

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

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2020

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

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

4 (29) 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

Қазақ тілі редактор:
М.А. Абенова

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

4 (29) 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. Utgaliyeva	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

4 (29) 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:
V. Nedlina

Cover design:
A. Somov

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

MPHTI 18.41.45

Laura Zhumabekova¹¹*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan***COMPARATIVE ASPECTS OF STUDYING STRING-BOWED INSTRUMENTS
SIMILAR TO THE KAZAKH QOBYZ****Abstract**

The article is devoted to the comparative study of string-bowed instruments similar to the Kazakh qyl-qobyz. As you know, the Kazakh qyl-qobyz belongs to the oldest type of bowed chordophones, various analogues of which functioned on the territory of Central Asia, Siberia, China, and the Middle East. In the course of the research, questions of the main design properties and timbre parameters of comparable objects of instrumental analysis will be developed, and the idea of the design properties of qobyz in many similar instruments will be based; the dominant function of the qobyz as the "primary tool" is determined; the comparative typological analysis traces the stages of evolution of the qobyz to the violin. The article outlines the ways of development of ancient bowed chordophones, their transformation in the direction of modern bowed chordophones, which reflect the common roots and in-depth cultural and historical ties of the peoples of the Central Asian and Middle Eastern regions and Europe.

Key words: qobyz, bowed chordophones, Kazakh music, music of Turkic-speaking peoples, comparative ethnoorganology.

Лаура Жумабекова¹¹*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚТЫҢ ҚОБЫЗЫНА ҰҚСАС ІШЕКТІ-ЫСҚЫШТЫ АСПАПТАРДЫ
САЛЫСТЫРМАЛЫ ТҮРДЕ ТАЛДАУ****Аннотация**

Мақала қазақ халқының қылқобызына ұқсас ішекті-ысқылы аспаптарды салыстырмалы зерттеу мәселелеріне арналған. Белгілі зерттеулерге сүйенгенде, қазақтың қылқобызы Орталық Азия, Сібір, Қытай және Таяу Шығыс аумағында қолданыста болған түрлі аналогтары қияқты хордофондардың көне түріне жатады. Зерттеу барысында аспаптық талдаудың салыстырмалы объектілерінің негізгі конструктивтік қасиеттері мен тембрлік параметрлері мәселелері қарастырылады, ұқсас аспаптар қатарында қобыздың конструктивтік қасиеттері туралы идея негізделеді; қобыздың "алғашқы құрал" ретіндегі басым қызметі анықталады; салыстырмалы-типологиялық талдауда қобыздың скрипкаға қарай даму сатылары ұсынылады. Мақалада Орталық Азия, Таяу Шығыс және Еуропа өңірлері халықтарының ортақ тамыры мен терең мәдени-тарихи байланыстарын бейнелейтін ежелгі ішекті ысқышты аспаптардың даму жолдары, олардың қазіргі заманғы ысқышты хордофондарындағы трансформациясы көрсетілген.

Түйінді сөздер: қобыз, ысқышты хордофондар, қазақ музыкасы, түркітілдес халықтардың музыкасы, салыстырмалы этноорганология.

Лаура Жумабекова¹¹*Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова
Алматы, Казахстан***СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
АНАЛОГИЧНЫЕ КАЗАХСКОМУ КОБЫЗУ****Аннотация**

Статья посвящена вопросам сравнительного изучения струнно-смычковых инструментов, аналогичных казахскому кылқобыз. Как известно, казахский кылқобыз относится к древнейшему виду смычковых хордофонов, различные аналоги которого функционировали на территории Центральной Азии, Сибири, Китая и Ближнего Востока. В ходе исследования будут

разрабатываться вопросы основных конструктивных свойств и тембровых параметров сопоставимых объектов инструментоведческого анализа, основываться идея о конструктивных свойствах кобыза в ряду аналогичных инструментов; определяться доминирующая функция кобыза как «первоинструмента»; в сравнительно-типологическом анализе проследиваться ступени эволюции кобыза к скрипке. В статье очерчены пути развития древних струнных смычковых инструментов, их трансформация в современных смычковых хордофонах, отражающая общие корни и глубокие культурно-исторические связи народов регионов Центральной Азии, Ближнего Востока и Европы.

Ключевые слова: кобыз, смычковые хордофоны, казахская музыка, музыка тюркоязычных народов, сравнительная этноорганология.

As is known, a musical instrument appears as a memory of thousands of years, a kind of spiritual isotherm of peoples on the path of their historical formation. According to the doctor of art history, Sh. Gullyev, "the development of any national music culture is closely connected with musical practice, in which the leading role belongs to musical instruments. The names of the instruments themselves, their design features, technical and performing capabilities reflect the specifics of the musical thinking of the people to whom they belong" [1, p. 37]. The identical structure of string-bowed strings is observed in many post-Soviet countries, near and far abroad, with Turkic roots in terms of language. There are also connections between them when comparing musical cultures. For example, Azerbaijanis, Turkmens, and Uzbeks were more influenced by the Arab-Muslim culture, while Kazakhs and Kirghiz people retained elements of a stable ancestral cult lesser extent. While living in the Russian Federation – Altaians, Khakas, Yakuts, experienced Buddhist or Christian religions' influence in their time, nevertheless have authentic types of string-bowed instruments (hereafter – bowed chordophones). The evidence of their genetic and typological relationship raises the problem of studying these cultures in their historical connections. The wide range of distribution of the instrument combined with spiritual indicators indicates ordinary moments in these peoples' destinies and the bowed chordophones's unique properties, which contributed to its movement or borrowing.

Two primary and several intermediate groups were identified during the study of the main design properties and timbre parameters of comparable objects of instrumental analysis. According to their correspondence to qobyz, the stages of the evolution of chordophones as a whole are conditionally outlined. The Asian origins of most of them are also reflected in the European violin, whose origin is considered by many researchers to be Asian. Thus, in the process of identifying a typologically similar bowed chordophones covers an extensive area of their distribution, determines the place and meaning of national instrument in a single system, the development of the spiritual and material culture of Turkic peoples, and the possible evolutionary processes of instruments such as qobyz archaic to the modern violin. Thus, this article aims to compare similar Kazakh qyl-qobyz bowed chordophones in many standard and distinctive features.

For centuries, the archaic form of the Kazakh qyl-qobyz retained its defining features, determined by its national semantics, genetic conditioning, and met the people's spiritual needs.

In the practice of making folk music, several types of instruments were distinguished depending on the application. For example, a drug gang characterized by the larger size and lower sound was used during military campaigns. It was accompanied by Zhyrau, performing heroic zhys, raising the spirits of soldiers before the battle. Also, species such as maccoby, escobas, jacobys, etc., differ in size and the strings' quality. Unfortunately, according to the listed characteristics, their clear differentiation has not been preserved in the national memory. The generalized name "qyl-qobyz" has been applied to almost all types, except drug trafficking.

As you know, qyl-qobyz is made of a single piece of wood; its base reminds the form of an open bowl, stretched to the bottom. It should be noted that the method of its manufacture has remained to this day. The lower part of the instrument-the soundboard-is tightened by the skin. A tiek stand is placed on it. The recess formed between the lower deck and the skin is the resonating

part of the instrument. The upper half of the case remains open. Two strings are strung from an uncoiled ponytail, 30-60 in each bundle. They do not adhere to a short, slightly arched, or curved neck, but as if they hang over it. Hence, the unique extraction of sound peculiar only to this instrument, not by pressing the finger pads on the string, is customary on string instruments, but by the fingernail's unusual location on the string's left side. The bow has an arched shape and resembles a bow: many horsehairs are tied to the two ends of a naturally curved branch and fastened with a strong camel hair thread. At present, common factory-made healthy and strong threads can be used for this purpose.

According to the morphological classification of Hornbostel-Sachs, based on an in-depth study of the instrument's design and the method of sound production on it, the Kazakh qyl-qobyz belongs to chordophones. The musicologist G. Omarova revealed the discrepancy between some of its points in the construction, timbre, and playing qobyz techniques. According to her notable remark, the signs of syncretism are manifested in the fact that "qobyz combines with the typical features of stringed bowed instruments (chordophones) and some constructive features of instruments of other groups (idiophones, membranophones, aerophones)" [2, p.156]. Earlier, B. Sarybayev noted this. According to him, the resulting number of overtones during flageolet reception is similar to the technique of blowing on sybyzgy, shaking the instrument in the ritual practice of Baksa-noise (asatayak), the presence of a leather membrane – percussion (tambourine) [3, p.55-64]. Thus, the combined indicators of various groups in an instrument determine its versatility, indicating the elimination of earlier musical instruments in it, as well as its potential evolutionary capabilities. Timbre characteristics are essential for comparative analysis. In this perspective, archaism is associated with a height that does not lend itself to precise temperament. At the same time, the purity of timbre and accuracy of sound are considered signs of evolution. So, from the point of sound as a musical phenomenon, the musicologist S.Utegalieva, classifying chordophones of Central Asia, divides their vulture types into 1) "semi-musical," so-called overtone, with hair strings (pyzanchi, igil, tobshur, qyl-qobyz); 2) "musical," with intestinal (goat) vein silk strings (komuz, dombra, dutar) and 3) "supermusical elite" instruments with mainly metal strings (tanbur, rubab, tar) " [4, p.59]. Thus, according to the timbre features that depend on the string's quality and sound production method, the researcher traces evolution's possible course. The first and third points of this method are chosen for conducting a typological analysis of the bowed chordophones. The first includes the so-called "semi-musical" with hair strings that can produce overtones-pyzanchi, igil, tobshur, qyl-qobyz, etc. The next stage in the development of musical instruments is the presence of metal strings, which, acting as a sign of "elitism," put forward the presence of achromatized scale (the second group). These are kemancha, gijak, etc. These judgments allow us to generalize the principles of musical instruments' development from hair strings to metal ones based on their historical functioning.

Identification of bowed chordophones typologically similar to the Kazakh qyl-qobyz is fixed on many points, including features of the design, sound, and sphere of functioning. Special attention needs to:

- 1) varieties of the body (hollowed out of a single piece of wood or composite spherical, pear-shaped, etc.), its lower part is stretched on the front side of the skin, which serves as a membrane, the resonator is open (fully or partially);
- 2) the material of strings (hair, vein, intestinal, metal, etc.) located above the curved neck;
- 3) types of a bow (arched, straight) with free hair tension and a particular setting of the right hand (palm up);
- 4) the specifics of the timbre-velvety, muted with a lot of overtones and Bourdon;
- 5) the method of sound extraction-nail plates, the formation of flageolets;
- 6) vertical positioning of the instrument;
- 7) specialization of carriers, characteristic repertoire;
- 8) as well as mythological, religious, and mystical prerequisites for the appearance of the instrument.

Following the above factors, the first group includes the most ancient and close to the Kazakh qyl-qobyz: kayak (Kyl-kyak) – Kirghiz, kobuz – the Uzbeks, Tajiks, Karakalpaks, Nogai,

of yyh, homes, LIH (LIH) – the Khakas and Tuva, ikili – in Altaians, meringur, Hur – the Mongols and Buryats, Huur – Kalmyks, Chica-pshina (kobuz) among Kabardino-Balkars, ia Cowie – at Mari, abhaza – Abkhazians, hamlets – from Karachay-Circassian, nerp – the Khanty, sikachin – the Adygei, sigudek – Komi, eingange – of the Chukchi.

In these tools, mainly a single piece of wood (pine, larch, cedar) is used, creating round, oval, elongated, or elliptical shape. The membrane is camel, deer, goat, or lambskin. For strings and a bow-shaped bow, the only horsehair is used. The soft sound is reminiscent of viola or cello flageolets. The low string acts as a melodic one, while the high string sounds like a Bourdon. Build – quarto-Quint. The total range covers one and a half, a maximum of two octaves. They perform function-accompaniment to singing ancient heroic tales, instrumental pieces, and shamans in magical activities (among the Bashkirs, Kazakhs, Karakalpaks, etc.).

For example, the Kyrgyz kyyak has a curved neck, a hollow Cup-shaped wooden body. The lower part of the kyyak is covered with camel skin, while the upper part remains open. It can be set to a quart or a fifth. A bow-shaped bow is called "kamancha." In musical practice, kyyak is used as a solo and accompanist in epic tales' performance – dastans, poems, legends. The scope of application of the kyyak has much in common with a similar tool among the Kazakhs, Tajiks, Uzbeks, and Karakalpaks.

Along with the characteristic features of a solid piece of wood body, two horsehair strings, a bow-shaped bow, and a quart system, the Mari kovyzh has distinctive features in using a bull's bubble as a soundboard.

The Mongolian two-stringed morinhur occupies a special place among the identical qobyz chordophones. "Morin khuur" literally translates from Mongolian as "fiddle with a horse's head." It is also related to the Kazakh qobyz in its sphere of application, characterized by singing epic tales' solo and accompanying function. The difference can be traced in the image prototype: the Kazakhs have a Yellow camel, the Mongols have a winged horse.

The main points of the Kazakh qobyz are also close to the Kalmyk two-stringed khuur with its characteristic timbre. According to N. Lugansky, its broad distribution among the people and the epic sphere of its functioning are captured in numerous references in the epic "dzhangar," folk tales, sayings, and other Kalmyk literary sources [5, p. 36].

It should be noted that inside the ancient group closest to each other in external form and design, form a binary ratio of qyl-qobyz and Kyl-kyyak, ia Cowie and abhaza, sigudek and eingange, Huur and moorinhur, yyh and LIH, ikili the Kalmyk and Altai. In some peoples' culture, there are several types of similar bowed chordophones: yyh, homes, LIH – Khakas and Tuva, meringur, hur, and byzaanchy – the Mongols and Buryats.

The Slavic and Finno-Ugric peoples' instruments belong to one of the transitional periods of the bowed chordophones development, which preserved the most ancient features. These are gadulka for Bulgarians, gudok for Russians, gusli (gusla) for South Slavic Croats, pushlya viole (Dudas) for Latvians, pyyspill and hiiukannel for Estonians, lyrica for Yugoslavs, jouhikko, HIU – Kantele for Karelians and Finns.

In their design, the hollowed-out wooden body of various sizes is preserved. However, its shape varies; there is an oval, pear-shaped, rectangular, elliptical, sometimes in the form of an eight with side recesses. During the post-war years, there were cases made of tin powder boxes. The tin can was also used instead of the body of the Turkmen gidzhak. There are resonator holes on the flat wooden deck. The neck is short, without frets. Carvings are often used to decorate the flat trapezoidal head. Three strings in the past were wire-like, in modern species-metal. They were played with a bow-shaped bow, holding the instrument in an upright position. The system is quarto-Quint. They were performing the function of the accompaniment of folk songs and dances.

Essential points of sound extraction on the horn are noted in the aspect of Parallels with qobyz. According to Alexander Agajanov: "Melody played on the top string, bottom two, tuned in unison and Quint concerning the first, served for the pedal point, the strings to hit at the same time; this is 35 in the game is achieved polyphony" [6, p.22]. As shown from the above quotation, hair strings and similar execution methods produce similar moments in sound patterns, marked with Bourdon.

Meanwhile, typological distinctions clearly show their conditional nature, which is manifested in the presence of such constructions that may belong to different groups. For example, the Komi sigudek, which means "hair horn," also has a weak sound and a soft, muffled timbre, making it one of the most ancient varieties. But at the same time, the scope of its application, represented by dance and dance games and folk songs of a recitative nature, indicates a characteristic feature of a later time.

It is necessary to note and bowed monohordi – Estonian myspell and dokaka the Nanai and Ude in a series of identical specimens. Their distant similarity lies in the body, which is a slightly bent wooden Board, to the ends of which a vein string was attached, and a bow was played on it. Interestingly, its improved appearance is more similar to the Kazakh qyl-qobyz. In it, the shape of the body becomes complete; the body and neck stand out.

The second group features are represented in the Caucasus peoples' instruments, both Turkic and other language groups. These are kemancha - for Azerbaijan, Armenians, Georgians, Dagestan, Uyghurs; gidzhak-for Turkmens, Uzbeks, Tajiks, Uyghurs, Karakalpaks; kissyn-fandyr – for Ossetians. Some peoples had several types of bowed chordophones in their Arsenal. For example, the Armenians and Georgians have chuniri, chunir, and chianuri; they also have Kamani and Dagestan – Chagan. The presence of common premises in the structure and application of samples similar to qobyz in the Turkic-speaking peoples' culture indicates their historical roots' commonality. It determines its place among typologically related samples. Thus, determining and identifying related chordophones is the central part of the music of Turkology and Turkic instrumentality.

This group of bowed strings' distinctive features is the following: the body in the form of a regular hemisphere is made of bronze metal or coconut wood, the individual segments glued together. Sometimes coconut or pumpkin shells are used in the finished form. The body is covered with fish scales, snakeskin, or mutton skin. The long thin neck is made of almond, walnut, mulberry, or solid black wood. Resonator holes are sometimes made on the membrane. In the lower part (through the resonator from under the membrane), a metal pin is attached. The bow's form is preserved from the previous group, a straight or slightly arched shaft with a loose lock of horsehair attached. It is called "Kaman" or "kamoncha," the degree of hair tension during the performance is regulated by the fingers of the right hand.

In this group, there are strings of horsehair (Kissin-fandyr, the Chagan), wire, and metal. Currently, metal strings reach from two to seven (among them there are steel and wire strings, tuned in a quart or fifth, mostly coinciding with the violin system, but chuniri and chianuri have a second-tertz system. The sound is creaky, muffled, with a characteristic mumbling timbre, sometimes sharp and creaky. These instruments are found in solo, accompanying, and ensemble performances. The repertoire is dominated by songs and dances of a cantilevered nature, and the presentation of musical thought is dominated by one-voice melodies richly decorated with melisms.

The same types are kemancha and gidzhak. Only the latter has a more extensive (usually wooden) body. Suppose it is most famous as a gijak in Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan, and Karakalpakstan. In that case, it is called kemanche or keman in the Transcaucasian republics and Iran, Iraq, Afghanistan, Turkey, and others.

Georgian traditional chuniri, unlike the improved one, does not have a "bayonet." It is very close to Ossetian Kassin-fandyr (goyisher with the hair string) and the Chechen-Ingush adhocopondur (acupuntur, Chan dirg) (it should be noted that the playing of the Georgian Chinuri is similar in shape Nanai monochord of duchacka).

The Uzbek kobuz is a complete analog of the Kazakh qyl-qobyz in its preliminary design and application. It has a bucket-shaped body, two strings of uncoiled strands of horsehair. By lightly touching the strings with the left hand's fingers, various flageolets are formed on it. Similar features are shown in the techniques of sound production and the specifics of sound formation. As Professor F. writes: Often, along with simple folk song melodies, developed instrumental parts of makoms were performed on it and dance melodies of different structures. They are currently performed from lyrical to marching nature of various genres of modern plays [7, p. 113].

According to historical data, the first bowed chordophones examples in Europe were Fidel and rebek, viola, and zhiga. These predecessors of the violin are conditionally assigned to the third group. The pear-shaped or lute-shaped body was first made from a single piece of wood, had a short neck, the head – in the form of a snail with transverse pegs, 2-3 strings. Since the X century, the body's components began to stick together, and the shape gradually took on a classic shape. On the fretboard of the five-string Fidel, Bourdon strings were separately attached, on which "flageolet-like consonant with the melodic sounds simultaneously received by the bow, quarts, fifths and octave intervals were extracted" [8, p.804-805]. In this circumstance, its genetic connections with the first group are revealed.

Fidel and rebeck were used as solo and accompanying Church and secular court instrumental ensembles and since the 15th century-among traveling jugglers or minstrels.

The transformation process was also reflected in the gradual transition of the instrument setting from vertical to horizontal. So, both (da gamba and da braccio) staging methods simultaneously existed in the XI century. For example, initially, the hooter, as well as Fidel, was held, leaning the body on the knee or clamped between the knees (sitting), pressed to the chest (standing) [9, p. 99]. Both types of bowed chordophones influenced the formation of the violin family, and by the 18th century, they were entirely out of use.

The ubiquity of the violin is reflected in its use instead of traditional instruments. According to the materials of E. Gippius, evidence of this is "many images of folk violinists playing with a bow-shaped bow or holding a violin like a horn (!) (on their knees)" [10, p.16-17]. Revealing the ethnomusicological connections between Mari and Turkic peoples, O. Gerasimov notes that despite the dominance of the violin in musical life, " some performers still prefer to play on its traditional prototype, that is, on the kovyzh [11, p. 149].

To sum up, it should be noted that the closest to the qobyz of the bowed chordophones is the Kyrgyz kyyak, Karakalpak kobuz, Uzbek kobuz, Tuvan igil, Khakass yykh, Altai ikili, Kalmyk khur, and Russian Gudok. Combining their results appear in the features of construction, "buzzing" sound. The characteristic of these instruments with a vertical setting emphasizing the knee is the high position of the strings above the neck, which generates a flageolet-nail way of playing, extracting a lot of overtones Bourdon. The bow-shaped bow is held with the palm turned out, the fingers pull the hair.

