

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылға дейін –

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

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

2

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2020

МАУСЫМ
ИЮНЬ
JUNE

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

2 (27) 2020

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
А.А.Сомов

Қазақ тілі редактор:
М.А. Әбенова

Беттеген:
А.А.Сомов

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. Абеусейтова	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. Сулесева	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

2 (27) 2020

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

Свидетельство о постановке на учёт №13880-Ж от 19 сентября 2013 года

Ответственные редакторы:
В. Е. Недлина
А.А.Сомов

Редактор казахского языка:
М.А Абенова

Вёрстка:
А.А.Сомов

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 Conservatoire

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 Conservatoire (Russia)
K. Zenkin	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (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 Conservatoire (Russia)

Saryn art and science journal

2 (27) 2020

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. Nedlina
A. Somov

Kazakh editor:
M. Abenova

Page Makeup:
A. Somov

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

МРНТИ 18.41.91

Марина Дубровская¹*¹Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
Новосибирск, Россия***ПЕСЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КРЫМСКИХ КАРАИМОВ НА
СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОБИРАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ
И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ****Аннотация**

Фундаментальная научная проблема, которой посвящена статья - исследование ключевых феноменов традиционного музыкального творчества крымских караимов, внесших весомый вклад в историю музыкальной культуры России. Новизна и актуальность исследования определяется малой изученностью музыкального наследия крымских караимов, неотложными задачами изучения современного состояния их культуры. Значимость проекта заключается в исследовании памятников музыкальных традиций караимов и создании фонда образцов записей, осуществленных в соответствии с современными техническими и научными требованиями, обладающих качествами достоверности, репрезентативности и сопоставимости. Осуществление проекта актуализируют процессы критического сокращения численности этноконфессиональной группы караимов – одного из самых малочисленных коренных народов Крыма. Изучение современного состояния, итогов собирательской деятельности, путей решения проблем сохранения песенного и танцевального фольклора, этнографических коллекций материального культурного наследия крымских караимов позволит расширить научную базу данных и уточнить научные позиции отечественного искусствознания в классификации явлений традиционного достояния крымских караимов в контексте бытования их культурного наследия в РФ на современном этапе.

Ключевые слова: исследование музыкального фольклора крымских караимов, собирательская деятельность, источники, экспедиционные записи Авраама Кефели, Сиври Синэк Саз, современное бытование

Марина Дубровская¹*¹М.И. Глинка атындағы Новосібір мемлекеттік консерваториясы
Новосібір, Ресей***ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢДЕГІ ҚЫРЫМ КАРАИМДЕРІНІҢ ӘН-МУЗЫКАЛЫҚ ФОЛЬКЛОРЫ:
ЖИНАУ, ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ ТАНЫМАЛ ЕТУДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Мақалаға арналған іргелі ғылыми мәселе-Ресейдің музыкалық мәдениетінің тарихына елеулі үлес қосқан Қырым караимдерінің дәстүрлі музыкалық шығармашылығының негізгі құбылыстарын зерттеу. Зерттеудің жаңалығы мен өзектілігі Қырым караимдерінің музыкалық мұрасын аз зерттеумен, олардың мәдениетінің қазіргі жағдайын зерттеудің шұғыл міндеттерімен анықталады. Жобаның маңыздылығы - караимдердің музыкалық дәстүрлерінің ескерткіштерін зерттеу және қазіргі заманғы техникалық және ғылыми талаптарға сәйкес жасалған, сенімділік, репрезентативтілік және салыстырмалылық қасиеттері бар жазбалар үлгілерінің қорын құру. Жобаны жүзеге асыру Қырымдағы ең аз байырғы халықтардың бірі – қарайымдардың этноконфессиялық тобының санын күрт азайту процестерін жандандырады. Қазіргі жағдайдағы, жинау жұмыстарының нәтижелерін, ән мен би фольклорын сақтау мәселелерін шешу жолдарын, Қырым караимдерінің материалдық-мәдени мұрасының этнографиялық коллекцияларын зерттеу ғылыми деректер базасын кеңейтуге және Қырым караимдерінің дәстүрлі құндылық құбылыстарын жіктеудегі Отандық өнер ғылымының қазіргі кезеңдегі Ресей Федерациясындағы мәдени мұралары ғылыми ұстанымдарын нақтылауға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер: Қырым караимдерінің музыкалық фольклорын зерттеу, ұжымдық іс-шаралар, дереккөздер, Авраам Кефелидің экспедициялық жазбалары, Сиври Синэк Саз, қазіргі өмір

*Marina Dubrovskaya*¹

*¹Novosibirsk state conservatory named after M.I. Glinka
Novosibirsk, Russia*

ISSUES OF COLLECTING, STUDYING AND POPULARIZING THE MUSICAL FOLKLORE OF THE CRIMEAN KARAITES

Abstract

The Station is aimed at the fundamental scientific problem – research of key phenomena of traditional musical creativity of the Crimean Karaites, who made a significant contribution to the history of Russian musical culture. The novelty and relevance of the study is determined by a small study of the musical heritage of the Crimean Karaites, urgent tasks of studying the current state of their culture. The significance of the project lies in the study of musical traditions of Karaites monuments and the creation of a Fund of the recordings samples made in accordance with modern technical and scientific requirements, with the qualities of reliability, representativeness and comparability. The processes of a critical reduction in the number of ethnic and religious groups of Karaites – one of the smallest indigenous peoples of the Crimea actualizes the implementation of the project. Study of the current status, the results of the collection activities, the solutions to the problems of preservation song and dance folklore, the ethnographic collections of material cultural Crimean Karaites heritage will expand the scientific database and clarify the scientific position of the national art in the classification of the phenomena of the Crimean Karaites traditional heritage in the context of their cultural heritage in the Russian Federation at the present stage.

Key words: musical folklore research of the Crimean Karaites, gathering activities, sources, expedition records of Abraham Kefeli, Sivri Sinek Saz, modern existence.

В современном бытовании многонационального музыкального фольклора Российской Федерации сохраняется немало проблемных зон: к ним относится проблема бытования музыкально-культурного наследия ряда коренных народов Крыма. Предмет настоящей статьи – бытие фольклорного наследия самого малочисленного в мире тюркоязычного этноса, караимов, которые продолжают критично сокращаться на крымской земле.

Неравнодушие к судьбам данной уникальной этнокультуры в контексте происходящих историко-культурных процессов побудило автора настоящей статьи, музыковеда-востоковеда, в течение ряда лет совершать исследовательские поездки в места компактного проживания караимов в Крыму. Экспедиционные поездки, осуществленные нами в 2016 году (Евпатория), в рамках гранта РГНФ-РФФИ № 17-04-18017 в 2017 году (Евпатория, Феодосия, Симферополь) и в 2019 году (Севастополь), имеющие целью сбор научной информации и полевого материала – песенного фольклора караимов – для дальнейших этномузыкологических и этнографических исследований, доказали крайнюю злободневность подобной работы, так же, как и необходимость принятия множественных мер по сохранению тех рудиментов национальной музыкальной традиции караимов, которые еще сохранились на Крымском полуострове, хотя и в чрезвычайно редуцированном виде. Заметное угасание активного бытования караимской народной песенности оказалось напрямую связано с уходом старшего поколения носителей традиции.

Песенный музыкальный фольклор, свод произведений, исполняемых на караимском языке, – крымском диалекте тюркских языков кыпчакской группы, безусловно, является показателем своеобразия и самодостаточности крымско-караимской музыкальной культуры. Исторические причины – миграция нескольких крымско-караимских родов на Украину (Мелитополь), в Литву (Тракай) и Польшу (Галичина), эмиграция после Октябрьской революции во Францию (Париж, Ницца, Марсель), Великобританию, США, Канаду и эвакуация крымских караимов из мест их постоянного проживания в период Великой Отечественной войны – определили рассеянность мелкодисперсных групп представителей этого народа также по огромным территориям СССР, в том числе, Казахстану, Узбекистану и др. В силу этого проблематика сохранения и современного

бытования караимской фольклорной песенности на постсоветском пространстве входит в сферу интересов международного этномузыкознания.

Проведенное автором настоящей статьи обследование сложившейся в Крыму ситуации обусловило ясное осознание того, что исследование фольклорного музыкального наследия крымско-караимской общины (в наши дни насчитывающей около 535 представителей) представляет собой чрезвычайно актуальную научную задачу и для российских этномузыкологов. По результатам нашей полевой работы в Крыму в рамках названных экспедиций приходится констатировать: в наши дни органическое знание родного песенного наследия демонстрировали только самые пожилые представители диаспоры (около 90 лет). Так, например, было в ходе экспедиционной поездки летом 2017 года, когда состоялись незабываемые встречи с патриархом караимской общины г. Евпатории, Почетным председателем духовного правления караимов Крыма, Давидом Моисеевичем Элем (22.12.1928 – 29.11.2018). Выдающийся караимский общественный и религиозный деятель, сопредседатель Межконфессионального совета Крыма «Мир — Дар Божий», почётный председатель Межконфессионального совета Евпатории «Мир. Согласие. Единство», дважды лауреат премии им. Дувана, участник Великой Отечественной войны, Почетный гражданин Евпатории, он в свое время был прекрасным исполнителем караимских народных песен и танцев, о чем убедительно свидетельствуют фото и аудио-материалы.

Илл. 1. В ходе интервью Д.М. Эля М.Ю. Дубровской, г. Евпатория, 15.07.2017 г.



Встречи и беседы с другими представителями диаспоры показали, что в памяти поколения восьмидесяти-восьмидесятичетырехлетних караимов, проживающих в Крыму, традиция весьма редуцирована. По свидетельству респондентов, а также публикациям современных крымских ученых, депортация в 1940-е годы крымских татар фатально сказалась на бытовании в Крыму караимского языка, близкого крымскотатарскому, и, следовательно, тюркоязычного песенного фольклора крымских караимов.

Что же касается более младших представителей диаспоры, то, как показали наши изыскания, они на современном этапе либо вообще не владеют фольклорной песенной традицией, либо, как правило, частично представляют *восстановленную традицию*, реанимированную усилиями национально-культурных объединений, кружков, фольклорных ансамблей и др. Представляется, что в описанной ситуации, которую без сомнения следует назвать кризисной для бытования караимского песенного фольклора, данную тенденцию – изучение восстановленных традиций – стоит всячески приветствовать и поддерживать, в том числе, на государственном уровне.

В этой связи на фоне катастрофического уменьшения этноса и угасания его народного творчества особенно ценной является, по нашему глубокому убеждению, деятельность духовных и культурных объединений караимов в гг. Евпатория, Симферополь, Феодосия и др. Именно благодаря их активной работе, в частности, НККО «Кардашлар» (г. Евпатория), в единственных действующих на территории РФ евпаторийских кенасах не только регулярно проходят богослужения, но и проводятся традиционные обряды, отмечаются все караимские праздники. Уникальный в своем роде, функционирующий с 1999 года под патронажем «Кардашлар» Караимский ансамбль песни и танца «Фидан» («Росток») широко известен в Крыму и за его пределами, на территории Украины, в тюркском мире. Его деятельность является, на наш взгляд, ведущим фактором сохранения и популяризации фольклорного наследия крымских караимов на современном этапе¹. Юные танцоры и певцы «Фидан» придают каждому знаковому традиционному мероприятию в жизни караимской общины национальный музыкальный колорит. Об успешном продвижении творчества «Фидан» не только в крымскую, но и в общероссийскую музыкальную действительность повествует в своей статье председатель правления НККО «Кардашлар» Д.В. Габай, принимающий самое активное участие в деле сбережения и развития национальных традиций своего народа [1].

Илл. 2. В ежегодном летнем фестивале «Вечера на Караимской» традиционно выступает Караимский ансамбль песни и танца «Фидан», г. Евпатория, август 2020 г. Источник: КрымPRESS.



В связи с этим представляется, что насущными задачами современного российского этномузыкознания являются наблюдение и изучение условий бытования традиционного

¹ Характерно, что за отсутствием на территории Крыма исполнителей на караимских народных инструментах, выступления ансамбля «Фидан» проходят под аккомпанемент «минусовок», представляющих собой обработки фольклорных напевов.

музыкального достояния крымско-караимского населения, а также разработка мер по сохранению его музыкального фольклора. Проведенные нами изыскания показали, что отечественной гуманитарной наукой в сфере исследований художественной культуры караимов именно ныне бытующее музыкальное наследие описано в наименьшей степени. На вопиющих проблемах малой исследованности народного музыкального творчества крымских караимов в последние годы неоднократно заострялось внимание в научных публикациях автора настоящей статьи [2, 3, 4, 5, 6, 7]. В числе невосполнимых потерь национальной культуры нами констатировалось и практическое исчезновение традиционного инструментального музицирования караимов.

В упомянутых статьях М.Ю. Дубровской уже подвергались описанию и анализу труды многих собирателей и популяризаторов народной песни караимов Крыма, в том числе, ряда российских и зарубежных ученых, караимских просветителей, например: композитора и фольклориста А. Кефели, «печальников и радетелей о сохранении национального музыкального наследия караимов» Б. С. Ельяшевича, А.С. Балджи, А. Ходжи и др. Однако приходится сознавать, что еще не все страницы истории собирательской и исследовательской деятельности в сфере народного музыкального творчества крымских караимов описаны и вошли в орбиту российской музыкальной науки, сконцентрируемся на некоторых из них.

Так, первые попытки восполнить зияющий пробел в области знаний о музыкальном фольклоре караимов Европы и России приходится на начало-середину XX в. Исследованием музыкальных традиций караимов на Западе с середины XX в. занимаются такие ученые, как: И. Хиршберг, который сосредоточен на проблеме караимского музыкального фольклора как на возможности поддерживать традицию и самоидентификацию караимских общин в США, на Ближнем Востоке и в других странах; К. Фиркявичюте, которая анализирует литургические и паралитургические тексты караимов Литвы и Восточной Европы; Р. Коллендер, разрабатывающая проблему сохранения и инновации народной музыки караимов, а также литургических и паралитургических песен, проводя параллели между вариантами исполнения в разных общинах по всему миру, в том числе и Крыму; караимский композитор А. Кефели, который последовательно занимался собиранием и записью фольклора караимов Крыма, создавая академические обработки литургических, паралитургических и народных песен; Л. Дж. Уэйнбергер, который в своей статье на примере анализа около 35 произведений караимских литургических текстов обращает внимание на преемственность восточноевропейской караимской литургической традиции с византийской и испано-еврейской и особенное место уделяет семантическим, семиотическим и лингвистическим особенностям поэтики караимских авторов. Подобными проблемами занимаются и другие европейские, израильские и американские гебраисты.

Труды данных этномузыкологов, без сомнения, имеют чрезвычайно важное значение для осмысления историко-культурного контекста предмета настоящей статьи. Однако названные авторы рассматривают преимущественно религиозное достояние (литургические и паралитургические песнопения) караимов, например, К. Фиркявичюте в ряде публикаций [14,15], при чем зачастую в русле музыкальных традиций иудаизма. В качестве показательных примеров стоит также привести книгу Дж. Ласкера [19] и статью Р. Коллендер [18]. Заметим в этой связи, что в проблематике караимской народной музыки западных ученых интересует, в первую очередь, наследие караимов, проживающих за рубежами России, в частности, в Галичине (Польша) и Тракае (Литва). Они лишь минимально касаются вопросов собирательства и изучения народных песен караимов Крыма.

В этом контексте наиболее близкой проблематике настоящей статьи представляется недавняя публикация известного литовского ученого (с караимскими корнями) Карины Фиркявичюте [16], которая издает труды по тематике музыкального наследия литовских караимов уже около двадцати лет. Хотя в этой работе рассматриваются образцы песенного фольклора, бытующие в среде караимов Тракая (Литва), но благодаря приведенным в

сборнике нотировкам песен имеется возможность провести сравнительные исследования с образцами, бытующими в РФ. В частности, особое внимание привлекает опубликованная в числе других произведений песенного фольклора караимская Песня о Севастополе, насколько известно, отсутствующая в других собраниях, в том числе, наиболее полном, принадлежащем А. Кефели.

Научный интерес представляют также последние публикации польского ученого (с караимскими корнями), доктора теологии Варшавского университета Анны Сулимович, в частности, её статья [21], в которой она рассматривает несколько караимских родовых книг меджума, и другая её работа [20], в которой автор повествует о переписке симферопольского караима, знатока национального музыкального фольклора, Иосифа Кефели (1900–1976), с соплеменником Ёзефом Сулимовичем, проживавшим в Польше. В статье первично исследуются рукописи И. Кефели, содержавшие осуществленные в конце 1920-х – в 1930-е гг. записи популярных фольклорных напевов, пословиц, поговорок и театрализованных сценок караимов.

Таким образом, следует полагать, что при наличии ряда перспективных трудов западная наука в настоящее время еще не вышла на системные исследования народного песенного наследия крымских караимов.

Подробный документально подтвержденный анализ сложившейся ситуации в российском гуманитарном знании относительно рассматриваемой проблематики был осуществлен в 2016-2018-е годы автором настоящей статьи. В наших публикациях, в том числе, в научных журналах, рецензируемых ВАК РФ были сделаны попытки выявить наиболее серьезные проблемы изучения, публикации и современного бытования народных песен караимов Крыма, определить конкретные задачи, пути и методы сохранения имеющегося фонда, в частности, в «Архиве традиционной музыки» специалистами кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки; была введена в российский научный обиход новая достоверная информация о предмете исследования. Одной из основных проблем бытия фольклорного песенного наследия караимов Крымского полуострова в данных статьях было обозначено отсутствие научных публикаций результатов собирательской деятельности отечественных фольклористов, хотя было известно, что по итогам своей многолетней полевой экспедиционной работы в Крыму известный российский и израильский музыкант, газзан караимов г. Ашдода, Авраам Кефели составил весомое собрание музыкального фольклора караимов, которое однако в тот период еще не было издано.

Сегодня отрадно сознавать, что описанная ситуация кардинально изменилась. Произошло важное событие: около двух лет назад в РФ наконец вышел из печати долгожданный первый в истории собирательства музыкального фольклора крымских караимов фундаментальный сборник «Сиври Синэк Саз» (г. Симферополь) [9]. В нем автором, Авраамом Кефели, в настоящее время безусловно являющимся крупнейшим собирателем-фольклористом национального музыкального наследия², использованы, кроме личных полевых записей и транскрипций, осуществлявшихся с 1990-х годов, также уникальные подлинные музыкальные материалы, собранные энтузиастами сохранения караимской культуры на территориях РСФСР и УССР в 1930-х – 1970-х годах.

Собирание данных коллекций и огромный личный вклад автора – фольклориста-музыковеда и ученого-караиста – сделали сборник А. Кефели беспрецедентным явлением как по охвату жанровой системы, так и в плане репрезентативности представленных в нем произведений народного музыкального творчества крымских караимов. В данном сборнике содержатся образцы всех бытовавших еще в первой половине XX века жанровых сфер музыкального фольклора народа, подразделенных на два класса: первый – это песни, исполняемые в определенное время, при определенных обстоятельствах (*агаваты* (колядные песни), свадебные песни, поминальные песни), образующие, если пользоваться

² Публикационная активность А. Кефели – собирателя и ученого – весьма велика, приводим лишь небольшую часть его изданий: [8;9;10;11;12;13;17].

принятой в отечественной фольклористике терминологией, жанры приуроченного фольклора; второй класс – песни, исполняемые в любое время, при любых обстоятельствах (исторические песни, гимны, песни-посвящения, лирические, шуточные песни, частушки, инструментальные мелодии, *кьонушма йырлары* (песни к танцам), танцы, можно классифицировать в качестве жанров неприуроченного фольклора.

Всего Авраамом Кефели впервые в истории собирательства народной музыки крымских караимов опубликовано 199 образцов песенных и танцевальных (инструментальных) произведений. При этом, отдельным достоинством данного издания является то, что нотные транскрипции и паспортизация фольклорных произведений выполнены А. Кефели в соответствии с современными требованиями к публикациям фольклорных сборников. Принимая же во внимание факт заметного уменьшения активного бытования традиции в наше время, следует особенно высоко оценить историческое значение данного труда.

Немалую ценность также представляют опубликованные в данном сборнике воспоминания А. Кефели о творческих контактах с респондентами – замечательными знатоками, хранителями и исполнителями караимского песенного фольклора, представляющие живописную хронологию многолетней собирательской деятельности автора в ходе составления им этого уникального собрания. В предисловии к Сборнику описаны личные встречи Кефели с народными исполнителями, с которыми ему посчастливилось общаться. Приведены выдержки из статей о национальном музыкальном фольклоре, написанные караимскими авторами начала двадцатого века. Немаловажно, что прослежена параллель с другими крымскими этносами: в частности, дано сравнение с фольклором крымских татар и греков-урумов.

О тщательности и сложности проделанной А. Кефели работы свидетельствует обнаружение им, в частности, бесценной коллекции М.Я. Береговского. Моисей Яковлевич Береговский (1892 – 1961) – советский музыковед и исследователь еврейского фольклора, сделал нотные записи от газзана (габбая) Киевской караимской общины, А.С. Койлю, в г. Киеве в 1933 году: им были зафиксированы караимские народные песни и литургические мелодии. Также по просьбе М.Я. Береговского А.С. Койлю составил записки «О быте караимов», которые были изданы А. Кефели в 1998 году отдельной брошюрой. Нотные записи М.Я. Береговского были очень качественными и почти безукоризненными, хотя в подстрочных текстах, по мнению А. Кефели, иногда попадались ошибки. Это было обусловлено тем, что сам М.Я. Береговский, вероятнее всего, не знал караимского языка. Некоторые нотные записи и вовсе не содержали текста. В этом случае, как и в других подобных, А. Кефели была проделана необходимая редакция.

В результате осуществленной автором-составителем данного сборника кропотливой работы по редактированию и публикации указанной коллекции современному исследователю крымско-караимского музыкального фольклора предоставляется возможность сделать целый ряд интереснейших умозаключений относительно стабильных и мобильных параметров во временном бытовании фольклорной песенности этого народа. Так, даже посредством проведения первичного сравнительного анализа песен из коллекции М.Я. Береговского с образцами, записанными более чем полвека позднее, нельзя не отметить определенную временную динамику: некоторое упрощение мелодико-ритмической составляющей караимских песен. Эта тенденция вполне возможно явилась производной отличий исполнительского профессионализма киевского газзана А.С. Койлю от любительского исполнения народных песен замечательными самодеятельными певицами Р.Л. Шпаковской, Т.М. Мангуби, А.С. Балджи и др.

Таким образом, следует полагать, что только после выхода из печати труда А. Кефели у российских этномузыковедов наконец-то появилась полноценная возможность приступить к исследованию основного массива крымско-караимского музыкального фольклора. По всей вероятности, упор будет делаться на песенные и танцевальные традиции, которые, на наш взгляд, являются ключевыми составляющими народной музыкальной культуры крымских караимов на современном этапе.

В контексте описанной проблематики весьма редуцированное бытование крымско-караимской фольклорной песни представляет отдельную проблему современной музыкальной жизни Крымского полуострова. В контексте имеющих сходную природу кризисных явлений музыкальных культур малых народов России одним из средств, способствующих изменению сложившейся ситуации в положительную сторону представляется восстановление традиции посредством явлений *фольклоризации*, которая реально может содействовать сохранению и популяризации народной песенной культуры караимов Крыма.

Самобытный характер музыкальной составляющей этнокультуры крымских караимов – этого небольшого даровитого народа, всегда отличавшегося редкой жизнестойкостью, должен подвигнуть российских и зарубежных ученых к системному изучению данного феноменального явления. Этот почин, безусловно, подарит нам значительно более полное представление о творчестве одного из уникальных коренных народов Крыма и обогатит научную базу отечественной фольклористики.

