдырбекұлының шығармашылығындағы тарихтың бүгінгі күндерімен байланысы».

Әліби Құттымбетұлы Әбдінұров — композитор. «Дарын» Мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты. «Қазақстан композиторлар қауымдастығы» қоғамдық бірлестігінің мүшесі.

Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының түлегі, композиция мамандығы бойынша М. Сағатов, опера-симфониялық дирижеры мамандығы бойынша Т. Әбдірашев шәкірті. Ә. Әбдінұров бірнеше халықаралық байқаулар мен фестивальдердің жүлдегері. Ғ.Жұбанова атындағы байқауда «Махамбет батырдың соңғы сөзі» шығармасы үшін I орынды (1997), Құрманғазының 175 жылдығына арналған байқауда «Аман бол, шешем, аман бол» күйінің транскрипциясы үшін II жүлдені (1998) жеңіп алды. Халықаралық «Шабыт» шығармашылық жастар фестивалінің «Музыкалық шығармашылық» байқауында лауреат атанды [3, 586].

Екі мәрте ҚР Президентінің стипендиаты (1998-99). Ә.Әбдінұров талай халықаралық фестивальдарға қатысып жүр. Ол — көптеген камералық шығармалардың, талай әндер, «Мұқағали» операсының авторы. Негізі психологиялық драмаға құрылған бір бөлімді опера «Мұқағали» қазақтың атақты ақыны Мұқағали Мақатаевтың өміріндегі сүйініш-күйініші қабат келетін күрделі кезеңін жинақтала қамтыған.

Ә.Әбдінұровтың шығармашылық бағыттары мен композитордың туындылары жайында беріледі. Негізгі шығармалары жайлы айтып өтер болсақ: вокалды музыкалары яғни кантата және оратория жанры 2001 ж «Ұрпақ әуені» балалар хорына арналған кантата, 2003 ж «Отырар дастаны» аралас хорға арналған кантата, сөзі М.Шаханов, 2008 ж «Боздағым» баритон мен ұрмалы аспаптар және аралас хорға арналған кантата, сөзі Т. Есқожаұлы, 2017 ж «Мяу, Гав и Чик-чирик» балалар мюзиклы, Р.Мұсаев сөзіне., хорға арналған шығармалары: 1996 ж «Жүректе қайрат болмаса», 1999 ж «Шымшық» балалар хорына арналған, Қ.Мырзалиев сөзіне, 2000 ж «Суықторғай» балалар хорына арналған,

Қ.Мырзалиев сөзіне, 2009 ж «Ертегілер елінде» балалар хорына арналған, А.Асылбеков сөзіне, 2010 ж «Көктемде», балалар хорына арналған Ш.Балманов сөзіне, 2012 ж «Анадан алғаш туғанымда», фантазия, әндер, романстар, вокалдық циклдар, фортепианоға арналған шығармалар, поэмалар, қазақ әндеріне арналған өңдеулермен толықты.

Әдебиеттер тізімі:

1. **Жұмақова Ү., Кетегенова, Н.** Қазақ музыка әдебиеті [Мәтін] / Н. Кетегенова, Ү. Жұмақова. – Астана, 2005. – 273 б.
2. **Қожырұлы Б.** Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары (антология). – Алматы: «Елтаным баспасы», 2010. – 640 б.
3. **Қожырұлы Б.** Рухани байлық. – Алматы: «Елтаным баспасы», 2012. – 400 б.

References (transliterated):

1. **Žumakova Ü., Ketegenova, N.** Қазақ музыка әдебиеті [Мәтін] / N. Ketegenova, Ü. Žumakova. – Astana, 2005. – 273 p.
2. **Қоңырұлы В.** Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары (antologija). – Almaty: «Eltanym baspasy», 2010. – 640 p.
3. **Қоңырұлы В.** Ruhani bajlyq. – Almaty: «Eltanym baspasy», 2012. – 400 p.

Автор туралы мәлімет:

Саханов Қонысбек – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Вокалдық өнер» мамандығының 2-ші курс магистранты; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Б.Т. Аманжол.

Сведения об авторе:

Саханов Қонысбек – магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; научный руководитель – Б.Т. Аманжол, кандидат искусствоведения, профессор.

Information about the author:

Konysbek Sakhonov – 2nd year masters student of the “Vocal art” specialty at Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor – B. Amanzhol, PhD, professor.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Байқадамова Б. <i>Байқадамова Б.</i> <i>Baikadamova B.</i> | Алматинская консерватория. Год первый... Алматы консерваториясы. Бірінші жыл... Almaty conservatory. First year ... | 5 |
| Абдрашева Г., Абдрашев И. <i>Әбдірашева Г., Әбдірашев І.</i> <i>Abdrasheva G., Abdrashev I.</i> | Роль ритма и метра в музыке Музыкадағы ырғақ мен метрдің рөлі The role of rhythm and meter in music | 26 |
| Омарова А. <i>Омарова А.</i> <i>Омарова А.</i> | From the history of studying the Kazakh song tradition (to the 90 th anniversary of A. Z. Temirbekova) Қазақ ән дәстүрін зерттеу тарихынан (А. З. Темірбекованың 90 жылдығына) Из истории изучения казахской песенной традиции (к 90-летию А.З. Темирбековой) | 35 |
| Zhamanbalinov Ye. <i>Жаманбалинов Е.</i> <i>Жаманбалинов Е.</i> | Heritage of kuysshi Shaiky Kussainov: issues of existence and preservation Күйші Шайки Құсайыновтың мұрасы: болуы және сақтау мәселелері Наследие күйши Шайки Хусаинова: вопросы существования и сохранения | 41 |
| Рыскулов К., Жугунусов Р. <i>Рыскулов Қ., Жугунусов Р.</i> <i>Ryskulov K., Zhugunusov R.</i> | Анализ эстрадных песен на примере «Ақ баян», «Отан ана», «Әндетемін» «Ақ баян», «Отан ана», «Әндетемін» мысалында эстрадалық әндерді талдау Analysis of pop songs on the example of “Aq bayan”, “Otan ana”, “Andetemin” | 47 |
| Аширова А. <i>Аширова А.</i> <i>Ashirova A.</i> | Особенности проявления импровизационности в современном фортепианном творчестве казахстанских композиторов Қазақстан композиторларының қазіргі фортепианолық шығармашылығындағы импровизациялық көрінісінің ерекшеліктері Features of the manifestation of improvisation in the modern piano works of Kazakhstan composers | 53 |
| Саханов Қ. <i>Саханов К.</i> <i>Sakhanov K.</i> | Заманауи композиторлар Б.Қыдырбек және Ә.Әбдінұров Современные композиторы Б. Кыдырбек и А. Абдинуров Contemporary composers B. Kudyrbek and A. Abdyrov | 64 |

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

3 (24) 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 редактор:
В. Е. Недлина

Қазақ тілі редакторы:
Г. Д. Калымова

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Недлина

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

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

3 (24) 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

Ответственный редактор:

В. Е. Недлина

Редактор казахского языка:

Г. Д. Калымова

Вёрстка:

В. Е. Недлина

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

3 (24) 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 editor:
V. Nedlina

Kazakh editor:
G. Kalymova

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

Ответственный редактор *В.Е. Недлина*
Верстка на компьютере: *Я. Кременцова*
Дизайн обложки *В. Недлина*
Подписано в печать 17.09.2019

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