It should be noted that the signs of common roots could contain the following main methods of term formation, among which are: a) applied meaning within the framework of a ritual, b) conditionality by external characteristics and C) generalized application to many musical instruments.

a) sacred premises. I. Matsievsky wrote about the magical purpose of the bowed chordophones in his time, drawing analogies between the Turkic govus and the Slavic gusla(guslyat), which "among the Slavic – speaking peoples means witchcraft, sorcery, divination, a musical instrument, and hence-to conjure, enchant, play a musical instrument" [12, p.44]. Based on the provisions of the scholar, in the meaning of the term "qobyz" G. Omarova traces a kind of evolutionary line: "a word for exorcising an evil spirit → the name of a ceremonial ritual musical instrument → a musical instrument in General" [13, p. 7]. The established persistence of archaic features associated with the ritual and magical sphere of functioning and the possibility of establishing a connection with the other world can be traced throughout the entire historical path, indicating the primacy of applied significance in the Genesis of the bowed chordophones. However, researchers are not always unanimous in this interpretation of the term. For example, P. Nikiforov's opinion about the " diabolical " genealogy of the Mari kovyzh [14, p. 70] was refuted by O. Gerasimov, who connects the appearance of the kovyzh with neighboring Turkic peoples [15, p. 210].

b) indicators of external characteristics. As German scholar, K. Stumpf states, " the prototype of all strings in many parts of the world " could be a bow [16, p. 37]. Subsequently, the researcher of Azerbaijani instruments S. Abdullayeva, as well as A. tsitsikyan, who conducted organological interpretations of Armenian historical sources, unanimously believe that the appearance of the bowed chordophones was associated with the appearance of the bow and string since in their

languages, the "arrow bow" and the bow of a musical instrument have the same name [17, c.6; 18, c.175]. The Bulgarian researcher Slavi Donchev saw the connection of the Kazakh traditional qyl-qobyz with a hunting or military bow, not only in the form of a bow but also in the curved shape (side) of the instrument itself, expressed his opinion in more detail. His hypothesis he explained the coincidence of the invention of the bow and primitive CCI in the period of I century B.C. – I century ad, and the assertion that the original form of the game at the bow was the friction of two hair bows bowstrings each other, thereby concluding that the bow could be a model like a bow and a hull [19, c.102-158]. This point of view is also shared by the well – known organologist I. Matsievsky, who wrote: "a Bow directed against the living is hunting; a bow directed against a bow is war; a bow about a bow is music and love." European and Russian travelers (p. Pallas, A. Eichhorn, etc.) also saw similarities with the Swan appearance in the qobyz's appearance.

In the origin of the term qobyz, there is another definition coming from "kauyz," which in ancient Turkic means "kovy" (Koby), in Kazakh – "KUP," "Kubi," "kauys" means a hollow and round bowl inside and is directly related to the design of the instrument and is consonant with its name. Hence, the term originated from a resonator's presence, reflecting the musical sound extracted on the string. According to other sources, a similar "kabz" "is mentioned in the meaning of" vibrations "(repeated movement of the hand)" [20, p. 208]. Thus, the fundamental meaning of related words indicates the ancient origins of the name "qobyz," which was widely used in related meanings.

Identical provisions can be traced to the Mongolian morinuur. According to the etymological analysis of B. Smirnov, from Mongolian "Morin" means horse, and "Huur" - string, voice. Once in China, morinuur, preserving its appearance, acquired the name "matouqin," which meant a bowed instrument with a horse's head [21, p. 70]. A similar point was noted in the past with the Tuvan Isil. The emphasis on the head's shape can also be traced in the English name of morinuur-horse-head fiddle, the last word of which coincides with the European predecessor of the fiddle – Fidel. According to legend, Morin Huur was created in memory of a winged horse, whose image is imprinted in the design of the instrument: its skin is used as a membrane, its mane is used for strings and bow, and Mongolian performers in music depict the trampling of a horse, neighing, galloping, etc.

The name of the bowed chordophones could also contain its sound characteristic or performance technique. According to the Estonian musicologist G. Jusufi, for example, varieties of pronunciation "of gijak" such as "ghichak," "IGRAC," "cihak" and "Issak" imitated his raspy tone coming from metal strings, and the reception of the bow across the strings [22].

C) The instrument's name is related to the material and/or strings, which could also mean a bow. The names of many of the instruments indicate their chordotonal nature. So, for example, the Latin fides (Fidel) and Chechen Merz (Merz-pondur) appeared from the string value. Various prefixes indicate its composition: "Kyl" (khyl, Kil, Gil, ky, khy, Ki) [23, p.307] – hair, in" serme-Kubas " the first word means metal, the second – string. The tool's name from one nation to another could mean bow kyaka, kamancha, and gijak – Kaman. Sometimes the reference to the bow was contained in the term itself, as indicated by the first part of the Chechen adlok-pondur, emphasizing the method of sound production.

d) the generic name of a musical instrument. Many string instruments analogues have names that are used in a general sense. European Rebeqa comes from the Arabic "rebab" (rabab, rabob), qobyz according to the Tajik researcher A. Nizamov - from the Arabic root "qabaza," which means "take in hand, squeeze, shorten," and the form "qobyz" is translated as" holding, squeezing " [20, p.208]. This semantic meaning of the term is entirely consistent with its generalized application.

Multi-national words denoting the subject (object) and semantic (object image) reflection of the same type of musical instruments were expressed in various phonetic versions of the term "qobyz" and its generalizing application. According to B. Sarybayev's research, the phonetic variants of the word "qobyz" are - "Kobus," "kobza," "kubyz," "Kubas," "kupas," "kumuz," "khomuz," "komyz," "khomys," "kovyz," which, respectively, were found among Kazakhs, Karakalpaks, Tuvans, Tatars, Kirghiz, Turks, Turkmens, Uzbeks, Uyghurs, etc. and had a

generalizing meaning of a musical instrument, "differing not only in semantic variations but also in phonetic modulations" [24, p.12]. N. Findeyzen, V. Vinogradov, and G. Omarova also wrote about the use of the term "qobyz" among many Asian peoples. In such cases, the type of a particular analog is specified by the prefixes. From the Kazakh Kyl-qobyz, shanqobyz, kagaz-qobyz, Teal-qobyz, the rod-qobyz, the Kyrgyz – kagaz-komuz, temirkanat.

The range of application of the term "qobyz" also includes reed instruments such as a Jew's harp. Distinguish wooden Jew's harp (Giac the ooz komuz – Kyrgyz, yogoch kobuz – the Uzbeks, the AGAS of kumys – Bashkirs), metal (sa-qobyz – the Kazakhs, Chang-obus – the Uzbeks and Tajiks, gopuz – Turkmens, Temir-omuz – the Kyrgyz Temir Komus – in Altaians, Temir homes – the Khakas and Tuvan khomus – the Yakuts, kubyz or kumys – the Tatars and Bashkirs) and bone (soak Chang obus – Uzbeks and Tajiks); he mainly met in the area of women's (partly children's) use. As you can see, the word, as mentioned earlier concerning the lingual, retains its generalizing meaning. Variants of the term in folklore were also used with plucked samples of the same type as the Kazakh dombra-two-and three-stringed komuz - in the Kyrgyz, kumuz - in Dagestan, khomys - in Khakas.

Thus, in the term formation of many bowed chordophones, there are common points noted in the presence of the following stages: description of the appearance of the bowed chordophones → indication of the material of the strings and bow → generalized name of the musical instrument. The term "qobyz," coming from the bucket-shaped body, was the most archaic link that preserved the ancient unity. Therefore, the subject meaning of the word "qobyz" among the Turkic-speaking peoples had some discrepancies but was most often associated with a two-stringed string-bow. This is evidenced by the prevailing prerogative of the term in its general meaning, later reinterpreted as a sound formation source.

The bowed chordophones transformation is characterized by the parallel functioning of similar instruments in one nation's culture, differing only in the strings' quality. Thus, in the Uzbeks' musical practice, the kobuz with hair strings and the identical Sato (Sator) with metal strings coexisted. Under such circumstances, the sphere of application of some in musical practice passed to others, and this process proceeded, as history shows, mainly in favor of metal strings. Over time, the same instrument is used as both plucked and bowed, respectively, differing in terminology (Sato-when playing with a plectrum, tambour – when playing with a bow). Different types of sound production were observed in the identical form and construction of the Buryat bow Chur and Khakas plucked explore. As a result, in these instruments, the difference is noted only by the method of sound extraction.

The above Parallels together historically lead to the violin. One of the indirect evidence is the introduction of the violin into traditional life, manifested in the fact that in some peoples it replaces the folk samples of the bowed chordophones: kubyz - Udmurts, qobyz-serme kupas (serich-kubos, serme-Kubas) – the Chuvash, qobyz – the bardym Bashkirs and immigrants-Mari, Shi-gudek – the Komi-Permyaks. Despite the displacement of some traditional bowed chordophones types by the European violin, they often use traditional playing techniques (for example, prima qobyz). Thus, the influence of Europeanization was manifested because the violin bow was used in improved types of traditional bowed chordophones.

According to the leading indicators, the systematization of instruments made it possible, following the dominant trend in developing chordophones to the purity of tone, assuming the area of their origin and possible ways of their migration.

The hypothesis about the Asian Genesis of the bowed chordophones is based on some provisions that indicate: a) the introduction of similar bowed chordophones from outside in other peoples. For example, the Mari Iya-kovyz was borrowed from the Turks, which is indicated by the common noun of its name, which expresses the concept of "alien," "unknown object." "This instrument is not of Mari national origin, but came from outside, adopted from other peoples," says the researcher of Mari folk instruments P. N. Nikiforov [14, p.70] and others.

b) a specific indication of the homeland-Central Asia, nomadic peoples. According to T.Vyzgo, importation from Central Asia was assumed concerning the Uzbek gidzhak by many researchers, noting the perfect, centuries-honed form of gidzhak and its absence early miniatures

[25, p. 106]. The Chinese huqin (hu-chin) was also considered to have been brought from there, as V. Bachman wrote when researching Chinese sources of the IX century [26, p.353-355]. Identical evidence is also noted for huqin and matouqin, which were adopted in ancient times from the Northern nomadic peoples [27, p. 518].

Referring to the musical treatise of al-Farabi, as well as drawing on various iconographic and written sources, the German musicologist, Dr. V. Bachman, argued: "about the Asian origin of bowed instruments (Central and Central Asia) with their subsequent distribution in Europe in the VIII-IX centuries and their evolution to modern stringed bowed instruments" [26, p.353-355]. In his work, he gives the names of "qobyz bowed chordophones" in Central Asian sources. This – kobuz Uzbeks in the regions of Khiva and Fergana, kobuz, Cavus, Cowes, United Kubus the middle course of the Syr Darya, komuz or kayak – Kirghiz, qobyz – the Kazakhs, Cowie – at Mari and Huur – Mongolian peoples". Summing up these data, he concludes that "Central Asia can be considered the birthplace of playing bowed instruments" [26, p. 353-355], as well as [28, p.31; 29, p. 10].

C) definition of the " ancestor " of the violin. German musician A. Eichhorn, noting the common elements of European instruments with Asian ones, identified the Kazakh qobyz and Russian Gudok as analogs of the viola da Gamba-the predecessor of modern bowed chordophones [30, p. 43]. This evidence is essential when considering that Fidel is known presumably from the VIII century and rebek - from the XII century.

Numerous ethnic contacts in Central Asia's territory may have contributed to the formation of identical bowed chordophones or their spread. In this aspect, the Turks' history since the antiquity of the first group's tools is determined along with their structural properties and their distribution area.

The famous historian M.Aji claims that the Turks descended from the Altai to the Steppe and then in the II-V centuries moved West, systematically developing and settling territories under the leadership of the mighty Attila. According to the researcher, "the Steppe is the Turks' birthplace, but the Altai is considered the cradle" [29, p. 19]. Today, the Altai territory is divided into four States: most of them belong to Russia, the rest belongs to Kazakhstan (its Eastern region), China, and Mongolia. Perhaps the process of penetration of kobetamendi in Europe could pass through Mongolia and China. It is not by chance that the most ancient types of tools similar to qobyz were used in these regions: qobyz for the Kazakhs, Gudok for the Russians, morinhur for the Mongols, ikili for the Altaians, igil for the Tuvans, and Erhu (erhuqin, huqin) for the Chinese.

The prototype of similar bowed chordophones-qyl-qobyz-according to legend originated in the Syr Darya. As a source of life and "the border of the worlds – Northern Turan and southern Iran, pastoralists and farmers, steppe dwellers and townspeople," the river attracted many, as evidenced by its definitions in different languages: the ancient authors – Yaxart, the medieval Turkic-Yinchu-uguz, the Arab-seyhun [31, p. 16]. Thus, different nationalities and types of life activities found a contact in the Syr Darya. The routes of the great migrations may have been due to political reasons, the fertility of the land, and the passage of trade routes. These factors presupposed the active interaction of different peoples and, accordingly, their cultures.

Migration path. The paths leading to the South-East could run through Semirechye, which had a unique geographical position. According to the enlightenment scholar K. Khodzhikov (1880-1938): "Being located between East and Central Asia, on the one hand, and Central Asia, On the other, it has long played the role of a channel through which waves of nomadic hordes periodically passed, heading South and West... History has noted that for 20 centuries – from the III century B.C. to the XVIII century. The last – about fifteen peoples visited Semirechye, starting with the ancient uysuns and ending with the Kalmyks-the the last wave of movement of nomadic peoples" [32, p. 42-43].

In the other direction, the road ran northeast. From the point of view of the famous archaeologist K. Baipakov, the Eastern Aral sea region (the Kazakh part of the Aral sea region) was "a place of traditional wintering of pastoral and sedentary tribes, not as a zone of constant contacts between the pastoralists of the Great Eurasian steppe belt and Central Asian agricultural

oases, but as a kind of "crossroads" of migration and trade routes. It was here that the conditions for stable coexistence of various ethnic groups were formed over the centuries" [31, p. 16].

The migration process, according to researchers, began in the IV-V centuries. A. Modr believes that the Moors, having adopted the bowed chordophones samples from the Persians or the Greeks of Asia Minor, brought them to Europe in the VIII century [33, p. 15]. It is in tune with the opinions of Turkmen music researchers, as well as M. Chulaki, according to which the movement of the bowed chordophones was carried out with the help of the Arabs, thanks to whom it began to spread in Spain, Byzantium, and further in Europe [34, p.36; 78, p. 5]. For a more specific hypothesis of the Bulgarian scholar S. Donchev during the Great migration hunno-Bulgarians and kindred tribes moved to Europe early examples of a bow and string instruments (bowed chordophones), where, over time, changed their form and purpose, respectively to local ideas about music, aesthetic traditions and available natural materials [19, pp. 102]. The participation of various European peoples, including Slavs and Scandinavians, in the Attila Empire, helped spread the bowed chordophones and the pluckers to various countries in Europe. For example, the Bulgarians moved some of their samples to Italy in 568, 632, 633. to prove this, S. Donchev gives the example of the gadulka, the ancient Central Asian and Central Asian Kushan string-bows, and the medieval pear-shaped Fidel. One of the indirect evidence is the mention of bowed chordophones (Fidel) and tsigulari (Fiedeler) among the Huns in Europe in the old German epic "Song of the Nibelung." The importance of theory S. Donchev – in what he first says about the Genesis of bowed chordophones Europe connected with the Central Asian qobyz and possible migration through gonorrhea. According to researchers M.Aji and S. Donchev, the ways of spreading the bowed chordophones to Europe began with the Great migration of peoples. These variations in the time and distribution paths of the bowed chordophones suggest a more in-depth study of the task at hand, which is to identify the causes that led to cultural interactions that contributed to the intensive promotion of the bowed chordophones to the European mainland.

Thus, the hypothesis about the Asian origin of the qobyz-type .I.string instruments is based on the multi-sided problems of interactions, influences, and borrowings, imitation, diffusions, integration, etc., reflecting the role of ethnic contacts in history. According to S.Utegalieva centers of origin of the bowed chordophones were East Asia and southern Siberia, where the ancient Turks preserved chordophones with hair strings. In her opinion, further migration routes moved "from East to West and from South to North. At the same time, in the East, there is a tendency to the preservation, in the West-to changes" [36, p. 17-18]. Even A. Eichhorn was "convinced that the music of the East's peoples is historically frozen and preserved to his days the culture of ancient times" [30, p. 17].

In the modern existence of string-bowed instruments, the phenomenon of historical projection, which the researcher M. Gettat expressed, is observed with their Asian origin hypothesis. In his opinion: "...If the East's folk viols gave birth to the violin, today, the same violin replaces the Kaman and kemancha in classical music. Sometimes, for example, in Pakistan and Northern India, you can find an old stringed instrument along with a violin" [28, p.32]. As can be seen from the quote, in the East and some European continent regions, modern folk music groups use classical violins instead of traditional string-bowed instruments. This phenomenon is observed mainly in those cultures where folk instruments were more similar in quality to the violin's strings; they were metal. These include kemancha, gijak, and others. Based on the quotation's content, it is theoretically logical to reconstruct many bowed chordophones of the Eurasian region in the twentieth century.

The above factors determine the Kazakh qyl-qobyz as a kind of analog of the same bowed chordophones type in different world peoples. As B. Sarybaev wrote: "instruments that go back to the same prototype later begin to acquire distinctive features in connection with the formation of an original musical culture in each nation" [24, p. 16]. Following the logical sequence, it is quite possible to assume a historical evolution from the magic qyl-qobyz to the secular violin, from the velvety, rich in numerous overtones of qyl-qobyz, kyyak, morinkhuur, igil, kobuz, and gudk, through the sonorous timbres of gidzhak and kemanchi-to the European family of violins, with a flying, smooth, classical and academic sound.

As noted above, in the distribution of qobyz analogs, their relationship with life activity types is traced. Thus, it is known that "already in ancient times, two parallel lines of cultural development were outlined: the agricultural urban population and nomadic tribes. Intersecting and interacting, these lines do not merge, do not absorb one another in later epochs" [25, p.10]. Nomads had an excellent opportunity to have their horse, which could be the basis for creating the bowed chordophones. As the musicologist S. Utegalieva writes: "one of the most important unifying signs of preservation was nomadism, that is, the nomadic way of managing" [36, p. 11].

The importance of the type of life activity in the spread of archaic bowed chordophones was also shown because they entered the culture of sedentary peoples much later. In the urban culture, there was a tendency towards metal strings and chromatic scale. This is indirectly confirmed by the results of ethnomusicological expeditions on the outskirts of Uzbekistan. According to F.Karomatova, the last plays for kobuz were recorded "mainly in those regions of Uzbekistan, whose inhabitants, making up certain Uzbek tribes, led a nomadic lifestyle until relatively recently" [7, p.110].

Differences are noted in the functioning of the Kyrgyz kyyak closest to qobyz, which is used as a soloist and accompanist in collective music performances, the presence of which is typical for court music, which had a predominantly entertainment orientation. The proof is the opinion of T.Vyzgo, who argued that "the presence or absence of instrumental ensembles (or ensemble performance) is one of the characteristic features that have long distinguished the cultures of the settled population of the agricultural South and pastoral, nomadic tribes of the Central Asian steppes" [25, p.128].

For other Eurasian peoples, the bowed chordophones analogues have undergone significant changes. Comparative typological analysis has shown that the distinctions are not clear. Initially retaining their original features, they further spread, adapted to a different musical life, partly retaining their dominant features. Thus, revealing the commonality at the level of tools as an indicator of material culture, the signs of the "Central Asian type of musical civilization" are revealed [35, p.83] as a single culture.

The origin and specifics of the qyl-qobyz functioning reflect the history of the Kazakh and many peoples of the post-Soviet space, near and far abroad, who have or used to have an identical pattern string-bowed structures. As a result of the study of names similar to qyl-qobyz bowed chordophones, ubiquitous categories have been identified: a) sacred prerequisites for the emergence of the instrument exist along with opinions about its borrowing; b) the origin of the term from the appearance and appearance of the instrument is based on the presence of a resonator that reflects the musical sound extracted on the string; c) the origin of the term from the material and/or the name of the strings, which could also mean a bow; d) the generalized name of the musical instrument. The hypothesis about the Asian origin of the qobyz-type bowed chordophones is based on multilateral problems of interactions, influences, and borrowings, imitation, diffusions, integration, etc., reflecting the role of ethnic contacts in history. Generalizing the works of scholars about borrowing bowed chordophones seeks to explore: a) bringing the outside similar to bowed chordophones in other Nations; b) the specificity of the Motherland – Central Asia, nomadic peoples; c) the definition of the Asian roots of the violin.

Thus, the article outlines the ways of development of ancient bowed chordophones, their transformation in the direction of modern bowed chordophones, which reflect the common roots and in-depth cultural and historical ties of the peoples of the Central Asian and Middle Eastern regions and Europe.