Список литературы

1. **Габай Д.** Караимский ансамбль "Фидан": 20 лет в национальном колорите Крыма // Евпаторийская здравница, 2 августа 2019г., С. 8. <http://e-zdravnitsa.ru/index.php?area=1&p=news&newsid=19729>
2. **Дубровская М.Ю.** Изучение музыкальной культуры караимов Крыма на современном этапе: к постановке проблемы (материалы X научно-практической конференции «Пилигримы Крыма», г. Симферополь, 29-30 октября 2016 г.) // Крымский архив. Симферополь, 2016. №4 (23). С.23-33.
3. **Дубровская М.Ю.** К вопросу изучения этногенеза крымских караимов // От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном наследии тюркоязычного мира: Материалы V симпозиума исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» (21-23 апреля, 2016). (Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы). Алматы, 2016. С.329-340.
4. **Дубровская М.Ю.** К изучению музыкального наследия крымских караимов: коллекция Анатолия Хаджи // Вестник музыкальной науки № 3 (17) 2017. НГК им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2017. С. 59-67.
5. **Дубровская М.Ю.** К проблеме сохранения песенного фольклора крымских караимов // Вестник музыкальной науки №4 (18), 2017. НГК им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2017. С. 100-106.
6. **Дубровская М.Ю.** Сбор полевых источников по традиционному музыкальному наследию крымских караимов // Крым в истории, культуре и экономике России: Аннотированный каталог научных изданий, исследований, экспедиций и конференций, осуществленных при финансовой поддержке РФФИ / Сост.: Р.А. Казакова, И.Л. Ровинская. М.: Российский фонд фундаментальных исследований, 2018. С.112-114.
7. **Дубровская М.Ю.** Традиции российского востоковедения в деятельности кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки // Вестник музыкальной науки № 1 (11) 2016. - НГК им. М.И. Глинки. - Новосибирск, 2016. С.6-13.
8. **Кефели А.** Проблематика современного композиторского подхода к музыкальному фольклору. Пути поиска на примере караимского фольклора // Израиль XXI. – Июнь, 2008. – № 10. URL: <http://www.21israel-music.com/Karaims.htm/>.
9. **Кефели А.** Сиври Синэк Саз. Сборник музыкального фольклора крымских караимов. Симферополь: ИП Зуева Т.В., 2018. 432 с.
10. **Кефели А.** Традиционная музыкальная культура крымских караимов. URL: <https://pandia.ru/text/77/364/60131.php>
12. **Кефели А.** Традиционная музыкальная культура караимов // Відродження. – 1997. – №3. С. 28-30.
13. **Кефели А.** Традиционная музыкальная культура караимов и ее окружение // Сходознавство. 1998. №3-4. С. 98-111.
14. **Кефели А.** Традиционная музыкальная культура караимов // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений. Сборник

- научных статей. Ростов-на-Дону, изд. Ростовской гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 1999. С. 224-245.
15. **Firkavičiūtė, K.** Karaim Minority in Lithuania: Recent Research about Ancient Music // *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. London, 2004. Pp. 262-271.
 16. **Firkavičiūtė, K.** Research on Karaim/Karaite Religious Music. New Horizons // *Acta Orientalica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 2015. Vol. 68 (2). Pp. 241-247.
 17. **Firkavičiūtė, K.** *Życie w pieśni karaimskiej (Life in Karaim Songs)*. Wrocław, Bitik & LMiT, 2016. 235 p.
 18. **Kefeli, A.** Karaim's Folk Songs & Music. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL46249E123903F5B4>
 19. **Kollender, R.** Karaite Jews Musical Tradition / Jewish Musical Research Centre. URL: <http://www.jewish-music.huji.ac.il/content/karaite-jews-musical-tradition>
 20. **Lasker, D.J.** Karaism and Christian Hebraism: A New Document // *Renaissance Quarterly*. Chicago, 2006. Vol. 59.
 21. **Sulimowicz, Anna.** A record of the living Karaim folklore of Crimea. The copybooks of Yosif Kefeli // *Almanach Karaimski*. 2016. https://www.researchgate.net/publication/331090549_A_record_of_the_living_Karaim_folklore_of_Crimea_The_copybooks_of_Yosif_Kefeli
 22. **Sulimowicz, Anna.** Motyw myszy w folklorze karaimskim z Krymu. 2017. https://www.researchgate.net/publication/331093563_Motyw_myszy_w_folklorze_karaimskim_z_Krymu.

References (transliterated)

1. **Gabaj D.** Karaimskij ansambľ "Fidan": 20 let v nacional'nom kolorite Kryma // *Evpatorijskaya zdravnica*, 2 avgusta 2019 g., S. 8. <http://e-zdravnitsa.ru/index.php?area=1&p=news&newsid=19729>
2. **Dubrovskaya M.Yu.** Izuchenie muzykal'noj kul'tury karaimov Kryma na sovremennom etape: k postanovke problemy (materialy H nauchno-prakticheskoy konferencii «Piligrimy Kryma», g. Simferopol', 29-30 oktyabrya 2016 g.) // *Krymskij arhiv*. Simferopol', 2016. №4 (23). pp.23-33.
3. **Dubrovskaya M.Yu.** K voprosu izucheniya etnogeneza krymskikh karaimov // *Ot golosa k instrumentu: fenomen zvuka v tradicionnom nasledii tyurkoyazychnogo mira: Materialy V simpoziuma issledovatel'skoj grupy «Muzyka tyurkoyazychnogo mira» (21-23 aprelya, 2016)*. (Ministerstvo kul'tury i sporta Respubliki Kazahstan, Kazahskaya nacional'naya konservatoriya im. Kurmangazy). Almaty, 2016. pp.329-340.
4. **Dubrovskaya M.Yu.** K izucheniyu muzykal'nogo naslediya krymskikh karaimov: kollekcija Anatoliya Hadzhi // *Vestnik muzykal'noj nauki* № 3 (17) 2017. NGK im. M.I. Glinki. Novosibirsk, 2017. pp. 59-67.
5. **Dubrovskaya M.Yu.** K probleme sohraneniya pesennogo fol'klora krymskikh karaimov // *Vestnik muzykal'noj nauki* №4 (18), 2017. NGK im. M.I. Glinki. Novosibirsk, 2017. pp. 100-106.
6. **Dubrovskaya M.Yu.** Sbor polevyh istochnikov po tradicionnomu muzykal'nomu naslediyu krymskikh karaimov // *Krym v istorii, kul'ture i ekonomike Rossii: Annotirovannyj katalog nauchnyh izdanij, issledovanij, ekspeditsij i konferencij, osushchestvlenykh pri finansovoj podderzhke RFFI / Sost.: R.A. Kazakova, I.L. Rovinskaya*. M.: Rossijskij fond fundamental'nyh issledovanij, 2018. S.112-114.
7. **Dubrovskaya M.Yu.** Tradicii rossijskogo vostokovedeniya v deyatel'nosti kafedry etnomuzykoznanija Novosibirskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni M.I. Glinki // *Vestnik muzykal'noj nauki* № 1 (11) 2016. - NGK im. M.I. Glinki. - Novosibirsk, 2016. pp.6-13.
8. **Kefeli A.** Problematika sovremennogo kompozitorskogo podhoda k muzykal'nomu fol'kloru. Puti poiska na primere karaimskogo fol'klora // *Izrail' XXI. – Iyun'*, 2008. – № 10. URL: <http://www.21israel-music.com/Karaims.htm/>.
9. **Kefeli A.** *Sivri Sinek Saz. Sbornik muzykal'nogo fol'klora krymskikh karaimov*. Simferopol': IP Zueva T.V., 2018. 432 p.
10. **Kefeli A.** Tradicionnaya muzykal'naya kul'tura krymskikh karaimov. URL: <https://pandia.ru/text/77/364/60131.php>
11. **Kefeli A.** Tradicionnaya muzykal'naya kul'tura karaimov // *Vidrozheniya*. – 1997. – №3. S. 28-30.
12. **Kefeli A.** Tradicionnaya muzykal'naya kul'tura karaimov i ee okruzenie // *Skhodoznavstvo*. 1998. №3-4. pp. 98-111.

13. **Kefeli A.** Tradicijonnaya muzykal'naya kul'tura karaimov // Istorija i kul'tura narodov stepnogo Predkavkaz'ja i Severnogo Kavkaza: problemy mezhetnicheskikh otnoshenij. Sbornik nauchnyh statej. Rostov-na-Donu, izd. Rostovskoj gos. kons. im. S. V. Rahmaninova, 1999. pp. 224-245.
14. **Firkavičiūtė, K.** Karaim Minority in Lithuania: Recent Research about Ancient Music // *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. London, 2004. pp. 262-271.
15. **Firkavičiūtė, K.** Research on Karaim/Karaite Religious Music. *New Horizons // Acta Orientalica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 2015. Vol. 68 (2). pp. 241-247.
16. **Firkavičiūtė, K.** *Życie w pieśni karaimskiej (Life in Karaim Songs)*. Wrocław, Bitik & LMiTA, 2016. 235 p.
17. **Kefeli, A.** Karaim's Folk Songs & Music. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL46249E123903F5B4>
18. **Kollender, R.** Karaite Jews Musical Tradition / Jewish Musical Research Centre. URL: <http://www.jewish-music.huji.ac.il/content/karaite-jews-musical-tradition>
19. **Lasker, D.J.** Karaimism and Christian Hebraism: A New Document // *Renaissance Quarterly*. Chicago, 2006. Vol. 59.
20. **Sulimowicz, Anna.** A record of the living Karaim folklore of Crimea. The copybooks of Yosif Kefeli // *Almanach Karaimski*. 2016. https://www.researchgate.net/publication/331090549_A_record_of_the_living_Karaim_folklore_of_Crimea_The_copybooks_of_Yosif_Kefeli
21. **Sulimowicz, Anna.** Motyw myszy w folklorze karaimskim z Krymu. 2017. https://www.researchgate.net/publication/331093563_Motywu_myszy_w_folklorze_karaimskim_z_Krymu.

Сведения об авторе:

Дубровская Марина Юзэфовна – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой этномузыковедения Новосибирской консерватории имени М.И. Глинки.

Автор туралы мәлімет:

Дубровская Марина Юзэфовна – өнертану докторы, профессор, М.И. Глинка атындағы Новосібір консерваториясының этномузыкатуна кафедрасының меңгерушісі.

Information about the author:

Marina Yuzefovna Dubrovskaya – Doctor of Arts, professor, head of the department of Ethnomusicology of the Novosibirsk conservatory named after M.I. Glinka.

МРНТИ 18.41.45

Бахтияр Аманжол¹¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ
(ОПЫТ РАССМОТРЕНИЯ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА
С ПОЗИЦИЙ САКРАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО АНАЛИЗА)¹****Аннотация**

Статья продолжает цикл работ автора, рассматривающих музыку различных традиций и стилей с позиции музыкальной лингвистики, знаковой системы, основанной на пространственных структурах и с использованием сакрально-пространственного метода анализа. В ранее написанных работах с разных сторон рассматривались традиции казахского народа, тембровая эстетика тенгрианского суперэтноса, соотношение плотного и бесплотного в музыкальном языке, тенденции развития тембровой эстетики в музыкальной культуре XX века и в наше время. Изучение генезиса жанра большого полифонического цикла, уходящего своими корнями в самые основы музыкальной культуры европейского суперэтноса и по своей природе нацеленного на мировоззренческий аспект, раскрывает картину развития европейской культуры масштаба большой исторической волны. Исследование перекликается с теорией этногенеза Л.Н. Гумилева и теорией «этнического мозга» Б.А. Ибраева.

Ключевые слова: Язык музыки, музыкальна лингвистика, этногенез, полифонический цикл, хорал, ладовая гравитация, мировоззренческая Картина Мира.

Бахтияр Аманжол¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**ПОЛИФОНИЯЛЫҚ ЦИКЛДЕР
(ЖАНРДЫҢ ГЕНЕЗИСІН ҚАРАУ ТӘЖІРИБЕСІ
САКРАЛЬДЫ-КЕҢІСТІКТІК ТАЛДАУ ТҮРҒЫСЫНАН)****Аннотация**

Мақала музыканы тіл білімі және қасиетті-кеңістіктік сарапатама ұстанымы тұрғысынан қарастырады. Бұған дейінгі ғылыми жұмыстарда қазақ ұлттық салттары, тәңіршілдік суперэтностың тембрлік эстетикасы, музыка тіліндегі тәнділік және тәнсіздік, XX ғасырдағы және біздің уақытымыздағы тембрлік эстетиканың даму үрдісі қарастырылды. Полифониялық циклдың жанр генезисін зерделеуде еуропа мәдениетінің даму барысының үлкен тарихи толқындық көлемін айшықтайды. Бұл осы жанрдың тамырларының еуропа суперэтносының негізіне бойлауымен байланысты. Зерттеу Л.Н.Гумилевтің этногенез теориясымен және Б.А.Ибраевтың этникалық ми теориясымен ұштасады.

Түйінді сөздер: музыка тілі, музыкалық лингвистика, этногенез, полифоникалық цикл, хорал, лад гравитация, әлемнің дүниетанымдық бейнесі.

¹ Памяти Бека Ануарбековича Ибраева

Bakhtiyar Amanzhol¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Kazakhstan, Almaty*

**POLYPHONIC CYCLES
(EXPERIENCE OF CONSIDERING THE GENESIS OF THE GENRE FROM THE
STANDPOINT OF SACRAL-SPATIAL ANALYSIS)**

Abstract

The article continues the cycle of author's works on the music of various traditions and styles from the standpoint of musical linguistics, a sign system based on spatial structures, implementing the sacral-spatial method of analysis. In his previous works, author considered the musical traditions of Kazakh people, timbre aesthetics of the Tengrian super-ethnos, proportion of substantial and insubstantial in the music language and tendencies in the development of the timbre aesthetics in the music culture of the XX century and in current time. Study of the genesis of the great polyphonic cycle, which stems from the very basics of the music culture of the European super-ethnos and is inherently aimed at the worldview aspect, reveals a picture of the development of European culture on the scale of a large historical wave. The study overlaps with the theory of ethnogenesis of L.N. Gumilyev and the theory of "the ethnic brain" of B.A. Ibrayev.

Key words: Music language, musical linguistics, ethnogenesis, polyphonic cycle, choral, mode gravitation, the worldview.

Музыка, как известно, является языком, который, в силу своего природного свойства имеет условную связь между образом и знаком, восходит к самым глубоким слоям сознания, или, можно сказать – работы мозга и, в связи с этим, легче других языков «говорит» образами абстрактных, тонких сфер материи, то есть – отражает мир сакрального, божественного. Это, в свою очередь, обуславливает и трудности перевода глубинного слоя музыкальной информации, - посылы композиторов, - на язык образов логически понятных в трехмерном пространстве – на язык слова, изображения. «О музыке, в смысле, о той ее информации, которая затрагивает душу, тонкие ее струны, - а ведь это тоже язык», – говорить словами, тем более научно-логическими, трудно. По сути, приходится делать перевод с одного языка на другой. При этом, конечно, теряется важная часть информации.

Однако, анализ, в случае отражения в нем глубинного посыла, может раскрыть для познания, порой, нечто важное. Интересным жанром, который, в силу своего большого масштаба и обращения к полифонии – фактуре, выражающей идею многослойности, многосоставности мира, причем – осознаваемой, нацеливается на философское, мировоззренческое обобщение, - является жанр **большого полифонического цикла**. В нем, обходя все тональности, композитор изначально ставит перед собой задачу взглянуть на мир со всех ракурсов и создать целостную его Картину. Нацеленность композиторов на *осознаваемую* концепцию Универсума позволяет исследователю легче перевести с языка музыкального содержания на язык аналитического слова.

Применяя более расширенный метод анализа музыки, который включает в себя понятия структур пространства (в этом анализе мы понимаем, как выражение пространственных структур и форму, и лад, и вертикаль аккордов, и метроритм) [1], в данной статье мы рассмотрим в мировоззренческом аспекте циклы из разных периодов развития европейской мировой музыкальной культуры и то, какие пути открывает настоящее.

Поскольку речь будет идти об общих структурных и мировоззренческих основах этих больших сочинений, нам нет необходимости производить тщательный анализ музыкального языка, тем более что этим произведениям посвящено очень большое количество замечательных исследований. Нам понадобится анализ с позиций масштаба «выжимки из содержания»², говоря словами поэта Осипа Мандельштама,

²² В своей книге «О Данте» Осип Мандельштам сформулировал понятие формы: «форма есть выжимка из содержания», имея в виду пространственно-объемное видение целого как обобщение смысла.

сформулированными им в его исследовании творчества Данте Алигьери [2]. Жанру полифонического цикла посвятили свое творчество такие композиторы как Иоганн Себастьян Бах, Пауль Хиндемит, Дмитрий Шостакович, Родион Щедрин и Сергей Слонимский.

Творчество И.С. Баха стоит в истории развития мировой музыки наподобие некоего маяка, который своим прожектором вычерчивает пути развития к нашему времени. Вместе с тем, Бах неотделим от представлений своего времени – эпохи Просвещения, эпохи, в которой мировоззренческой основой был провозглашен приоритет научного познания.

Культуролог Александр Генис отцами эпохи Науки и Просвещения видит Галилея, Декарта, Руссо и Ньютона. Метафорой этой Картины Мира он представляет Часы с кукушкой, то есть заводной механизм, внутри которого находится механическая имитация живого организма. Метафорой же последующей эпохи он остроумно называет Кукушку без часов, обращая внимание на несоизмеримое несоответствие сложности искусственного и живого. «Наука впустила человека в механический универсум, который можно разбирать, и собирать заново», – пишет А. Генис в своем эссе «Вавилонская башня» об эпохе, к которой принадлежал Бах [3].

В «Хорошо темперированном клавире» Бах образует несколько искусственный, но цельный взгляд на звуковой мир, в основе которого лежит рациональная идея почти незаметного на слух сокращения интервалов, таких, какие возникают в природных призвуках – обертонах, сопутствующих основному тону. Такое интервальное сокращение, создавало мировоззренческую и музыкальную систему, которая делила октаву на 12 равных частей и это дарило удобство путешествовать во всех тональностях, создавало свой особый интеллектуальный мир, возвышающийся над природой.

Приверженность идее темперированного видения музыки, – линейное расположение тональностей по восходящей от «до» вверх к «си» своей логической ясностью, были созвучны и декартовскому рациональному «я мыслю, значит существую», где тело (природа) и мысль отделены друг от друга, и ньютоновской физической формуле устройства мира, рожденной падением яблока, которая объясняет «правила сборки» универсума.

При этом Бах, по словам другого гения – Бетховена – «море» (он обыгрывал слово «бах», то есть, на немецком – «ручей»³), вмещает в себя духовность всего Средневековья. Выдающийся исследователь творчества Баха Альберт Швейцер, подчеркивая то, что Бах принадлежит к объективным по своему типу художникам, описывает тот исторический массив, который объективно говорит через его музыку. А это – многие столетия со времен возникновения жанра хорала, которым пропитано все творчество Баха. Исследуя творчество Баха, Швейцер посвящает в своей книге «Иоганн Себастьян Бах» жанру хорала первую главу [4].

Говоря о больших полифонических циклах Баха, нужно поставить рядом с двумя томами ХТК также «Музыкальное приношение» – подарок императору Фридриху II и «Искусство фуги» - последнее в жизни композитора сочинение, которое он диктовал уже лежа на смертном одре. Циклы написаны на единые для каждого из этих сочинений тональности. В первом случае – ре-минор, во втором – до-минор. Главной мировоззренческой идеей, с позиции мандельштамовской «выжимки из содержания», можно сказать, является идея бесконечной множественности. Может возникнуть ассоциация с буддийским пониманием бесконечности - голографического информационного абсолюта любой точки сакрального пространства. И вновь мы встречаем здесь сочетание жесткой логики – строгого детища данной мировоззренческой традиции и дыхания бесконечности. В «Музыкальном приношении» Бах выразил идею вечных двигателей, в зашифрованных канонах – загадках, в Шестиголосном Ричеркаре, завершающим цикл – идею мира как сложнейшей конструкции.

В трехголосном же цикле «Искусство фуги», про которую А. Швейцер писал: «Перед нами открывается тихий, серьезный мир, пустынный, оконеченный, бескрасочный,

³ «Kein Bach – Meer soll er haissen!»

сумрачный, без движения; он не радуется и не развлекает. И все же мы не можем оторваться от темы» [4, 306], уходящий из этой жизни Бах поставил перед собой задачу запечатлеть (впервые в жизни!) свое имя – «В-А-С-Н»⁴, композитор ставит рядом понятия – смерть, вечность, технику своего мастерства и величие Духа, осветившего его имя. Его музыкальная подпись относится не только к заключительному Контрапункту, но и ко всему жизненному пути.

Последним Контрапунктом Бах делает еще одну линию связи – с образом креста, по структуре он повторяет фугу, написанную десятилетиями раньше – до-диез-минор из Первого тома ХТК. Там тема фуги – «*cis-his-e-dis*», ее иногда называют «темой креста», представляет собой конструкцию – пересечение двух линий – «*cis – e*» и «*his – dis*». Общая форма в обоих случаях строится на последовательности трех тем с последующим их объединением в едином звучании. В ХТК с «темы креста» произведение начинается, в «Искусстве фуги» – заканчивается. И этой темой оказывается имя Баха. Диктуя текст, Бах успел зафиксировать тот момент, когда все три темы соединяются, доведя гармоническое развитие до неполного тонического устоя, но в этом же такте, запись обрывается. Мы видим надпись его сына Филиппа Эмануэля, который до последнего записывал ноты со слов с трудом дышащего композитора: «при работе над этой фугой, в том месте, где в противосложении проводится имя ВАСН, автор скончался». Бах собирался сделать завершенную форму, но мистическим образом, не поставив точку, остался в пути незавершенной дороги, словно бы, не вместившись в идею механической цельности.

В целом, глядя на баховские большие полифонические циклы, мы видим, что его мировоззренческие идеи необходимо рассматривать в двойной или даже, можно сказать, тройной перспективе. Первой из них можно назвать видение с позиции идей того времени. Сюда можно отнести механистичность, лежащую в основе научного логического познания, главного достижения той эпохи европейской и мировой культуры. Вглубь веков от той исторически центральной для композитора позиции можно поместить взгляд со времени возникновения жанра хорала, который, пройдя через столетия, впитал в себя всю историю христианства и стал его глубиной. Третьей перспективой рассмотрения может быть точка, с позиции которой мы рассматриваем развитие жанра большого полифонического цикла в нашей статье, то есть – его развитие, приближающееся к нашему времени.

Пауль Хиндемит в 40-ые годы XX века откликнулся на слово о Картинах Мира Иоганна Себастьяна Баха новой концепцией, которая была прочувствована интуицией художников и сформулирована научной мыслью. Эта Картина Мира впервые стала проступать в сфере культуры в творчестве романтиков в образах, ориентируемых на «мир тонких материй». Образы приобретали формы народных легенд, фантазий поэтов, фантазмагорий. Выдающийся музыковед Эрнст Курт увидел проявление нового взгляда в гармонии романтиков как тенденцию, сформулировав это как «кризис гармонии», имея в виду размывание ладо-функциональных принадлежностей аккордов. Созвучия стали приобретать многозначность, теряя притяжение к объединяющей все звуки тонике. [5]

Погружение в мир материально тонкого, вслед за романтиками, мы видим и в творчестве импрессионистов. Картина мира стала представляться сложным явлением, хранящим в себе тайну других более сложных измерений. Живая кукушка стала видаться в сложном объеме, и один из объемов предметного мира, приобретая свойства тонких слоев материи, видится не подвластным *гравитации*.