References

1. **Gullyev Sh.** Turkmen music (heritage). - Almaty: Sorokazakhstan Foundation, 2003. - 208 p.
2. **Omarova G.** Kyl-qobyz in the typology of musical instruments of the world – - / / Kurmangazy and traditional music at the turn of the Millennium. - Almaty, 1998. - P. 148-157.
3. **Sarybaev B.** sh. Ancient Kazakh instruments (drum type) // Musicology. - Issue 4. - A., 1968. - P. 55-64.

4. **Utegalieva S. I.** Chordophones of Central Asia: classification experience // Spiritual development of society: music and science. Proceedings of the International scientific and theoretical conference (Astana, October 22-23, 2001) - Almaty, 2002. - P. 40-46.
5. **Lugansky N. L.** Kalmyk folk musical instruments. - Elista, 1987. - 64 p.
6. **Agazhanov A.** Russian folk musical instruments. - M.-L.: Muzgiz, 1949. - 56 p.
7. **Karomatov F.** Uzbek instrumental music (heritage). -
8. **Galayskaya G. B.** Fidel // Musical encyclopedia / Ed. by Yu. V. Keldysh. - vol. 5. - Simon-Heiler. - M.: Soviet encyclopedia, 1981. - P. 804-805.
9. **Vertkov K. A.** Russian folk musical instruments. - M., 1975 – - 280 p.
10. Folk musical instruments and instrumental music / Collection of articles and materials: in 2 parts under the General editorship of E. V. Gippius. - Moscow: Soviet composer, 1987. - part 1. - 260 p.; part 2. - 1988 – - 325 p.
11. **Gerasimov O.** Etnomuzikalnye svyazi Mari I tyurkskikh Narodov // Collection of theses of the I international Symposium "Music of the Turkic peoples" (Almaty, may 3-9, 1994). – Almaty, 1994. – P. 149.
12. **Omarova G.** Kazakh qobyz tradition. Dissertation on sois... kand. ISK. - A., 1989. - 212 p.
13. **Omarova G.** Kazakh qobyz tradition. Author's abstract of the Cand. Diss. - Leningrad, 1989. - 25 p.
14. **Nikiforov P. N.** Mari folk musical instruments. - Yoshkar-Ola, 1959. - 92 P.
15. **Gerasimov O.** Terminological metamorphoses (to the definition of the term of the Mari violin "M-kovyz") // Traditional musical cultures of the peoples of Central Asia. Materials of the International scientific and practical conference (Almaty, may 5-7, 2009). - Almaty, 2009. - 493 P. - P. 210-212.
16. **shumpf K.** Malyshev. Translated from the German by Yu.Vainkop / edited and with a Foreword By S. Ginzburg. - L. Triton, 1927. - 60 P.
17. **Abdullayeva S. A.** Modern Azerbaijani folk musical instruments. - Baku: Ishig, 1984. - 76 P.
18. V. A. the Ancient image of a bowed instrument around the Dvina excavations (on the problem of organological interpretation of historical sources) // Folk musical instruments and instrumental music / under General.line. Gippius. - M., 1987. - CH. 1. - P. 164-189.
19. **Donchev SL.** To the question of the origin and early appearance of stringed onion instruments in Europe // musical horizons, 1984. - No. 3. - Pp. 102-158.
20. **Nizamov A.** On the interpretation of the term "qobyz" in the musical culture of the Turkic peoples (according to the pages of ancient Persian sources) // Traditional musical cultures of the peoples of Central Asia. Materials of the International scientific and practical conference (Almaty, may 5-7, 2009). - Almaty, 2009. - 493 p. - P. 207-209.
21. **Smirnov B. F.** Mongolian folk music. - Moscow: Soviet composer, 1971. - 365 p.
22. Ussuri City folk terminology in the instrumental tradition of Pripamirye // International remote conference " questions of instrumental terminology. – Internet.
23. **Omarova G. N.** Kazakh instrumental-epic tradition in the system of Turkic culture // Ethnocultural traditions in music: Materials of the international conference dedicated to the memory of T. Bekkhozina./ Comp.: A. I. Mukhambetova, G. N. Omarova. - Almaty: Daik-Press, 2000. - P. 304-308.
24. **Sarybaev B.** Kazakh musical instruments-A.: Zhalyn, 1978. - 176 p.
25. Vyzgo T. S. Musical instruments of Central Asia. Historical essays / under the scientific editorship of F. M. Karomatov and G. A. Pugachenkova. - M.: Music, 1980. - 191 p.
26. **Bahman V.** Central Asian sources about the birthplace of bowed instruments (Chapter from the book of V. Bahman "the Origins of playing bowed instruments". - Leipzig, 1964) // Music of the peoples of Asia and Africa. - Moscow: Soviet composer, 1973. - Vol.2. - P. 349-365.
27. **Muhambetova A. I.** in search of the ancestors of the violin // Amanov B. Zh., muhambetova A. I. Kazakh traditional music and the XX century. - Almaty: Daik-Press, 2002. - P. 514-520.
28. **Gettat M.** Research of common elements in the Islamic musical art // Traditions of musical cultures of the peoples of the Near, Middle East and modernity. - Moscow: Soviet composer, 1987. - 328 p. - P. 27-33.
29. Aji M. Europe, the Turks, the Great Steppe. - Moscow: AST Publishing house, 2004. - 473 p.
30. **Eichhorn A.** Music of the Kyrgyz // Musical folklore in Uzbekistan (first recordings). Musical and ethnographic materials. Translated from the German by B. L. Sobinov. - Tashkent: Publishing house of the Uzbek SSR, 1963. - 195 p.
31. **Baipakov K. M.** Some results and prospects of archaeological research in the Eastern Aral sea region // Achievements and prospects of the archaeological science of Independent Kazakhstan. Proceedings Of the international Margulan readings dedicated to the 10th anniversary Of independence of the Republic of Kazakhstan (may 11-12). - Kyzylorda, 2001. - C. 17-24.

32. *Khodzhiyev K.-Kh.* The oldest monuments of Semirechye. - Kyzylorda, 1908. - 216 p.
33. Modr A. Musical instruments. - Moscow: Muzgiz, 1959. - 268 p.
34. *Uspenskiy V. A., Belyaev V. M.* Turkmen music / Ed. and comment by E. Alekseev. - Almaty: Sorokazakhstan Foundation, 2003. - 832 p.
35. *Yelemanova S. A.* Kazakh traditional song as a form of professional art of oral tradition // Collection of theses of the I international Symposium "Music of the Turkic peoples" (Almaty, may 3-9, 1994). – Almaty, 1994. – P. 83.
36. *Utegalieva S.* Chordophones of Central Asia. - Almaty: Kazakparat, 2006. - 120 p.

Сведения об авторах:

Жумабекова Лаура Абдимановна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Эстрадный вокал» Казахской Национальной академии искусств им. Т.Жургенова

Авторлар туралы мәлімет:

Жумабекова Лаура Абдіманпқызы – өнертану ғылымдарының кандидаты Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының Эстрада вокал кафедрасының мұғалімі.

Information about the authors:

Laura Abdumanapovna Zhumabekova – candidate of art history, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, teacher.

МРНТИ 18.41.51

Илья Мелихов¹

¹*Российская академия музыки им. Гнесиных
Москва, Россия*

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭПАТАЖНОСТЬ НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА ДЛЯ ДУЭТА УДАРНЫХ

Аннотация

Статья посвящена одному из аспектов творчества сербского композитора-перкуссиониста Небойши Живковича, а именно – его ансамблевым сочинениям. В центре рассмотрения – ансамбль «Секс на кухне» для дуэта ударных, написанный по заказу организации Auditorio de Tenerife. С помощью новаторских исполнительских приемов и включения современных ударных инструментов в партитуру, композитор ярко воплотил художественную образность сочинения. За основу взята идея эмоционального диалога между исполнителями и театральность мизансцены. Анализируются основные исполнительские приемы, задачи, стоящие перед музыкантами, среди которых не только техническое мастерство, но и специфическая манера исполнения. Методология исследования включает теоретический, аналитический и сравнительный методы.

Ключевые слова: Живкович, композиция, ансамбль, мультиперкуссия, кухонная перкуссия, театральность, средства выразительности.

Илья Мелихов¹

¹*Гнесиндер атындагы Ресей музыка академиясы
Мәскеу, Ресей*

ҰРМАЛЫ АСПАПТАР ДУЭТИНЕ АРНАЛҒАН НЕБОЙША ЖИВКОВИЧТИҢ ТЕАТРАЛДЫҚ ЭПАТАЖДЫЛЫҒЫ

Түйін

Мақала сербиялық перкуссионист композитор Небойша Живковичтің шығармашылық аспектілерінің біріне, нақтылап айтқанда оның ансамбльдік шығармаларына арналған. Басты назарда Auditorio de Tenerife ұйымының тапсырысы бойынша жазылған перкуссиялық дуэтке арналған «Ас үйдегі Секс» ұрмалы аспаптарға арналған дуэті болады. Жаңашыл орындаушылық тәсілдердің және заманауи ұрмалы аспаптардың партитураға қосылуының көмегімен композитор шығарманың көркемдік бейнесін айқын ашады. Орындаушылар арасындағы эмоционалды диалог идеясы және мизансценаның театрлығы негізге алынды. Негізге орындаушылық тәсілдер, музыканттардың міндеттері талданады, олардың арасында тек техникалық шеберлік қана емес, сонымен қатар орындаудың өзіндік мәнері де бар. Зерттеу әдістемесі теориялық, аналитикалық және салыстырмалы әдістерді қамтиды.

Түйінді сөздер: Живкович, композиция, ансамбль, мультиперкуссия, ас үй перкуссиясы, театрлығы, анықтау құралдары.

Iliya Melikhov¹

¹*The Gnessins Russian Academy of Music
Moscow, Russian*

THE ATRICAL PROVOCATIVENESS OF NEBOJSA ZIVKOVIC IN THE CONCERT HALL FOR PERCUSSION DUO

Abstract

The article considers one of the aspects of Serbian composer-percussionist Nebojsa Zivkovic's work, his ensemble works. Ensemble «Sex at the kitchen» for percussion duet, commissioned by Auditorio de Tenerife, is in the focus of attention in the article. The composer reaches the artistic imagery of this work using the innovative performing methods and including some contemporary percussion instruments into the score. As a central feature, the idea of the emotional dialogue between the performers and theatrical scene is taken. Main performing methods, interpretational tasks for musicians (e.g. technical levels, the

specificity of percussion playing) are analysed. Methods of research include theoretical, analytic and comparative ones.

Key words: Zivkovic, composition, ensemble, multiple percussion, kitchen percussion, theatricality, methods of expression.

Сочинение музыки порой вызывает у меня что-то вроде «ментального оргазма»... интенсивного, доставляющего удовольствие возбуждения. Когда я погружён в сочинение, над которым работаю, оно может продолжаться часами» [1, 104]
Небойша Живкович

Страсти и эмоциональный накал – так можно охарактеризовать два сочинения, написанных специально для Международного музыкального фестиваля острова Тенерифе¹ в 2009 году, «ТАК НАРА»² и «Секс на кухне». «ТАК НАРА» рисует катастрофу глобального, космического масштаба. «Секс на кухне» воплощает бурю эмоций двух людей, их микрокосмос. В личном разговоре с автором данной статьи Живкович³ как-то признался, что эти два ансамбля – его самые любимые сочинения.

Написанное в кратчайшие сроки под рабочим названием “Incubus”⁴, произведение в итоге получило более прямолинейное и, до некоторой степени, «провокационное» имя – «Секс на кухне». Композитор поясняет в аннотации, что для титула он выбрал английский язык, являющийся современным эквивалентом бывшей когда-то универсальной латыни, «... английские термины используются в настоящее время в самых различных контекстах: от обычной беседы за ужином, до разговоров в высших академических кругах» [3, 2].

Создание этого произведения давалось непросто. Буквально за несколько дней до мировой премьеры не было написано ни одной страницы. Из беседы с композитором автор почерпнул интересные подробности создания сочинения, во многом объясняющие его возбуждённое настроение. Страшно сказать, но садясь в самолёт, направляющийся на Канары, Живкович имел в голове только замысел, а в руках листок бумаги и карандаш. Ровно через пять часов, он вышел из самолета и отдал этот единственный исписанный листок двум испанским перкуссионистам, которые должны были исполнять это сочинение прямо через шесть дней на Международном музыкальном фестивале Канарских островов. Каждый день Небойша писал по 1-2 страницы нового текста, в то время как ударники учили новую музыку. Вплоть до самого выступления. И они успели!

Та скорость, с которой Живкович смог написать яркий и целостный опус впечатляет, подтверждая его статус одного из самых талантливых и востребованных композиторов-ударников современности [4]. В тоже самое время стоит выделить и уровень мастерства исполнителей, которым это сочинение посвящено. Взять на себя такой риск могли только настоящие профессионалы и фанатики своего дела. Сочинение посвящено испанскому дуэту перкуссионистов Tuórali Duo⁵ в составе: Пако Диаз и Чарли Лляшер – оба музыканта

¹ По заказу Auditorio de Tenerife

² Квартет для ансамбля ударных инструментов.

³ Родился в 1961 г. Сербский композитор, перкуссионист, профессор Венской консерватории. Считается одним из самых исполняемых на сегодняшний день композиторов, пишущим для ударных. Произведения Живковича заняли прочное место в концертном репертуаре профессиональных ансамблей и солистов и были исполнены более, чем в 40 странах мира.

⁴ Инкуб (от лат. incubare – «лежать на») – демон, принимающий мужской или женский (суккуб, от лат. succubare – «лежать под») облик и вызывающий ночной кошмар или вступающий в половую связь с человеком; с точки зрения ученой демонологии – имитирующий половую связь. [2, 208].

⁵ Коллектив был основан в 2000 г. с целью популяризации репертуара для ударных инструментов. Дуэт – обладатель премий и наград на различных музыкальных конкурсах и фестивалях в Германии, Сербии, Мексике, Кубе, Аргентине, Перу, Бразилии и других странах. С 2002 года дуэт тесно сотрудничает с Живковичем. В 2004 г. был выпущен совместный аудиоальбом «Метизация». Музыканты – постоянные участники «Международных летних академий для маримбы и ударных», организованных Небойшей Живковичем в Академии музыки в Нойвиде (Германия) с 2006 года. [5]

являются солистами симфонического оркестра Тенерифе, а также занимаются преподавательской деятельностью. Релиз одноименного CD с музыкой для ударных инструментов «Секс на кухне» состоялся во время организации музыкантами «3-го фестиваля современной музыки Тенерифе» в 2011 году.

Музыковед Ира Проданов полагает, что: «Мало кто из музыкантов стал столь успешным композитором и перкуссионистом, как Небойша Йован Живкович. Результатом дуализма его творчества стало создание более, чем 30 сочинений для ударных. Многие из этих произведений в настоящий момент сформировали часть мирового стандарта репертуара перкуссионистов всего мира. Некоторые из его сочинений требуют высокообразованных и в высшей степени подготовленных исполнителей» [6, 66].

Благодаря программности сочинения, зритель уже предупрежден, что музыкальный материал воплощает эффектные образы. Крикливые, резкие и озлобленные фразы солистов рисуют аудитории картину закрытого помещения, забитого посудой, где любое неосторожное движение приводит к падению предметов. Композитор даже вводит в партитуру кухонную утварь в качестве полноценных ударных инструментов. Американская перкуссионистка Кристофер Сцимекка в очерке, посвященном музыке Живковича, считает погружение в музыкальный материал ключевой составляющей при исполнении сочинений композитора. Она считает, что: «Очень важно представлять в голове подобные истории и сцены во время концертного выступления... Это помогает музыканту по-настоящему объединиться с произведением и дает превосходный шанс зрителям постигнуть смысл сочинения глубже [7, 23].

Обращаясь к исполнителям в аннотации, Небойша в своей привычной импульсивной манере излагает: «Одержимость, страсть, гнев и возбуждение, вероятно, могут быть самым точным описанием содержания пьесы, в особенности, благодаря схожести и двусмысленности вышеупомянутых эмоций. Вдобавок, они часто и внезапно трансформируются от одного к другому. Произведение не требует дополнительных комментариев, так как эмоции, вдохновившие его, нельзя передать словами. Я бы хотел, чтобы и слушатели, и исполнители смогли насладиться ритмической энергией и страстью музыки». [3, 2]

Автор статьи не ставит целью говорить о психологии поведения человеческих пар в стрессовых ситуациях в этой статье, но упомянуть некоторые стереотипы все-таки стоит. На память приходит американский фильм 2005 года «Мистер и миссис Смит» (реж. Даг Лайман). Когда семейной паре шпионов (в исполнении Аджелины Джоли и Бреда Питта) поручают убить друг друга, разражается кухонный скандал, практически домашняя война, и представленная звуковая какофония наполняет дом звенящими громоханами. Некоторые семейные (и даже не семейные) пары вполне могут поделиться воспоминаниями о страстных мгновениях и сладостных объятиях, следующих за словесными разборками с битьем посуды и крушением мебели. Иногда, любовный порыв, высвобожденный наружу, сносит ураганным вихрем все, что встречает на своём пути: графины, кастрюли, чашки и прочую посуду, подчас просто не замечая разрушений. Просмотр исполнения произведения Живковича действительно вызывает у зрителей подобные ассоциации.

Именно просмотр, потому что перкуссионные дуэты нет смысла просто слушать, их надо смотреть. В интервью журналу «Back Beat» Живкович признаётся: «Для меня движение – очень важная составляющая исполнительства. От природы я хорошо владею собственным телом. К тому же я с детства занимался спортом. У меня синий пояс по каратэ и оранжевый по дзюдо. Надо любить свое тело и заботиться о нем». [8, 14] Композитор считает, что игра на ударных – это всегда танец исполнителя, тонкая хореография с инструментом, актерское действие, неотделимое от процесса музицирования.

Преподаватель факультета ударных инструментов Калифорнийского университета Кэрин Эрвин также расценивает игру на любых ударных, и на мультиперкуссии в частности, как искусство танца. В статье «Хореография в исполнении музыки для мультиперкуссии» она делает акцент на важности логичной постановки удара, расслаблении после него и «арки» (отскок или замах для следующего удара в виде движения дуги/арки)

и считает, что «запланированные движения являются сущностью прекрасной хореографии». [9, 97]

Профессор РАМ им. Гнесиных, заведующий кафедрой ударных инструментов Дмитрий Лукьянов, в свою очередь, видит залог успешной игры на мультиперкуссии в отточенности всех движений, связанных с переходом между различными инструментами. Он отмечает процесс музицирования, как быструю последовательность медленных движений. [10, 170]

Развивая концепцию «танца» во время игры на ударных, стоит упомянуть сочинение Николая Корндорфа «Танец в металле. Посвящение Джону Кейджу». В партитуре имеются особые знаки: повороты и движения музыканта⁶. «Действительно, в определенные фазы исполнения перкуссионист, который двигается как бы по коридору (справа и слева от него находятся инструменты), делает повороты всем корпусом – налево, направо, полный поворот, пол-оборота», — заключает Ольга Берак. [11, 14] Таким образом, исполнение на ударных действительно превращается в настоящий танец.

Обратимся к составу инструментов. Партитура написана для двух, практически идентичных, довольно небольших перкуссионных сетов, каждый из которых включает три предмета кухонной утвари и хлыст наряду со стандартными ударными инструментами. Оба исполнителя играют на одинаковых инструментах, за исключением: гуиро (первый исполнитель), винный стакан (второй исполнитель). Перкуссионные сеты включают в себя следующие инструменты:

1. Три металлических кухонных объекта на выбор исполнителя (противень для запекания, кастрюли, сковородки и тд.).
2. Две тарелки (Большая 18'', маленькая 8-10'').
3. Маленький китайский гонг.
4. Фруста⁷ (хлыст, если возможно настоящий хлыст) (*Рисунок 1*).
5. Гуиро⁸, закреплённый на подставке (*Рисунок 1*).
6. Большой и хорошо звучащий винный бокал.
7. Большой барабан 20'' с педалью.
8. 2 том-тома 10'' и 15-16'' с продолжительным отзвуком и очень различной разницей в высоте.
9. Бонги.
10. Малый барабан 10''-12'', настроенный высоко.

Рисунок. 1. Фруста



Рисунок. 2. Гуиро



⁶ Кроме того, композитор указывает, во что должен быть одет перкуссионист

⁷ **Хлопушка (бич)** (итал. *frusta*, буквально «хлыст») – ударный инструмент, принадлежащий к деревянным идиофонам с неопределённой высотой звучания. Хлопушка состоит из двух деревянных дощечек, соединённых между собой с одной стороны, у основания. Разводя свободные концы дощечек, исполнитель затем резко ударяет их друг о друга. Получающийся звук большой силы напоминает удар хлыста или пистолетный выстрел. Иоганн Штраусс применил фрусту в польках «Охота» и «Гром и молния». [12, 23]

⁸ Инструмент латиноамериканского происхождения, первоначально изготовлявшийся из высушенной тыквы или другого объекта, являющимся резонатором, на одной из сторон которого делается ряд зарубок, насечек. По этим зарубкам проводят специальной деревянной палочкой. Этим инструментом в составе симфонического оркестра впервые воспользовался И. Стравинский в «Весне Священной». [12, 27]

Сочинение написано в **двухчастной форме**. Первая часть состоит из 2-х разделов – подвижного и рубатного. На протяжении всей I части деление на такты зачастую отсутствует, что добавляет в музыку эффект спонтанности. Композитор разделяет условные такты пунктиром в периодически появляющимся квази-свободном метре. Краткие эпизоды внутри части определяются появлением размеров или их исчезновением (например, «quasi 4/4» или «sensa misura»), а также развитием музыкального материала. Рубатный раздел I части является своего рода связкой со II частью сочинения. Внезапно появляющийся в середине рубатного раздела двутакт «3/4+9/8» как бы предвосхищает II часть, целиком построенную на переменном метре.