И на самом деле, подобное чувство мира мы наблюдаем в картинах Ван Гога, в которых Вселенная дышит и втягивает предметный земной мир («Ночь в Арле»), Анри Матисса, в которых бытовое трехмерное пространство открывается тайной нового измерения («Вход в казба», «Разговор»), Казимира Малевича («Супрематическая композиция»), в мистике поэзии Константина Бальмонта. В музыке ощущение преодоления

⁴ Это обозначение нот латинскими буквами означает последовательность: «си бемоль - ля – до - си бекар».

гравитации как стилистическое явление мы легко обнаружим в творчестве Клода Дебюсси, в поздних произведениях Александра Скрябина, в додекафонии нововенцев, «Мимолетностях» Сергея Прокофьева, ладовых конструкциях Оливье Мессиана и многих других.

Научное осознание сформулировал Альберт Эйнштейн в «теории относительности». В новой Картине Мира, образ Природы, по сложности, восходящей к кантовской «вещи в себе», сливается с понятием Бога – бесконечного на пути познания. Хиндемит в своем полифоническом цикле «*Ludus tonalis*» («Игра тональностей») находит природную основу, с позиции которой мир выстраивается в цельность. Это – природное явление, резонансное свойство звука включать в себя призвуки – обертоны, располагающиеся в строго определенных интервальных пропорциях.

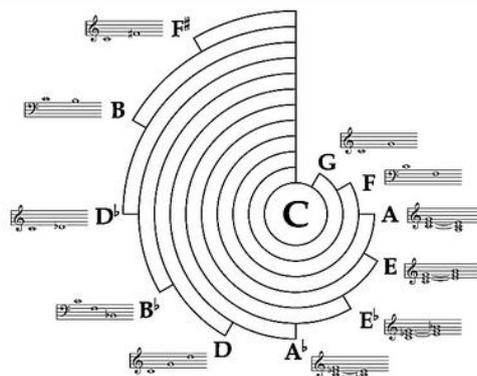
Пример № 1 Обертоновый звукоряд

гармоники: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 ...

ОСНОВНОЙ ТОН → \overline{e}

Мы видим, что по направлению от основного тона вверх после октавы, которая повторяет его на другой высоте, располагаются: квинта, кварта, большая терция, две малые терции, ряд больших секунд и затем малые секунды, то есть, последовательно уменьшающиеся интервалы. Тональный план своего цикла Хиндемит расположил также по линии этой логики. Ниже приведена схема последовательности, взятая из статьи «Полифонические циклы» известного музыковеда и педагога из Санкт-Петербурга Людмилы Виткиной [6].

Пример № 2 Схема тонального развертывания в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита



Тональный план цикла в целом выглядит следующим образом:

Прелюдия

C - Fis

Постлюдия

Fis - C

Фуги

C G F E Es As D B Des H Fis

В этой схеме мы видим, что, исходя из центра, которым композитор выбрал звук «до», разворачивается логическая последовательность интервалов от **больших** к **меньшим** (см. обертоновый ряд), делая исключение лишь с большой и малой терцией, по-видимому, исходя из представлений о ладовом родстве: ля ближе к до, чем ля бемоль. Таким образом, сначала возникли квинты-кварты в обе стороны – G, F, затем малые и большие терции по

белым клавишам – *A, E*, затем по черным – *Es, As*, затем – большие секунды – *D, B*, затем – малые – *H, Des* и, наконец, тритон – *Fis*. Последовательность представляет собой додекафонный ряд, охватывающий все 12 звуков. В то же время, ладовое мышление композитора в этом цикле нельзя назвать додекафонным, в его звуковых организациях возникают локальные устои.

«Исходя из акустических возможностей звукоряда, он находит новый сплав составляющих его двенадцати звуков. Но это иная, не сходная с додекафонией, организацией звуков, в основе которой лежит свойство их акустической близости. Тональность в понимании Хиндемита перестает быть догмой, «она не есть – данная природой предпосылка звуковых явлений», как говорит сам композитор. Тональность возникает, осуществляется, образуется на определенном отрезке времени, когда произошло определенное развитие, определенное взаимодействие интервальных, аккордовых и мелодико-ритмических комплексов, выявивших свою тональность» - пишет о системе взаимоотношений звуков в *Ludus tonalis* музыковед И. Тер-Ованезова. [7]

«Ощущение тональности поддерживается неоднократным возвращением к главному тону, близко родственным ему ступеням, совпадением начального и конечного тонического звука» – можно прочесть в статье о Ю. Н. Холопова. [8] То есть, тональность есть, но ее качество иное, чем обычное семиступенное или додекафонное. Ладовые соотношения звуков, также, как и общая структура построения цикла выстраивают мировоззренческую Картину Мира «*Ludus tonalis*». Общая структура схожа со структурой галактики с центром, из которого расходятся раскручивающиеся рукава. Или же похожа на структуру звездной системы с местными гравитационными центрами, с точкой отсчета – звездой (для всего цикла это – «до»), вокруг которой вращаются планеты.

Почему же путешествие по звукам заканчивается на «фа-диезе» – звуке, отстоящем от начального звука на тритон – интервале, который в ряду обертонов стоит не в самом конце, после него – малые секунды? Ответом на этот вопрос может быть исследование казахского талантливого музыковеда Дабылбека Сенкибекова, занимавшегося, по сути, всю жизнь одной темой – гармонией XX века, но сумевшего создать цельный взгляд на эволюцию ладо-гармонии. В своих работах он показывает, что в условиях додекафонных звуковых конструкций тритон становится тоникой, устойчивым созвучием [9].

Хиндемита своей общей для цикла формой создает устойчивую и цельную по структуре Картину Мира. Крайние ее части – Прелюдия и Постлюдия симметричным образом соотносятся между собой как обращение - ракоход, то есть с зада наперед и снизу-вверх одновременно. Самое далекое оказывается самым близким. Такое видение пересекается с Картиной Мира одного из видных физиков XX века, – Дэвида Бема – последователя А. Эйнштейна. Теория Бема говорит о голографическом (*holomovement*) устройстве мира, в котором каждый пространственно-временной участок содержит в себе весь порядок Универсума, самые далекие расстояния Космоса могут находиться по соседству [10].

Другой большой полифонический цикл, возникший примерно в тот же период прошлого века, в начале 50-х годов, принадлежит перу другого выдающегося композитора – Дмитрия Шостаковича. Также, как и *Ludus tonalis* Хиндемита, цикл Шостаковича был посвящен 200-летию создания Бахом II-го тома ХТК. Однако музыкальный язык и идеи этих больших произведений различны. По-разному трактуется образ Природы. Оба цикла разнятся ладовыми структурами и связанными голографическим образом с ними структурами общего построения цикла.

Пространственный способ мышления, о котором говорят современные труды нейропсихологов, в частности – работами последователя Дэвида Бема – Курт Прибрама [11], лежит и в основе структур музыкального языка. Главным образующим знаком этого языка является *структура вертикали*, читаемая сознанием и в плане психо-физиологии, и в плане мировоззренческой Картины Мира [1].

Лад, также, как и другие составные части музыкального языка, выражает собой чувство пространства: высотное (вертикальное), цветовое, световое. «Главные ступени (I, IV и V) в мажоре и миноре имеют одинаковую – *нейтральную* – позицию, и не участвуют в создании красочного облика лада. *Светлая окраска* натурального мажора определяется наличием в его составе четырёх *высоких*, светлых по окраске (и «тёплых» по тону) ступеней – II, III, VI и VII. *Тёмная окраска* натурального минора создаётся присутствием трёх *низких*, тёмных по окраске (и «холодных» по тону) ступеней – III, VI и VII, при одной *высокой* (II).» - пишет известный музыковед и педагог В.П. Середа в статье «Из истории «новой модальности» современной музыки» [8].

Лад, как общность звуков, среди которых есть более устойчивые тона, а есть наоборот менее устойчивые, выражает собой *объемные ощущения пространства, ощущения тяготения*, в физиологическом и физическом плане – чувство *гравитации*, в данном случае – *ладовой гравитации*.

Если ладовые структуры Хиндемита больше говорят о пространстве абстрактных образов, где интонационные структуры часто близки неполным додекафонным ходам, большое место занимают идеи пропорций и зеркальных обращений (звуки и ладовые ячейки достаточно свободны от притяжения друг к другу), то ладовое мышление Шостаковича ассоциируется с образами большей материальной плотности, оно строится на полных семитоновых структурах, «народных» ладах (звуки в большей степени скоординированы тяготением к главному, объединяющему их тону). Так, известный музыковед А.Н. Должанский, в своей монографии, посвященной полифоническому циклу Д. Шостаковича, отмечает в нем особое место диатонических ладов [13, 208-209].

Если природа в образной концепции Хиндемита это – природа тонких материальных образований, космических тел, то природа Шостаковича больше связана с землей (ощущение *ладовой гравитации* тонического устоя нарушается в фуге Des-dur, но и там разбегающиеся во все стороны хроматические линии в конце «связываются» несокрушимым тоническим трезвучием), неисчерпаемой глубиной народа, его традиций и сознания. А.Н. Должанский это отметил в духе своего времени: «Исключительной силы обобщения взгляд советского человека на жизнь современного общества определил основное содержание Сборника. Его можно было бы назвать «Мир в середине XX века. Мир после войны». Естественно, что новое содержание потребовало и соответствующих средств музыкально воплощения» [13, 6].

На самом деле: образ «народных ладов» композитор выносит на уровень главного смыслового обобщения в цикле. Об этом говорит программная первая фуга цикла – До-мажор, принципиально построенная на последовательном прохождении темы через *все* «народные» лады.

Идеологической и мировоззренческой базе полифонического цикла Шостаковича близки труды таких ученых и мыслителей XX-го века как К. Юнг (сформулировал понятие коллективного бессознательного, характеризующего сознание больших масс людей [14]), Э. Кассирер, В. Пропп (рассматривали жанр мифов и сказок как зашифрованную информацию, выражающих собой знания об устройстве Мира. [15, 16]), Л. Гумилев (ввел в научный обиход понятие «пассионарности», «суперэтносов», закономерности развития этноса, переживающего, так же, как и отдельная биологическая особь периоды рождения, расцвета, старости и смерти [17]), Б. Ибраев (сформулировал понимание существования «иерархии мыслительных процессов вне мозга человека», «этнического мозга» - субстанции тонких информационных слоев материи, в которой аккумулируется знания народа о себе, опыт связи с природой, его история [18]). Мировоззренческий план полифонического цикла Д.Шостаковича раскрывает неисчерпаемую бездну души народа, связь с основами Мира, которые живут в сознании народа, его культуре.

В 70-х – 90-х годах прошедшего века в творчестве российских композиторов Родиона Константиновича Щедрина и Сергея Михайловича Слонимского (1994) появились

последние в истории жанра большие полифонические циклы. Композиторскому перу Р. Щедрина принадлежат два полифонических цикла – «24 прелюдии и фуги», сочинявшегося им с 1964-го по 1970-ый год, а также «Полифоническая тетрадь», сочинение 1972 года.

Первый из этих циклов также, как и цикл Шостаковича, выстроен по логике последования квинт, однако принципиально делится на две части - на два тома. Первый содержит в себе диезные тональности, второй – бемольные. В этом можно увидеть деление мира образов на две сферы (Ин и Ян). На самом деле для I-го тома более свойственны образы яркие, задиристые, для II-го – бемольного – более углубленные в психологические состояния.

Музыковед С.В. Венчакова, исследователь творчества Р. Щедрина, это характеризует следующим образом: «Диезные прелюдии и фуги являются современниками с такими сочинениями, как концерт для оркестра «Озорные частушки» и опера «Не только любовь». Во втором томе ощутима тенденция к драматизации и преобладанию иных образных сфер – лиризма, трагедийного начала, философского раздумья. Сочинения-современники: Вторая симфония (25 прелюдий), «Поэтория», оратория «Ленин в сердце народном» [19].

Заканчивается цикл также обращением к великому Баху – «последняя Прелюдия и фуга № 24 d-moll представляет собой точный зеркально обратимый контрапункт к первой Прелюдии и фуге C-dur.» [6]. Посыл Щедрина в том, что он видит завершение большого исторического цикла развития: в основе Мироздания лежит диалектический принцип единства дуальности и он, композитор, создает репризу, направленную назад, навстречу тому, с чего начиналась волна.

Второй полифонический цикл Щедрина, - «Полифоническая тетрадь», повторяет мысль о завершенности. Если главной идеей организации формы предыдущих циклов было путешествие по тональностям, то в «Полифонической тетради» композитор выводит нас за его пределы. Путешествовать по разным точкам видения Картины Мира не имеет смысла, так как все они «мирно соседствуя» друг с другом, видятся в одной композиции.

Главная мировоззренческая идея произведения выражена в смешении стилей и полифонических техник, накопленных в композиторском и народном творчестве. «Полифоническая тетрадь» – своеобразная антология стилей. В плане философской терминологии это называется эклектикой – художественным и мировоззренческим течением, ставшим актуальным в постмодернистскую эпоху 70-ых годов.

В своей статье «Эклектика и синкретизм: К вопросу о системности философского знания» Л.А. Микешина, доктор философских наук, пишет «о богатом разнообразии и творческом синкретизме и эклектизме, сближающих философов постмодернизма с современным искусством, где эклектика узаконена, в частности, в архитектуре, как специальный прием» [20].

В «Полифонической тетради» Р. Щедрина «демонстрирует различные виды эстетического формирования звукового материала, среди которых – представленные в искусстве с древнейших времён законы художественной симметрии, пропорции как методов мышления. В условиях 12-тоновой организации музыкального материала в XX веке эта логика симметричных повторов (ритмических и линейных) подчинена очень строгой полифонической организации» - пишет о смешении полифонических стилей в этом цикле С.В. Венчакова [19].

На самом деле, среди 25-ти частей «Полифонической тетради» мы встречаем и обращение к структурам *строгого стиля*, и к *стилю барокко*, и к *русской традиции подголосочной полифонии*, и к *додекафонии* [19]. Последняя часть цикла повторяет мысль последней части его «24 прелюдии и фуги»: эпоха завершена! Номер части – «25» символично подчеркивает ее обобщающую кодообразность – «24» – число фуг в ХТК плюс еще «1», последняя – кода. Идея эклектического напластования стилей, выраженная в цикле, здесь концентрируется в масштаб одной, самой последней, части. «В 25-ой миниатюре («Полифоническая мозаика») автор монтирует начальные фрагменты из всех предыдущих пьес.» [19] Кода коды! Похоже на завершающую точку.

Однако, самый последний в этом ряду - цикл Слонимского «24 прелюдии и фуги» был написан в 1994 году и представляет собой, по сути, реминисценцию структуры баховского цикла. Прелюдии и фуги следуют друг за другом по логике хроматической последовательности. «Обращают на себя внимание музыкальные символы эпохи барокко. Барочные аллюзии возникают в связи с применением Слонимским характерных мелодических и ритмических оборотов этой эпохи. В некоторых номерах цикла встречаются и жанровые аналогии с танцами времен барокко. Дважды в цикле Слонимского зашифрована монограмма Баха», пишет об этом цикле музыковед Виткина Л.В. [6]. Слонимский с почтением обращается к великому наследию Баха, его взгляд повернут назад. Охватывая взором развитие жанра полифонического цикла можно увидеть большую музыкально-историческую лигу, тянущуюся от первого тома ХТК и концу XX века.

Понимание основ генезиса жанра мы, неожиданно для себя, можем открыть в статье выдающегося казахского архитектора, мыслителя и культуролога Бека Ануарбековича Ибраева, автора многих сакральных комплексов в Казахстане, статей о Коркыте, о структурах, обеспечивающих связь с миром тонких материй, проявляющихся в казахской духовной традиции, ученика Льва Николаевича Гумилева.

В его статье «Этногенез и развитие архитектуры на ранних стадиях» он рассматривает этапы развития культурных эпох европейского суперэтноса. Используя сформулированные Л. Гумилевым закономерности этногенеза, его появление в результате энергетического толчка, - расцвет, старость и вхождение в состояние остановки заданной когда-то вибрации [17], Б. Ибраев приходит к интересным выводам о том, что фазы развития этноса аналогичны фазам развития культурных традиций, о том, что сознание творцов определяется *этническим мозгом*, связью с его вибрациями, о том, что этапы развития этнического мозга (а также – фазы развития культуры), поочередно сменяющие друг друга, располагаются по принципу противоположной заряженности. Поочередно в этапах этногенеза, в одном из них «выдвигались логические, рациональные идеи и творческие методы, в другом господствуют религиозные («мифологические») идеи» [18, 151-152]. При этом, в спирали генезиса этнического мозга (и культурных традиций) возникает «последовательное сжатие во времени каждого цикла». То есть: первые смены противоположности занимают по несколько столетий, последующие с каждой фазой колебания все меньше и меньше. Последний знаменуется остановкой, эклектичным наслоением воспоминаний всего пройденного пути. Главный вывод статьи о том, что европейский суперэтнос, возникший 1500 лет назад, в настоящее переживает этап истощения энергии первоначального толчка и остановки заданного колебания.

Параллели с музыкой, которые напрашиваются у музыкантов, показывают похожую картину временных соотношений сменяемых стилей с той разницей, что начало музыкальной культуры европейского суперэтноса – VI век – ясно обозначено рождением стержневого для европейской христианской музыкальной культуры жанра - григорианского хорала. Для последнего же периода этногенеза характерно наложение всех накопленных стилей друг на друга, иначе говоря – эклектика и ожидание нового, прорастание сквозь старого других «суперэтнических очагов, более молодых, стремящихся вклиниться на территории западноевропейского влияния» [18, 159].

Сложив вместе выстроенную нами последовательность мировоззренческих концепций, – рассмотренных полифонических циклов и систему понимания этногенеза Л. Гумилева и Б. Ибраева, можно сделать обобщения. Появление полифонических циклов И.С. Баха, П. Хиндемита и Д. Шостаковича совпадает с периодами преобладания логического, рационального, когда «умы людей занимают различные концепции «идеальных городов», «городов будущего» [18, 151], тогда как циклы Р. Щедрина и цикл С. Слонимского знаменуют собой этап завершения волны этногенеза.

Так, Баховские циклы – эпоха Барокко - связаны с позитивными идеями научного познания мира. Циклы П. Хиндемита и Д. Шостаковича – середина 20-го века. Период

отражения в музыке концепции космического мироустройства (Хиндемит), этносознания как океана – хранилища жизни (Шостакович). Циклы Р. Щедрина – 70-е годы – период постмодернизма. Видение мира как эклектического сочетания и напластования стилей. Осознание завершения громадного периода развития суперэтнической культуры. Цикл С. Слонимского – 90-е года – время остановки вибрации первоначального толчка. Цикл ностальгически обращен к величию прошлого.

Будет ли дальше на новых путях развития европейской культуры жить и видоизменяться жанр большого полифонического цикла? На такой вопрос София Губайдулина – один из современных композиторов, мыслящих категориями философских концепций, ответила концепцией своего произведения *Offertorium* – концерта для скрипки с оркестром (1980 г.). Сочинение обращено и в прошлое, и в будущее одновременно. Начинается оно с темы Фридриха II, которую он некогда предложил И.С. Баху для импровизации и на которую композитор не только тут же симпровизировал трехголосный Ричеркар, но и, впоследствии досочинил две части Музыкального приношения, венчающиеся знаменитым Шестиголосным Ричеркаром. Этот Ричеркар уже в XX веке Антон Веберн оркестровал в духе додекафонного мировосприятия, то есть таким образом, что мелодии в голосах раскрашиваются короткими отрезками разных тембров, создавая цветистую многомерную объемную мозаику. Софья Губайдулина начинает свое сочинение с темы Фридриха II, возвеличенной творчеством Баха, в оркестровом стиле Веберна и развивает таким образом, что при каждом новом появлении темы у нее поочередно исчезают в начале и в конце по одной ноте, пока от темы не остается лишь один звук. Затем начинается новый этап развития музыкальной мысли. Композитор обратилась к теме-символу, олицетворяющему собой историю европейской музыки и «пожертвовала» ею. Губайдулина так охарактеризовала образное содержание своего сочинения: «музыкальная тема жертвовала самой собой, чтобы уступить место для другой темы, более личностной и более экспрессивной, а затем изначальная тема вновь реконструировалась, что символизировало преображение через жертвование. Этот процесс можно сравнить с притчей о горчичном зерне: чтобы выросло дерево, к которому будут слетаться небесные птицы, горчичному зерну – человеку, с зерном божественного внутри – нужно пожертвовать собой, родиться заново, преобразиться» [21].

Проведенный анализ показывает то, что мы живем в период больших перемен. Новая страница связана с новой Картиной Мира, новыми пространственными ощущениями. Музыка выражается в первую очередь своей основой – звуком, его характером, тембровой эстетикой. В европейской музыкальной культуре новое понимание красоты звука возникло примерно в середине прошлого века у авангардных композиторов в творчестве К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, П. Булеза. Слушателями их было, порой, совсем незначительное количество людей. Однако, тенденция получила большое распространение в различных традициях и жанрах. Сегодня эта эстетика тембрами электроники и традиционных инструментов звучит повсеместно с киноэкранов, концертных сцен, музыки рока, этнических традиций [22]. Мировоззренческой базой такой тембровой эстетики является философское понимание мира как многосложного, многослойного явления, состоящего из многих слоев плотности материи, включая «бесплотное». Образ Природы выполняет в этом мировоззрении роль Учителя. Прообразом такого тембра является горловое пение – культурная и мировоззренческая основа другого суперэтнуса – тэнгрианского, носителями которого являются народы громадной части Азии и даже Северной Америки. [23]

Каковы будут новые полифонические формы, будущие новые полифонические циклы? Ответ складывается уже сегодня в творчестве композиторов, видящих мир и его звуки по-новому.