Вторая часть написана в вариационном сквозном развитии и в постоянно меняющемся метре. Это вариации на метрический четырех-тактовый модуль «3/4+9/8+3/4+11/8». Завершает произведение эмоциональная и виртуозная кода.

Схема сочинения

I часть	
A	B
II часть	
C	D (Coda)

С самых первых тактов на слушателя буквально обваливается грохот звуков, резких акцентов и вспышек. Сочинение начинается с удара хлыста *sf*, а композитор подчеркивает характер игры пометками в партитуре: *ossessivo e brutale* – навязчиво и грубо. Музыканты начинают обмениваться звучными репликами. И, вплоть до окончания первого эпизода раздела **A**, в их игре часто можно заметить полное отсутствие связей между партиями – своего рода крикливый диалог, когда один хочет перекричать другого. Но музыкальный «беспорядок», обрушивающийся на аудиторию с первых звуков произведения, выстраивается в непродолжительный унисон уже на первой странице партитуры (пример 1).

Пример 1. Н. Живкович. «Секс на кухне». Вступление

Ossessivo e brutale (♩=128–32) Nebojša Jovan ŽIVKOVIĆ (2009)

① ξ = Single stroke roll ② Open, but tight and fast double-stroke roll

Интересно, что в середине первой части хлыст попадает в руки и другого исполнителя, который, с помощью щелчков кнута, обращается к партнеру в ещё более деспотичной манере, после чего, с указания **quasi 4/4**, начинается «синхронный эпизод» раздела А. Здесь Живкович использует интересный прием игры в унисон. Сочинение, вообще, изобилует довольно объемными фрагментами синхронной игры перкуссионистов. Но во многих фрагментах I части, как уже отмечалось, отсутствует деление на такты, и движение ритма и мелодики в этих фрагментах пребывает в отработанном и индивидуальном ощущении времени, естественно под хладнокровным контролем музыкантов (пример 2):

Пример 2. Синхронный эпизод

Правда, синхронные пассажи всё-таки перемежаются сольными фразами ударников, будто каждый из них изо всех сил пытается доказать свою точку зрения. Вплоть до конца раздела А им никак не удаётся добиться согласия во взаимоотношениях, вплоть до вновь появляющегося кнута и «пинка» столика, стоящего в середине сцены и уставленного посудой.

Мы уже обращались к подобной пантомиме в статье «Театр ударных Небойши Живковича», рассматривая ракурс театральности в работах композитора: «В середине пьесы один из музыкантов подходит к столу, на котором лежат различные металлические кухонные предметы: кастрюли, банки и т.д. и смахивает их одним быстрым и сильным движением так, что они все с грохотом падают на пол». [13, 329] Это действие добавляет, с одной стороны, беспорядок в кажущийся хаотичным танец двух обезумевших от чувств партнёров, а с другой, каким-то непостижимым образом, вносит разрядку в эмоциональное и напряженное действо. Партнёры, как бы постигнув общий смысл происходящего, а может быть, и, достигнув определённой цели, берут тайм-аут в схватке.

В разделе В звучит чоканье винных бокалов — ясно, что наступило краткое «перемирие-согласие». Шорохи пальцами по мембранам, скрипы гуиры, необычные звуки резинового шарика⁹ (рис. 3), напоминающего стоны, и импровизация палочками для суши

Рисунок. 3. Фрикционный шарик – Super ball.



⁹ Super ball (супер шар - *англ.*). Супер болл — в профессиональной русскоязычной среде за этим инструментом закрепилось название фрикционный шарик. Палочка с резиновым шариком на конце, используемая перкуссионистом для создания протяжного, гудящего звука. Исполнитель проводит резиновым наконечником

наполняют эту часть характерными таинственными образами: будто среди горы наваленных предметов любовники обращаются друг к другу. Раздел **В** по характеру является полной противоположностью разделу **А**. Импровизационная манера письма и авторское указание – *liberamente* – позволяют музыкантам почувствовать творческое пространство для самовыражения и актерской игры в полной мере (пример 3).

Пример 3. Раздел В

The score consists of two systems of staves. The first system includes a **Mounted Guiro** (1") and a **Vine glass with "sfz" 3rd finger (nail)**. The second system includes a **Guiro** (1"), a **(Guiro) ca. 5"**, and **chop sticks ca. 3"**. The score is marked with *mp*, *mf*, *p*, *sfz*, *rit.*, and *Tempo!*. It includes instructions like *Liberamente (improv. ... rit.)* and *ca. 4"*. A circled number 1 indicates a technique: **① Rub super-ball on a drum head**. The EME 1021 logo is at the bottom.

Во II части (раздел **С**) основной музыкальный материал в партиях солистов идентичен. Вариации на метрический модуль « $3/4+9/8+3/4+11/8$ », о котором мы говорили выше, изначально представляют собой простые ритмические фразы, состоящие из четвертей и восьмых ноты, исполняемых на том-томах и «кухонных предметах». Первая половина раздела построена на чередовании синхронных фраз исполнителей и их вариаций. Эти фразы, обрастая акцентами тарелок, по мере развития, становятся все более насыщенными и подвижными. Синхронные фразы повторяются по 3 раза в репризе. За ними следуют сольные выпады солистов – вариации на метрический модуль (пример 4).

Помимо динамического развития нюансировки Живкович предлагает во второй части принцип тембрального крещендо. Первые две фразы тихо перестукиваются палочками от суши, тогда как уже в первой вариации исполнители перехватывают палочки с фетровыми головками, позволяя ударным инструментам звучать более гулко. Во второй вариации, и до самого конца сочинения, ударники начинают играть барабанными палочками, то есть с максимально плотным звуком ударных.

Пример 4. Метрический модуль. Начало II части

The score shows a rhythmic module with two staves. The time signature is $3/4+9/8+3/4+11/8$ ($\text{♩}=172-186$). It is marked with *p!* and *sfz*. A circled number 1 indicates a technique: **① Tamburo senza cordell!**. The EME 1021 logo is at the bottom.

палочки по поверхности практически любого ударного инструмента, имеющего плоскость. В результате, с помощью трения, создается необычный акустический эффект, который меняется в зависимости от величины шарика, типа инструмента и техники игры. Фрикционный шарик обладает непрерывным звучанием, которое может бесконечно трансформироваться и видоизменяться по мере того, как продолжается интенсивное движение и давление палочки исполнителем. Этот способ звукоизвлечения нашёл широкое применение в современной музыке. [14]

① Tamburo senza corde!!

После третьей вариации метрический модуль исчезает и дальнейшее развитие следует по ускоряющейся и разгорающейся траектории.

Раздел С больше похож не на ссору, а на совместный танец, наподобие танго, которое постепенно и грациозно закручивается в торнадо любви, ускоряясь до предельных скоростей. Живкович использует метрономное и ритмическое ускорения, а перед самой кодой, даже метрическое *accelerando* (пример 5):

Пример 5. Метрическое ускорение

ПеркуSSIONИСТЫ буквально влетают в коду сочинения (раздел D). Авторское указание *Furioso* указывает на то, что мысли возлюбленных вот-вот сольются в неразделимом экстазе. Экстазе, который в нюансе *fff* рисует зрителю неподдельное иступление и одержимость музыкантов. Следующая за ним финальная экзальтация мягко растворяется в diminuирующих и замедляющихся фигурах, возвещая о законченном слиянии двух близких душ (и тел) смешным стрекотанием гуиры со звоном винного бокала (пример 6):

Пример 6. Кода

Дуэт изобилует унисонами. Принципы яркой совместной игры также использовали Томер Ярив (Tomer Yariv) в сочинении «Гуго» (2009) и Роберт Марино (Robert Marino) в сочинении «Eight on 3 and Nine on 2» («Восемь на три и девять на два») (2007). Эти два произведения, как и «Секс на кухне» отличаются плотным ритмическим драйвом на протяжении всего звучания.

Одними из самых известных работ для дуэта мультиперкуSSIONистов можно также назвать «La festa per due» («Праздник для двоих», 1999) Николаса Мартинцова (Nicolas Martynciow), «As one» («Как один», 2007) Жене Кошински (Gene Koshinski) а также «Cohesion» (Сплоченность) (2012) Мэта Мура (Matt Moore).

Что же отличает дуэт «Секс на кухне» Живковича от других дуэтов?

Прежде всего, яркие и свежие идеи, которые Живкович не боится выносить на суд публики. Набор инструментов включает в себя кухонные предметы: хлыст, винный бокал, палочки для суши, фрикционный шарик. Одними из немногих, кто ранее использовал кухонную утварь¹⁰, оказались Джон Псатас в сочинении «One study, one summary» («Один эскиз, один итог») 2005 г. для мультиперкуссии-соло и аудиозаписи и Ней Розауро в «Mitos Brazilieros» (Бразильские мифы) 1992 г. для квартета ударных. Американский композитор-экспериментатор Джон Кейдж ограничился жестяными банками в своей «Третьей конструкции» (Third Construction) для квартета ударных в 1941 г. Ещё стоит упомянуть квартет для ударных «Tin play» Пера Андреассона (Per Andreasson), (в буквальном переводе – «Игра на консервных банках») написанный в 2008 году.

Живкович добавляет в инструментарий настоящий хлыст, отсутствие которого может быть компенсировано классической фрустой. Но ударник в «Сексе на кухне» имеет прекрасную возможность быть уже не просто музыкантом, а настоящим актёром, держа в руках «предмет садомазохистских утех». Живкович помогает исполнителям эмоционально выражать своенравие и даже властность над партнёром уже с первых нот произведения. Хлыст пока не имел практики применения в академической музыке для ударных вообще¹¹. Кстати, вопрос о гендерной составляющей дуэта не затрагивается композитором, так как профессиональный ударник, в первую очередь – специалист и артист, а уже потом мужчина или женщина.

Назвав сочинение подобным образом, Живкович сделал еготеатральным и сценичным. В нем много разноплановости и эпатажности, совместных ускорений и передач ритмических линий, экспрессивных выплесков эмоций,

Совместная игра на незвуковысотных ударных – это всегда диалектика. Не имея мелодической и гармонической составляющих в звуковом потоке, ударные могут «разговаривать», «спорить», «двигаться» и даже «драться» между собой. Жанр дуэта для мультиперкуссии – явление в современной академической музыке, которое нельзя назвать ординарным, так как всякая идея столкнуть двух ударников с набором инструментов на сцене уже изначально является, по сути, экспериментом. Смысл этой концепции состоит в том, что сочинения практически всегда отличаются друг от друга составом инструментов, как в качественном, так и в количественном значении. Встретить одинаковые сетки ударных на различных концертах академической музыки практически невозможно.

Интенция современного композитора – быть оригинальным «творцом» – часто становится причиной композиторских поисков в создании уникальных звуковых и тембральных сочетаний. Именно мультиперкуSSIONные сетки дают такую возможность и вдохновляют «художника» на создание непохожего ни на какое другое сочинение. А эпатажность и театральность, как инструменты привлечения зрителя – неотъемлемая часть экспериментального перформанса современного искусства.

¹⁰ Сам Живкович ещё раз использовал кухонную утварь в произведении «Ураган Сенди» (2013/14 гг.) для трио ударных.

¹¹ Известен случай, когда ученицы Живковича вышли на исполнение «Секса на кухне» с хлыстом в чёрных обтягивающих латексных костюмах в Венской консерватории.

Список литературы

1. **Jones, Tim.** Nebojsa Zivkovic // *Percusscene* № 8. Melbourne, 2013. p. 104.
2. **Махов А.Е.** *Hostis ANtiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря.* - М.: Intrada, 2006, с. 208-213.
3. **Zivkovic, Nebojsa Jovan.** *Sex in the kitchen for percussion duo op. 35*, *Música Europea* № 1021, 2010.
4. **Zivkovic. Biography.** // Сайт: zivkovic.de [Электронный ресурс]. URL: <https://zivkovic.de/biography/> (дата обращения: 07 августа 2020 года).
5. **Bio. Tuopali duo.** // Сайт: adams-music.com. [Электронный ресурс]. URL: https://www.adams-music.com/en/artists/adams_percussion/tuopali-duo (дата обращения 26 августа 2020 года).
6. **Ira Prodanov.** The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day // *Percussive Notes* 36:5. p. 66.
7. Scimecca, Christopher. *A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital. The College of Wooster.* 2015. p. 23.
8. **Рябой, Евгений.** Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия // *Back Beat* № 5, (январь-февраль 2009 года), с. 14.
9. **Ervin, Karen.** Choreography in Multiple Percussion Playing. // *The Instrumentalist* 32, no. 8 (March 1978) p. 97.
10. **Лукьянов Д. М.** Формирование навыков двигательной полиритмии при обучении игре на ударных инструментах / Сборник научных трудов / Д. М. Лукьянов // Духовые и ударные инструменты. История. Теория. Практика.– 2008. – Вып. 1. – с. 166 – 175.
11. **Берак О.Л.** Музыкальное приношение в контексте эпохи. с. 14. // Сайт. gnesinstudy.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/12/BerakOL.pdf> (дата обращения 13 сентября 2020 года).
12. **Дмитриев Г. П.** Ударные инструменты. Трактровка и современное состояние. Москва. Советский Композитор. 145 с.
13. **Мелихов, И. А.** Театр ударных Небойши Живковича // *Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28-29 марта 2019 года.* М.: РАМ им. Гнесиных. 2019. с. 326-341.
14. **Super ball** // Сайт jampercussion.com [Электронный ресурс]. URL: https://www.jampercussion.com/buy/acoustic-percussion-superball-friction-flumi-mallet-single_945.html (дата обращения: 2 сентября 2020 года).
15. **Концерт ансамбля ударных инструментов PercaRUS duo (21.04.2019).** // Сайт: youtube.com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oc-RVZ5hiD4> (дата обращения: 13 августа 2020 года).

References (transliterated)

1. **Jones, Tim.** Nebojsa Zivkovic. // *Percusscene* № 8. Melbourne, 2013. p. 104.
2. **Mahov A. E.** *Hostis ANtiquus: Kategorii i obrazy srednevekovoj hristianskoj demonologii. Opyt slovarja.* [Categories and images of Christian demonology of the Middle Ages. The experience of the vocabulary]. - Moscow: Intrada, 2006, p. 208-213.
3. **Zivkovic, Nebojsa Jovan.** *Sex in the kitchen for percussion duo op. 35*, *Música Europea* № 1021, 2010, p. 2
4. **Zivkovic. Biography.** // Sayt: zivkovic.de [Elektronnyy resurs]. URL: <https://zivkovic.de/biography/> (data obrashcheniya: 07 avgusta 2020 goda). [Web-cite zivkovic.de [electronic resource]]. URL: <https://zivkovic.de/biography/> (accessed date: August 7, 2020).
5. **Bio. Tuopali duo.** // Sayt: adams-music.com. [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.adams-music.com/en/artists/adams_percussion/tuopali-duo (data obrashcheniya 26 avgusta 2020 goda). [Web-cite adams-music.com [electronic resource]]. URL: https://www.adams-music.com/en/artists/adams_percussion/tuopali-duo (accessed date: August 26, 2020).
6. **Ira Prodanov.** The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music/Research Day // *Percussive Notes* 36:5 (October 1998) p. 66.
7. Scimecca, Christopher. *A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital. The College of Wooster.* 2015. p. 23.
8. **Rjaboj, Evgenij.** Nebojsa Jovan Zhivkovich i ego samaja redkaja v mire professija. [Nebojsa Zivkovic and his rarest profession in the world] // *Back Beat* № 5, 2009, p. 14.
9. **Ervin, Karen.** Choreography in Multiple Percussion Playing // *The Instrumentalist* 32, no. 8. 1978 p. 97.

10. **Luk'yanov D. M.** Formirovanie navykov dvigatel'noj poliritmii pri obuchenii igre na udarnykh instrumentakh [Development of motion polymetry skills in percussion lessons] // *Sbornik nauchnykh trudov / Duhovye i udarnye instrumenty. Istoriya. Teoriya. Praktika.* [Compilation of scientific works / Winds and percussion instruments. History. Theory. Practice] – 2008. – Vol. 1. – p. 166 – 175.
11. **Berak O.L.** *Muzykal'noe prinoshenie v kontekste jepohi.* [Misical offering in the context of the epoch] // Sayt gnesinstudy.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/12/BerakOL.pdf> (data obrashcheniya 13 sentyabrya 2020 goda). [Web-cite gnesinstudy.ru [electronic resource]. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/12/BerakOL.pdf> (accessed date: September 13, 2020).
12. **Dmitriev G. P.** *Udarnye instrumenty. Traktovka i sovremennoe sostojanie.* [Percussion instruments. Interpretation and contemporary condition]. Moscow. Soviet Composer. 145 c.
13. **Melikhov, I. A.** *Teatr udarnykh Neboyski Zhivkovicha* [The theatre of percussion by Nebojsa Zivkovic] // *Issledovaniya molodykh muzykovedov. Sbornik statey po materialam XII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 28-29 marta 2019 goda.* [Researches of young musicologists. Compilation of articles from XII International scientific conference 28-29 of march 2019]. Moscow: The Gnessins Russian Academy of Music. 2019. p. 326-341.
14. *Super ball* // Sayt jampercussion.com [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.jampercussion.com/buy/acoustic-percussion-superball-friction-flumi-mallet-single_945.html (data obrashcheniya: 2 sentyabrya 2020 goda). [Web-cite jampercussion.com [electronic resource]. URL: https://www.jampercussion.com/buy/acoustic-percussion-superball-friction-flumi-mallet-single_945.html (accessed date: September 2, 2020).
15. *Koncert ansamblya udarnykh instrumentov PercaRUS duo* [The concert of percussion ensemble PercaRUS Duo] // Sayt: youtube.com [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oc-RVZ5hiD4> (data obrashcheniya: 10 avgusta 2020 goda). [Web-cite youtube.com [electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oc-RVZ5hiD4> (accessed date: August 10, 2020).

Сведения об авторах:

Мелихов Илья Александрович – доцент кафедры ударных инструментов, соискатель кафедры музыкальной журналистики Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Автор туралы мәлімет:

Мелихов Илья Александрович – ұрмалы аспаптар кафедрасының доценті, «Гнесиндер атындағы Ресей музыка академиясы» жоғары білім беру федералды мемлекеттік бюджеттік білім беру мекемесінің музыкалық журналистика бөлімінің ізденушісі.

Information about the authors:

Ilya Aleksandrovich Melikhov– Associate Professor of Percussion Department, Applicant of Department of musical journalism Federal State Budgetary Institution of Higher Education «Gnessins Russian Academy of Music».

МРНТИ 18.41.51

Дарига Салықова¹*¹Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚ ЭСТРАДАСЫНДАҒЫ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Д.О.Салықованың мақаласында. эстрадалық музыканың кейбір мәселелері, атап айтқанда эстрадалық вокал және эстрадалық оркестр аспаптарының негізгі жетістіктері қарастырылады. Осы бағытты зерделеу барысында ұсынылатын мамандықтардың маңызды компоненттері орындаушылық формат аясында анықталды.

Ғылыми мақаланың авторы «Эстрадалық вокал» және «Эстрадалық оркестрдің аспаптары» кафедрасының студенттері мен магистранттарының Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Музыкалық өнер» факультетінің беделді вокалистер мен аспапшылардың халықаралық және республикалық конкурстарына қатысуы туралы ақпарат берді. Олардың арасында «Славян базары», «Жас қанат», «Шабыт» және тағы басқалары бар. Академия әкімшілігінің белсенді қолдауымен және меценаттардың демеушілігімен студенттердің өздері бастама көтереді, бірге бұл жемісті нәтижелерге әкеледі. Сонымен бірге мұнда автор жалпы және мамандандырылған құзыреттіліктерге ие студенттер мен зерттеушілерді оқыту үдерісі туралы ақпаратты береді, соның ішінде: қазіргі заманғы өнер саласындағы жағдай мен процестерді зерттеу; құбылыстарды талдау, музыкалық өнер туындыларын бағалау, тарихи заңдылықтарды зерттеу және мәдени мұраның көркемдік дәстүрлерін дамыту.

Түйінді сөздер: музыка, эстрада, вокал, эстрадалық аспаптар, вокалды орындаушылық.

Дарига Салықова¹*¹Казахская национальная академия искусств им.Т.Жургенова
Алматы, Казахстан***НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСКОЙ ЭСТРАДЕ****Аннотация**

В статье Салыковой Д.О. рассматриваются некоторые вопросы эстрадного музыкального исполнительства, в частности основные достижения специальности эстрадный вокал и инструменты эстрадного оркестра. В процессе изучения данного направления выявлены важные составляющие представленных специальностей в разрезе исполнительского формата.

Автором научной статьи даны сведения об участии студентов и магистрантов кафедры «Эстрадный вокал» и «Инструменты эстрадного оркестра» на престижных Международных и Республиканских конкурсах вокалистов и инструменталистов факультета «Музыкальное искусство» Казахской Национальной Академии искусств им.Т.Жургенова. Среди них «Славянский базар», «Жас қанат», «Шабыт» и многие другие, способствующие продвижению исполнителей представленной специальности. На первый план выдвигается инициатива самих обучающихся при активной поддержке администрации Академии и спонсорской поддержке меценатов, что в совокупности приводит к плодотворным результатам. Вместе с тем здесь автор подытоживает информацию о процессе обучения студентов и магистрантов, 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.

Ключевые слова: музыка, эстрада, вокал, эстрадные инструменты, вокальное исполнительство

Dariga Salykova¹

¹*Kazakh National Academy Arts named after T. Zhurgenov*

Almaty, Kazakhstan

SOME QUESTIONS OF PERFORMANCE IN THE KAZAKH STAGE

Abstract

In the article by D.O. Salykova, some issues of pop music performance are considered, in particular, the main achievements of the specialty pop vocal and instruments of a pop orchestra. In the process of studying this direction, important components of the presented specialties were identified in the context of the performing format.

The author of the scientific article provides information about the participation of students and undergraduates of the Department of "Pop vocal" And "instruments of pop orchestra" at the prestigious International and National competitions of vocalists and instrumentalists of the faculty of "Musical art" Of the Kazakh National Academy of arts named after T. Zhurgenov. Among them are "Slavyansky Bazar", "Zhas Kanat", "Shabyt" and many others that promote performers of the presented specialty. The initiative of the students themselves is brought to the fore with the active support of the Academy administration and the sponsorship of patrons, which together leads to fruitful results. However, here author summarizes information about the process of teaching students and researchers who acquire general and specialized competencies, including: studying the situation and processes in the field of contemporary art; analysis of phenomena and processes, assessment of works of musical art, study of historical patterns and the development of artistic traditions of cultural heritage.

Keywords: music, stage, vocals, variety instruments, vocal performance.

Қазақстан Республикасының 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 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. 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 (*Иллюстрация 1*).

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-эстрадалықтар 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 әртісі», «Эстрада вокалисті» (Иллюстрация 2).

Иллюстрация 1. «Эстрадалық вокал» кафедрасының лауреаттары – «Voice KZ» тобы



Иллюстрация 2. «Эстрадалық вокал» кафедрасының лауреаттары



Әйгілі отандық өнер ошағы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Еуразиялық Еуропалық Кеңес пен «Erasmus+» бағдарламасының офисі қаржыландыратын халықаралық жобаның қатысушысы болып табылады. Жоба мақсаты музыка мен өнер саласындағы жоғары білім алуды жаңарту әрі халықарылық деңгейде дәріптеу болып келеді. Жоба мақсаты аясында 2018 жылдың 14-26 қазан аралығында консерватория магистранттары қазақ композиторларының шығармалары орындалған Бакин музыкалық академиясы мен Вано Сараджишвили атындағы Тбилиси мемлекеттік консерваториясының ұйымдастыруымен өткен концерттерге қатысты. 2019 жылдың мамыр айында Бергендегі Норвегия университетінің ұстаздары мен студенттерін өзіміздің қара шаңырағымызда қабылдадық. Біздің студенттер, «Хассак» және «Тұран» ансамбльдері мен норвегиялық музыканттар ұйымдасқан 2019 жылы қызықты концерт өткізілді. Бұл жобаның қатысушылары арасында Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының ұстазы Мақсат Медеубек те бар.

Біздің республикамызда үш музыкалық жоғары оқу орны бар. ҚР халық әртісі, профессор, Халықаралық жүлделердің лауреаты А. К. Мусаходжаева басқаратын Қазақ ұлттық өнер университеті, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (ректор ҚР Еңбек сіңірген қайраткері А.А.Жудебаев) мен Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының (ректор ҚР Еңбек сіңірген қайраткері А.Ж.Абдуали) арасындағы оң бәсекелестік бар. Олар, Қазақстандағы музыкалық білім алудың дамуы мен жетілуіне бағытталған, ортақ қызығушылықтан туған достық ара-қатынастар. Оның үстіне, бұл музыкалық оқу орындары бір-бірімен тығыз байланысты. Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы мен Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның түлектері мен профессорлық-ұстаздық құрамы ҚазҰӨУ-нің өзегін құрайды. Бұл өте керемет сайыс: бәсекелестік - қуат жұмылдырғыш күш болып табылғандықтан әрдайым жақсы. Бұндай серіктестіктің тек жақсы қырлары бар - бірлескен концерттік шаралар өткізу, шеберлік сыныптар, ғылыми конференциялар, композиторлық фестивальдер, сайыстар және басқа да шаралар.

Осыған орай, Орталық Азиядағы ең ірі «The Spirit of Tengri» атты Халықаралық заманауи этникалық музыка фестивалін еске алуға болады. Бұл – әлемнің Ethnoworld жанрындағы орындаушылары бас қосатын, Tengri FM радиостанциясымен ұйымдастырылған мультимәдени жоба. Ол жыл сайын ашық аспан астында, қазақ жерінде өнер көрсетіп жатқан заманауи этникалық музыканың әлемдік жұлдыздарының қатысуымен ғаламат дәрежеде өткізіледі. Тағы бір керемет жоба – «Астана-Арқау» атты, Нұр-Сұлтан қаласының әкімдігімен жыл сайын өткізілетін түркі дәстүрлі музыка фестивалі. Соңғы тоғыз жыл ішінде фестивальде бүкіл түркі халықтарының дәстүрлерін көрсететін 700-ге жуық музыканттар мен ғалымдар қатысты. Тұрақты қонақтары: Түркия, Әзірбайжан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түркменстан және Алтай, Башқортастан, Гагаузия, Хакасия, Саха, Татарстан, Тыва сияқты түркі ұлттық автономиялардың әншілері, орындаушылары мен зерттеушілері болып табылады. Бұл дістүрлі музыканы дәріптеу бағытындағы жобалардың шағын бөлігі ғана.

Мәдениет бүгінгі күні адамның рухани және эстетикалық дамуының, ұлттық бірлікті қалыптастырудың және елдің әлемдік қауымдастыққа интеграциялануының күшті құралы болып табылады [1-3]. Көптеген өнер сайыстары осыған дәлел. Жуырда, Қазақстанның атын бүкіл әлемге дүркіреткен эстрада әншісі Әділхан Макин. «Славян базары 2019» халықаралық музыкалық өнер сайысында ол Гран-При жүлдесіне ие болды. Бұл мағынада тыңдаушылардың қызығушылығы мен талғамдары өте заңды, олар табиғи іріктеу арқылы халық жадында берік бекітілген жарқын, бояулы және талантты тұлғалар мен олардың шығармашылығын таңдайды. Кезінде ол 2012 жылы «Жас қанат» жас орындаушыларының республикалық байқауының финалисті болды, бір жылдан кейін - «Шабыт» халықаралық байқауының II сыйлық иегері. Ұстазы И.Г.Кайсиди кездесу үстінде шәкірті жайлы көптеген деректер берген [4]. Жылдың басында жарық көрген мақаламызда бұл орындаушы туралы толығырақ мәліметтер орын алды [5].

Иллюстрация 3. «Эстрадалық вокал» кафедрасының лауреаттары



Қазақстандықтардың әр жылдары аталған халықаралық фестивалінде табысты өнер көрсетіп биік марапаттарға ие болғандар жайлы деректерді еске салған жөн. «Жас қанат» - бұл жас эстрада әншілерінің қазақстандық байқауы, ол 1992 жылдан бастап Алматыда, кейінірек 2001 жылдан бастап Астанада өткізіліп келеді. Байқауға жеке орындаушылар мен топтар қатыса алды. Алғаш рет «Жас Қанат» 1992 жылы Алматы қаласында өтті. Байқаудың бастамашысы және продюсері - Мұрат Ерғалиев. 1992 жылы Ерғалиев музыкалық продюсер ретінде танымал болды, ол ұйымдастырған тағы бір байқаудың арқасында - «Азия дауысы» жаңа байқау дүниеге келді. «Жас қанат» - жас эстрада әншілерінің байқауы «Азия Дауысынан» айырмашылығы, тек Қазақстаннан келген қатысушыларға арналды.

2001 жылы «Жас Қанат» Қазақстанның жаңа астанасы Астанаға қоныс аударды. Байқаудың негізін қалаушылар сол кезде Астана қаласының әкімдігі, Хабар агенттігі және Asia Dauysy фестивалінің дирекциясы болды. 2001-2012 жылдар аралығында байқау Конгресс Холлда өтіп, 2013 жылы ол Бейбітшілік және Келісім сарайына көшірілді.

«Жас қанат» қазақ эстрадасына жаңа буын жас әншілерді ашты. Конкурстың лауреаттары мен диплом иегерлерінің қатарында Медеу Арынбаев пен Ерлан Көкеев, Үркер тобы, Бақыт Шадаева, Нұрлан Абдуллин, Руслан Тохтахунов, Яшлық тобы, Майра Даулетбакова, Бахытжан Хаджимуканов, Бауыржан Исаев, «Аян» тобы, Мадина Садвакасова және басқалар.

Қазылар алқасын әр жылдары КСРО-да кеңінен танымал болған қазақстандық музыканттар басқарды: Бибігүл Төлегенова, Роза Бағланова, Ермек Серкебаев, Кеңес Дүйсекеев, Төлеген Мұхамеджанов, Нұржамал Үсенбаева. Қазылар алқасының құрамына «Дос-Мұқасан» ВИА музыканттары Мұрат Құсайынов пен «Ялла» ВИА-ның музыканттары Фаррух Закиров, эстрада әншілері Роза Рымбаева, Макпал Жүнісова, Мұрат Насыров, Сара Тыныштыгулова, Нагима Есқалиева және Карина Абдуллина, скрипкашы Айман Мұсаходжаева кірді. Қазіргі уақытта Б.Серкебаев пен Еркеш Шәкеев, Шөмішбай Сариев, ҚР экс Мәдениет министрі Арыстанбек Мұхамедұлы және басқалар. Сондай-ақ, қазылар алқасының құрамына байқаудың бұрынғы қатысушылары, соның ішінде Нұрлан Абдуллин, Мадина Садвакасова және Жанар Дұғалова кіреді.

2019 жылы Sputnik Қазақстан ақпарат агенттігінің шолушысы жарыстың танымалдылығының төмендегенін атап өтті. 1997 жылдан бастап байқауға қатысушылар мемориалды аллеяға ағаш отырғызу дәстүрін қолдайды. Бүгінгі күні бес Жас Қанат аллеясы бар: біреуі Алматыда, төртеуі Астанада. 1997-2001 жылдар аралығында Алматы

алаңдарының бірінде ағаштар отырғызылды. Жарыс Астанаға 2001-2003 жылдар аралығында көшіп келгеннен кейін мемориалдық аллея «Алатау» спорт сарайының алдында, 2004-2005 жылдары - «Атамекен» этно-мемориалдық кешенінің алдында, 2005-2013 жылдары - жаңартылған қалалық саябақта, ал 2013 жылдан бастап Бейбітшілік және келісім сарайының алдында.

Осы уақыт аралығында әр түрлі жанрдағы әндер жазылды, бірақ оларды бір нәрсе біріктіреді - мемлекетіміздің астанасы – Нұр-Сұлтан қаласына деген шексіз сүйсіну. Осы қатарлардан бірнеше әндерді бөліп көрсеткіміз келеді.

Сүндет Байғожиннің орындауында «Менің қалам» әні. Ән өте әуезді және түрлі-түсті. Нұрсұлтан Назарбаевтың жазған сөздерінің енуі қаланың барлық сұлулығын көрсетеді. Музыка авторы Төлеген Мұхамеджанов. Бұл ән Батырхан Шүкеновтің жетекшілігімен Игорь Крутойдың студиясында жазылған.

Елорда туралы тағы бір ғажайып ән - «Гүлдей бер, Астана!» Авторы - композитор Ринат Гайсин. Ән әсіресе жас ұрпаққа арналып жазылған. Қазақстандық эстрада жұлдыздары бұл шығарманы ЭКСПО-2017 көрмесінде алғаш рет орындады.

«Азия» тобы өз әріптестерінен қалыспай, елорда күніне - «Нұр-Сұлтанға» ән жаздырды, тіпті бейнебаян да ұсынды. Топ мүшелері бірінші болып өзгертілген қалаға арналған әнді орындағысы келді. Астана қаласына арналған бұл аталған өлеңдер сол бағыттың аз ғана бөлшегі.

2019-2020 оқу жылының екінші жартысында «COVID-19» пандемиясына байланысты Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы қашықтан оқыту форматына көшкен болатын. Академиямыз 2020 жылдың сәуір, мамыр айларында ҚР Мәдениет және спорт министрлігінің бастауымен түрлі жобаларға қатысып, өз өнерін көрермендерге тікелей эфирде көрсетіп, көрермендердің сұрақтарына жауап берді. Оқытушы-профессорлық құрам күн сайын студенттер үшін онлайн-лекция, шеберлік сыныптарын өткізді.

Осындай форматты жалғастыра отырып, ҚР Мәдениет және спорт министрлігі 2020 жылғы қазан айынан бастап мектеп оқушыларының адамгершілік және рухани тұрғыда дамуына бағытталған «Ұлағатты ұрпақ» мәдени-білім беру жобасын іске қосады, деп хабарлайды ҚазАқпарат тілшісі. Ведомство мәліметінше, бағдарлама ұзақтығы 10-15 минуттан тұратын 1-11 сынып оқушылары үшін бейне-дәрістер түрінде әзірленді. Балалар үйден шықпай-ақ Қазақстанның киелі жерлеріне виртуалды түрде саяхаттай алады. Сондай-ақ опера, балет, драма өнерінің озық үлгілерін көріп, қазақстандық және шетел кинофильмдері мен мультфильмдерін тамашалап, әсем музыкалық шығармаларды тыңдай алады. Оқушыларға музыкалық өнер, театр өнері, киноматография, бейнелеу өнері және Киелі Қазақстан атты 5 бағыт бойынша қазақ және орыс тілдерінде барлық білім беру бейне-дәрістеріне еркін қол жеткізуге мүмкіндік беріледі. Әр бейне-дәрістің соңында оқушылар үш сұраққа жауап бере отырып, өздерін тексере алады. Балалардың ерікті түрде қатысуы осы жобаның қағидатты шарты саналады. Оқу жылының соңында тест сұрақтарына дұрыс жауап беріп, жоғары ұпай жинаған ең белсенді қатысушыларды сыйлықтар мен жағымды тосынсыйлар күтеді. «Осындай деңгейдегі жоба жас және жаңа білімге құмар ұрпақ үшін бағдар береді, еліміздің сенімді азаматтарын тәрбиелеуге көмегін тигізеді және жігерге толы жас жүректерді жаулап алады деген сенімдеміз» - деп атап өтті ұйымдастырушылар [6].

«Ұлағатты ұрпақ» жобасына Академияның профессорлық-оқытушылар құрамы «Театр өнері», «Көркемсурет», «Музыкалық өнер» бөлімдеріне белсенді қатысты, олармен мәтіндік бөлім мен бейне қатар дайындалды, сайтқа материал жазылды. Олардың арасында республикаға танымал педагог-ғалымдар, халық әртістері, еңбек сіңірген қайраткерлер, жарқын және талантты орындаушылар – Толқын Забирова, Ольга Батурина, Г.Қайырбекова, Н.Какимова, К.Бельжанова, Г.Өмірзақова және басқалар бар. Дәрістердің мазмұны белгілі бір тақырыптың қысқаша, бірақ ауқымды және өте қызықты көрінісін қамтыды.

Осы тақырып аясында бір мақала көлемінде толықтай мағлұматтар беру оңайға түспейтін іс-шара. Болашақта басқа да мақалаларымызда және ғылыми еңбектерімізде эстрадалық орындаушылық жайлы талдаулар жасап, бұл бағытты әрі қарай дамыту жолында қарқынды еңбектеніп, қызықты деректер береміз деген сенімдеміз.

Әдебиеттер тізімі

1. **Назарбаев Н.А.** «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» // Егемен Қазақстан. 12.04.2017.
2. **Назарбаев Н.А.** Из выступления на XX сессии Ассамблеи народа Казахстана «Стратегия «Казахстан – 2050»: один народ – одна страна – одна судьба», 24.04.2013.
3. **Назарбаев Н.А.** «Ұлы даланың жеті қыры». // Егемен Қазақстан, 21.11.2018.
4. Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының ұстазы Д.Салықованың И.Г.Кайсидимен сұхбаты (сәуір, 2019).
5. **Салықова Д.О.** Қазақ музыкасының эстрадалық бағытындағы орындаушылықтың қазіргі болмысы. // [Электронный ресурс] <http://musicnews.kz/%d2%9baza%d2%9b-muzykasyny%d2%a3-estradyly%d2%9b-ba%d2%93tynda%d2%93y-oryndaushyly%d2%9bty%d2%a3-%d2%9bazirgi-bolmysy/>
6. Қазақстанда оқушылар үшін жаңа мәдени-білім беру жобасы әзірленді. // [Электронный ресурс] https://www.inform.kz/kz/kazakstanda-okushylar-ushin-zhana-madeni-bilim-beru-zhobasy-azirlendi_a3700751

References (transliterated)

1. **Nazarbaev N.A.** «Bolashakqa bagdar: ruhani zhanqyru» // Egemen Kazakhstan. 12.04.2017.
2. **Nazarbaev N.A.** Iz vystupleniya na XX sessii Assamblei naroda Kazahstana «Strategiya «Kazahstan – 2050»: odin narod – odna strana – odna sud'ba», 24.04.2013.
3. **Nazarbaev N.A.** «Ұлы dalanyn zheti qyru». // Egemen Kazakhstan, 21.11.2018.
4. T.Zhyrgenov atyndaqy Kazaq Ұltyq Өner Akademiyasynyn Ұstazy D.Salykovany Ұ.G.Kajsidimen sҕhbaty (sәuir, 2019).
5. **Salykova D.O.** Kazaq muzykasynyn estradalyq baqytyndaqy oryndashylyqtyn qazirgi bolmysy. // [Elektronnyj resurs] <http://musicnews.kz/%d2%9baza%d2%9b-muzykasyny%d2%a3-estradyly%d2%9b-ba%d2%93tynda%d2%93y-oryndaushyly%d2%9bty%d2%a3-%d2%9bazirgi-bolmysy/>
6. Kazakstanda okushylar ҕshin zhana madeni-bilim beru zhobasy әzirlendi. // [Elektronnyj resurs] https://www.inform.kz/kz/kazakstanda-okushylar-ushin-zhana-madeni-bilim-beru-zhobasy-azirlendi_a3700751

Сведения об авторах:

Дарига Орашевна Салықова – преподаватель кафедры «Инструменты эстрадного оркестра» Казахской Национальной Академии искусств им.Т.Жүргенова

Автор туралы мәлімет:

Дарига Орашевна Салықова – Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының «Эстрада оркестірінің әртісі» кафедрасының ұстазы

Information about the authors:

Dariga Orashevna Salykova – teacher of the Department "instruments of pop orchestra" of the Kazakh National Academy of arts. T. Zhurgenova

IRSTI 18.41.51

Galiya Begembetova¹
¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*
Kazakhstan, Almaty

TRANS-BORDER MASTERS: TRANSITION OF A TRADITIONAL MUSICIAN FROM ETHNIC TO WESTERNIZED MUSIC MAKING IN KAZAKHSTAN

Abstract

Mainly traditional forms of singing art functioned in Kazakhstan until 1920-s. Forms inherent in the European opera school were absorbed during the creation of the first national operas (1934-1937) in interaction and mutual influence between Kazakh and Russian cultures. Changes in Kazakh culture form the characteristic features of vocal performance. In the process of interaction and mutual influence, changes created a unique synthesis that allowed the first opera singers, initially belonged to oral traditions, to achieve the heights of operatic mastery. A vivid example of transborder artists skilful in Kazakh and Western singing tradition is Kulyash Baiseitova. She had her traditional singing style with “open” sound, purity of timbre and sang in a low voice. She also was trained as a classical soprano. Kulyash Baiseitova became the first national singer to perform solo parts of European operas in Kazakhstan, clearly demonstrating the unique opportunity to synthesize the ethnic tradition of vocal performance and the academic opera branch. Her creativity became an example of fruitful transborder influences and westernization of Kazakh culture and serves as proof for the possibility of preserving and developing local tradition and master new creative forms and genres of other cultures.

Keywords: Kulyash Baiseitova, traditional singers, Kazakh opera, westernization in music.