Список литературы:

1. Аманжол Б. Музыка как язык сознания // ст. в журнале «Вестник» КНК им. Курмангазы, №2 (3), 19.06.2014 г., с.15-27.
2. Мандельштам О. Разговор о Данте. М.:Augsburg, 2004. - 34 с.
3. Генис А.А. Вавилонская башня. Независимая газета. 1997 г.
<https://www.ozon.ru/context/detail/id/7014454/>
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, Москва, «Классика-XXI», 2011, 816 с.
5. Курт Э. Романтическая гармония и кризис в Тристане Вагнера. Пер.с нем. Г.Балтер – Москва: «Музыка», 1975 г., 529 с.
6. Виткина Л.В. «Полифонические циклы»
<https://ludustonalis.jimdofree.com/полифония/полифонические-циклы/>
7. Тер-Оганезова «Ludus tonalis» Основные особенности формообразования. / Пауль Хиндемит. Статьи, исследования, материалы. Москва, «Советский композитор», 1971 г., с.83-94.
8. Холопов Ю.Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962, с. 337.
9. Сенкибеков Д. Об одном принципе вертикали в музыке XX века. – Вестник АН КазССР, 1980, № 9.
10. Храмов Ю.А. Бом Дэвид Джозеф // Физики: Биографический справочник / Под ред. А.И. Ахиезера. — Изд. 2-е, испр. и дополн. — М.: Наука, 1983. — С. 39. — 400 с.
11. Прибрам К. Языки мозга, Москва, «Прогресс», 1975 г., 464 с.
12. Середа В.П. Из истории «новой модальности» в европейской музыке. http://valentin-sereda.ru/Portals/0/pdf/iz_istorii_novoy_modalnosti.pdf
13. Должанский А.Н., 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. «Советский композитор», Ленинград, 1970 г., 258 с.
14. Юнг К.Г. Концепция коллективного бессознательного // Юнг, К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л. и др. Человек и его символы / Под общ. Ред. С.Н.Сидоренко. – Мю: Серебряные нити, 1997. – С. 337-346
15. Кассирер Э., Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001, 280 с. (Книга света)
16. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. / Лабиринт, 2000, Москва, с.52.
17. Гумилев Л.Н., Этногенез и биосфера Земли / СПб., «Кристалл», 2001 г.
18. Ибраев Б.А. Этногенез и развитие архитектуры на ранних стадиях / «2-ая Международная конференция стран-членов СЭВ по основным проблемам бионики. БИОНИКА-78» / Л., «Наука», 1978, с.150-161.
19. Венчакова С.В., Творчество Р.К.Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века» / С.В.Венчакова – «Издательские решения», 2018 г.
20. Микешина Л.А., Эклектика и синкретизм. Epistemology and Philosophy of Science 38 (4):27-43 (2013)
21. «София Асгатовна Губайдулина: О Музыкае» / http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2002&id=3228&view=print
22. Аманжол Б.Т., Тембр как отражение мировоззренческих представлений (некоторые тенденции в современной тембровой эстетике) // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (СПб., 23-25 октября, 2017 г.) / РИИИ, [Отв.ред. И.В.Мацеевский, ред.-сост. О.В.Колганова]. – СПб., 2017. – с.89-99.
23. Аманжол Б.Т. “Musical Traditions of Tengrianism”, Journal of Literature and Art Studies, (USA), Vol.4, Numb.1, January 2014, p. 46-54.
<http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/550f98c86e01a.pdf>

References (transliterated)

1. Amanzhol B. Muzyka kak yazyk soznaniya // st. v zhurnale «Vestnik» KНК im. Kurmangazy, №2 (3), 19.06.2014 g., pp.15-27.
2. Mandel'shtam O. Razgovor o Dante. M.,:Augsburg, 2004. - 34 p.
3. Genis A.A. Vavilonskaya bashnya. Nezavisimaya gazeta. 1997 g.
<https://www.ozon.ru/context/detail/id/7014454/>
4. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah, Moskva, «Klassika-XXI», 2011, 816 p.

5. Kurt E. Romanticheskaya garmoniya i krizis v Tristane Vagnera. Per.s nem. G.Balter – Moskva: «Muzyka», 1975 g., 529 p.
6. Vitkina L.V. «Polifonicheskie cikly»
7. <https://ludustonalis.jimdofree.com/polifoniya/polifonicheskie-cikly/>
8. Ter-Oganezova «Ludus tonalis» Osnovnye osobennosti formoobrazovaniya. / Paul' Hindemit. Stat'i, issledovaniya, materialy. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1971 g., pp.83-94.
9. Holopov Yu.N. Problema osnovnogo tona akkorda v teoretičeskoj koncepcii Hindemita. V kn.: «Muzyka i sovremennost'», vyp. 1. M., 1962, pp. 337.
10. Senkibekov D. Ob odnom principe vertikal' v muzyke XX veka. – Vestnik AN KazSSR, 1980, № 9.
11. I'Hramov Yu.A. Bom Devid Dzhozef // Fiziki: Biograficheskij spravochnik / Pod red. A.I. Ahiezera. — Izd. 2-e, ispr. i dopoln. — M.: Nauka, 1983. — pp. 39. — 400 p.
12. Pribram K. Yazyki mozga, Moskva, «Progress», 1975 g., 464 p.
13. Sereda V.P. Iz istorii «novoj modal'nosti» v evropejskoj muzyke. http://valentin-sereda.ru/Portals/0/pdf/iz_istorii_novoy_modalnosti.pdf
14. Dolzhanskij A.N., 24 prelyudii i fugi D.Shostakovicha. «Sovetskij kompozitor», Leningrad, 1970 g., 258 p.
15. Yung K.G. Koncepciya kollektivnogo bessoznatelnogo // Yung, K. G., fon Franc M.-L., Henderson Dzh.L. i dr. Chelovek i ego simvol'y / Pod obshch. Red. S.N.Sidorenko. – Myu: Serebryanye niti, 1997. – pp. 337-346
16. Kassirer E., Filosofiya simvolicheskikh form. Tom 2. Mifologicheskoe myshlenie. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2001, 280 p. (Kniga sveta)
17. Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoj skazki. / Labirint, 2000, Moskva, p.52.
18. Gumilev L.N., Etnogenez i biosfera Zemli / SPb., «Kristal», 2001 g.
19. Ibraev B.A. Etnogenez i razvitie arhitektury na rannih stadiyah / «2-aya Mezhdunarodnaya konferenciya stran-chlenov SEV po osnovnym problemam bioniki. BIONIKA-78» / L., «Nauka», 1978, pp.150-161.
20. Venchakova S.V., Tvorchestvo R.K.Shchedrina: evolyuciya, zhanrovye i zvukovye eksperimenty. VI tom uchebnogo kursa «Otechestvennaya muzykal'naya kul'tura HH – pervoj chetverti HHI veka» / S.V.Venchakova – «Izdatel'kie resheniya», 2018 g.
21. Mikeshina L.A., Eklektika i sinkretizm. Epistemology and Philosophy of Science 38 (4):27-43 (2013)
22. «Sofiya Asgatovna Gubajdulina: O Muzyke» / http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2002&id=3228&view=print
23. Amanzhol B.T., Tembr kak otrazhenie mirovozzrencheskih predstavlenij (nekotorye tendencii v sovremennoj tembrovoj estetike) // Vosprosy instrumentovedeniya. Vyp. 11: sbornik statej i materialov XI Mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa «Blagodatovskie chteniya» (SPb., 23-25 oktyabrya, 2017 g.) / RIII, [Otv.red. I.V.Macievskij, red.-sost. O.V.Kolganova]. – SPb., 2017. – pp.89-99.
24. Amanzhol B.T. “Musical Traditions of Tengrianism”, Journal of Literature and Art Studies, (USA), Vol.4, Numb.1, January 2014, pp. 46-54.
<http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/550f98c86e01a.pdf>

Сведения об авторе:

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

Автор туралы мәлімет:

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

Information about the author:

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

МРНТИ 18.41.51

Гульнара Нурланова¹¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ XVII-XVIII ВЕКОВ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКИ КЛАВИРА БАХА****Аннотация**

В статье рассматриваются отдельные аспекты профессионального образования пианистов в музыкальных учебных заведениях, связанные с изучением клавирных сочинений И.С. Баха. Также, предлагаются к рассмотрению возможности решения задач стилистически выверенной трактовки произведений композитора и преодоления устоявшихся романтических традиций их интерпретации.

Приведённые описания конструктивных особенностей и характера звучания старинных клавишных музыкальных инструментов – клавикорда, клавесина и ранних образцов молоточковых клавиров, а также исторические и биографические сведения о жизни и творчестве Баха, служат отправной точкой для рассуждений и рекомендаций, касающихся работы над его клавирными произведениями. В качестве приоритета рассматриваются вопросы выявления архитектоники изучаемых произведений и выстраивание их динамического плана с учётом устройства старинных инструментов, их технических и звуковых возможностей.

Наряду с этим, в статье даются краткие характеристики органа и основные принципы его звукообразования, на основании которых указываются как различия, так и общие признаки клавишных инструментов эпохи барокко. Предлагается также метод поиска артикуляционных решений в многоголосной клавирной фактуре по аналогии с движениями и сменами смычка у струнных инструментов. При этом рассматриваются и различия их строения в сравнении с современными инструментами.

Ключевые слова: Клавикорд, клавесин, молоточковый клавир, орган, рояль, виола, виола да гамба.

Гульнара Нурланова¹¹*Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***XVII-XVIII ҒАСЫРЛАРДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР БАХ КЛАВИЕР МУЗЫКАСЫН
ЗЕРТТЕУ АЯСЫНДА****Аннотация**

Мақалада музыкалық оқу орындарындағы фортепиано орындаушыларына кәсіби білім беру барысында И.С.Бахтың клавирге арналған шығармаларын игерудің жеке аспектілері қарастырылған. Сондай-ақ, композитор шығармаларын орындаудағы қалыпқа айналған романтикалық әсерлерден арылып, оларға үйлесімді стиль аясында интерпретация жасау мәселелерін шешу мүмкіндіктері көрсетілген.

Бах шығармашылығы мен өмірі жайлы келтірілген тарихи және биографиялық мәліметтер байырғы клавиштік музыкалық аспаптар – клавикорд, клавесин мен алғашқы ұрмалы клавирлердің құрылым және дыбыстау ерекшеліктерінің сипаттамалары композитор шығармалын игеруге байланысты пайым ұсынысымыздың негізі болмақ.

Ежелгі музыкалық аспаптардың құрылымы, техникалық және дыбыстық мүмкіндіктерін ескере отырып, оларға сәйкес зерттеліп отырған шығармаларын архитектурасын анықтау, олардың динамикалық дамуын құрастыру басты ұстаным болып табылады. Мақалада органды қысқаша сипаттау және оның дыбысы қалыптасуының басты жолдарын негізге ала отырып, барокко

дәуірінің клавишті аспаптарының ортақ ерекшеліктері мен айырмашылықтарын сараптау қарастырылған. Көп дыбысты клавир фактурасында шекті аспаптар қияғының қозғаласы мен ауыспалы серпілістеріне сәйкес артикуляция тәсілдерін табу әдісі ұсынылмақ. Осы аталған методикалық жүйеде көне және қазіргі музыкалық аспаптар арасындағы айырмашылықтарға тиісті мән берілген.

Түйінді сөздер: Клавикорд, клавесин, ұрмалы клавир, орган, рояль, виола, виола да гамба.

Gulnara Nurlanova¹

¹*Kurmangazy kazakh national conservatory*

Kazakhstan, Almaty

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE XVII-XVIII CENTURIES WITHIN THE FRAMEWORK OF STUDYING MUSIC CLAVIR BACH

The article deals with certain aspects of the professional education of pianists in musical educational institutions related to the study of J.S.Bach clavir compositions. It is also proposed to consider the possibility of solving the problems of stylistically adjusted interpretation of the composer's works and overcoming the established romantic traditions of their interpretation.

The above descriptions of the design features and nature of the sound of ancient keyboard musical instruments – clavichord, [harpsichord](#) and early samples of hammer claviers, as well as historical and biographical information about Bach's life and work, serve as a starting point for reasoning and recommendations concerning the work on his clavir compositions. As a priority, the issues of revealing the architects of the studied works and building of their dynamic plan taking into account the arrangement of ancient instruments, their technical and sound capabilities are considered.

Along with this, the article gives brief characteristics of the organ and the basic principles of its sound production, on the basis of which both differences and general signs of keyboard instruments of the Baroque era are indicated. A method of finding articulation solutions in a polyphonic clavir texture is also proposed by analogy with movements and bow changes of stringed instruments. At the same time, differences in their structure compared to modern instruments are also considered.

Key words: Clavichord, harpsichord, hammer clavier, organ (pipe organ), viola, viola da gamba.

Говоря о старинной полифонической музыке мы, в силу устоявшихся традиций, подразумеваем, прежде всего, клавирное творческое наследие И.С.Баха. Действительно, сочинения этого композитора давно и прочно вошли в педагогический и учебный репертуар музыкальных учебных заведений всех уровней – от начальной школы до высших учебных заведений. Но, несмотря на это, истинное постижение сути баховской музыки, тем более проблематика её стилистически выверенного исполнения, по-прежнему остаётся *terra incognita* как для преподавателей, так и для обучающихся. Можно отметить две основные причины этого явления, прочно укрепившиеся в современной отечественной педагогической и исполнительской практике.

Первая – это воспроизводящаяся на протяжении десятилетий традиция романтического прочтения клавирной музыки Баха, чему есть объективные предпосылки исторического и идеологического характера. Здесь следует ясно понимать, что своими современниками Бах высоко ценился, прежде всего, как непревзойдённый *исполнитель* – клавесинист и органист. Достаточно обратиться к документам его жизни и деятельности, чтобы найти этому множество подтверждений. Музыка же Баха, зачастую, была не столь доступна пониманию по причине сложности восприятия её смыслового контекста. Характерно, что в упомянутых нами документах имеется коллективное обращение прихожан одной из церквей, где в молодости служил органистом Бах – адресованное церковному начальству, оно содержит жалобу на то, что его хоральные импровизации, по причине смелости и необычности манеры, смущают сердца прихожан, мешая им настроиться на благочестивый лад!

Крайне важным является также и то обстоятельство, что после своей кончины Бах был забыт, а интерес к его творчеству стал проявляться лишь спустя три четверти века, благодаря усилиям Ф. Мендельсона-Бартольди и Р. Шумана. Все эти биографические сведения, вырванные из исторических причинно-следственных связей и снабжённые удобным, идеологически привлекательным оформлением, создали в советском музыкознании середины прошлого века романтический образ страдающего от косности общества и материально бедствующего художника, находящего утешение от жизненных невзгод в своей музыке.

Немаловажную роль в искажённом представлении о музыке Баха сыграло и то, что его возрождение произошло уже в совершенно других исторических условиях, когда на авансцену музыкальной культуры выходит рояль и происходит интенсивное развитие фортепианной музыки с ярко выраженным в ней романтическим началом. В соответствии с этими изменениями, а также в духе новых эстетических веяний, абсолютно чуждых искусству лейпцигского кантора, происходит и модернизация баховского клавирного наследия.

Второй причиной, устоявшегося в музыкальной практике романтизированного прочтения клавирного Баха, можно считать полную неосведомлённость преподавателей и учащихся в конструктивных особенностях и возможностях, бытовавших в 17-18 веках в Западной Европе клавишных музыкальных инструментов: клавикордов, клавесинов и ранних образцов фортепиано. Если в европейских странах данная проблема может быть решена через посещение специальных музеев и возможности поиграть на исторических инструментах или их современных аналогах, изготовленных по образцам старинных артефактов, то в наших условиях это не представляется возможным.

Тем не менее, существенным подспорьем здесь является всемирная электронная сеть – интернет, где размещены многочисленные демонстрационные ролики с описанием и звучанием различных разновидностей клавишных инструментов, начиная от древнего предшественника органа гидравлоса и заканчивая клавирами Кристофори, Шрётера, или Зильбермана, а также т.н. молоточковыми клавирами (хаммерклавирами) Моцарта и Бетховена. Поэтому, в целях общего ознакомления с инструментарием эпохи барокко, считаем уместным дать краткие пояснения основных технических и звуковых параметров, наиболее распространённых из них.

Клави́корд – один из древнейших клавишных *струнно-зажимных* инструментов (лат. *clavis* – «ключ», греч. «хорда» – струна), время изобретения которого неизвестно. Самый старый сохранившийся инструмент, созданный в середине 16-го века итальянским мастером Домеником Пизанским, находится в настоящее время в Лейпцигском музее музыкальных инструментов. Звук на клави́корде извлекался металлическими штифтами-гвоздиками с плоской головкой – т.н. тангентами, которые, при нажатии клавиши, ударяли по струне и прижимали её, заставляя звучать свободную часть *жильной* струны, другая часть которой была заглушена мягкой оплёткой. Соответственно, струна могла звучать лишь при нажатой и удерживаемой клавише. Принцип действия механики клави́корда напоминал современный приём игры на гитаре, который называется *tapping* (от англ. «tap» – стук, стучать). В этой манере гитарист использует лишь гриф инструмента, ударяя пальцами обеих рук по струнам и прижимая их к ладам для извлечения соответствующих звуков.

При игре на клави́корде можно было добиться некоторых градаций динамики звука за счёт более или менее интенсивного туше. Но это было возможно лишь в определённых пределах, так как чрезмерное усилие при нажатии клавиши могло увеличить натяжение звучащей части струны, что приводило к повышению высоты тона, подобно подтягиванию пальцем прижатой к грифу звучащей струны гитары. Также, благодаря прижимному способу звукоизвлечения, на клави́корде был возможен особый исполнительский приём, называвшийся *bebung* (*биение*). Это было своеобразное «*клавишное вибрато*», которое достигалось лёгким покачиванием пальца на взятой клавише. Так как звук у клави́корда был крайне слабый, его струны иногда удваивались или утраивались.

Существовали и такие разновидности инструмента, в которых по одной струне в разных её частях могли ударять тангенты нескольких соседних клавиш – т.н. «*связанные клавикорды*». Такая конструкция позволяла значительно уменьшить количество струн, соответственно и размеры инструмента для более удобной его транспортировки, но делала невозможным одновременное звучание клавиш, «подвешенных» на одну струну. В «*свободных клавикордах*» на каждую клавишу приходилась отдельная струна. При этом все они обладали одинаковой длиной, а их звуковысотная градация определялась различной длиной оплетённых заглушкой частей струн. Клавикорды также могли иметь клавиатуру для игры ногами – педаль, что позволяло органистам практиковаться на нём в домашних условиях. Наличие возможностей для выразительной и экспрессивной игры с динамическими нюансами и вибрацией звука, сделало клавикорд одним из любимых инструментов Баха, а значительный корпус его *клавирных* сочинений создавался именно для него.

Клавесин – ещё одна разновидность старинных клавишных инструментов. В механике клавесина использовался не зажимный, а *щипковый* принцип, осуществлявшийся при помощи особого устройства – «прыгунка» или «толкачика», установленного на задней части рычага клавиши. К «прыгунку» крепился кусочек вороньего пера, который, при нажатии на клавишу, цеплял струну. Со временем, приблизительно с начала 17 века, когда вместо жильных струн в клавесине стали использовать металлические, птичье перо было заменено на жёсткие кусочки кожи, служившие плектром. Для усиления звучания, струны клавесина также удваивали или утраивали, но, в отличие от клавикордов, в клавесине они имели различную, соответствующую высоте тона, длину.

Название «*клавесин*» или «*чембало*» закрепилось за большими инструментами крыловидной формы, имевшими 2-3 клавиатуры для игры руками, а иногда и клавиатуру для игры ногами. В таких инструментах клавиши располагались вдоль струн – продольно. Меньшие по размеру инструменты с поперечным расположением струн, назывались в разных странах по-разному: «*харпсихорд*» и «*вёрджинель*» в Англии, «*эпинет*» во Франции, «*спинет*» в Италии.

Звук клавесина, в сравнении с клавикордом, был более ярким и блестящим, но из-за особенностей строения механики инструмента, не допускавшей реализации динамических нюансов, являлся однообразным и быстро затухал. Вероятно, стремлением преодолеть данное качество инструмента и максимально продлить его звук, объясняется обилие мелизматике в клавесинных сочинениях композиторов 17-18 веков.

Свидетельством того, насколько Бах ценил клавесин, может служить перечень имущества, составленного после его смерти. Помимо других музыкальных инструментов там фигурировали: *4 больших клавесина*, стоимостью от 50 до 80 талеров (для сравнения – гонорар Баха за написание свадебной кантаты составил 2 талера!), *три малых* – от 20 до 30 талеров и *один спинет* за 3 талера. Ну а некоторые сочинения Баха, которые мы привыкли считать органными, написаны на самом деле для педального клавесина – *Pedalflügela*. Среди них: Пассакалия и fuga до-минор BWV 582, Шесть трио-сонат BWV 525-530.

Известны и другие клавишно-струнные инструменты, не получившие широкого распространения. В частности – особое чембало, где вместо щипкового механизма использовались специальные крутящиеся валики. Они, посредством попеременно нажимавшихся специальных педалей, приводились в движение ногами исполнителя и контактировали со струнами наподобие смычка.

Рояль – струнный *клавишно-ударный* инструмент, прототип которого – пьянофорте, был изготовлен в 1709-1711 гг. итальянским мастером из Флоренции Бартоломео Кристофори. Он сконструировал инструмент с *молоточковым*, а не *щипковым* механизмом, который назвал «*gravicembalo col piano e forte*» – «*большой клавесин с тихим и громким звуком*». Аналогичный принцип извлечения звука посредством опускающегося на струну молоточка и соответствующей механикой был также, почти одновременно с Кристофори, изобретён и в Германии Готлибом Шрётером, органистом главной церкви в г. Нордхаузен в Тюрингии.

Друживший с Бахом немецкий органнй мастер И.Г. Зильберман, в 1726 году усовершенствовал данный тип механики и создал на его основе несколько инструментов. Бах, которому Зильберман показал свои работы, лестно отозвался о них, хотя и указал на некоторые недостатки. Это обстоятельство на какое-то время осложнило их отношения, но заставило мастера поработать над устранением замечаний. Через некоторое время, осуществив ряд конструктивных доработок, Зильберман создал новые инструменты, которые были приобретены одним из княжеских дворов Германии, и еще несколько – королём Пруссии. Новый инструмент был также показан Баху и на это раз, как свидетельствуют официальные документы, снискал у него полнейшее одобрение.

Приведённые краткие описания инструментов, за исключением клавиров Г. Зильбермана, которые Бах, вероятно, расценивал не более как любопытный творческий эксперимент, дают достаточно ясное представление о том, какие их ресурсы могли быть в его распоряжении при создании клавирных опусов. Конечно, можно предположить, что конструктивные особенности, технические параметры и художественные возможности современных роялей были бы оценены им очень высоко, но мы придерживаемся мнения, что структурное и образное мышление композитора обуславливается, помимо прочего, существующим в его время инструментарием.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно сделать ряд заключений, касающихся творческих подходов к вопросам построения динамического плана исполняемых клавирных сочинений Баха:

- следует избегать чрезмерного использования мелких нюансов в виде *crescendo* и *diminuendo*, особенно в каденциях или в заключении пьесы;
- динамическое разнообразие должно обеспечиваться за счёт контрастного сопоставления звучностей в различных разделах формы для выявления архитектоники композиции;
- отдельные элементы фактуры могут быть исполнены динамически более рельефно в подражание манере одновременной игры двумя руками на разных клавиатурах 2-х мануального клавесина, где один мануал звучит ярче другого;
- не следует злоупотреблять как правой, так и левой педалями;
- нежелательны крайние динамические градации вроде *ff* или *pp*.

Как справедливо указывает в своем фундаментальном исследовании о Бахе А. Швейцер: «Мы ничего не достигнем у Баха, уснащая его произведениями оттенками *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo* – словно они написаны для аккордеона; напротив, мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всей пьесы в одной силе звучности».

Другие выводы и рекомендации, связанные с проблематикой аутентичного исполнения музыки Баха в свете конструктивных особенностей старинных клавишных инструментов, заключаются в том, что привычное для пианистов романтическое *legato* отсутствовало в арсенале исполнительских средств в старой клавирной музыке вообще, и в музыке 17-18 вв. в частности. Оно попросту было технически неосуществимо на *клавишно-прижимном* клавикорде или *щипковом* клавесине.

Отдалённым аналогом современного *legato* было в те времена т.н. «барочное *legato*». Суть его заключалась в том, что лишь от двух до четырёх звуков подряд могли объединяться относительно связным исполнением, напоминающим штрих *portamento* (ит. – *поступь*), означающий как бы «переступающую» со звука на звук манеру исполнения. При этом объединяющая их лига выписывалась, зачастую, как для струнных инструментов, подразумевая исполнение нескольких нот как бы одним движением смычка. В этой связи возникает вопрос – откуда у Баха возникла такая манера нотной записи?

Из биографических сведений, основанных на воспоминаниях его сыновей, известно, что в школе при Михаэлевском монастыре в Лüneбурге он в юности пел в церковном хоре, а после возрастной мутации голоса был оставлен там в качестве *скрипача* в оркестре. Также указывается, что в камерном домашнем музицировании он любил играть *на альте*.

Следовательно, Бах был хорошо знаком со смычковыми струнными инструментами, которые, так же, как и старинные клавишные, в значительной степени отличались от современных: во-первых, прямой подставкой для струн, а во вторых – лукообразным смычком, позволявшим исполнять 4-х голосную аккордовую фактуру без разделения. Мы не будем останавливаться на других характерных особенностях строения старинных смычковых инструментов, например, таких, как использование жильных, а не металлических струн и различных способов игры на них с использованием достаточно активного движения смычка. Укажем лишь, что манера управления смычком определяла также и артикуляционную группировку нот, которую Бах использовал и в своей клавирной музыке.

Одними из распространённых струнных инструментов в эпоху барокко были виолы, а для одной из её разновидностей – виолы да гамба, Бахом были сочинены три Сонаты в сопровождении клавесина (BWV 1027-1029). Что представлял собой данный инструмент?

Виола да гамба – старинный инструмент семейства виол, а точнее его теноровый вид, так как, возникшие в конце 15-начале 16 века струнные смычковые инструменты *виолы*, помимо теноровой, имели несколько других разновидностей: дискантовую (сопрановую), альтовую, басовую и, даже, контрабасовую. При игре исполнители держали все виды виол *вертикально* на коленях или между ними. Теноровая виола получила своё наименование от итальянского «*gamba*» - нога, так как инструмент ставился у ног. Распространённое мнение, что на некоторых виолах играли, упирая в плечо, «ручным способом», и что они назывались поэтому виолами ди браччо (от итал. *braccio* – рука) – ошибочно, равно как и вытекающее отсюда определение виол как предков скрипичных инструментов.

Виола да гамба или просто *гамба* по размерам была близка к виолончели, имела 6-7 струн и достаточно широкий гриф с ладами. В 16-18 веках пользовалась популярностью в качестве сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента, успешно конкурируя с виолончелью.

То, насколько хорошо Бах знал и чувствовал природу струнных инструментов, характеризует и такой факт, который упоминается его первым биографом И.Н. Форкелем. Речь идёт о струнном инструменте семейства виол, изобретённом Бахом – «*viola pomposa*» («*помпезная виола*»). Она упоминается в «Еженедельных новостях», изданных в Лейпциге в 1766 г., где также даётся и её описание: «Этот инструмент настраивается как виолончель, но в верхах имеет на одну струну больше, размером он побольше альты и с помощью ленты укрепляется так, чтобы можно было держать его перед грудью и на руке. Изобрёл его покойный лейпцигский капельмейстер господин Бах».

Весьма ценным, на наш взгляд, является и замечание А.Швейцера: «Вообще, как правило, каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, будто они исполняются на *смычковом инструменте*. Это относится к клавиру в не меньшей степени, чем к духовым деревянным. Только тот исполняет прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» согласно намерениям Баха, кто передаёт их так, словно в его распоряжении не клавишный инструмент, а струнный квартет или квинтет и звуки возникают не от последовательных нажимов клавиш, но от движения нескольких *смычков по струнам*».

Говоря об инструментах 17-18 вв. в западноевропейской музыкальной культуре, мы не можем не упомянуть и такой типично «баховский» инструмент, как орган. Не случайно А.Швейцер замечает, что: «Бах более органист, чем клавирист; его музыка более архитектурна, чем сентиментальна». Что же представляет собой орган?

Орган – клавишно-духовой инструмент, многовековая история которого начинается в 3-столетии до н.э. Несмотря на наличие схожих атрибутов, например – клавиатуры, орган, среди клавишных музыкальных инструментов, за исключением гармоник различных видов, имеет совершенно иную и наиболее естественную природу образования звука. В основе этого процесса лежат не механические способы воздействия на звучащую струну, как в клавикордах, клавесинах или фортепиано, а организация направленного движения воздуха во внутреннем пространстве органа и его дифференцированная подача к большому

количеству разнообразных труб. Поэтому, данный инструмент можно сравнить с живым организмом, для метаболизма которого также необходим воздух.

Если развить аналогию дальше, то можно обнаружить схожесть характерных для человеческого пения физических процессов с принципами звучания органных труб. Не случайно, на фасадных трубах некоторых старинных инструментов изображались лики поющих старцев или ангелов, а совместное звучание однородных регистров органа называли *хором*. Вероятно, традиция использования органа для сопровождения пения прихожан и певческих коллективов в литургиях некоторых христианских конфессий также основывалась на понимании этой родственности.

Помимо человеческого голосового аппарата (примечательно, что один из распространённых в органостроении регистров называется «*Vox Humana*» - *голос человеческий*), наиболее близкими органу являются всевозможные разновидности духовых. Поэтому, органные мастера, на протяжении столетий создавая новые регистры, стремились запечатлеть звучание многих современных им инструментов, среди которых большое место занимали различные *флейты*, а также *дульцианы, серпенты, цинки, горны, шальмеи, корнеты, бомбарды, гобои, фаготы* и др.

Тем не менее, в силу устоявшихся взглядов и представлений, а также основываясь на сходстве клавиатурного аппарата и способов игры на нём, орган принято считать «родственником» клавишных инструментов. Это подтверждается также и тем, что в европейской музыкальной культуре на протяжении нескольких веков, вплоть до середины 18-го столетия, под термином «клавир» подразумевались все клавишные инструменты, в том числе и орган.

Таким образом, резюмируя вышеизложенное, необходимо ещё раз подчеркнуть важность знания конструктивных особенностей, способов образования звука и общего характера звучания старинных инструментов, бытовавших в эпоху барокко для создания художественно состоятельных и стилистически достоверных интерпретаций клавирных произведений Баха.

Список литературы

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства, части 1 и 2, «Музыка», Москва 1988 г.;
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастиана Баха, сост. Шульце Х-Й, «Музыка», Москва 1980 г.;
3. *Калинина Н.* Клавирная музыка Баха в фортепианном классе, «Музыка», Ленинград 1988 г.;
4. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, книга первая «От Античности к XVIII веку», «Музыка», Москва 1986 г.;
5. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, том второй «XVIII век», «Музыка», Москва 1982 г.;
6. *Несипбаев А.* Цикл лекций о строении органа, рукопись, 2020 г.;
7. *Нурланова Г.* Некоторые аспекты работы над полифонией И.С.Баха, ст. в сб. Проблемы интерпретации и фортепианного исполнительства, Алматы 2010 г.;
8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах, Классика-XXI, Москва 2004 г.;
9. Bach Werke Verzeichnis, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, 1998 г.

References (transliterated)

1. *Alekseev A.* Istoriya fortepiannogo iskusstva, chasti 1 i 2, «Muzyka», Moskva 1988.
2. Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebastiana Baha, sost. Shul'ce H-J, «Muzyka», Moskva 1980.
3. *Kalinina N.* Klavirnaya muzyka Baha v fortepiannom klasse, «Muzyka», Leningrad 1988.
4. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda, kniga pervaya «Ot Antichnosti k XVIII veku», «Muzyka», Moskva 1986.
5. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda, tom vtoroj «XVIII vek», «Muzyka», Moskva 1982.
6. *Nesipbaev A.* Cikl lekcij o stroenii organa, rukopis', 2020.

7. **Nurlanova G.** Nekotorye aspekty raboty nad polifoniej I.S.Baha, st. v sb. Problemy interpretacii i fortepiannogo ispolnitel'stva, Almaty 2010.
8. **Shvejcer A.** Iogann Sebast'yan Bah, Klassika-XXI, Moskva 2004.
9. Bach Werke Verzeichnis, Breitkopf7&Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, 1998 .

Сведения об авторе:

Нурланова Гюльнара Сакеновна – профессор кафедры фортепиано Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Нұрланова Гүлнара Сәкенқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы фортепиано кафедрасының профессоры.

Information about the author:

Gulnara Sakenovna Nurlanova – Professor of the piano department of the Kurmangazy kazakh national conservatory.

МРНТИ 18.41.51

Дарига Салыкова¹*¹Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан***ЭСТРАДАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМНІҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Д.О. Салықованың мақаласында эстрадалық музыкалық білім берудің кейбір мәселелері, атап айтқанда Эстрадалық вокал мамандығы бойынша оқытудың негізгі параметрлері және Эстрадалық оркестр аспаптары қарастырылады. Осы бағытты зерттеу барысында бакалавриат және магистратура құзыреттері бойынша ұсынылған мамандықтардың маңызды құрамдас бөліктері анықталды.

Ол «эстрада өнері» және «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандығы бойынша білім беру бағдарламаларының негізгі мақсаттары мен міндеттерін салыстырады, ол эстрадалық өнер саласында жоғары білікті мамандар даярлау саласында ұлттық мәдениет пен өнерді қалыптастыру мен дамытудың стратегиялық басымдықтарын айқындауды қамтиды. Автор жалпы және мамандандырылған құзыреттілікке ие болатын студенттер мен зерттеушілерді оқыту үдерісі туралы ақпаратты қорытындылайды, олардың ішінде: қазіргі заманғы өнер саласындағы жағдай мен процестерді зерттеу; құбылыстар мен процестерді талдау, музыкалық өнер туындыларын бағалау, тарихи заңдылықтарды зерттеу және мәдени мұраның көркемдік дәстүрлерін дамыту. Нәтижесі осы ЖОО-да оқыту музыкалық өнер мен мәдениеттің тарихы мен теориясын зерттеу саласында кәсіби дағдыларды меңгеруге, ойлау мәдениетінің шекарасын кеңейтуге және өз еңбегін ғылыми негізде ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Сондай-ақ мұнда кәсіби теориялық және практикалық білім мен білік алуға мүмкіндік бар

Түйінді сөздер: музыкалық білім, эстрада, вокал, эстрада аспаптары**Дария Салыкова¹***¹Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова
Алматы, Казахстана***НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТРАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ****Аннотация**

В статье Салыковой Д.О. рассматриваются некоторые вопросы эстрадного музыкального образования, в частности основные параметры обучения по специальности эстрадный вокал и инструменты эстрадного оркестра. В процессе изучения данного направления выявлены важные составляющие представленных специальностей в разрезе компетенций бакалавриата и магистратуры. Ею сопоставляются основные цели и задачи образовательных программ по специальности «Искусство эстрады» и «Артист эстрадного оркестра», которые включают определение стратегических приоритетов формирования и развития национальной культуры и искусства в области подготовки высококвалифицированных специалистов в области эстрадного искусства. Автор подытоживает информацию о процессе обучения студентов и исследователей, которые приобретают общие и специализированные компетенции, среди которых: изучение ситуации и процессов в сфере современного искусства; анализ явлений и процессов, оценка произведений музыкального искусства, изучение исторических закономерностей и развитие художественных традиций культурного наследия. Результат обучения в этом вузе позволит овладеть профессиональными навыками в области изучения истории и теории музыкального искусства и культуры, расширить границы культуры мышления и организовать свой труд на научной основе. Также здесь имеется возможность получить профессиональные теоретические и практические знания и умения.

Ключевые слова: музыкальное образование, эстрада, вокал, эстрадные инструменты

Daria Salykova¹

¹*Kazakh National Academy Arts named after T. Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

SOME PROBLEMS OF POP MUSIC EDUCATION

Abstract

The article by Salykova D. O. discusses some issues of pop music education, in particular, the main parameters of training in the specialty pop vocals and instruments of a pop orchestra. In the process of studying this direction, the important components of the presented specialties in the context of bachelor's and master's degrees are identified.

It compares the main goals and objectives of educational programs in the specialty «pop Art» and «pop orchestra Artist», which include the definition of strategic priorities for the formation and development of national culture and art in the field of training highly qualified specialists in the field of pop art. The author summarizes information about the learning process of students and researchers who acquire General and specialized competencies, including: the study of the situation and processes in the field of contemporary art; analysis of phenomena and processes, evaluation of works of musical art, study of historical patterns and development of artistic traditions of cultural heritage. Result training at this University will allow you to master professional skills in the field of studying the history and theory of musical art and culture, expand the boundaries of the culture of thinking and organize your work on a scientific basis. There is also an opportunity to get professional theoretical and practical knowledge and skills.

Key words: musical education, pop music, vocals, pop instruments

Экономиканы жаһандандыру процестері, Қазақстан Республикасының халықаралық білім беру кеңістігіне кіру мәселелері мамандарды кәсіби даярлау сапасын арттыру және олардың шығармашылығын насихаттау мәселелерін әзірлеуді талап етеді. Бұл ретте ұлттық дәстүрлерді сақтауға және дамытуға, соның салдарынан мемлекеттің мәдени деңгейін арттыруға ықпал ететін өнер жоғары оқу орындарына маңызды рөл атқарады. Бұл тұрғыда республиканың көркем мәдениетінде белгілі бір орын алатын Эстраданың музыкалық өнерінің ерекше танымалдығы аса маңызды болып табылады, оған бұқаралық ақпарат құралдары мен телекоммуникациялық технологиялардың қарқынды дамуы ықпал етеді. Соңғы онжылдықта зерттеушілердің орындаушылықтың осы түріне, оның бастауына, қалыптасу тарихына, оқытудың теориясы мен әдістемесі мәселелеріне деген қызығушылығының артуы байқалуы кездейсоқ емес.

Көптеген танымал эстрадалық орындаушылардың қызметі осы ғылыми мақаланың негізгі идеясын растайды және кәсіби тәжірибе дағдыларын алуға, мәдениетаралық диалог шеңберінде шығармашылық қызметті танымал етуге бағытталған осындай диалогтың жарқын дәлелі болып табылады, бұл сондай-ақ конфессияаралық диалогты қамтиды, мәдени құндылықтарды көтермелеу ісіндегі озық тәжірибені насихаттауға ерекше назар аударылады. Бұған көптеген халықаралық іс-шараларға, конкурстарға, фестивальдарға және шоу жобаларға қатысу арқылы қол жеткізілді. Олардың ішінде «Жұлдыздар Фабрикасы» – «Фабрика Звезд», «Дауыс» – «Голос», «Хочу к Меладзе» және т. б. заманауи телевизиялық шоу мен байқаулар бар.

Халықаралық форматтағы осындай коммерциялық емес жобалардың өзектілігі эстрада вокалистерінің ширату жолдарының дербестігін тв-шоуға қатысу арқылы негіздейді. Көптеген танымал мәдениет қайраткерлерінің шығармашылығы түрлі өркениеттер арасындағы халықаралық мәдени диалог шеңберінде эстрадалық орындаушылардың шығармашылық қызметін танымал ету тәсілдерін көрсетеді. Танымал ресейлік продюсерлермен, музыканттармен, композиторлармен, режиссерлермен және ғалымдармен белсенді ынтымақтастық таңдалған мамандықта кәсіби білім алуға, танымал телевизиялық шоу жобаларға, фестивальдарға, ғылыми симпозиумдарға, конференцияларға, дөңгелек үстелдерге және басқа да іс-шараларға қатысуға жаңа

мүмкіндіктер ашты. Осы мақала аясында отандық музыкатануда вокалист-эстрадниктер үшін олардың шығармашылық қызметіндегі кең мүмкіндіктерді ашуға арналған өзекті және аз зерттелген тақырып ашылып, осы проблематиканы шешу тәсілдері табылды. Ерекше жолмен республикамызда танымал музыкалық жобалар атап өтілуі мүмкін, олар шығармашылық тұлғаны дамытудың әрі қарайғы жолдарын ашады және кең концерттік алаңға, көбінесе әлемдік аренаға шығады. Бұл зерттеу ұсынылған тақырыптың толық ашылуын талап етпейді, бұл заманауи музыкалық ғылымның осындай ауқымды, қызықты және өзекті тақырыптарын зерделеуге жол ашады. Білікті мамандарды, атап айтқанда, «Эстрада өнері» білім беру бағдарламасы бойынша бакалаврлар мен магистранттарды даярлау республикада Қазақ Ұлттық Университетінде (Астана) және Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында келесі мамандықтар бойынша жүзеге асырылады – «Эстрадалық оркестрдің әртисі», «Эстрада вокалисті».

Білім беру бағдарламалары шеңберінде бакалавриат пен жоғары оқу орнынан кейінгі білім берудің көп деңгейлі жүйесі іске асырылады. Мемлекеттік және орыс тілдерінде оқыту 2000 жылдан бастап жүргізіледі. Мамандық қызмет еткен жылдары Қазақстан Республикасының мәдени қызметінің әртүрлі салаларында және шығармашылық құрылымдарында жұмыс істейтін жоғары білікті мамандар дайындалды.

«Эстрада өнері» мамандығы бойынша білім беру бағдарламаларының мақсаттары мен міндеттері – эстрадалық өнер саласында жоғары білікті мамандар даярлау саласында ұлттық мәдениет пен өнерді қалыптастыру мен дамытудың стратегиялық басымдықтарын айқындауды қамтиды. Оқу барысында студенттер мен зерттеушілер жалпы және мамандандырылған құзыреттіліктерге ие болады, олардың ішінде: қазіргі заманғы өнер саласындағы жағдай мен процестерді зерттеу; құбылыстар мен үрдістерді талдау, музыкалық өнер туындыларын бағалау, тарихи заңдылықтарды зерттеу және мәдени мұраның көркемдік дәстүрлерін дамыту. Бұл ЖОО-да оқыту музыкалық өнер мен мәдениеттің тарихы мен теориясын зерттеу саласында кәсіби дағдыларды меңгеруге, ойлау мәдениеті шекарасын кеңейтуге және өз еңбегін ғылыми негізде ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Сонымен қатар мұнда біз кәсіби теориялық және практикалық білім мен іскерлікке ие болдық.

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер Академиясында студенттер мен магистранттар білім алуды басты мақсат ретінде қарастырады. Эстрадалық өнер, джаз, композиторлық бағыт, мәдениет саласындағы практикалық мәселелерді тиімді шешу, кәсіби оқытудың негізгі міндеттерін білу оқу процессінің негізі болып табылады. Бакалавриат және магистратура курстарында оқытылатын пәндерде оқытушы-профессорлар құрамы оқу үрдісінде өнер тарихы мен теориясы саласындағы іргелі ғылыми зерттеулер туралы түсінік береді, эстрадалық талдаудың қазіргі заманғы өнерінің негізгі әдістерін ажырата білуге, өнер мәселелері бойынша кәсіби пікірталастарды талқылауға және жүргізуге, заманауи мәдени бағыттағы оқиғаларға баға бере білуге және өз бетінше пікір білдіруге, кәсіби эстрадалық-джаз терминологиясын меңгеруге дағдыландырады, сондай-ақ болашақ мамандарды эстрадалық-джаз қызметіне дайындау, эстрада өнерінің құрамдас бөлігі ретінде Индустрия шоуын зерттеу ге баулиды. Бакавриат пен магистратурада білім алу барысында эстрадалық-джаз музыкасының негізгі дағдыларын меңгеруге, зерттеу қызметінде өз білімдерін қолдануға, өнердің әр түрлі салаларында қазіргі заманғы үдерістерде белсенді позицияға ие болуға, теледидармен, журналдармен, БАҚ-пен ынтымақтасуға, тарих және эстрада өнерін дамыту мәселелері бойынша түрлі пікірлерді қалыптастыру үшін кәсіби бағдарламалар жасауға мүмкіндік берілген.

Бакалавриатта оқыған төрт жыл ішінде және магистратурада оқыған екі жыл ішінде білім алушы қоғамда және шығармашылық қызмет шекарасындағы рөл туралы бірегей мүмкіндік алады, ол өндірістік және әлеуметтік салаға жаңа компьютерлік технологияларды, эстрада өнері саласындағы техникалық жетістіктерді енгізу, бұқаралық ақпарат құралдарының жеке және бұқаралық санаға әсерін күшейту нәтижесінде үнемі өзгеріп отырады. Олар өнердің әр түрлі бағыттарында (джаза, мюзикл, оперетта, рок опералар) тарих, теория және заманауи өнер саласында білім алады. Ең бастысы - олар

ғылыми-зерттеу жұмыстарын жинау және ресімдеу тәсілдерін, зерттеу процесіндегі іс-әрекеттердің дәйектілігі мен сипатын меңгереді, сонымен қатар өнер саласындағы менеджмент, маркетинг, экономика дағдыларын игереді. Оқу кезінде енгізілген пәндер бойынша бағдарламаларды әзірлеу кезінде әрбір мамандандудың ерекшеліктері және алған білімдерін, іскерліктері мен дағдыларын әр түрлі еңбек қызметінде кеңінен қолдану мүмкіндіктері ескерілді: жеке және ұжымдық концерттік сөз сөйлеу, теория, педагогика және т. б. Екі жыл бойы магистранттар өз бетінше тәжірибе жүзінде болашақ жұмыстың әр түрлі бағыттарымен танысады. Осы мақсатқа жету үшін оқу үрдісінде таңдалған қызмет саласында табысты жұмыс істеу үшін қажетті құзыреттілік пен практикалық дағдылар байланыстырылды, магистрант еңбек нарығындағы әлеуметтік мобильділік пен тұрақтылыққа ықпал ететін әмбебап және пәндік-мамандандырылған білім мен жеке қасиеттерге ие болу құқығына ие болды.

Шығармашылық қызмет саласында «Эстрада өнері» және «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандығының студенттері мен магистранттары эстрада-джаз өнері саласындағы танымал музыкалық қайраткерлермен, эстрада-симфониялық және эстрадалық-джаз оркестрлерінің музыканттарымен, көптеген эстрадалық топтармен, рок, поп ұжымдарымен кәсіби деңгейін және білім беру процесін барынша арттыру үшін тығыз жұмыс жасай алады. Бұл музыкалық білім беру шеңберінде музыкалық тәжірибені беру жас орындаушылардың неғұрлым тәжірибелі музыканттармен жеке байланыста болуына қатысты жүзеге асырылады. Фактологиялық деректерге қарағанда, тарихи тәжірибеге қарағанда, кәсіби қызметтің бір түрі педагогикалық болып табылады деп пайымдауға негіз бар. Тәжірибелі тәлімгерлер өз шәкірттеріне орындаудың қыр-сырын түсіндіреді, жастарға өздері тәрбиеленген орындаушылық шеберліктің құпияларын, ұстанымдарын және орындау мәнерін ашуға көмектеседі.

Бұл жүйе музыкалық тәжірибені берудің белгілі бір тәсілдерінің жиынтығын білдіреді, олардың көбі қазіргі уақытта музыкалық-педагогикалық практикада джаз, рок, поп музыканы оқу кезінде ғана емес, сонымен қатар ұлттық музыкалық мәдениетті зерделеу кезінде де қолданылады. Ол шын мәнінде өзінің әлеуетті мүмкіндіктері бойынша таза орындаушылық және педагогикалық жағынан бірегей болып табылады. Музыкалық-шығармашылық – ол орындаушылық ұтқырлыққа, орындалатын музыкалық материалға толық сәйкес келетін бейнені, мазмұнын беру кезінде толқудың табиғи жағдайына қол жеткізуге ықпал етеді. Оның педагогикалық мақсаттылығы оқытуды ұйымдастыру бастауыш музыканттың орындаушылық дәстүрлерге біртіндеп кіруіне, оны неғұрлым күрделі міндеттерге дайындауға қолайлы жағдай жасайды. Осыған байланысты, вокалдық орындаушылардың кәсіби шеберлігін бағалау критерийлері кәсіби білім, кәсіби шеберлік және әр түрлі орындаушылық, шығармашылық және ұйымдастырушылық функцияларды орындауда жеке практикалық тәжірибесінің болуы болып табылады. Бүгінгі күні музыканттың орындаушылық шеберлігі жоғары болған сайын, ода ұйымдастырушылық жағынан ғана емес, мазмұндық жағынан да дербестік көп болады.