Ғалия Бегембетова¹
¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*
Қазақстан, Алматы

ТРАНСШЕКАРАЛЫҚ ШЕБЕРЛЕР: ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНТТЫҢ ЭТНИКАЛЫҚ МУЗЫКАДАН ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ БАТЫСТЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚҚА КӨШУІ

Түйін

1920 жылдарға дейін Қазақстанда ән өнерінің дәстүрлі түрлері жұмыс істеді. Еуропалық опера мектебіне тән формалар алғашқы ұлттық опералық спектакльдердің қойылуына байланысты кейінге қалдырылды (1934-1937 жж.). Қазақ халқының мәдениетіндегі өзгерістер өзара іс-қимыл мен өзара әсер процесінде вокалдық орындаушылыққа тән ерекшеліктерді қалыптастырады, халық-кәсіби орындаушылар ортасынан шыққан қазақ сахнасының алғашқы опера әншілеріне опера шеберлігінің биіктеріне қол жеткізуге мүмкіндік берген бірегей синтезді жасауға ықпал етті. Күләш Байсейітованың шығармашылығының жарқын мысалы. Халықтық ән өнерінің өкілі ретінде ол өзінің «ашық» дыбысымен, тембрдің тазалығымен және Сарыарқаның аймақтық дәстүрінде жас кезінен бастап төмен дауыспен халық әндерін, жырларын, қиссаларын шырқады. Күләш Байсейітова вокалдық орындаушылық пен академиялық опера саласының этникалық дәстүрін синтездеудің бірегей мүмкіндігін айқын көрсете отырып, Қазақстанда Еуропалық опералардың жеке партияларын орындаған алғашқы ұлттық әнші болды. Мұндай феномен белгілі бір тарихи кезеңде, қоғамдық-саяси жүйенің ауысуы нәтижесінде қазақтардың дәстүрлі мәдениетіне еуропалық жанрлар мен музыка ойнау нысандары енгізілген кезде ғана мүмкін болды.

Түйінді сөздер: Күләш Байсейітова, дәстүрлі әншілер, қазақ операсы, музыкадағы вестернизация.

Ғалия Бегембетова¹
¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*
Казахстан, Алматы

ТРАНСГРАНИЧНЫЕ МАСТЕРА: ПЕРЕХОД ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАНТА ОТ ЭТНИЧЕСКОГО К ЗАПАДНОМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация

До 1920-х годов в Казахстане функционировали традиционные формы певческого искусства. Формы, присущие европейской оперной школе, были перенесены в связи с постановкой первых

национальных оперных спектаклей (1934-1937 гг.). Изменения в культуре казахского народа формируют характерные особенности вокального исполнительства, которые в процессе взаимодействия и взаимовлияния, способствовали созданию уникального синтеза, позволившего первым оперным певцам казахской сцены, вышедшим из среды народно-профессиональных исполнителей, достичь высот оперного мастерства. Яркий пример – творчество Куляш Байсеитовой. Будучи представительницей народного певческого исполнительства, она отличалась собственной манерой пения «открытым» звуком, чистотой тембра, и пела с юности низким голосом народные песни, жыры, касса в региональной традиции Сары Арки, откуда она родом. Куляш Байсеитова стала первой национальной певицей, исполнившей в Казахстане сольные партии европейских опер, ярко продемонстрировав уникальную возможность синтеза этнической традиции вокального исполнительства и академической оперной ветви. Подобный феномен был возможен только в определенный исторический период, когда в результате смены общественно-политического строя, в традиционную культуру казахов были внедрены европейские жанры и формы музицирования.

Ключевые слова: Куляш Байсеитова, традиционные певцы, казахская опера, вестернизация в музыке.

Within the framework of the project “Performing Art of Kazakhstan” for 2018-2020, the Kurmangazy Kazakh National Conservatory research group, which I represent, studies the history and stylistic features of various performing schools and traditions. Special attention is paid to the westernization of culture in the 20th century when the musical traditions passed through dramatical changes. An interesting aspect of this problem is the transition of performing musicians from the traditional (ethnic) manner of singing to academic vocal, from the traditional repertory to opera and concert pieces.

Today, the 20th century is already a historical past for us that makes possible to consider the processes that took place during this period as fully completed and assess them in terms of current realities. The 20th century is a unique epoch in the development of the musical culture of the majority of nations that were part of the Soviet Union and at present who have become citizens of independent post-Soviet states.

The cultural development of these states, which occupy vast territories of Eurasia, was primarily due to the political events in this space in the 20th century. A common unconditional characteristic of this time’s musical culture is the variety of tendencies, styles, techniques, and languages that enriched the end of the second millennium’s musical art.

The first stage of vast transformations, which led to creating a new type of musical culture in Kazakhstan, was part of the general revolutionary changes of the people’s life who embodied a new socialist ideology. Creating a new Europeanized urban type of culture was planned at the state level and implemented with the same consistency as political programs and economic development plans. In this regard, Kazakhstan’s musical culture in the 20th century developed in two style directions: 1) continuation of traditional musical culture; 2) development of the westernized branch, which began actively in the 1930s and 40s.

On the vast territory of our country, which occupies the 9th place in the world, there are five regional singing and eleven instrumental schools and sub-schools, which are currently studied to varying degrees. In the XX century, the westernization and globalization of the Kazakh musical culture firmly relied on the ethnic traditions of the rich multi-genre national musical culture.

From time immemorial, the masterpieces of musical folklore and the most prosperous oral professional tradition have been passed from generation to generation by word of mouth. The art of Kazakh akyns-improvisators, sals-seri is typologically close to medieval musicians of Western Europe – jugglers, troubadours, trouvères, Minnesängers and meistersingers. The art of epic narrators – zhyrau and zhyrshi, is complexly related to ritual ceremonies with significant participation of music, wedding and funeral rites, the rites associated with childbirth, healing, etc. All this became the basis for forming new westernized forms and genres in the Kazakh musical culture.

The composer’s art of Kazakhstan at the beginning of the 20th century was formed based on transferring the Russian composer’s school methods, borrowing the wealthiest material of

traditional music in the creation of operas, sonatas, and symphonies. Similarly, the performing traditions of ethnic music became the basis of the new singing schools and the Kazakh musical theatre.

Mainly traditional forms of singing art functioned in Kazakhstan until the 1920s. Forms inherent in the European opera school were absorbed during the creation of the first national operas (1934-1937) in interaction and mutual influence between Kazakh and Russian cultures. According to the peculiarities of the repertory, three groups of singers can be distinguished:

- singers who have preserved the continuity of the oral professional tradition and mastered new forms of concert performance (Gabbas Aitpayev, Amre Kashaubaev, Zhusupbek Elebekov, etc.);
- continuers of the tradition which developed performing culture in the musical theatre and early operas (Manarbek Yerzhanov, Garifolla Kurmangaliev, Zhamal Omarova, etc.);
- representatives of oral tradition trained than in the technique of *belle canto* (Kurmanbek Jandarbekov, Kulyash, and Kanabek Bayseitovs, Uriya Turdukulova, etc.).

From the beginning of the 19th century, the Kazakh folk musical culture had an institute of authorship: the names of such famous musicians as Kurmangazy, Dauletkerei, Tattimbet, Birzhan-sal, Akhan-seri, and others preserved by oral transmission through the numerous masterpieces – songs and instrumental pieces for the folk instruments – dombra, kobyz, sybyzgy, and others, kuys, and epic tunes. .. It was a highly developed professional musical culture, the main features of which were:

- syncretism – the indivisibility of various types of creative activities – poetic, performing, oratory, acting arts;
- high level of performing skills – vocal and instrumental;
- learning in the system of oral traditional school: teacher-student (master-disciple). Upon graduation, the student received a blessing, parting words (*bata*) from the teacher;
- lack of ensemble forms of professional music-making, exclusively solo performing;
- improvisation, the ability to memorize *kuy* with one listening;
- national forms of music competitions of professional musicians. The song-poetic competition of *akyns* is called *aitys*, the competition of musician-instrumentalists who play the string plucked instrument – *dombra* – *tartys*;
- variety of author's pieces, the existence of individual-stylistic features in the art of each oral-professional musician;
- mandatory skills in playing a musical instrument. Both the song and the epic tale in the professional tradition of the Kazakh people always sounded with accompaniment;
- genre-informative variety of pieces of oral-professional musical creativity. There are songs about art and its purpose; songs and *kuys* testaments (*osiet*), initiation (*arnau*), love and landscape lyrics, historical plots, etc.;
- complex musical language and composition of pieces, although the Kazakh traditional song and instrumental piece (*kuy*) do not sound for longer than 5-7 minutes. They are miniatures in terms of form.

In the Kazakh tradition, a refined performing style developed, regionally associated with Kazakhstan's central and northern regions – Saryarka. Oral-professional singers of the Arka tradition had a wide range of voice. Their singing was distinguished by high technical manoeuvrability, “flying”, expansive breathing, originality of timbre and manner of singing. In standard terms, when evaluating the art of such performing musicians, the aesthetic figurative expressions like “көмейінен бал тамған әнші” (“*komeyinen bal tamgan anshi*”) were widely used, which means “a singer from whose throat honey pours”. This characteristic indicates that the singer's voice is plastic, flexible, “sweet and weeping like honey”. There have been expressions like “күміс көмей, жез таңдай әнші” (“*kumis komey, zhez tanday anshi*”) – “a singer with a silver throat, with a palate of metal.” These words assess the availability of a “silver” sound with a special brilliance and also indicate the “metallic” power of the voice. Traditional singers often sang outdoors, directly in the steppe, behind a large gathering of people. Therefore, they had to

have strong voices that could be heard at a distance of “four daily livestock transhumances” (on average, one transhumance was 11 kilometres!). Such epithets were awarded to highly qualified singers. These real professionals had a unique vocal apparatus, mastered poetic improvisation, spoke beautifully, played musical instruments with consummate skills, and mastered elements of theatrical and circus skills.

The method of voice-training was not formalized. However, researchers and musicians’ opinions from the first half of the 19th century, confirmed by the latest research, agreed that the singing of Kazakh masters was characterized by a unique manner based on high singing formants. In part, it is similar to the western *bel canto*, but differs in its more expansive sound, more active use of various forms of resonance, providing a variety of overtones. All this allowed the voice to adapt both to the open and white-filled steppe spaces and the traditional dwelling’s felt interior – a yurt. To exemplify the similarities and differences of Kazakh and western manner of singing, I choose two contemporary singers who both sing in contralto range: Kazakh zhyrshi Ulzhan Baibosynova and Canadian opera vocalist Marie-Nicole Lemieux.

Transferring the art of akyns to concert halls showed the effectiveness of a similar singing style in such a new space.

Modern singers of traditional style maintain continuity with the masters of the past and sing ethnically. However, it is believed that their intonation was influenced by academic and mass musical culture (Kuzeubay). The degree of authenticity of modern singers has been little studied and requires study using the contemporary computer timbre analysis tools. Few recordings of singers of the first kind who, even with a change in the performing situation, retained their original manner, have been preserved. Rare examples are the records of Amre Kashaubayev (Example 1).

Example 1. Amre Kashaubayev sings Balqadisha song by Aqan seri
https://www.youtube.com/watch?v=1kF_o5a_SYY



The second type are the continuers of the tradition who developed performing culture in the musical theatre and early operas. Such “men of the people” became the performing musicians of the first Kazakh operas that appeared in the mid-1930s.

In general, there are several stages in the Kazakh opera history. The first stage is associated with creating the genre (from 1934 to 1947), the appearance of such operas as “Kyz-Zhibek” (epic plot), “Zhalbyr” (historical story), “Er-Targyn” (epic story) by E.Brussilovsky, opera “Abay” (1944) by Zhubanov and Khamidi and “Birzhan and Sara” (1946) by Tulebayev. Many pieces of this period belong to the «citary» operas with the so-called song type of drama, as they are based on broad involvement of folk musical material. In general, at the first stage, the Kazakh opera in a compressed “sketchy” form went through the stages of the European opera’s evolution: from the citatory dialogized model through the operas with individual numbers to the dramaturgy of cross-cutting development. The period’s peaks were the social-lyrical opera drama “Abay” by A.Zhubanov – L.Hamidi and the lyric-dramatic opera “Birzhan and Sara” by M.Tulebayev.

Many bearers of oral traditions and distinguished performing musicians of traditional songs were attracted to creating new westernized art. Such musicians as Manarbek Yerzhanov, Garifolla Kurmangaliev, Zhamal Omarova mastered the dramatic art and opera’s delicacies after they became famous as folk singers. Despite the change in the repertory, which included traditional songs and samples of European and Russian classics (romances and operas), they did not change the manner of singing with “open” sound saturated with high overtones (Example 2).

Example 2. Zhamal Omarova’s sings Guldengen Kazakhsan song by
 Ye. Brusilovskiy
<https://youtu.be/MuhL7-cCrbI?t=403>



Many artists of the new Kazakh theatre, involved in the creation of national opera, were trained to sing in both manners: traditional and *bel canto*.

In the training process, they solved practical problems –the vocal breath, developing the diaphragm, and facilitating the sound to make it instrumentally transparent, flexible and smooth. This shows the similarity of training the traditional and academic (westernized) singer. D.L.Aspelund comparing opera singers' singing with the vocal art of Central Asian singers – *hanende* and *ashugs*, wrote: “Both *hanende* and opera singer, each in his way, sings correctly. The philistine opinion that *hanende* cannot perform an operatic role does not hold water. Indeed, just as an opera singer will not be able to sing for 6-8 hours in a row, as is done by *hanende* and *ashugs* at folk festivals. It is interesting that at the same time, they gradually increase the tessitura and sing the last cycle at an incredible pitch... Of course, this manner of singing is inaccessible to opera singers. *Ashugs* sing up to 70-80 years old, preserving the freshness and flexibility of voices” [6, p.62].

In this regard, researchers' statements about the Kazakh folk singers, whose characteristics are virtuoso breathing, plummy rich sound, and extensive range, are quite remarkable. That is, naturalness, smoothness, a kind of plastic sound of the voice – this feature is not only Italian famous *bel canto*, but also the Kazakh folk singing. Therefore, the development of the first Kazakh opera performers' vocal skills was not carried out by contrasting these national qualities, but by synthesizing them, the most complete disclosure, organic adoption assimilation to maximize the artistic effect. In general, the first Kazakh singers – opera artists were able to master the “European” school of singing while preserving some uniqueness in the performing style. And their art undoubtedly deserves the researchers' attention both for understanding the role of each of them in Kazakhstan's culture and for understanding the cultural and historical essence of the formation period of the opera traditions of in Kazakhstan.

Types of composing and performing practice taken from European musical art were transferred to the fertile ground of the Kazakhs' rich multi-genre traditional culture. A vivid example of transborder artist skilful both in Kazakh and Western singing tradition is Kulyash Baiseitova (1912-1957). She had her traditional singing style with “open” sound, purity of timbre and sang in a low voice. She also was trained as a classical singer. Her teachers D.Dianti, Z. Pisarenko determined the timbre of her voice as a coloratura soprano. Kulyash Baiseitova became the first national singer to perform solo parts of European operas in Kazakhstan, clearly demonstrating the ability to synthesize the ethnic tradition of vocal performance and the academic opera branch. Her creativity became an example of fruitful transborder influences and westernization of Kazakh culture and served as a proof for the possibility to preserve and develop local tradition and master new creative forms and genres of other culture.

K. Baiseitova's background determined the folk traditions' continuity in her work. Her father Zhasyn Beisov was a well-known singer, a *dzhigit-seri*, who travelled around the auls together with the famous Asset and Baluan Sholak. He became the first mentor of the singer. Kulyash recalled how, in her childhood, she liked to repeat the favourite tunes with her father, instantly remembering the melody and words. Other relatives cultivated a love for singing and music in the young singer. Her uncle, Manarbek Yerzhanov, was a famous soloist of the Abay Opera and Ballet Theater, People's Artist of the Republic, a member of the USSR Union of Composers. Thus, the initial stage of learning corresponded to the period of “learning through perception and imitation” adopted in the tradition.

The ability to quickly memorize large art pieces typical for the oral tradition musician helped Kulyash as an actress of the Kazakh Drama Theater – the republic's first theatre. So, her colleague in the theatre N.Nagulina recalled: “Her memory was excellent. The text was remembered with enviable ease. And when later the actress singly worked on her chosen role in the piece, it was already a technical mastery of the stage image” [7, p.16].

It is curious that at first, even in singing to the accompaniment of European instruments, Kulyash adhered to the tradition of a female singing in low tessitura, having a soprano. N.Nagulina notes: “Kulyash possibly noticed herself that she had a high voice, but up to a certain time she did not think and perhaps did not dare to break the canons of the existing traditional manner of song performance” [7, p.20].

Example 3. Gakku aria of Zhybek from the Kyz Zhibek opera, performed by Kulyash Baiseitova
<https://youtu.be/0eMi9IawqgQ?t=206>



When staging the first musical piece on the folk story “Aiman-Sholpan” (1933), the work on the musical numbers became a challenge for the actors, including the leading actress K. Baiseitova. The lack of knowledge of the notes and the lack of singing experience accompanied by an orchestra or piano hindered them. They hardly got used to the conductor’s stick, since the solo folk style of singing allowed free treatment of the songs’ rhythm and tempo.

Kulyash studied the fundamentals of music theory, the first lessons of vocal and other actors of the new musical theatre in the studio at the theatre already working on the first Kazakh opera “Kyz Zhibek” by E. Brussilovsky in 1934. She became one of the first Kazakh singers who crossed over to singing in high tessitura (soprano) and mastered the European repertory. This was facilitated by the studio’s teachers, D. Dianti, Z. Pissarenko and V. Smyslovskaya, who arrived in Kazakhstan from Moscow and St. Petersburg.

It is curious that, on the one hand, the experience of mastering the European repertory changed the manner of Kulyash’s intonation, on the other hand, she retained elements of folk intonation throughout her short career: “open” sound, reliance on high overtones in resonance (Example 4).

Example 4. Bulbul song by L. Khamidi performed by K. Baiseitova
<https://youtu.be/MuHL7-cCrbI?t=1361>



There is a clear separation of schools of academic and traditional vocals in Kazakhstan. Transitions from the traditional repertory in the academic one and vice versa are practically not found. Rare examples of sounding in an ethnic manner in the opera are associated with the performing the roles of the mother in the tragic Kazakh operas (“Kyz Zhibek” by E. Brussilovsky, “Birzhan and Sara” by M. Tulebayev). Meanwhile, the first generation of singers’ experience shows that the skills in both manners made it possible to create a unique singing style, especially pertinent in performing the pieces of academic music.

References

1. *Абулгазина Г.К.* Казахская эпическая опера семидесятых годов. Автореф. дис... канд. искусствоведения. - М., 1990, 16 с.
2. *Аспелунд Д.* Развитие певца и его голоса. – М. –Л.: Музгиз, 1952, 190 с.
3. *Байсеитов К.* На всю жизнь. - Алма-Ата: 1983, с. 285.
4. *Бисенова Г.* Национальные традиции в оперном искусстве Казахстана. Известия АН КазССР, серия филологическая. – Алма-Ата, 1974, № 2, с. 56-60.
5. *Брусиловский Е.Г.* Воспоминания. // ЦГА РК, фонд 999, опись 1.
6. *Виноградов В.С.* Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. Сб.ст. – М.: Советский композитор, 1961, 303 с.
7. *Гончарова Л.А.* Зарождение казахского музыкального театра. //Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. - Л.: Музыка, 1972, с. 141-154.
8. *Джумалиева Т.К.* Опера «Биржан и Сара». К вопросу традиции и новаторства. //Муқан Тулебаев. К 80-летию со дня рождения.- Алма-Ата, 1992, с. 57-70.
9. *Джумалиева Т.К.* Традиция айтуса в казахской опере. //Известия АН КазССР, серия филологическая, 1981 №4.
10. *Джумалиева Т.К.* Национальная песенная традиция в опере М.Тулебаева «Биржан и Сара». //Вопросы истории и теории музыки в Казахстане.- Алма-Ата: Онер, 1984, с. 134-146.
11. *Елеманова С.* Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов. Автореф. дисс...канд. искусствоведения.- Л.: 1984.
12. *Елеманова С.* О социологической специфике профессионального музыкального искусства. //Социологические аспекты изучения музыкального фольклора.- Алма-Ата: Наука, 1978, с. 56-58.

13. *Елеманова С.* О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре. //Известия АН КазССР, сер. филологическая, 1981, № 4, с. 49-56.
14. *Елеманова С.А.* Индивидуальный стиль в казахской устно-профессиональной традиции. //Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность.- Душанбе: Дониш, 1990, с. 468-470.
15. *Кетегенова Н.С.* Мукан Тулебаев.- Алматы: Онер, 1993, 208 с.
16. *Кузембаева С.* Воспеть прекрасное. - Алма-Ата: Онер, 1982, 103 с.
17. *Орленин В.Н.* Фонетика пения и особенности методики обучения современных казахских оперно-концертных певцов. Автореф. дисс...канд.искусствоведения. - Л., 1980, 25 с.
18. *Орленин В.Н.* Скрытые резервы вокального образования //Проблемы музыкального образования и методики. - Алма-Ата, 1990, с. 18-28.