Ғалым В. Кузнецовтың пікірінше, тәрбие - күрделі процесс. Онда үнемі интенционалды және экстенционалды компоненттер бар. Бірінші компонент-мақсатты түрде жүзеге асырылатын тәрбие. Екінші әлеуметтік-мәдени ортаның, ата-аналардың, тұрмыстық қарым-қатынастың және т.б. әртүрлі факторларының, формальды түрде белгілі бір мақсатқа ие емес, арнайы тәрбие мен оқытуға бағытталмаған, бірақ болашақ орындаушының жеке тұлғасының қалыптасуына қуатты әсер етеді. Экстенциялық тәрбие іс жүзінде адамдардың күнделікті өмірінің органикалық бөлігі болып табылады, ол қоршаған ортаның адам санасына әсер етуінен көрінеді. Қарастырылып отырған мәселеге тікелей қатысы жоқ егжей-тегжейлерге қарамастан, тәрбиелеудің екі факторы да адамның саналы идеалы емес, белгілі бір құндылықтар жүйесіне сүйенетінін атап өткен жөн.

«Интенционалды» тәрбиенің қалыптасқан мақсаты, белгілі бір мазмұны мен ұйымдастырылған құралдар жүйесі бар. Мақсатты тәрбиелеу, әдетте, әлеуметтік орта адамның қоршаған ортаға жиі теріс әсер етуіне қарсы тұруға тура келеді. Бұл ереже музыкалық білім берудің бастапқы кезеңін қарастыру үшін ерекше өзекті. Мақсатты

тәрбиелеу үшін қазіргі уақытта қоғамда қабылданған құндылықтар жүйесін есепке алу қажет. Сондықтан педагогикалық ғылым үшін қоғамның адам құндылықтары мен тарихтағы адамның идеалы туралы түсінігінің өзгеру процесін түсіну маңызды» [1, 47-48].

Студенттер мен магистранттардың кәсіби қызметінің объектілері ретінде мәдениет және өнер ұйымдары, оқу орындары: концерттік ұйымдар мен филармониялар, драмалық, музыкалық театрлар, киностудиялар, теледидар, жазу студиясы, жеке және ұжымдық өнер көрсету, шығармашылық қорлар мен бірлестіктер, одақтар мен орталықтар, өнеркәсіптік және жеке өндірістер, орта музыкалық оқу орындары, эстрадалық-цирк колледжі және П.И. Чайковский атындағы музыкалық колледжі, балалар музыка мектептері бар.

Болашақ мамандардың кәсіби қызметіне концерттерді, балалар іс-шараларын, шоу бағдарламаларын музыкалық-көркем безендіру, халықаралық байқаулар мен фестивальдарға қатысу, ұжым мен топқа басшылық ету, шоу бағдарламасы мен авторлық аранжировкалардың өнеркәсіптік және жеке үлгілерін жобалау-қою, шығармашылық ұжымдардағы жұмыс, педагогикалық, әдістемелік және ғылыми-зерттеу қызметі, яғни білім беру бағдарламасы толық, сапалы білім алу үшін жағдайларды қамтамасыз етуге бағытталған, эстрадалық-джаз өнері саласындағы кәсіби құзыреттілікті арттыруға бағытталған.

Отандық музыкатануда эстрада вокалистерін дайындаудың қазіргі кезеңінде республикада танымал музыкатанушы ғалымдар мен ғалым-педагогтердің жетекшілігімен орындалатын бағыттың әр түрлі аспектілерін бейнелейтін көптеген магистрлік диссертациялар арналған. Олар республикадағы вокалдық-эстрадалық өнер және орындаушылық саласындағы ғылыми зерттеулердің динамикасын көрсетеді.

Олардың ішінде Н.Дәуешев [2], Ф. Ескенеев [3], Какимбекова А. [4], Р. Мұстафаева [5], М.Галицкая А. [6], А.Альмадиев [7], Р.Башаев [8], Арынтаева [9], Б. Мұхаев [10] және т.б. магистрлік диссертациялар бар. Т. Жүргенов Академиясы қабырғасында қорғалған төменде көрсетілген ғылыми жұмыстар осы бағыттың қазіргі заманғы музыка білімінде талап етілу деңгейін көрсетеді.

М.Е. Күмісқалиеваның «Орындаушы – Эстрадалық музыка вокалистын даярлауда кәсіби коммуникация мәдениетін қалыптастыру» (2012) магистрлік диссертациясында музыкалық эстрада әртісі кәсіби коммуникация мәдениеті оң түсті сезімдер мен уайымдар, жарқын әсерлер мен бейнелі ассоциациялар «транслятор» ретінде қарастырылады, онда орындаушылық дағдылар эстраданың музыкалық өнері құбылыстарына саналы пікірлерді дамытуға бағытталған.

Мырзагереев Арыстан Садуакасовичтің «Мюзикл эстрадалық-орындаушылық өнерді дамыту құралы ретінде» (2012) магистрлік диссертациясында вокалистерді эстрадалық-орындаушылық қызметке мюзикл құралдарымен дайындау мәселесі қарастырылуда, ол біртіндеп кәсіпқойлық және танымал етуге шығады, музыканың сахналық монтажы ретінде, хореографиямен, пластикамен, қойылым әсерлерімен және т. б. қоса, театр түрінде ұсынылады.

В.С. Игнатенконың «Сахна толқуы және оны эстрада вокалистінің музыкалық-орындаушылық шығармашылығында ескеру» магистрлік диссертациясы (2013) музыкалық эстрада вокалистінің орындаушылық өнері – өзекті мәселе арнасында орындалған, соның негізінде музыкалық-мәнерлі құралдарды дыбыстандыруда, интонациядауда көрсетілген маман тұлғасының қасиеттерінің интегративті сипаттамасы негіз ретінде алынған.

З.К. Құрманбаеваның «Музыкалық эстрада вокалистінің актерлік – сахналық және пластикалық дайындығының өзара әрекеті» (2013) магистрлік диссертациясы музыкалық эстрада вокалистінің орындаушылық қызметінің маңызды мәселесіне – актерлік – сахналық және пластикалық біліктердің өзара байланысына арналған. Ю. В. Печенкинаның «Болашақ эстрада артистерін классикалық гитарада ойнауды дайындауда музыкалық – орындаушылық талдау» магистрлік диссертациясы (2015) классикалық гитарада эстрада артистерінің ойын әрекеттерін музыкалық – орындаушылық талдауға арналған, «талдаймын – бағалаймын - іске асыру құралдарын таңдаймын» деген негізгі идея алынды.

Осы мағынада Мухамедиярова Арманай Мейірханқызының «Музыкалық эстрада вокалистын джаздық импровизациялауды оқытудағы әртістік өзін-өзі көрсету өнері» (2015) ғылыми жұмысының тақырыбы аса өзекті болып табылады және жарықтандыру үшін таңдалған аспектінің маңыздылығының айқын дәлелі болып табылады.

Студенттердің музыкаға эмоциялық – саналы қарым – қатынасын зерттеу мәселесі вокалдық-ансамбльдік эстрадалық орындаушылық жағдайында өз дамуын алады. Эмоционалдық пен сананың үйлесімді үйлесімі эмоциялық эстрадалық вокалисттің сапасы бола отырып, ақыл-ойдың әрекетін ынталандырады, ал сана жалпы, эстрадалық ансамбльдің, атап айтқанда, музыканы мақсатты тануды және сенімді орындауды қамтамасыз етеді. «Вокалдық ансамбльдегі эстрадалық музыкаға студенттердің эмоционалды – саналы көзқарасы» (2016) атты тақырып Елубаева Маржан Аманқызының магистрлік диссертациясында толық жарық көрді.

Орындаушы-музыканттың жеке – кәсіби ұстанымы – тұлғаның басым сапасы, терең психологиялық, көркем – зияткерлік, құндылық – бағдарлы көріністердің, кәсіби білім мен ұсыныстардың, нанымдардың, идеалдардың, практикалық тәжірибенің синтезін сипаттай отырып, «Вокалдық – эстрадалық музыканы орындаушының жеке-кәсіби позициясының қалыптасуы» (2016) Наби Наринаның магистрлік диссертациясында көрініс тапты.

Ж.Т. Төлешевтің «Музыкалық эстрада орындаушысын вокалдық дайындау үдерісінде таңдалған мамандыққа танымдық қызығушылықты қалыптастыру» магистрлік диссертациясы (2014) музыкант – эстрадалық өнер вокалистінің таңдаған мамандығына танымдық қызығушылықтың проблемасын зерттейді және ғылыми білімнің эстетикалық, психологиялық, музыкатану, социологиялық, педагогикалық аспектілерін қамтиды. Осылайша, қазақстандық эстрада әншілерінің кәсіби дағдыларының қазіргі заманғы эстраданың жоғары сапалы әлемдік талаптарына сәйкестігі бүгінгі таңда отандық мәдениеттің маңызды талаптарының бірі болып табылады. Осыған байланысты Қазақстанның біртұтас халқының бай мәдени мұрасын сақтау мен көпшілікке тарату қажеттілігі туындайды.

Эстрада вокалистері мен эстрада оркестірінің орындаушылары ең танымал болу үшін өнер тарихы және әлемдік мәдени үрдістің ерекшеліктері, эстрада өнері саласындағы ғылыми зерттеу әдістері, әлемнің ғылыми және философиялық тұжырымдары, рухани құндылықтары және олардың мәні туралы түсінікке ие болуы тиіс. Шығармашылық тәжірибені лайықты жүргізу үшін ол әлемдік және отандық өнер мен мәдениеттің тарихын, олардың даму заңдылықтарын, шығармашылық процестің ерекшеліктерін білуі тиіс. Жақсы кәсіби формада болу және өз мамандығы бойынша мәдени үрдістерді дұрыс қабылдау қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. **Кузнецов Е.** Из прошлого русской эстрады. / Е.М. Кузнецов М.: Искусство, 1958. - 366 с.
2. **Дәуешев Н.** «Қазақстандағы эстрада өнерінің даму үрдістері (вокалды аспапты ұжымдардың үлгісінде 1991-2011 жж. кезеңі)». 6М040800 «Эстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2014.
3. **Ескенеев Ф.** «Отандық эстрадалық әншіліктің қалыптасуы мен дамуы». 6М040800 «Эстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2014.
4. **Какимбекова А.** «Эстрадизация фольклора в контексте отечественного современного музыкального искусства». Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Специальность М6040400 «Традиционное Музыкальное Искусство» (научно-педагогическое направление) – Алматы, 2015.
5. **Мұстафаева Р.** – «Қазақ мәдениетіндегі айтыс өнерінің даму үрдістері». 6М040400 – «Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша Академиялық магистр дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. - Алматы, 2016.
6. **Галицкая М.** «Феномен музыкальности и его воздействие на формирование стилевых течений в эстрадном музыкальном искусстве». Диссертация на соискание академической степени магистра искусствования. Специальность 6М040800 – «Искусство эстрады». – Алматы, 2016.

7. *Альмадиев А.* «Массовая музыка Казахстана: новые тенденции в популяризации вокалистов эстрады». - Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведения. Специальность 6М040800 – «Искусство эстрады». Алматы, 2017.
8. *Башаев Р.* «Отечественное эстрадное искусство в контексте деятельности Ассамблеи народа Казахстана». Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведения. Специальность 6М040800 – «Искусство эстрады». - Алматы, 2017.
9. *Арынтаева А.* «Қазақстанның эстрадалық өнеріндегі фольклорлық жанрларды интерпретациялау модельдері», 6М040800 «Эстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2019.
10. *Мұхаев Б.* «Түркі халықтарының заманауи эстрада өнеріндегі сабақтастық мәселелері». 6М040800 «Эстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2019.

References (transliterated)

1. *Kuznecov E.* Iz proshlogo russkoj estrady. / E.M. Kuznecov M.: Iskusstvo, 1958. - 366 s.
2. *Daueshv N.* «Қазақстандағы эстрада өнерінің даму үрдістері (vokaldy asppty ұзхымдардың үлгісінде 1991-2011 жж. кезеңі)». 6М040800 «Eстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2014.
3. *Eskeneev F.* «Отандық эстрадалық әншіліктің қалыптасуы мен дамуы». 6М040800 «Eстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2014.
4. *Kakimbekova A.* «Estradizaciya fol'klora v kontekste otechestvennogo sovremennogo muzykal'nogo iskusstva». Dissertaciya na soickanie akademicheskoj stepeni magictra ickucctvovedcheckix nauk. Special'nost' M6040400 «Tradicionnoe Muzykal'noe Ickucctvo» (nauchno-pedagogicheskoe napravle) – Алматы, 2015.
5. *Мұстафаева Р.* – «Қазақ мәдениетіндегі айттық өнерінің даму үрдістері». 6М040400 – «Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша Академиялық магистр дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. - Алматы, 2016.
6. *Galickaya M.* «Fenomen muzykal'nosti i ego vozdejstvie na formirovanie stilevyh techenij v estradnom muzykal'nom iskusstve». Dissertaciya na soiskanie akademicheskoj stepeni magistra iskusstvovedeniya. Special'nost' 6М040800 – «Iskusstvo estrady». – Алматы, 2016.
7. *Al'madiev A.* «Massovaya muzyka Kazahstana: novye tendencii v populyarizacii vokalistov estrady». - Dissertaciya na soiskanie akademicheskoj stepeni magistra iskusstvovedeniya. Special'nost' 6М040800 – «Iskusstvo estrady». Алматы, 2017.
8. *Bashaev R.* «Otechestvennoe estradnoe iskusstvo v kontekste deyatel'nosti Assamblei naroda Kazahstana». Dissertaciya na soiskanie akademicheskoj stepeni magistra iskusstvovedeniya. Special'nost' 6М040800 – «Iskusstvo estrady». - Алматы, 2017.
9. *Aryntaeva A.* «Қазақстанның эстрадалық өнеріндегі фольклорлық жанрларды интерпретациялау моделдері», 6М040800 «Eстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2019.
10. *Мұхаев В.* «Түркі халықтарының заманауи эстрада өнеріндегі сабақтастық мәселелері». 6М040800 «Eстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. - Алматы, 2019.

Автор туралы мәлімет:

Дарига Орашевна Салыкова – Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының «Эстрада оркестрінің әртісі» кафедрасының ұстазы.

Сведения об авторе:

Дарига Орашевна Салыкова – преподаватель кафедры «Инструменты эстрадного оркестра» Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургунова

Information about the author:

Dariga Orashevna Salykova – teacher of the Department "instruments of pop orchestra" of the Kazakh national academy of arts.Т. Zhurgenova.

МРНТИ 18.41.51

Asem Sultanova¹

¹*M.O. Auezov Institute of Literature and Art
Almaty, Kazakhstan*

NATIONAL PECULIARITY OF CONTEMPORARY CLASSICS

Abstract

The poem by A. V. Aslamas "The song of ancestors" (1968) is presented in this article as one of striking examples of musical heritage of the 20th century Chuvash culture. This work is devoted to the outstanding oboist of the 20-21st centuries boundary – A. S. Lyubimov, who was also its first performer. A. S. Lyubimov is not only the famous soloist-oboist whose mastery is recorded in numerous records, the actor of orchestra and chamber structures, but also the venerable teacher who brought up a group of pupils which, in turn, have found recognition. Use of the musical features (first of all, rhythmic and sound high-rise) emphasizing national color is also non-accidental as the People's artist of the Russian Federation (1993) A. S. Lyubimov, adequately representing it's culture, earlier ranked the title of the People's artist of the Chuvash ASSR (1976). This work for an oboe is included into the list of obligatory works for pupils of secondary and higher musical institutions in post-Soviet countries. It has its own distinctive features, nuances of performing which are in detail analyzed and described in this work.

Key words: National color, chuvash music, poem, features of execution, oboe.

Әсем Султанова¹

¹*М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты
Алматы, Қазақстан*

ҚАЗІРГІ КЛАССИКАНЫҢ ҰЛТТЫҚ ЕРЕКШЕЛІГІ

Аннотация

Мақалада А. В. Асламастың «Песни предков» поэмасы ХХ ғасыр чуваш мәдениетінің, ән өнерінің жарқын мұрасы ретінде баяндалады. Поэма ХХ-ХХІ ғасырдың көрнекті өкілі, гобоист А. С. Любимовқа арналып жазылған. А. С. Любимов – аталған поэманың алғашқы орындаушысы. Айқын, әрі анықтаушы фактор ретінде көпқырлы орындаушының жоғары мәртебесі, шеберлігін атауға болады. Ұлттық музыкалық ерекшеліктер (әсіресе ритмикалық және жоғары дыбысты), жеке шығармашылық әдістер, әрі колориттің белсендіруі – берілген туындының даралығын күшейте түседі. РФ Халық әртісі (1993) А. С. Любимовтың 1976 жылы Чуваш АССР Халық әртісі атағын алуы да кездейсоқ емес. Аталмыш өнер туындысы посткеңестік кеңістіктегі музыкалдык (орта және жоғары) білім беру орындарының студенттері оқу міндетті шығармалардың қатарына кіреді. Зерттеу жұмысында шығарманы орындау ерекшеліктері, басқа шығармалардан айырмашылығы толық сипатталып, зерттеледі.

Түйінді сөздер: ұлттық колорит, чуваш музыкасы, поэма, орындау ерекшеліктері, гобой.

Асем Султанова¹

¹*Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова
Алматы, Казахстан*

НАЦИОНАЛЬНАЯ ОСОБЕННОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ КЛАССИКИ

Аннотация

В статье представлена поэма А.В. Асламаса «Песни предков» (1968) как один из ярких примеров музыкального наследия чувашской культуры ХХ-го века. Данное произведение посвящено выдающемуся гобоисту рубежа ХХ-ХХІ вв. – А. С. Любимову, который явился и

первым его исполнителем. Примечательно использование музыкальных особенностей (прежде всего ритмических и звуковысотных), подчёркивающих колорит, индивидуальных творческих методов, стилевых особенностей, связанных с национальной характерностью. Также не случайно, что Народный артист РФ (1993) А. С. Любимов, достойно представляя свою культуру, ранее был удостоен звания Народного артиста Чувашской АССР (1976). Представленное сочинение для гобоя входит в список обязательных произведений для учащихся музыкальных заведений (в среднем и высшем звене) в границах постсоветского пространства. Поэма А.В. Асламаса «Песни предков» имеет свои отличительные особенности, нюансы исполнения, которые подробно анализируются и описываются в данной работе.

Ключевые слова: национальный колорит, чувашская музыка, поэма, особенности исполнения, гобой.

Nowadays, national music became one of the more popular directions to composers, instrumentalists and vocalists. Performers of different genres such as, classic, crooners, especially jazz artists are often inspired by folk motives. When studying the origins of different songs, you can find similarities and parallels with other traditions, cultures; in this case – Chuvash culture.

The history of development of Chuvash classic music is very closely connected with the history of Soviet and Russian music, which in their own way, originate from folk art and music. During the 20th century, the development of Chuvash music in general and oboe in particular, overcame all the changes and as a result it matched the standards of the world and Soviet classic music.

Such talented representatives of Chuvash people, as A. S. Lyubimov and A. B. Aslamas, continuing the traditions of their people, created compositions, artificially using the motives, melody and ideas of native folk music. The second half of 20th century is the zenith of popularity of the Chuvash music, which is connected to the growth of cultural infrastructure of the republic. Coincidentally, it happened during the active years of previously mentioned Lyubimov and Aslamas.

A. V. Aslamas is the most vibrant personality in the musical culture of his people. He wrote a lot of large compositions such as “Chuvash rhapsody for piano and orchestra” (1954), which is a bright programmatic piece of music that depicts nationally distinctive images; operas such as “The Sacred Oakwood”, “The Interrupted Waltz”, “Sespele”, “Vera Saryalova”, “Salambi”; vocal-symphonic composition “In memory of the poet” (1956), the ballet Narspi and Setner, the “Songs of Ancestors” (1968) for oboe and chamber orchestra (1976), two concerts for piano and orchestra, cantatas, oratorios, concerts for oboe, trumpets, choral and solo songs, etc. Chuvash folk songs had a great influence on his path of becoming a composer, which is clearly reflected in all his works.

Anisim Vlamirovich Vasilyev is the composer’s real full name, which he changed to the pseudonym Aslamas¹ after his home lands, where he was born.

Let us imagine a play dedicated by him to A. S. Lyubimov (picture 1). The choice of this exact composition results from several factors, and one of them is relevance and popularity of the chosen piece of music among singers. Also it is not less important that this composition is included into



Picture 1
Anisim Aslamas and Anatoliy Lyubimov after the premiere of the concert for the oboe and orchestra at CMU after F. P. Pavlov. May 1979

¹ The member of the Composers’ Union of the USSR since February 1952 was awarded nine medals: for Achievements in combat, for Warsaw liberation, for capture of Berlin and others. In 1974 he was awarded with the Certificate of honor of the Presidium of the Supreme Council of the RSFSR. He was awarded the honorary title of Honored Artist of the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic (1970) and Honored Artist of the RSFSR (1976). In 1984 A. V. Aslamas was awarded the Certificate of Merit of the Presidium of the Supreme Council of the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic.

the program of required performance at music contests of the last decades.

This musical composition was mentioned a lot in the press and printed reviews of that time. They noted the features of the music, its interesting topic, traditional and innovative in the embodiment of the theme through an appeal to the folk sources. Here is the example of what was written about this play in one of the articles: “the “Songs of Ancestors” crossed the borders of the USSR and became a heritage of many people all over the world a long time ago” [1].

The author of this article was lucky to be A. S. Lyubimov’s student and inherit the skills of performance he had. Especially valuable are the recommendations received on some of the nuances of playing and sounding of the oboe in the “Songs of Ancestors”, which, in turn, the maestro received from the composer.

The “Song” was written for the oboe and chamber orchestra, and this tells a lot about its enormity. The composition is different due to its rich color and vivid national motives. The rhythm patterns which are mostly used in folk music and frequent change of music timing (3\8+2\8+4\8+2\8+3\8...) are also distinctive features of the piece of music. The rhythm pattern indicated above is also very close to Kazakh “shertpe” kuys and to folk songs. As for the songs, their time signature is measured by the number of syllables.

The main cantilevered theme of the composition alternates with a quick one, as if competing with the accompaniment part. One should adhere to the rhythmic tension in connection with the tact change in timing. In its development, the theme covers a wider range, and also grows dynamically, which actually leads to a climax. By the time of the climax, the main quick theme sounds with the escort party in unison, but, gradually moving into the canon, the “Song” ends on a “tense” note with the specified nuance of “*fff*”. There is an unspoken rule of the wind instrument performers, which is connected with the nuances: to get the “*f*” nuance marked by the author, you should execute “*mf*”, “*p*” – “*mp*”, i.e. one nuance less or more written. But in this case, you should perform “*fff*”, indicated by the composer, to obtain “*ff*”, which will help emphasize the nature of the composition.

An important peculiarity is the multidimensional connection with the Chuvash folklore, although the author does not resort to using exact folk tunes and does not imitate the sounding of folk instruments. Along with that the author uses the most modern composing techniques.

In general the music composition is written in a register and tone that are comfortable for the performer. The main difficulty is working at articulation and some small points about technique. In order to overcome some rhythmic complexity it is necessary to feel the metres and beats of the music, because it is harder to keep track when the tempo is high, and it will only be possible to rely on internal beat. So as to achieve a high level ensemble performance, which will contribute to the long phrases structure, an oboeplayer should know the accompaniment’s part very well and “breathe” together with a pianist.

It should be emphasized that this piece of music is different due to its color and dynamic growth. Chuvash national motives, which are quite close to Kazakh, help the local performers to understand and comprehend this piece of music. It is also remarkable that the researched composition was dedicated to the outstanding musician with the name known worldwide A. S. Lyubimov. The popularity of the “Songs of Ancestors” by A. V. Aslamas among performers of different ages and its geography are limitless. The composer’s art is not forgotten, and his music is performed in the concert halls all over the world. Thus, while celebrating A. V. Aslamas’s anniversary in Germany in 2009, his descendants recalled the “Songs of Ancestors”: “At the last concert in Germany A. V. Aslamas’s grandchildren, as they did it before in Cheboksary, performed their grandfather’s “Song of Ancestors” in the Aleksei Aslamas’s (Anism Aslamas’s grandson) arrangement for violin and piano. This composition was written for the oboe and chamber orchestra and dedicated to the awardee of international contests Anatoliy Lyubimov. The “Song” performed by this famous oboist was recorded by the Soviet Union firm of phonograph disks “Melody”. The disc with the record of the “Songs of Ancestors” was released in Japan. This composition was played by A. Lyubimov in the US and other countries worldwide. A. V. Aslamas’s grandchildren looked at the famous work in a new way, they revealed its other facets, and the piece of art started to sound like a distant innermost chorus, coming to us from the

archaic depth of centuries, but perceived psychologically very close, modern” (Makarova, 2009). The distinctive feature of Chivash music is its fresh sound, related to using national melosis.

In the second half of the 20th century new Chuvash music was included in the general process of development of Russian art, reflecting all its tendencies, trends and directions, both avant-garde and post-modern. The works of Chuvash authors appear, demonstrating both the influence of new compositional techniques and the emergence of individual creative methods, stylistic features associated with national character. Such outstanding Chuvash cultural figures as A. S. Lyubimov and A. V. Aslamas had to go through a difficult but eventful and successful career. Their work in Chuvashia received a huge resonance during their lives, and now it is in demand in performing practice (their works are performed by the best groups of Chuvashia) both at the republican, Russian and world level, it continues to live and sound.

So, the 20th century indicated a certain milestone in the history of humanity, and this means in the history of culture and music of all people. This is especially true for the people of the post-soviet space. That is why cultural scientists in general and musicologists in particular describe our time as new or the newest level of art and music development.

The new history of music is already connected to music computerisation processes. New music has become one of the central problems of foreign and national musicology of the 20th century and of our days. It is natural that parallels with the history of development of Kazakh music art appear. Our national culture masters the same paths of development and improvement that have been outlined and defined in world practice. Following the peculiarities of the development of musical art in Kazakhstan and exploring the works of Kazakhstani composers of recent decades is a very interesting and promising task for young scientists whose plans are to implement and solve these problems.

References

1. *Chistyakov A.L.* Music and time // Soviet Chuvashiya. 2000, September 6.

Сведения об авторе:

Султанова Асем Едиловна – магистр искусствоведческих наук, младший научный сотрудник Института литературы и искусства имени М.О.Ауэзова.

Автор туралы мәлімет:

Султанова Әсем Еділқызы – өнертану ғылымдарының магистрі, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері.

Information about the author:

Asem Sultanova – Master of Arts, Junior Researcher at M.O. Auezov Institute of Literature and Art.

МРНТИ 18.41.51

Айгерим Балбусинова¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И СОВРЕМЕННАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ

Аннотация

В статье рассматриваются наиболее значимые тенденции в мировой и отечественной культуре, которые касаются синтеза искусств, неакадемичного преподнесения классического материала, тенденции, касающиеся обращения к авангардной музыке, что на сегодняшний день является наиболее часто исполняемым стилевым направлением в европейской культуре, а также возрастающая популярность такого феномена как звукозапись, что на сегодняшний день является неотъемлемой частью популяризации фортепианного искусства, позволяющего выйти музыке за пределы концертных залов. Кроме того, процессы культурной интеграции проявляются на внедрении на казахстанской академической сцене такого явления как европейский музыкальный авангард. Важнейшая идея работы заключается в том, что, несмотря на усилившиеся синтезирующие и интеграционные процессы, так называемый «чистый академизм» и сегодня продолжает существовать в отечественной среде, что является разнообразием такого явления как фортепианное исполнительство Казахстана.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, современные тенденции, синтез искусств, авангард, век звукозаписи, академичная музыка, неакадемичная музыка, современный пианист.

Айгерим Балбусинова¹

*¹Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ЗАМАНҒЫ МӘДЕНИ ӘЛЕУМЕТТІК ЖАҒДАЙ

Аннотация

Мақалада әлемдік және отандық мәдениеттегі өнер синтезі, классикалық материалды академиялық емес ұсыну, авангардтық музыкаға қатысты үрдістер қарастырылады, бұл бүгінгі таңда еуропалық мәдениетте жиі орындалатын стильдік бағыт болып табылады, сондай-ақ дыбыс жазу сияқты осындай феноменнің танымалдығы, бүгінгі таңда музыкаға концерттік залдардан тыс шығуға мүмкіндік беретін фортепианолық өнерді танымал студия аясы бөлігі болып табылады. Сонымен қатар, мәдени интеграция үдерістері қазақстандық академиялық сахнада еуропалық музыкалық авангард сияқты құбылысты енгізуде көрініс табады. Жұмыстың маңызды идеясы – «таза академизм» деп аталатын синтездеуші және интеграциялық үдерістердің күшеюіне қарамастан, бүгінгі күні отандық ортада өмір сүруді жалғастыруда, бұл Қазақстанның фортепианолық орындаушылық сияқты құбылыстың әртүрлілігі болып табылады.

Түйінді сөздер: фортепианолық орындаушылық, заманауи үрдістер, өнер синтезі, авангард, дыбыс жазу ғасыры, академиялық музыка, академиялық емес музыка, заманауи пианист.

Aigerim Balbusinova¹

*¹Kurmangazy kazakh national conservatory
Almaty, Kazakhstan*

PIANO PERFORMANCE AND CONTEMPORARY SOCIO-CULTURAL SITUATION

Abstract

The article deals with the most significant trends in world and domestic culture, which relate to the synthesis of arts, non-academic presentation of classical material, trends relating to the appeal to avant-garde music, which today is the most frequently performed style direction in European culture, as well as the growing popularity of such a phenomenon as sound recording, which today is an integral part of the popularization of piano art, allowing music to go beyond the concert halls. In addition, the processes of cultural integration are manifested in the introduction of such a phenomenon as the European musical avant-garde on the Kazakh academic scene. The most important idea of the work is that, despite the increased synthesizing and integration processes, the so-called «pure academism» continues to exist in the domestic environment, which is a variety of such phenomena as the piano performance of Kazakhstan.

Key words: piano performance, modern trends, synthesis of arts, avant-garde, the age of sound recording, academic music, non-academic music, modern pianist.

Массовая культура нынешнего мира оказывает немаловажное влияние на современное фортепианное исполнительство. Появляется потребность в зрелищном элементе и синтезе искусств, возрастает популярность нового неакадемического преподнесения классического материала. Формы музыкального исполнительства трансформируются в стремительно меняющемся нынешнем социальном и культурном пространстве. Эволюция искусства каждого этапа развития требует современной оценки и научного осмысления, в связи с новым форматом сложившихся форм, как концерт, звукозапись и сама манера исполнителей. Подходя к анализу тенденций фортепианного искусства XXI века, можно отметить противоречивость данного явления. Это касается подачи академической музыки, способа ее распространения, синтеза различных видов искусств и многого другого. Культура XXI века отличается многообразием взаимодействия течений и направлений.

Одна из тенденций в искусстве нынешнего столетия направлена на демократизацию академической сферы, ранее считавшейся доступной далеко не каждому слушателю. Музыка, несущая за собой просветительскую и высокохудожественную цель, в нынешнее время приобрела развлекательную функцию и ориентирована на вкусы и требования широких слушательских масс. Как отмечает А.В. Пруцкая в своей диссертационной работе о современном фортепианном исполнительстве, просветительская деятельность филармонической системы утратила свою первоначальную функцию и в связи с этим сложился приоритет ориентации на кассовость и прибыль, что формирует новые принципы эстетики [1]. Также она отмечает проблематику, связанную со средствами массовой информации, отделяющих людей от академического искусства. Примером тому служит мизерное вещание на телевидении просветительских передач о культуре, а выступления мировых передовых пианистов транслируют в ночное время. Эстетический акт искусства порой теряет свою ценность, так как технические средства нынешнего столетия, такие как Интернет и звукозапись, формируют фоновое восприятие музыки, в результате чего возвращают ее к утилитарной форме существования.

Н.С. Бажанов, освещая в своей статье проблему современного исполнительства, отмечает, что люди, привыкшие к идеалам звучания звукозаписей, требуют такого же совершенного, «сиюминутного» шедевра, хотя такое звучание, в большинстве случаев, достигается с помощью звукорежиссуры и компьютерного монтажа [2]. Современный слушатель желает услышать музыку в том качестве, в каком привык слышать дома через качественное звучание аудиоаппаратур.

Появление звукозаписи позволило выйти искусству за пределы концертных залов, что обозначило еще одну тенденцию в восприятии и исполнении фортепианной музыки. Звукозапись берет свое начало еще с конца XIX века с изобретением фонографа, что явилось новым словом не только в продвижении музыки в широкие массы, но и в запечатлении живого исполнения и многократном его воспроизведении. Эволюция материальных средств – валик, пластинка, магнитофонная лента, диск стали закономерным этапом в культурном музыкальном развитии. Однако данное явление считается спорным, имея как положительные, так и отрицательные стороны. Если пианист, выступая в концертном зале, ощущает момент спонтанности, импровизационности, не имея возможности исправить ошибки, то в студии звукозаписи с помощью монтажа и многократного редактирования можно добиться некоего идеального исполнения, не существующего в реальности. Тем самым, в сознании слушателей этих самых записей рождается идеальный образ исполнения, ожидаемый быть услышанным уже в концертных залах. Аудиозаписи, а сейчас и видеозаписи, стали неким образцом, к которому зачастую стремятся и следуют нынешние пианисты, так как этого требует сложившаяся современная ситуация. Как отмечает Н.С. Бажанов в своей статье, посвященной современному фортепианному исполнительству, в XXI веке доходы от продаж дисков и интернет-трансляций значительно превышают доходы от продажи билетов в концертные залы [2]. На одного посетителя концерта уже в 80-е годы XX века приходилось десять покупателей грамзаписей и это соотношение со временем растет еще больше в пользу звукозаписи.

Однако нельзя не оценить историческую ценность феномена аудиозаписи, благодаря которому мы можем услышать исполнение великих пианистов, таких как С. Рахманинов, С. Рихтер, Э. Гилельс, Г. Гульд и многих других. Большое количество интерпретаций в аудиозаписях обогащают слуховой опыт пианистов, но при этом, порой, попав под влияние «аудио-образцов» теряется индивидуальность исполнителей, чья трактовка уже не отличается собственным стилем и манерой исполнения. Живое исполнение представляет собой сотворческий процесс пианиста и слушателя, где действие происходит здесь и сейчас, что дает возможность услышать более естественную интерпретацию, это абсолютно противоположно исполнению в студии, где музыкант имеет возможность заменить дефекты записи любым другим записанным фрагментом до полного совершенствования, сотворчество заменяется исполнением-монологом. Эти два подхода несут в себе абсолютно разные цели и задачи. Феномен звукозаписи, начавший существование в конце XIX века, прочно закрепился в нынешнем. Его нельзя назвать побочным явлением музыкального искусства, звукозапись представляет собой отдельное самостоятельное искусство, без которого невозможно представить современную культуру.

Одним из главных аспектов современного исполнителя является способность оставлять сильное впечатление. Отсюда возникновение нетрадиционных форм презентаций классического искусства (элементы шоу, инсталляции), а также невиданное раннее распространение конкурсной практики, всегда вызывающей повышенный интерес слушателей, став популярным феноменом в XXI веке. Международные конкурсы – это своего рода инструмент для обретения определенного статуса в мировом масштабе. По мнению О.Ю. Филатовой, «звание лауреата международного, регионального или даже районного конкурса (не говоря о школьных или вузовских состязаниях) стало необходимым атрибутом современного исполнителя» [3]. Действительно, на сцене преимущественно выступают пианисты, прошедшие в своей творческой карьере конкурсы, значимого статуса в мировом культурном пространстве. Если раньше, в XX веке в приоритете стояла глубокая эмоциональная содержательность в исполнении, то в нашем скоростном столетии на конкурсах и концертах пианист может удивить лишь за пределами быстрым темпом, легко справляющимся с техническими сложностями. По этому поводу М. Плетнев сказал следующее: «Давно уже не слышал представителей старой русской школы. Слышу такую школу, которую можно назвать «пострусской» или «постсоветской». Она возникла из необходимости получения первых мест на различных конкурсах. Атлетическая игра. Я не поклонник такой игры. Но чтобы получить, нужно брать именно такой игрой.

Вижу, что люди, которые играют более осмысленно, ничего не получают. Карьеру делают те, кто играет громко и быстро...» [1]. Несмотря на это противоречивое явление в конкурсной практике, благодаря именно им мир узнал о таких ярких пианистах современности, как В. Ашкенази, М. Плетнев, Б. Березовский, Д. Мацуев, Л. Ланг и многих других. Если говорить об отечественных пианистах современности, участвовавших в престижных международных конкурсах, широкую популярность получили Ж. Аубакирова, Г. Кадырбекова, Т. Урманчиев, А. Тебенихин и др. Все перечисленные пианисты ведут активную концертную деятельность, продолжая лучшие традиции фортепианных школ, сложившихся в XX веке.

Продолжая тему основных тенденций в современной культуре, можно отметить феномен неакадемического преподнесения классического материала. Ю.В. Веревкина пишет в своей работе о понятии «*middle culture*» («серединная культура») [4], на сегодняшний день ставшее научным термином и активно употребляющееся в работах В. Сырова [5], А. Цукера [6], Н. Поспелова [7], И. Барсовой [8]. Этот термин появился в связи с тем, что с конца XX - начала XXI веков появляется тенденция интеграции различных жанров и стилей в музыку. Стирание границ между элитарным и массовым привело к созданию таких смешанных стилей, как: *классика-джаз, классика-поп-музыка, классика-джаз-рок, классика-народная музыка, авангард-джаз* и много других альтернативных форм преподнесения академического материала. Примером тому могут служить следующие классические музыканты, в творчестве которых сочетается взаимодействие противоположных стилей. Так, например, музыка Баха, Генделя, Дебюсси, Равеля, Сати получили новое звучание в джазовых интонациях известного французского пианиста Жака Лусье. Венгерский пианист и композитор Балаж Хаваша [9], являющийся выпускником музыкальной академии Ференца Листа, создал свой уникальный музыкальный стиль, сочетающий строгие классические формы с разнообразием мировой музыки. В его творчестве наблюдается стремление к демократизации классических инструментов, делая их актуальными на сегодняшний день. Японская пианистка и композитор Хироми Уэхара известна своими яркими выступлениями, сочетающими в себе такие жанры, как пост-боп, прогрессивный рок, классика и джаз [10].

Тенденция к синтезу искусств не обошла стороной и казахстанскую культуру. Так, пианист, импровизатор и композитор Олег Переверзев широко известен своим творчеством не только в Казахстане, но и во всем мире. Выступления пианиста, сопровождающиеся элементами шоу, всегда интересны современной аудитории. Его творчество направлено на популяризацию академической музыки через ее демократизацию.

Современное понимание сложившейся новой концертной практики предполагает не только синтез искусств, но это касается и места проведения выступлений. Все чаще стирается граница между исполнителем и слушателем, выступление превращается в сотворческий процесс, прямой контакт со слушателем становится одним из частых критериев современного исполнительства. Примером тому служит концерт Ж. Аубакировой на «Астана ЕХРО-2017» под открытым небом с использованием современных технологий, где транслировался сопровождающийся видеоряд, соответствующий той или иной исполняемой композиции. Концерты пианистки прошли в сопровождении симфонического и народного оркестров Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, где прозвучала популярная музыка из кинофильмов, что вызвало особый интерес широкой слушательской массы. Необычным было место проведения концерта камерной музыки А. Глеубергенова и М. Керимбаева в апреле 2019 года. Выступление прошло не в привычных филармонических залах, а в непринужденной атмосфере «Культурного пространства Art Lane». В программе ансамбля прозвучали шедевры классической музыки И.С. Баха, И. Брамса, Фрескобальди и арии из знаменитых опер. Это лишь малая часть приведенных примеров взаимодействия академического и неакадемического.

Таким образом, определим интеграционные особенности, отметив их определяющие черты. Неакадемическое преподнесение музыки несет в себе прикладной характер, ему свойственны разнообразные формы концертных ситуаций, многофункциональность

исполнителя, в связи с чем появляется новый образ музыканта, который также претендует на соавторство с композитором, создавая свои аранжировки, переложения и другие формы музицирования и его театрализация концертного поведения. Академическая же музыка, по мнению А. Цукера, «монофункциональна», главной функцией в которой является художественное назначение, а не развлекательная роль [11].

Еще одной, не менее значимой тенденцией в мировом культурном пространстве современности является направление в сторону авангардной музыки. Определяющий облик столетия был связан с мировыми войнами, общественно-политическими изменениями, стремительным прогрессом в научной сфере, переосмыслением устоявшихся норм и традиций и, наконец, с ускоренным темпом жизни. Все эти факторы не могли не наложить отпечаток и на музыкальной сфере. Эксперименты в сфере искусства прошлого века привели к переосмыслению классических норм и канонов. Авангард характеризуется смелыми идеями, противоречивыми контрастами, инновационными методами нотирования текста. Возникновение новых тенденций нельзя отнести к творчеству определенного композитора или страны, так как авангардную музыку создавали композиторы, не соприкасающиеся друг с другом, в разных уголках планеты. Так, Скрябин, Шенберг, Лурье, Берг, Стравинский, Барток, Рославец и другие создавали произведения отличные друг от друга и одновременно схожие в общей идее опережения времени и «слышания космических процессов, вторгающихся в пространство того времени» [12]. Именно эти понятия стали эстетической идеей в формировании творческого облика авангардистов. Таким образом, можно выделить следующие основные черты авангардизма в музыке: отказ от традиционных академических форм; стремление создать собственный индивидуальный стиль и жанр при помощи тембра, тесситуры звуковых градаций; техники или приемов записи текста, а также стирание границ между жанрами и видами искусства.

В наши дни в мире все больше возрастает интерес к данному искусству, в связи с чем все больше внимание ученых, музыковедов привлекают законы восприятия слушателями, изучение особенностей обратной связи и реакций публики. В этой связи вспоминается фестиваль современной музыки «Наурыз XXI», прошедший в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы в апреле 2018 года. Слушателям были представлены сочинения наших современников, отечественных и зарубежных композиторов. Неожиданную реакцию слушателей вызвало произведение «*Golden Tiger*» Клауса Ланга (Австрия), при исполнении которого использовались кардинально инновационные методы и приемы. Многократно повторяющиеся мелодические обороты с однообразным аккомпанементом, медленный темп, малая сила звучности, обособленность каждого из уровней звучания музыкальной ткани – все это вызывало состояние оцепенения. В концепции музыки Клауса Ланга лежит его философское восприятие мира, связанное с его увлечением буддизмом и тибетской культурой.

Исполнение музыкантами и понимание слушателями авангардной музыки требует особой подготовки, так как этот данный тип мышления отличается эстетическими воззрениями от классического направления в искусстве. Следует заметить, что для этого нужны специально ориентированные коллективы. Если во всем мире наблюдается тенденция популярности такой музыки, то в Казахстане существует не так много коллективов или сольных исполнителей, исполняющих авангард. Проблема нехватки специальных творческих коллективов в отечественной культуре явилась условием создания в 2015 году ансамбля «Игеру» под руководством Санжара Байтерекова. «Игеру» в своем роде стал для отечественной культуры инновационным прорывом, ведь деятельность ансамбля направлена на исполнение исключительно авангардной музыки, что для казахстанской концертной жизни было не особо привычным. На начальном этапе выступлений репертуар был нацелен на сочинения казахстанских композиторов второй половины XX века, что помогло подготовить слушательскую аудиторию к поэтапному переходу к более новым и современным композициям. «Игеру» – свидетельство тому, что культура Казахстана не стоит на месте, шагает в ногу со временем, учитывая мировые тенденции. На сегодняшний день это первый и единственный коллектив в стране,

исполняющий и популяризирующий современную музыку, заявляя о себе на международной исполнительской арене.

Таким образом можно сделать вывод, что современный этап глобализации определил одну из тенденций в культурном пространстве, заключающуюся в балансируемом взаимодействии академического и неакадемического направлений. В нынешнее время на Западе и в Европе современную музыку все чаще называют «*contemporary music*», в основе которой лежит свобода изложения, сочетающее в себе различные стили и техники преподнесения материала. Если судить о фортепианных исполнительских тенденциях в общемировом контексте, то можно утверждать, что понятие «современный пианист» подразумевает под собой универсализм, заключающийся не только в исполнительских возможностях, но еще и в умении коммуникации со слушателем путем новых и необычных форм концертных ситуаций. Несмотря на растущую популярность новых направлений, ценность и значимость классических традиций не утрачена, обе тенденции сосуществуют параллельно друг к другу. В общемировом контексте можно утверждать, что унаследованные классические формы являются актуальными на сегодняшний день и являются залогом сохранения традиций прошлых столетий.

Список литературы

1. **Пруцкая А.** Фортепианные исполнительские тенденции и перспективы в контексте современной культуры // Современные научные исследования и инновации. 2015. № 8. Ч. 2. // [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/08/57051> (дата обращения: 25.03.2019).
2. **Бажанов Н.** Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 211-220.
3. **Филатова О.** О роли музыкальных конкурсов в системе творческих приоритетов современного исполнителя классической музыки. Нижний Новгород, 2007. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=14316> (дата обращения: 07.01.2019 г.)
4. **Веревкина Ю.** Неакадемическое преподнесение академического материала: актуальные тенденции последней XX трети - начала XXI века: автореф. ... канд. иск.: 17.00.02 - музыкальное искусство. Ростов - на -Дону. 2012. - 24 с.
5. **Сыров В.** Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: Элита и массы: сб.ст. / ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: изд-во Нижегород. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2004. С. 288.
6. **Цукер А.** И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. - 304 с.
7. **Поспелова Н.** Эстетические маргиналии "видимой музыки". В поисках нового синтеза // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004. С. 118.
8. **Барсова И.** Из элиты в массы: особые случаи // Искусство XX века: Элита и массы: сб. ст. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. // [Электронный ресурс]. URL: <https://psibook.com/religion/akademicheskaya-muzyka-v-neakademicheskome-ispolnenii-nekotorye-osobennosti-middle-culture.html> (дата обращения: 04.02. 2019 г.)
9. **Balazs Havasi.** From Wikipedia, the free encyclopedia.[Электронный ресурс]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Bal%C3%A1zs_Havasi (дата обращения: 07.12. 2020 г.)
10. **Хиромы.** Материал из Википедии - свободной энциклопедии. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B8> (дата обращения: 09.12. 2019 г.)
11. **Цукер А.** Отечественная массовая музыка: 1960-1980-е годы: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. Рахманинова, 2008. С.94
12. **Шилов А.** Авангардные течения в искусстве на рубеже XIX-XX веков.г. Северск, 2014. // [Электронный ресурс]. URL: <http://l.120-bal.ru/literatura/44701/index.html> (дата обращения: 06.01. 2020 г.)