References (transliterated)

1. *Abulgazina G.K.* Kazahskaâ èpiçeskaâ opera semidesâtyh godov. Avtoref.dis...kand.iskusstvovedeniâ.-M., 1990, 16 p.
2. *Aspelund D.* Razvitie pevca i ego golosa. – M. –L.: Muzgiz, 1952, 190 p.
3. *Bajseitov K.* Na vsû žizn'.- Alma-Ata: 1983, p. 285.
4. *Bisenova G.* Nacional'nye tradicii v opernom iskusstve Kazahstana. Izvestiâ AN KazSSR, seriâ filologičeskaâ. – Alma-Ata, 1974, № 2, pp. 56-60.
5. *Brusilovskij E.G.* Vospominaniâ.// CGA RK, fond 999, opis' 1.
6. *Vinogradov V.S.* Voprosy razvitiâ nacional'nyh muzykal'nyh kul'tur v SSSR. Sb.st. – M.: Sovetskij kompozitor, 1961, 303 p.
7. *Gončarova L.A.* Zaroždenie kazahskogo muzykal'nogo teatra. //Muzyka i muzykanty bratskih narodov Sovetskogo Soûza. - L.: Muzyka, 1972, pp. 141-154.
8. *Džumaliev T.K.* Opera «Biržan i Sara». K voprosu tradicii i novatorstva. //Mukan Tulebaev. K 80-letiu so dnâ roždeniâ.- Alma-Ata, 1992, pp. 57-70.
9. *Džumaliev T.K.* Tradiciâ ajtysa v kazahskoj opere. //Izvestiâ AN KazSSR, seriâ filologičeskaâ, 1981 №4.
10. *Džumaliev T.K.* Nacional'naâ pesennaâ tradiciâ v opere M.Tulebaeva «Biržan i Sara». //Voprosy istorii i teorii muzyki v Kazahstane.- Alma-Ata: Oner, 1984, pp. 134-146.
11. *Елеманова С.* Professionalizm ustnoj tradicii v pesennoj kul'ture kazahov. Avtoref. diss...kand. iskusstvovedeniâ.- L.: 1984.
12. *Елеманова С.* О социологической специфике профессионального музыкального искусства. //Социологические аспекты изучения музыкального фольклора.- Alma-Ata: Nauka, 1978, pp. 56-58.
13. *Елеманова С.* О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре. //Известия АН КазССР, сер. филологическая, 1981, № 4, pp. 49-56.
14. *Елеманова С.А.* Individual'nyj stil' v kazahskoj ustno-professional'noj tradicii. //Borbad i hudožestvennye tradicii narodov Central'noj i Perednej Azii: istoriâ i sovremennost'.- Dušanbe: Doniш, 1990, pp. 468-470.
15. *Кетегенова Н.С.* Мукан Тулебаев.- Алматы: Онер, 1993, 208 p.
16. *Кузембаева С.* Воспеть прекрасное. - Алма-Ата: Онер, 1982, 103 p.
17. *Орленин В.Н.* Фонетика пения и особенности методики обучения современных казахских оперно-концертных певцов. Автореф. дисс...канд.искусствоведения. - Л., 1980, 25 p.
18. *Орленин В.Н.* Скрытые резервы вокального образования //Проблемы музыкального образования и методики. - Алма-Ата, 1990, pp. 18-28.

Сведения об авторах:

Бегембетова Галия Зайнакуловна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы

Авторлар туралы мәлімет:

Бегембетова Галия Зайнақұлқызы – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының доценті.

Information about the authors:

Begembetova Galiya Zainakulovna – candidate of arts, associate professor of the department of musicology and composition of the Kazakh National Conservatory named of Kurmangazy.

МРНТИ 18.41.85

Сымбат Әбдуахан¹, Айзада Бултбаева¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***КҮЙШІ Ә.ШЫНҚОЖАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ****Аннотация**

Мақалада Жетісу өңірінің Батыс аймағына жататын Шу өңірінің күйшісі Әшірәлі Шынқожаевтың шығармашылығы қарастырылады. Күйшінің өмірбаяны мен шығармашылығы туралы деректер беріліп, күйлеріне талдау жасалынады. Күйлері құрылым, ырғақ, әуен, орындаушылық әдіс тұрғысынан қарастырылып, салыстырмалы түрде көрсетіледі. Композитордың Жетісу күйшілік мектептеріне тән ерекшеліктері аталады. Солардың ішінде, Жетісу жібек сазды әуендері мен Арқа, Қаратау мектептерінің орындаушылық дәстүрімен байланысы, вариантты, секвенциялық және импровизациялық қайталау үлгісі сияқты ерекшеліктер айтылады. Күйлерінің құрылымы буындық, транспозициялық, буынсыз болып келеді. Мысал ретінде буындық құрылымдағы «Көтерілген тың» және «Желдірме» күйлері талданады.

Түйінді сөздер: Әшірәлі Шынқожаев, күй, күйші, өнер, дәстүр, орындаушылық, Жетісу, буын.

Сымбат Әбдуахан¹, Айзада Бултбаева¹¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ТВОРЧЕСТВО КҮЙШИ А. ШЫНҚОЖАЕВА****Аннотация**

Объектом исследования в данной статье предстает творчество күйші-композитора Жетысуской домбровой традиции – Аширәли Шинқожаева. Приводятся биографические данные и сведения о творческом наследии күйші, дан достаточно подробный анализ кюев. Кюи рассматриваются с точки зрения структуры, ритма, мелодии, приемов игры и даются в сравнении. Автор статьи выделяет в кюях композитора некоторые отличительные черты, свойственные кюевой традиции школы Жетысу. К ним относится связь между нежным звучанием мелодий Жетысу и исполнительскими традициями школ Арки и Каратау, а так же, варианты, секвенционные повторы и импровизационное развитие тем в кюях. Кюи Аширәли написаны в двух традициях – буынной и транспозиционной. В качестве примера проанализированы кюи «Көтерілген тың» и «Желдірме». На примере этих кюев демонстрируется буынный принцип развития материала.

Ключевые слова: Аширәли Шинқожаев, күй, күйші, искусство, традиции, исполнительство, Жетысу, буын.

Symbat Abduakhap¹, Aizada Bultbaeva¹¹*Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
Almaty, Kazakhstan***CREATIVITY KUIISHI OF A. CHYNGOJOEV****Abstract**

The research object in this article is the work of kuishi-composer of the Zhetysu dombra tradition - Ashirali Shinkozhayev. Biographical data and information about the creative heritage of kuishi are given and a relatively detailed analysis of kuis. Kuis are considered from the point of view of structure, rhythm, melody, playing techniques and are given in comparison. The author of the article highlights some distinctive features of the composer's kuis that are characteristic of the Zhetysu kyu tradition. These include the connection between the gentle sound of Zhetysu melodies and the performing traditions of the Arka and Karatau schools and variant and sequential repetitions and improvisational development of themes in kuis. Kuis of Ashirali written in two traditions – buyn and transpositional. As an example, the kuis "Koterilgen tyyn" and "Zheldirme" are analysed. For example, these kuis bunny demonstrates the principle of material development.

Keywords: Ashirali Shinkozhayev, kui, kuishi, art, traditions, performance, creation, Zhetysu, bunny (zone).

Қазақтың кәсіби күй өнерінде халқымыздың рухани болмысы мен тарихын суреттейтін бірнеше күйшілік мектеп қалыптасқан. Солардың бірі және бірегейі – дарынды домбырашы мен атақты күйшілерді сыйлаған Жетісу күйшілік мектебі.

Батыстың төкпе күйлеріне тән екпінді әрі жігерлі ырғақ пен Арқаның шертпе күйлерінің жүрек тербететін философиялық интонациясын тоғыстырған, сағынғанға серік, қиналғанға ем дарытатын Жетісу күйлері оң және теріс бұрауда шертіліп, атадан балаға мирас болып, халықтың асыл қазынасы ретінде бүгінгі күнге жетті.

Жетісу күйлері туралы алғаш А. Жұбанов, А. Затаевич, У. Бекенов, Б.Ерзакович, З. Жанұзақова еңбектерінде жазылып, кейін Б. Мүптекеев, С. Медеубекұлы, Е. Тұңғышұлы, Ж. Жүзбай, М. Әбуғазылар ол күйлердің жарыққа шығуына үлкен үлес қоса бастады. Сондай-ақ, күйлердің насихатталуында зор еңбек атқарып жүрген күйші-орындаушылар Е. Тұңғышұлы, М. Әбуғазы, Т. Оразаев, Б. Әбенев, Б. Бекмұханбетовтарды атасақ болады. Алайда көпке танымал бірнеше күй ғана болмаса, Жетісу күйлері туралы зерттеулер өз тұғырына әлі шыға қойған жоқ.

Академик А.Жұбанов Жетісу күйшілік мектебі жайында жазғанында, негізін қалаушы Байсерке екенін ерекше атап көрсеткен [1, 247]. XIX ғасырда Жетісу аймағында үлкен күйшілік мектептер дамып жатты. Олар Жетісудың Оңтүстік шығысындағы Қожеке, Мергенбай, Сыбанқұл мектебі және Батыс аймағында Іленің батысынан бастап Шу мен Талас аңғарындағы Байсерке Құлышұлы қалаған күйшілік дәстүр. Осы дәстүрдің ізбасарлары – Бердібек, Сатқынбай, Қожабек, Қатшыбай, Кенен, кешегі Темірбек, Әшірәлі, Тұраш, Нұрғиса, Мәлгәждар, бүгінгі Ә. Желдібаев, А. Малдыбаев, Т. Орынтаев, Р. Күлшебаев және т.б. Аталған күйшілердің ішінен ғылыми тұрғыдан қарастырылмаған күйші, ақын, композитор Ә.Шынқожаевқа тоқтала өтейік.

Академик А.Сейдімбектің еңбектерінде келтірілген мәліметтер бойынша **Әшірәлі Шынқожаев** Жамбыл облысының Шу ауданы, Көктөбе ауылында 1920 жылы дүниеге келген белгілі күйші – домбырашы, ақын [2, 811]. Шыққан тегі Ұлы жүз Дулат тайпасының Сиқым деген руынан. Домбыраға жас кезінен бауыр басып, ауыл арасында «бала күйші» атанған. Алайда, он үш жасында шешек ауруына шалдығып, екі көзінен айырылып, бұрын домбыраны қызықтап тартса, енді мұңдасар серігіне айналдырады. Күйші он жеті жасынан бастап күй шығара бастайды. Ол шығарған күйлер ойлы да орнықты сарынымен, күй өнерінің орныққан дәстүрін берік сақтауымен тыңдаған жұртшылықтың көңілінен шығып, тіптен өнер зерттеуші ғалымдардың назарын аудара бастайды.

Қазіргі таңда күйшінің он жеті күйі және онға жуық әндері Алматы қаласы Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының фольклорлық кабинетінде сақтаулы тұр. Ә.Шынқожаевтың күйлерін алғаш рет 1953 жылы бегілі ғалым Б.Ерзакович, кейін 1962 жылы ғылыми-фольклорлық экспедиция барысында танымал зерттеуші З.Жанұзақова жазып алған. Сол жылы «Қазақтың аспаптық музыкасы» деген жинаққа енгізіп, нотаға түсірген [3]. Бұл жинақта күйшінің он алты күйінің нотасы бар. Бірақ күйлерді нотаға таңбалауда «d-g» теңестірілген түрде хатталмаған. Сол себепті осы уақытқа дейін күйлер орындаушылар назарынан тыс қалды десек те болады.

Айналасын ән мен күйге бөлеген композитор Ә.Шынқожаев 1992 жылы өз туған жерінде өмірден өтеді. Бірақ оның өнерін жалғаған шәкірттері жоқ және артында қалған ұрпақтары да әке жолымен өнер жолында болмады. Біздің қолымызда бар қалған мұрасы тек ұнтаспаға жазылған күйлері. Олар: «Тойбастар», «Тойға шашу», «Тойға тарту», «Колхоз биі», «Көтерілген тыңым», «Еңбек биі», «Қазақ маршы», «Балдырған», «Жас балдырған», «Тентек боран», «Шоқпар», «Дулат», «Бейбітшілік», «Толқын», «Ой толқыны», «Қой күзету», «Жайлау», «Желдірме»; Әндері: «Арнау», «Қырық жылдың қырқасында», «Жайлау әні», «Кербұлақ», «Бөбегім», «Космонавт Гагарин», «Тың өлке», «Еліме жүгерінің маңызы бар», «Қазақстанның 40 жылдығына Желдірме».

Жалпы Жетісу күйшілік мектебіне келетін болсақ, оның нақты белгілерін іріктеп атау оңай емес. Себебі, бұл мектептің күйлерінде Арқа, Қаратау, Алтай, Сыр сарындары аралас кездесе береді. Демек, «Синтез» орындау тәсілінде, өңір күйлерінің айырмашылығын мына төменде көрсетілген белгілерден байқаймыз:

- тарту әдістері
- әуені
- ырғағы
- құрылымы.

Әшірәлінің күйлері Байсеркеден келе жатқан Жетісу әуендері мен орындаушылықты Арқа, Қаратау дәстүрімен байланыстыруымен ерекшеленеді. Күйлерінің құрылымы буындық, транспозициялық, буынсыз болып келеді. Буындық формадағы күйлеріне «Тойбастар», «Тойға шашу», «Тойға тарту», «Дулат», «Шоқпар», «Колхоз биі» жатады. Шертпе күй құрылымында шығарылған буынсыз күйлеріне «Ой толқыны», «Бейбітшілік мелодиясы», «Жас балдырған» күйлерін жатқызуға болады.

Әшірәлі шығармашылығындағы «Көтерілген тың» күйінің тақырыбы Қазақстан тарихындағы үлкен оқиғалардың бірі – «Тың және тыңайған жерлерді игеру» (1954-1960) науқанын қозғайды. Н.Хрущевтің саясатымен жүзеге асқан бұл еңбек қазақ халқына өте көп қиыншылықтарын ала келді. Десе де, көп ауыртпашылықты басынан кешкен тыл еңбеккерлері Қазақстанды КСРО-дағы ең ірі астық өндіруші елге айналдырды. Осы адамдардың жігері мен қажымас еңбегіне композитор шабыттанып күй шығарған. Күй өнерінде осы тарихи оқиғаға байланысты туындаған басқа да күйлер бар. Олардың ішінен Х.Тастановтың «Тыңға аттану» сияқты туындысын ерекше атап өтуге болады [4].

Осы мақалада мысал ретінде екі күй қарастырылады. Біреуі буындық құрылымдағы «Көтерілген тың» күйі және буынсыз құрылымдағы «Желдірме» күйі. Екі күйге күйші Н.Әшіров түсірген нота бойынша талдау жасалынады [5].

«Көтерілген тың» күйі шағын кіріспеден басталады. Мұндағы ырғақтық жүйе шығарманың дамуына арқау болып отырады деуге болады. Айта кетерлік жайт, мұнда ырғақ та, әуен де бір сарында, кішігірім секвенциялық жүрістердің көмегімен дамиды.

Көтерілген тың

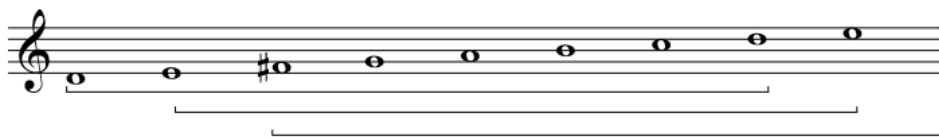
Әшірәлі



Метроритмі басым көпшілігінде 4/4 өлшемінен тұрады, сирек жағдайларда 6/4 өлшемі де кездеседі.

Жоғарыда көрсетілген кіріспеден кейін күй желісі негізгі буында өрбиді. Бұл арада негізгі буын мен орта буынды күй басындағы шағын кіріспе жалғап отырады:

Осы негізгі буыннан төмендегі дыбыс қатарларын құрып, миксолидийлік, эолийлік, фригийлік ладтарды байқауға болады:



Әрі қарай күй кішігірім саға элементіне ұласады. Бұлай атауымыздың себебі, онда сағаға тән октавалық секірудің болуына қарамастан, үстіңгі ішектегі әуендік стереотип кездеспейді. Осы бір секіруден кейін әуен кіші саға регистрінде кішігірім секвенциялармен жүре отырып, орта буынға жалғасады.



Бұл буында дорийлік және фригийлік ладтар ұшырасады:



Осындай кішігірім сағадан кейін күй орта буынмен жалғасып, негізгі буын элементтерінен кіріспеге өтіп аяқталады. Орта буын сағаның әуенін аракідік қайталап отырады. Тұжырымдай келе бұл күйде кішігірім секвенциялық жүрістердің көмегімен ырғақ та, әуен де бір сарында жүреді.

Желдірме

Тез орындалатын бұл күй *d-a* ладтық тірегіне ие. Бастапқы тактіде шертіп қағу әдісі қолданылады. Буындық формаға жатпайтын бұл күй бірден негізгі тақырып арқылы басталады.



Бастапқы тақырыптық элемент қайталауға негізделген. 15-ші тактіден бастап секвенциялық жүріс арқылы екінші тақырыптық элементі орын алады. Нона интервалын қамтыған тақырыптық элементтің шекаралық аймағы кіші сағаға дейін, яғни екінші октаваның *h* дыбысына дейін созылады.



Бұл тақырыптық элемент 19-23т.т. аралығында тағы бір мәрте қайталаанады.

24 тактіден жоғарыдағы элементтің дамуы орын алып, әрі қарай сатылай жүріспен бас буын аймағына түседі. Тоғыз тактіден тұратын бас буын секвенциялық жүріс арқылы дамиды.



Күй әрі қарай негізгі тақырыптың вариантты қайталануымен жалғасын табады. Секвенциялық жүріспен дамыған екінші тақырыптық элементі бұл жолы бас буынмен орын алмасады. Негізгі тақырып желісі тағы да вариантты түрде екі рет қайталанып күй өз мәресіне жетеді. Күй басталуындағы *d-a* ладтық тірегінде емес, *g-d²* тірегімен аяқталады.

Желдірме күйінің талдауын қорытындылай келе автордың өзгешелігі күйде бір тақырыптық желі алып, соны вариантты қайталау арқылы дамытып, бірнеше мәрте қайталауы және екі түрлі ладтық тіректі пайдалануы екенін аңғарамыз.

Әшірәлі шығармашылығының ерекшеліктері осындай салыстырмалы екі күйдің негізінде көрсетілді. Қорытындылай келе айтарымыз, Әшірәлі күйлері ырғақ жағынан Байсерке күйлеріне ұқсас екендігі, географиялық тұрғыдан қарағанда Шу өңірі Арқа және Қаратаумен жақын орналасқандықтан, әуені Жетісудың жібек сазы мен Арқа, Қаратау саздарымен ұштасуы байқалады. Күйлерде әннің құрылым заңдылығы енген, алайда қарапайым әндегі қайталау емес, импровизациялық қайталау үлгісі қалыптасқандығын атап айту керек. Яғни, әндегі қайталаудың негізін күй құрылымына қарай сіңістіріп, регистрлік және ладтық тіректердің түрленіп өзгеруіне алып келген. Ал Арқа, Қаратау күйшілік мектептерінде күйдің өне бойында осы айтылған әннің даму заңдылығы бар күйлер кездеспейді. Күй өнері мен ән әуен-сазының астасуы осы өңір күйшілерінің шығармашылығындағы басты ерекшелігі болып табылады.

Әдебиеттер тізімі

1. *Жұбанов А.* Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
2. *Сейдімбек А.* Қазақтың күй өнері. – Астана: Күлтегін, 2002.
3. *Жанұзақова З.* Қазақтың аспаптық музыкасы. – Алматы, 1962.
4. *Есенұлы А., Елеусізқызы Г.* Күй қастерлі әуез. – Алматы: Өлке, 1998.
5. *Әшіров Н.* Ә.Шынқожаев. Желдірме. – Алматы, 2020.

References (transliterated)

1. *Žubanov A.* Ğasyrlar pernesi. – Almaty: Dajk-Press, 2002.
2. *Sejdimbek A.* Қазақтың күй өнері. – Astana: Kùltegin, 2002.
3. *Žanuзақova Z.* Қазақтың aspapyқ muzykasy. – Almaty, 1962.
4. *Esenuly A., Eleusizkyzy G.* Kùj қasterli әuez. – Almaty: Òlke, 1998.
5. *Áširov N.* Á.Šynқožaev. Želdirme. – Almaty, 2020.

Авторлар туралы мәлімет:

Әбдуахан Сымбат Изатуллақызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының II курс магистранты.