References (transliterated)

1. **Pruckaya A.** Fortepiannye ispolnitel'skie tendencii i perspektivy v kontekste sovremennoj kul'tury // *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovacii*. 2015. № 8. Ch. 2. // [Elektronnyj resurs]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/08/57051> (data obrashcheniya: 25.03.2019).
2. **Bazhanov N.** Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravleniya i tendencii razvitiya // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2012. № 21. S. 211-220.
3. **Filatova O.** O roli muzykal'nyh konkursov v sisteme tvorcheskih prioritetov sovremenno go ispolnitelya klassicheskoj muzyki. Nizhnij Novgorod, 2007. // [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=14316> (data obrashcheniya: 07.01.2019 g.)
4. **Verevkina Yu.** Neakademicheskoe prepodnesenie akademicheskogo materiala: aktual'nye tendencii poslednej XX treti - nachala XXI veka: avtoref. ... kand. isk.: 17.00.02 - muzykal'noe iskusstvo. Rostov - na -Donu. 2012. - 24 p.
5. **Syrov V.** Shlyager i shedevr (k voprosu ob annigilyacii ponyatij) // *Iskusstvo HH veka: Elita i massy: sb.st. / red.-sost. B. S. Gecelev, T. B. Sidneva. – N. Novgorod: izd-vo Nizhegor. gos. konservatorii im. M. I. Glinki, 2004. pp. 288.*
6. **Cuker A.** I rok, i simfoniya... M.: Kompozitor, 1993. - 304 p.
7. **Pospelova N.** Esteticheskie marginalii "vidimoy muzyki". V poiskah novogo sinteza // *Iskusstvo HH veka: elita i massy: sb. st. N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. konservatorii, 2004. p. 118.*
8. **Barsova I.** Iz elity v massy: osoby sluchai // *Iskusstvo HH veka: Elita i massy: sb. st. H. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. // [Elektronnyj resurs]. URL: <https://psibook.com/religion/akademicheskaya-muzyka-v-neakademicheskome-ispolnenii-nekotorye-osobennosti-middle-culture.html> (data obrashcheniya: 04.02. 2019)*
9. **Balazs Havasi.** From Wikipedia, the free encyclopedia.[Elektronnyj resurs]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Bal%C3%A1zs_Havasi (data obrashcheniya: 07.12. 2020)
10. **Hiromi.** Material iz Vikipedii - svobodnoj enciklopedii. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B8> (data obrashcheniya: 09.12. 2019)
11. **Cuker A.** Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960-1980-e gody: ucheb. posobie. Rostov n/D: RGK im. Rahmaninova, 2008. p.94
12. **Shilov A.** Avangardnye techeniya v iskusstve na rubezhe XIX-XX vekov.g. Seversk, 2014. // [Elektronnyj resurs]. URL: <http://l.120-bal.ru/literatura/44701/index.html> (data obrashcheniya: 06.01. 2020).

Сведения об авторе:

Балбусинова Айгерим – магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, научный руководитель – Тлеубергенов А.А. (Ph.D).

Автор тўралы мәлімет:

Балбусинова Айгерим – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі - Тлеубергенов А.А. (Ph.D).

Information about the author:

Aigerim Balbusinova– Master's student of the Kurmangazy kazakh national conservatory, scientific supervisor – A.A. Tleubergenov (Ph.D).

МРНТИ 18.41.51

Динара Искакова¹¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ТИГРАНА АМАСЯНА****Аннотация**

В данной статье рассмотрено творчество одного из самых ярких представителей современного джазового пианизма – Тиграна Амасяна. Как и многие современные джазовые пианисты, Амасян является не только талантливым исполнителем, но и композитором. Исполняя собственные композиции и аранжировки, он опирается на большое количество стилей, в том числе: джазовая, академическая и этническая музыка. В исследовании, были выявлены отличительные исполнительские черты: метроритмическая организация, дополнение композиций вокалом и наиболее часто встречающиеся приемы игры. Выявление основных черт творчества, было проведено на анализе его композиций и записей живых выступлений. На данный момент Тигран Амасян является одним из самых востребованных джазовых пианистов. Его индивидуальный стиль творчество представляют собой большой интерес для исследований.

Ключевые слова: Тигран Амасян, джазовый пианизм, этническая музыка Армении, метроритм, скэт импровизация, переменные размеры.

Динара Искакова¹¹*Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Қазақстан, Алматы***ТИГРАН АМАСЯННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ****Аннотация**

Бұл мақалада заманауи джаз пианизмінің көрнекті өкілдерінің бірі – Тигран Амасянның жұмысы талқыланады. Көптеген заманауи джаз пианисттері сияқты, Амасян талантты орындаушы ғана емес, сонымен қатар композитор. Өз шығармаларын және аранжировкаларын орындай отырып, ол көптеген стильдерге, соның ішінде джазға, академиялық және этникалық музыкаларға сүйенеді. Зерттеуде спектакльдің ерекшелігі анықталды: метро ырғақты ұйымдастыру, композицияларға вокалды және ең кең таралған ойын техникасы. Шығармашылықтың негізгі белгілерін анықтау оның шығармаларын талдау және тірі қойылымдардың жазбалары бойынша жүргізілді. Қазіргі уақытта Тигран Амасян ең көп ізденетін джаз пианистерінің бірі. Оның жеке шығармашылық стилі зерттеу үшін үлкен қызығушылық тудырады.

Түйінді сөздер: Тигран Амасян, джаз пианизмі, Арменияның этникалық музыкасы, метро ырғағы, масштабтағы импровизация, өзгермелі өлшемдер.

Dinara Iskakova¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Kazakhstan, Almaty***CREATIVE IMAGE OF TIGRAN AMASYANA****Abstract**

This article discusses the work of one of the most prominent representatives of modern jazz pianism – Tigran Amasyan. Like many modern jazz pianists, Amasyan is not only a talented performer, but also a composer. Performing his own compositions and arrangements, he relies on a large number of styles, including jazz, academic and ethnic music. In the study, distinctive performance features were identified:

metro rhythmic organization, the addition of compositions with vocals and the most common playing techniques. The identification of the main features of creativity was carried out on the analysis of his compositions and recordings of live performances. At the moment, Tigran Amasyan is one of the most sought-after jazz pianists. His individual style of creativity is of great interest for research.

Key words: Tigran Amasyan, jazz pianism, ethnic music of Armenia, metro rhythm, scat improvisation, variable sizes.

Среди джазовых пианистов последнего десятилетия особенно выделяется творчество Тиграна Амасяна, обладателя множества престижных наград, в том числе: главные призы на Международном конкурсе джазовых пианистов в Париже (2003 г.), конкурсе *Jazz à Juan Révélations* (2003 г.), *Montreux Jazz Solo Piano Competition* (2003 г.), Московском международном джазовом конкурсе пианистов (2005 г.), конкурсе пианистов имени Телониуса Монка (США, 2006 г.), премия им. Вильчека (США, 2013 г.) и одна из самых престижных джазовых премий – *ECHO Jazz Award* – в категории «лучший зарубежный пианист».

Для Тиграна Амасяна характерно сочетание пианистического и композиторского таланта. Его индивидуальный стиль опирается на несколько музыкальных традиций: армянская этническая музыка, джаз, академическая классика. Авторами публикаций в прессе, отмечается связь музыки Амасяна с прогрессивным роком, импрессионизма и даже барокко. Импровизационность сочетается со сложной метроритмической организацией.

Истоки творческого таланта в его неформальном музыкальном образовании. Первые уроки получал с бабушкой и на слух подбирал мелодии Битлз, Луи Армстронга, Лед Зеппелина, *Deep Purple*, *Black Sabbath* и *Queen*. Далее он познавал джаз у учителя Вагага Айрапетяна, который учился у Барри Харриса. – «Тогда я понял, что такое джаз», – говорит Тигран. «Он научил меня бибопу. Он был отличным учителем.» Когда его семья переехала в Лос-Анджелес, посещал два года занятия в Южно-Калифорнийском Университете. Контактывал с такими музыкантами, как: Альфонсо Джонсон и Алан Паскуа. [1] Амасян не получил системного академического образования, по схеме школа - консерватория, но учась у лучших представителей джазовой музыки и впитывая разнообразие этнических стилей, смог создать свой стиль и звучание, вкупе с профессиональной постановкой руки.

Среди ключевых особенностей стиля Амасяна, исследователь А. Фрески выделяет свободное сочетание устных и письменных традиций. [2] В основном это связано с влиянием армянских этнических традиций. Амасян обращается к народной музыке через разные средства художественной выразительности: цитата фольклорных мелодий, своеобразное переосмысление ладоинтонационных особенностей, характерные для многих армянских традиций нерегулярные ритмы и метры.

Так, например, в композиции «*Pagan*», в качестве основы для импровизации используется армянская колыбельная. Пианист исполняет ее на открытых струнах рояля, используя монету как плектр. При этом саму колыбельную, он поет в открытый корпус инструмента, добиваясь резонанса между голосом и инструментом. В последующей гармонизации мелодии применяются созвучия, характерные для джазовой гармонии: септаккорды, нонаккорды, аккорды с добавочными тонами. При этом гармония сохраняет модальный характер темы, что сближает данную композицию с неофольклористскими опусами Бартока или фортепианными прелюдиями Дебюсси.

Многие музыканты исследователи отмечают такую черту импровизаций Амасяна, как метроритмическую сложность: нечетные, переменные размеры, неквадратное построение формы, наложение полиритмии и полифонии в каждой мелодии.

Подробно разбирает метроритмические сложности Тиграна Амасяна – британско-американский композитор Дэвид Брюс. Пример сложной ритмической организации и полиритмии между партией ударных и фортепиано, в произведении «*Double Faced*» из альбома «*Mockroot*».

Пример №1. Фрагмент «Double Faced» из альбома «Mockroot»

The image displays a musical score for a piano and drums. It consists of three systems. Each system includes a grand staff for the piano (treble and bass clefs) and a single staff for the drums. The piano part features a complex melodic line with frequent sixteenth-note runs. The drum part provides a steady, syncopated rhythm. Fingerings '5' are indicated above the piano melody. Rhythmic groupings are marked with '8', '16', and '5' below the piano and drum staves, indicating measures of 8, 16, and 5 sixteenth notes respectively.

Общий размер в партии фортепиано и ударных 4/4. Но при этом идет полиритмия в организации группировок, внутри каждой партии. В фортепианной партии, правой руки группировка организована в виде пяти шестнадцатых. Каждая из этих группировок состоит из одной шестнадцатой и двух восьмых.

Мелодия состоит из двух частей, каждая из которых состоит из трех группировок – паттернов. При переходе из одной части мелодии в другую, в левой руке происходит смена гармонии. Одно проведение мелодии из двух частей, равно 60ти шестнадцатым и в размере 4/4 занимает 7,5 долей. После этого мелодия без остановки продолжает тот же ритмический рисунок, из-за чего окончание мелодии, постоянно смещается на половину доли. Таких проведений мелодий в одном квадрате четыре и при последнем повторении во второй ее части, ритмический паттерн усиливается удвоением в левой руке.

Таким образом, мелодия одного квадрата состоит из 120 шестнадцатых и занимает 7,5 тактов, что является несимметричным, в обычном понимании квадрата. Небольшой диссонанс возникает в том, что внутри себя мелодия абсолютно симметрична. Если прописать мелодию квинтолями, в размере 3/4, то проведение квадрата мелодии укладывается в полных восемь тактов. Но Тигран Амаян мастерски вписывает нестандартно выстроенную мелодию, в симметрию стандартного квадрата, состоящего из 8ми тактов, в размере 4/4. Благодаря паузе – пропуску 8ми шестнадцатых, после каждого проведения темы, все построение обретает гармоничную симметрию.

Еще одна особенность данной композиции в организации партии ударных и ее взаимодействии с фортепиано. Партия ударных по пульсации, превосходно укладывается в размер 4/4. В ней чередуется 8+8 шестнадцатых и 16 шестнадцатых. Организацию

пульсации можно проследить по ударам малого барабана и бочки. Игра в разных пульсациях и ритмических построениях очень характерна для стиля прогрессивного рока и металла.

В последнем четвертом проведении мелодии, происходит перестройка ритмической организации ударных. Если в первом такте проведения мелодии, в партии ударных было 8+8 шестнадцатых, то здесь удар происходит на первую долю и далее происходит пропуск шестнадцатой. В итоге мы получаем 8+1 шестнадцатых и переход в унисон с фортепиано, на ритмический паттерн одна шестнадцатая (малый барабан) и две восьмые (бочка) у ударных. Примечательно то, что партия хай-хэта у ударных, на протяжении всего квадрата, ритмически полностью совпадает с партией правой руки у фортепиано. Но благодаря организации малого барабана и бочки, пульсация все же идет симметрично шестнадцатыми, в размере 4/4. Завершение каждого квадрата, тройным повторением единого ритмического паттерна, имеет свои корни в этнической музыки Армении.

Сложная комбинация переменных размеров, также является характерной чертой пианизма Амасяна. В качестве примера композиция «*Vardavar*» из альбома *EP №1* (*Universal Music Division Decca Records France*, 2011 г.).

Пример №2. Комбинация размеров в «*Vardavar*» из альбома *EP №1*



В данном отрезке мелодии, размер меняется следующим образом: 5/16, 5/16, 3/16, 5/16, 5/16, 4/16, 5/16. Одно такое проведение мелодии содержит 32 шестнадцатые, что в совокупности равно двум тактам на 4/4. После этого, мелодия начинает новый «ритмический круг», с таким же чередованием переменных размеров.

Особенность Амасяна в том, что его «ритмический круг» всегда содержит определенное количество долей. Например, два такта в размере 4/4. Сохраняя лишь границы «ритмического круга», он разделяет их на неравные составляющие – «блоки». Относительно друг друга, «блоки» по длительности не симметричны. «Длинный блок» состоит из 5/16, и «короткие блоки» состоящие из 3/16 и 4/16. Таким образом, мы получаем последовательность из длинного, длинного, короткого, длинного, длинного, короткого и длинного блока. В итоге: пульсации мелодии, постоянно смещается, но вместе с тем укладывается в общую симметрию построения (32 шестнадцатых). Чередование несимметричных блоков при создании мелодий, присутствует во многих произведениях Тиграна Амасяна. Еще один пример – композиция «*The Grid*», из альбома «*Mockroot*». Здесь мелодия представлена в следующем чередовании размеров: 5/16, 5/16, 7/16, 5/16, 5/16, 5/16. Ритмический круг здесь также составляет два такта в размере 4/4.

Помимо сложных ритмических организаций, Тигран Амасян многие композиции дополняет вокалом. В основном это импровизации, в стиле бибоп – «скэт». Например, в композиции «*Nairian Odyssey*» из альбома «*An Ancient Observer*», Тигран Амасян дополняет исполнение на инструменте «скэт» импровизацией. Для этой и других композиций, характерно очень четкое произношение слогов, основанных по большей части на согласных. Ритмически мелодии инструмента и голоса полифонически наслаиваются друг на друга, изредка приходя в унисон. В вокальной партии можно уловить сходство с ударной партией. Некоторые слоги имеют определенную звуковысотность и силу артикуляции, что отличает их от других, словно это отдельный инструмент.

Кроме четких, резких слогов присутствуют слоги, исполненные более длинным штрихом, на фальцете. Они исполняются практически на *legato*, имея между собой

небольшой разрыв. Внутри себя они имеют большое *crescendo* и резкое *diminuendo*, что создает интересный звуковой эффект.

Амаян использует не только «Скэт» импровизацию. Зачастую он смешивает разные стили исполнения. Например, в композиции «*Egyptian Poet*» из альбома «*An Ancient Observer*» помимо «скэт» импровизации, звучат распевы на открытые и закрытые слоги. Распевы имеют в себе большие скачки и глиссандо. В низком диапазоне, распевы по звучанию имеют сходство с бурдонным пением, и напоминают исполнение сказания.

Во время исполнения как на инструменте, так и при вокале, Тигран Амаяну свойственна большая амплитуда динамики – от *p* до очень звучного *f*. Его произведения зачастую состоят из нескольких разнохарактерных разделов, которые разделяются темповой сменой и контрастной динамикой. В балансе динамики, во время одновременной игры и пения, предпочтение отдается игре. «Скэт» импровизации сопровождают игру легким шепотом, и только в кульминационных моментах звучат наравне. Конец произведений чаще всего идет на постепенное затухание, а последний аккорд на пианиссимо дослушивается исполнителем до последнего обертона.

Услышать мастерство Тиграна Амаяна можно не только во время живых выступлений. Его дискография на данный момент насчитывает 11 альбомов: «*Red Hail*» (2008 г.), «*New Era*» (2009 г.), «*World Passion*» (2009 г.), «*A Fable*» (2010 г.), *EP №1* (2011 г.), «*Shadow theater*» (2013 г.), «*Mockroot*» (2015 г.), «*Luys i Luso*» (2015 г.), «*An Ancient Observer*» (2017 г.), «*For Gyumri*» (2018 г.) и *They Say Nothing Stays The Same* (2019 г.).

Творчество Тиграна Амаяна в большей степени являет собой устное творчество. Это живые выступления, импровизации, видеозаписи для каналов и записи дисков. Письменную фиксацию получило лишь три произведения, в 2018 году. Сборник был опубликован музыкальным издательством Саввы Терентьева и включает в себя три пьесы для фортепиано: Этюд №1, «*Markos and Markos*» и «*Lilac*». Произведения до издания сборника можно было услышать в аудиозаписи альбома «*Mockroot*» («*Lilac*») и «*An Ancient Observer*» (Этюд №1, «*Markos and Markos*»). Издание предлагает не только транскрипции альбомных записей, но и наработки Тиграна Амаяна, после многочисленных концертных исполнений. В 2020 году планируется выпуск еще одного сборника из произведений Тиграна Амаяна – «Восемь пьес для фортепиано». [3]

Репертуар пианиста, состоит из произведений собственного сочинения и аранжировок этнических песен его Родины. Произведения дополняются вокалом: «скэт» импровизациями и распевами, близкими к этнической музыки Армении. Экспериментам подвергается игра на инструменте, которая выходит за рамки стандартной игры. В числе нестандартных приемов игры на фортепиано: щипание струн, проведение по ним плектром, зажимание струн ладонью и одновременной игре на них, пение в корпус инструмента. В некоторых композициях, пианист экспериментирует с новыми электронными инструментами, но тяготеет к исполнению на акустическом инструменте.

Тигран Амаян является очень ярким представителем современного фортепианного джаза. Его отличительные черты внесли много путей, для развития следующего поколения исполнителей. Совмещение многих стилей и этнических традиций, обретают неповторимый облик в каждой композиции. Творчество Тиграна Амаяна на данный момент мало исследовано, и представляет собой много нераскрытых граней и возможностей для исследователей.

Список литературы

1. Сайт Тиграна Амаяна [Электронный ресурс] / Т. Амаян. - Электрон. текстовые дан. -Режим доступа: <http://www.tigranhamasyan.com/>, свободный. Дата обращения 01.03.2020
2. **Freschi, A. M.** Piano solo: Virtuosi curiosi / A.M. Freschi // Musica domani: Trimestrale di cultura e pedagogia musicale – Organo della Società Italiana per l'Educazione Musicale. – Italy, Torino, 2013 - С. 167.

3. Сайт Нотного Издательства Саввы Терентьева [Электронный ресурс] / С. Терентьев - Электрон. сайт нотного издательства. -Режим доступа: <http://terentyevpublishing.com/rus/>, свободный. Дата обращения 01.03.2020
4. **Степурко, О. М.** Скэт импровизация / О. М. Степурко. – Москва: Камертон, 2006. – 75 с.

References (transliterated)

1. Sajt Tigran Amasyana [Elektronnyj resurs] / T. Amasyan. – Elektron. tekstovye dan. -Rezhim dostupa: <http://www.tigranhamasyan.com/>, svobodnyj. Data obrashcheniya 01.03.2020
2. **Freschi, A. M.** Piano solo: Virtuosi curiosi / A.M. Freschi // Musica domani: Trimestrale di cultura e pedagogia musicale – Organo della Società Italiana per l'Educazione Musicale. – Italy, Torino, 2013 - p. 167.
3. Sajt Notnogo Izdatel'stva Savvy Terent'eva [Elektronnyj resurs] / S. Terent'ev - Elektron. sayt notnogo izdatel'stva. -Rezhim dostupa: <http://terentyevpublishing.com/rus/>, svobodnyj. Data obrashcheniya 01.03.2020
4. **Stepurko, O. M.** Sket improvizaciya / O. M. Stepurko. – Moskva: Kamerton, 2006. – 75 p.

Сведения об авторе:

Исакова Динара – магистрант 2-го года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры Музыкаловедения и композиции – Недлина Валерия Ефимовна.

Автор туралы мәлімет:

Исакова Динара – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті – Недлина Валерия Ефимовна.

Information about the author:

Isakova Dinara – master's student of the Kazakh national conservatory named after Kurmangazy, scientific supervisor – candidate of art history, associate professor of the Department of Musicology and Composition – Nedlina Valeria Efimovna.

МАЗМУНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

<i>Дубровская М.</i>	Песенный музыкальный фольклор крымских караимов на современном этапе: актуальные проблемы собирания, изучения и популяризации	
<i>Дубровская М.</i>	Қазіргі кезеңдегі қырым караимдерінің ән-музыкалық фольклоры: жинау, зерттеу және танымал етудің өзекті мәселелері	
<i>Dubrovskaya M.</i>	Issues of collecting, studying and popularizing the musical folklore of the crimean karaites	5
<i>Аманжол Б.</i>	Полифонические циклы (опыт рассмотрения генезиса жанра с позиций сакральнo-пространственного анализа)	
<i>Аманжол Б.</i>	Олифоникалық циклдер (жанрдың генезисін қарау тәжірибесі сакральды-кеңістіктік талдау тұрғысынан)	
<i>Amanzhol B.</i>	Polyphonic cycles (experience of considering the genesis of the genre from the standpoint of sacral-spatial analysis)	15
<i>Нурланова Г.</i>	Музыкальные инструменты XVII-XVIII веков в рамках изучения музыки клавира Баха	
<i>Нурланова Г.</i>	XVII-XVIII ғасырлардағы музыкалық аспаптар Бах клавиер музыкасын зерттеу аясында	
<i>Nurlanova G.</i>	Musical instruments of the xvii-xviii centuries within the framework of studying music clavir Bach	27
<i>Салыкова Д.</i>	Эстрадалық музыкалық білімнің кейбір мәселелері	
<i>Салыкова Д.</i>	Некоторые проблемы эстрадного музыкального образования	
<i>Salykova D.</i>	Some problems of pop music education	35
<i>Sultanova A.</i>	National peculiarity of contemporary classics	
<i>Султанова Ә</i>	Қазіргі классиканың ұлттық ерекшелігі	
<i>Султанова А.</i>	Национальная особенность современной классики	42
<i>Балбусинова А.</i>	Фортепианное исполнительство и современная социокультурная ситуация	
<i>Балбусинова А.</i>	Фортепианолық орындаушылық және заманғы мәдени әлеуметтік жағдай	
<i>Balbusinova A.</i>	Piano performance and contemporary socio-cultural situation	46
<i>Искакова Д.</i>	Творческий облик Тиграна Амасяна	
<i>Искакова Д.</i>	Тигран Амасянның шығармашылық келбеті	
<i>Iskakova D.</i>	Creative image of tigran amasyana	53

ISSN 2310-3337

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Saryn art and science journal

2 (27) 2020

Шығарылуы: жылына 4 рет

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

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

Таралымы 300 дана

Жауапты редактор:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:

М.Әбенова

Беттеген:

А.А. Сомов

Мұқаба дизайны:

В. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

2 (27) 2020

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

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

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

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

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Вёрстка:

А.А. Сомов

Редактор казахского языка;

М,Әбенова

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

2 (27) 2020

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

A. Somov

Page design:

A. Somov

Kazakh editor:

M. Adenova

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

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

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А.А. Сомов*

Верстка на компьютере: *А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать ***

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