Бултбаева Айзада Зейкеновна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Сведения об авторах:

Абдуахан Сымбат Изатуллақызы – магистрант II года обучения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Бултбаева Айзада Зейкеновна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about the authors:

Abduahap Symbat Izatullakzy – graduate II year students of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

Bultbayeva Aizada Zeikenovna – candidate of art Sciences, associate Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.07

Айдана Бестембекова¹¹ *Алматинский музыкальный колледж им П. Чайковского
Алматы, Казахстан***О ПАРАЛЛЕЛЯХ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СТРУКТУР В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛЫ БАРТОКА И КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИИ****Аннотация**

В настоящей статье излагаются некоторые, обратившие на себя внимание, параллели между сочинениями венгерского композитора XX века Беллы Бартока, сочиненные по материалам его фольклорно-этнографических изысканий, проведенных совместно с Золтаном Кодаи в районах, населенных, по-видимому, потомками бывших кочевников, выходцев из степей и, с другой стороны, – казахской музыкой. Основным методом рассмотрения становится «сакрально-пространственный метод» анализа, сформулированный в трудах композитора, музыковеда Б.Аманжолы. А также используется метод сопоставления некоторых произведений из раннего периода творчества Б.Бартока, с фундаментальными свойствами присущими для казахской традиции, где обнаруживается двойной образный план, и дается определение этого понятия. В связи с обоснованием данной формулировки приводятся примеры из казахской традиции, такие как: домбровая музыка, казахский орнамент, тенгрианский календарь, наскальная живопись, степной ландшафт.

Ключевые слова: сакрально-пространственный анализ, двойной образный план, двуслойность, плотное и бесплотное, пространство, казахская традиция, Картина Мира

Айдана Бестембекова¹¹*П. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі
Алматы, Қазақстан***БЕЛА БАРТОК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ-КЕҢІСТІКТІК ҚҰРЫЛЫМДАРДЫ ҰЙЫМДАСТЫРУЫ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ДӘСТҮРІ ЖАЙЛЫ ПАРАЛЛЕЛЬДЕР ТУРАЛЫ****Аннотация**

Бұл мақалада XX ғасырдағы венгр композиторы Бела Бартоқтың шығармашылығындағы, оның Золтан Кодаи мен көшпенділер аяқ басқан жерде фольклорлы-этнографиялық экспедицияда жиналған материалдары бойынша бір жағынан, басқа жағынан ондай салыстырма қазақ музыкасында және дәстүрінде кездесетіні туралы жазылған. Негізгі әдістеме композитор, музыкатанушы Б. Аманжолдың еңбегінде қисынға келтірілген «киелілікті кеңістікі талдау» болып танылады. Онымен қатар, Б.Бартоқтың ерте шығармашылығындағы кейбір шығармалары мен, қазақ дәстүріне тән -екі бейнелі жоспардың салыстыру әдістемесі, және кейінгінің анықтауы мен түсінігі беріледі. Бұл жайлы: домбыралық музыка, қазақ өю-өрнегі, тәңір күнтүзбесі, көне кескіндеме, дала ландшафт атты ұғымдамалардан мысалдар келтіріледі.

Түйінді сөздер: киелілікті кеңістікі талдауы, екі бейнелі жоспар, екі қабаттылық, тығыз және тығызсыздық, кеңістік, қазақ дәстүрі, Әлем Суреті.

Aidana Bestembekova¹¹*P. Tchaikovsky Almaty Musical College
Almaty, Kazakhstan***ON PARALLELS OF ORGANIZATION OF MUSICAL-SPATIAL STRUCTURES IN THE WORKS OF BELA BARTOK AND THE KAZAKH TRADITION****Abstract**

This article describes some of the noteworthy parallels between the pieces of music of Bella Bartók, the Hungarian composer of the twentieth century, composed based on his folklore and ethnographic research, and performed in collaboration with Zoltan Kodai; in areas populated by the descendants of former nomads from steppes and, on the other hand, Kazakh music in general. This consideration's main

method becomes a "sacred-spatial method" of analysis, which was formulated in the works of B. Amanzhol, the Kazakh composer and musicologist. There is also the method of comparing some works from the early period of B. Bartok's creation that is used for fundamental features related to Kazakh tradition; here is a discovered double imaginative plan, which defines this given concept. In connection with this formulation's basis, there are examples taken from the Kazakh tradition: the dombra music, the Kazakh ornament, the Tengri calendar, the rock art and the steppe landscape.

Keywords: sacred-spatial analysis, double imaginative plan, double-layer, thick and bodiless, space, Kazakh tradition, World View.

Применение более расширенного типа музыкального анализа, включающего в себя пространственные категории, открывает для исследователя перспективу, позволяющую увидеть смысловое содержание музыкального произведения более объемно, глубоко. В трудах Бакдаулета Аманова, Асии Мухамбетовой, Бахтияра Аманжолы и других мы знаем немало важных глубоких находок в анализе образцов казахской музыкальной традиции [1,2,3,4]. В то же время, применение подобного анализа, – «сакрально-пространственного» [3], к музыке иных музыкальных традиций также приносит интересные открытия.

В настоящей статье излагаются некоторые, обратившие на себя внимание параллели между сочинениями венгерского композитора XX века Белы Бартока, сочиненные по материалам его фольклорно-этнографических изысканий, проведенных совместно в Золтаном Кодай в районах, населенные, по-видимому, потомками бывших кочевников, выходцев из степей и, с другой стороны, - казахской музыкой. Но сначала еще раз охарактеризуем анализ, с помощью которого открывается это связь.

Одной из первых работ, раскрывающую суть «сакрально-пространственного» метода анализа является исследование Б. Аманова терминологий западноказахстанских домбровых кюев. Ему удалось увидеть связь между структурами мифо-пространства казахской Картины Мира и структурами организации музыкальной ткани: фактуры, формы. Вертикально расположенные уровни Картины Мира: «нижний уровень – средний – верхний», домбровой западноказахстанской традиции, терминологически выражены в понятиях «бас буын» - «орта буын» - «саға». (Следует упомянуть, что впервые исследование мифо-сознания казахской Картины Мира произвел Ч.Валиханов в своей работе «Собрание сочинений в 5-ти томах», в которой он описал мифо-структуру как сочетание нижнего мира, в котором люди носят пояс на ногах, среднего, в котором пояс носят как люди в середине тела и верхнего, где пояс носят на груди.) Об этом так же говорится в работе С.Аязбековой «Картина Мира этноса».

Исследуя образно-пространственные организации, свойственные казахской музыкальной традиции, Б.Аманжол выводит важную особенность, проявляющуюся не только в языке музыки, но и в других языках национального искусства – *сложной многослойностью*. Вертикальная многослойность – двух-, трёхмерная (не считая измерения времени) – углубляется и многослойностью, характеризующейся более сложными пространственными параметрами. Плотное - материальное сочетается с менее плотным – проявлением духовных субстанций. Как правило, этих сфер две, хотя в своих анализах Б.Аманжол приводит и более сложные. Примеры такой организации мы видим и в наскальной графике, оставленной предками современных казахов с исторических тысячелетних глубин, и в традиционном для казахов орнаменте, и в традиционной и современной музыке.

Примеры подобной организации музыкального пространства можно обнаружить и в сочинениях венгерского композитора Беллы Бартока, обратившегося к пласту национальной культуры, связанного с тюрками-кочевниками. Знакомство композитора с этим пластом венгерской музыкальной культуры произошло в 1906-ом году, когда он «после увлекательного турне по Испании и Португалии, проводит в сельском районе Весто» [5,85-86]. Для молодого композитора это было открытием нового образного мира. Барток начинает записывать мелодии. В следующем, 1907 году Барток и его друг и коллега – композитор и музыковед Золтан Кодай, сообща продолжили поиски и записи народных

мелодий. В целом ими было записано и затем опубликовано немало материала. Часть этого материала была затем использована Бартоком в его творчестве. Здесь можно назвать, в первую очередь, такие его опусы как ... большой сборник фортепианных пьес «Детям» (1908-1909 год), цикл фортепианных произведений «десять легких пьес» (1908 год), пьеса «Аллегро Барбаро» (1914 год).

«Труды Бартока и Кодаи привели к научным открытиям громадного исторического значения. На основе множества конкретных наблюдений, сравнивая десятки песен, собранных в разных областях Венгрии, друзья пришли к неожиданному выводу, полностью опрокинувшему прежние представления о венгерском музыкальном фольклоре» [5, 94-95]. Ранее, исходя из представлений, формирующихся творчеством Ф.Листа, И.Брамса считалось, что венгерская народная музыка складывается из сплетения влияний «славянской, турецкой и цыганской музыки» [5, 95-96]. Так, для мелодий широко представленного в культуре жанре «...вербункош характерны восточный «цыганский» звукоряд с двумя увеличенными секундами, смелые интервальные скачки, обильные орнаменты и фигурации, капризные ритмы с пунктирами, триольными и синкопированными формулами» [5, 96].

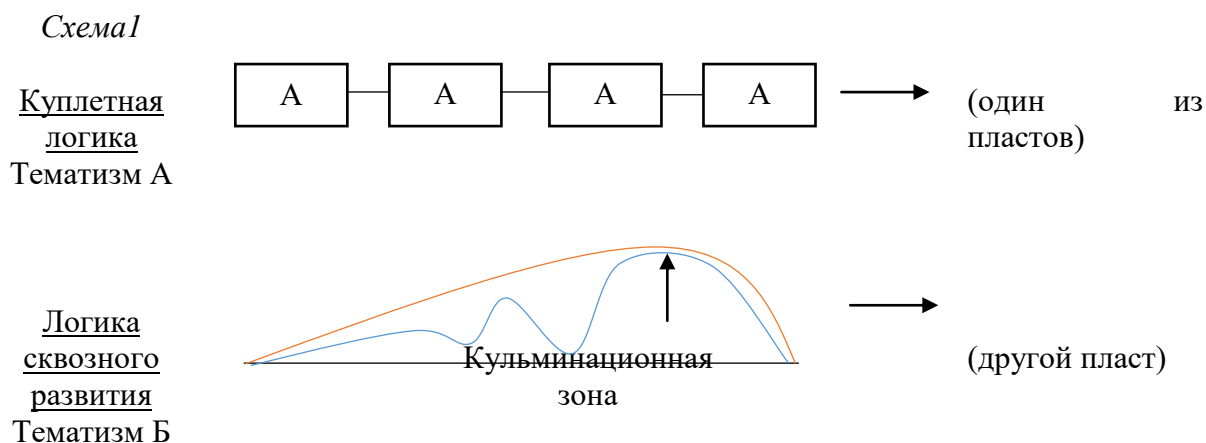
Барток и Кодаи же, открыли для общественности музыкальный пласт, более древний, уходящий корнями на Восток и строящийся на иных структурах. «В основе древних венгерских песен оказался тот же пентатонный лад, что встречается и в музыке многих народов угро-финского и тюркско-монгольского происхождения.» [5, 98]. Эту традицию венгры, по словам Золтана Кодаи в долину Дуная «принесли со своей прародины» [9, 60].

В своей книге о Венгерской музыке, З.Кодаи приводит сравнение венгерских песен и марийских, находя в них параллели не только в отношении лада, но и ритмике и интонировании [9].

По трудам Л. Гумилева [6], М. Аджи [7], Ж. Байжумина [8] и других исследователей истории Степи, мы знаем также, что в долину Дуная неоднократно переселялись и тюркские народы – кочевники. Сакрально-пространственный анализ произведений, созданных по музыкально-этнографическим материалам, собранным в эти годы, обнаруживают структуры общие со структурами, характерными для казахской мировоззренческой системы.

Творческая интуиция Бартока позволила выявить в своих обработках национального материала этого древнего пласта пространственные структуры, характерные для кочевнической степной музыкальной традиции – параллельное присутствие двух пространственных сфер.

Типическую драматургию развития композициях можно было бы выразить следующим образом:



Данная схема иллюстрирует два мира, которые параллельны. Они связаны и не связаны друг с другом. То, что связаны – мы их видим во времени, как части целого. А то, что не связаны – имеют разные драматургии развития, а также лад, ритм, метр, регистр.

Типичная двуслойность образного пространства, как отмечалось выше, характерна для казахской традиции. Приведем ряд доводов обосновывающих это:

Во-первых, такое фундаментальное свойство, где мистика и реальность пересекаются, очень актуально для казахов. Ведь по сей день мы стараемся соблюдать традицию почитания духов своих предков – аруахов. И мы знаем, что это очень важные явления в жизни.

Во-вторых, ландшафт. Известно, что: «в традиционной казахской музыке, сложившейся в степном ландшафте характерным, является фактура, состоящая из одновременно звучащих всего лишь двух звуков. Но многослойность пространственных ощущений, априорно присущая нашей психике, в пустынном степном ландшафте легко заполняет их мир образами мифопоэтического плана» пишет в своей статье Б. Аманжол [4].

Поэтому в плане многослойности музыкальной фактуры, для казахской музыки характерна в большей степени «виртуальность» (то есть: музыкальный язык сформирован так, что достраивает многослойность в сознании; в нотной фиксации без специального анализа она не видна), в отличие от европейской традиции, в которой, в иных ландшафтных пространствах есть только реально звучащее. По-видимому, сюда следует добавить и специфику кочевнического понимания материальных ценностей, в которых ценились такие их качества как легкость, многофункциональность, простота перемещения в пространстве [3].

В-третьих, многослойность временных параллелей обнаруживается и в рассмотрении традиционных для кочевников – казахов представлений о течении времени, выраженных в сформированным ими календаре. Об этом говорит А. Мухамбетова в своей работе «Тенгрианский календарь» «...бесконечное круговращение в одновременности разных по протяженности и качеству временных спиралей развили у кочевника чувство космичности его жизни, одновременной принадлежности ее нескольким параллельным мирам» - читаем мы в ее работе [2, 37].

Также бесспорным доводом является и то, что данный тип построения пространства повторяется и в изобразительных видах традиционной культуры. Например, в наскальной живописи, широко представленной просторами кочевнических ландшафтов и орнаментом.

Приведем ряд примеров. Одни из них – петроглиф, названный А. Медоевым «Картина Мира». Данный петроглиф относится к периоду 3-4 тыс. до н.э. В нем мы видим множество животных, центральное – верблюд очерчен сверху линией, позволяющей ассоциировать верблюда с горой – землей. Причем, землей освоенной человеком, судя по наезднику и кольцу в ноздрях верблюда. Мир, как видим, бесконечен своей вариантностью и многообразием. Линия горы в «обращении» - перевернутом виде, ассоциируется, в противоположность верхнему миру, змеей, подземным миром. Трехмерность Картины Мира и сочетания нескольких смысловых уровней делают композицию многослойной, неким кодом, иносказательно говорящем о структуре параллельных пространств.

*Иллюстрация 1. Картина Мира. Южный Казахстан. Урчище Арпазан. Хребет Каратау.
[10]*



Иллюстрация 2. Умай. Женское божество в трехрогой тиаре. [10]



Озеро Бийликуль, предгорная зона хребта Малый Каратау: Южный Казахстан.

Этот рисунок относится к 6-8 вв., времена поздних кочевников, древнетюркской традиции. Умай-богиня, прародительница тюрков, имя которой означает «лебедь». В образе птицы она могла летать в небе, ходить по земле и плавать по воде. По картине можно обратить внимание на расположение глаз, по которой видно, что они смотрят внутрь себя. То есть опять то же сочетание пространств – измерений: внешнее материальное и внутреннее – духовно-психологическое.

Попытаемся теперь увидеть подобную многомерность образного плана в творчестве Б.Бартока. Рассмотрим ряд примеров, как описывалось выше из сочинений раннего периода 1907-1910 годов, непосредственно возникшим по материалам фольклорных работ Барток и Кодаи. В первую очередь это несколько фортепианных циклов – большой цикл (более 80-ти) обработок народных мелодий «Детям», а также фортепианные пьесы «Вечер в деревне» (из цикла десять легких пьес для фортепиано) и развернутая пьеса «Allegro barbaro».

Так, в цикле «Детям» структуру, обозначенную нами выше, можно обнаружить в более чем в половине пьес. Возможно, это связано с тем, что цикл построен непосредственно на народном материале.

Показательно, что **Allegro barbaro**, построенное на его собственном материале выражает структуру двойного пространства лишь в сфере лада. Об этой пьесе И.Нестьев, пишет, как об образе «...неукротимой языческой силы» [5]. Не случайно, западные критики немало писали об «азиатской дикости» этого мотива, якобы напоминающего об «ордах Аттилы и Чингиз-хана»). [5, 154].

Первая тема «А» - продолжает Нестьев: «это архаическая упрощенная тема «на белых клавишах» (близкая к переменному ладу a-moll – C-dur), которая накладывается то на fis-moll-ную, то на cis-moll-ную гармонию, где последнее является второй темой «В» [5].

Пример 1. Б.Барток, *Allegro barbaro* (1911)

Tempo giusto (♩ = 84-96)



Другой пример с содержанием двойного образного плана мы увидели в детской пьесе «Вечер в деревне». Как это обнаруживается?

Мелодическая линия по ходу развертывания всей пьесы не меняется. Она проходит три раза. Но с каждым проведением, аккорды аккомпанемента все утяжеляются, в ритмическом плане увеличиваются остановки в конце фраз. Если во втором разе продление выражено с помощью фермато, то на третий раз ритмическая остановка длится вест такт. И в образном плане, это остановка характеризует некое погружение в темноту. Смысловое значение этого образа велико. При том, что мелодия сохраняется, метро ритм ее с каждым проведением меняется.

В общем образном плане, это изображение того, как вечер темнеет, солнце садится, играют прощальные блики и все погружается в темноту.

Такая логика содержания характерна многим детским произведениям. Наверное, потому что они в большей степени ощущают разные пространственные категории. Ведь больше всего воображение развито именно у детей.

Пример 2. Б. Барток, «Вечер в деревне».



Так, в шестой пьесе первой тетради «Детям» «Country Dance» создается ощущение двух параллельных пространств. В верхнем голосе этого произведения звучит мелодия в форме периода, которая без изменений проводится четыре раза. Нижние голоса представляют собой моторный остигатный аккомпанемент в интервальном соотношении квинты. Местами эта моторная остигатность прерывается паузами, но он развивается вне зависимости от мелодии в верхнем голосе. То есть он не несет в себе функцию поддержки или сопровождения, у него своя линия развития. Примечательно, что эти пусто звучащие квинты и кварты, в нижнем голосе, символичны звучанию домбры. Вместе с тем, важным здесь является ощущение двух параллельных пространств. Когда нижний голос не подчиняется верхнему голосу, то есть обе линии развиваются самостоятельно.

Пример 3. Б. Барток, «Country Dance» из тетради I цикла «Детям»



Такая же структура двойного плана была выявлена в кюй «Гартыс» Даулкерея. Где дается не просто диалог, а два монолога, каждый из которых находится в своем измерении, возможно и не слышат друг друга [3].

Большое внимание привлекает последняя пьеса из IV тетради «Детям» Бартока «Погребальная песнь». Первая тема «А» – это одnogолосная мелодия с которой начинается погребальная песнь.

Вторая тема «Б» – это аккордовая фактура в синкопированном виде, которая впервые появляется в 13т. В ассоциативном плане первая линия напоминает жанр казахских похоронных песен жоктау (плач). Начальная ее интонация, постепенно восходящая тема в

объеме кварты идентична по структуре с интонацией трагической народной песни «Елим-ай». Тема «Б» вырастает из ноты «С» контроктавы. Фактически из этого звука, взятой на педаль, появляется в синкопированном виде Доминант септаккорд обертонового звукоряда. Получается выстраивается вертикаль, от которой было сказано ранее.

В образном плане тема «Б» создает ощущение некоего дыхания, которое развивается само по себе, в независимости от мелодии темы «А». Сами первые аккорды, открывающие пьесу, рисуют картину-образ тяжелых дыханий (это двойной пунктир, аккорд с двумя точками). И уже здесь впервые появляется низкая «С», открывающая весь спектр обертонового звукоряда. Реально он не звучит, (в т.3 появляется одноголосная тема жоктау), но внутренне мы слышим эти призывы.

Этот образ дыхания, в аккордовой фактуре, своим реальным звучанием, а также подразумеваемостью («С» контроктавы) и переходами в паузы создает ощущение присутствия виртуального мира. Точнее, образ пустоты, который временами появляется и исчезает, но он действителен, мнимо всегда присутствует.

В драматургическом образном плане, здесь прорисовывается такая сюжетная линия, что покойная душа умершего, уже из потустороннего мира, хочет подняться, вернуться в реальный мир, но увы, это невозможно. В нотном тексте это выглядит так: синкопированные аккорды D7 активно развиваются, верхние звуки их как бы волнуюсь, хроматический видоизменяются. И вот вроде бы есть разрешение этого D7 в F-dur (т.35), но опять тяжелые аккордовые дыхания, в пунктирном ритме, уводят из реальности в мир мистики, появляется *gis-moll*. Далее постепенно синкопированная пульсация прерывается паузами. И вместо нее в аккордовой фактуре появляются нисходящие аккорды уменьшенного септаккорда (т.42). Которые являются продолжением образа тяжелого нисходящего дыхания в ритмическом увеличении.

В образном плане такое содержание напоминает казахский орнамент с символикой геометрических фигур. В частности, треугольник. Если он направлен остриём вверх, означает восхождение духа из материи. А если, остриё направлено вниз, говорит о духе, который нисходит в материю.

Пример 4. Б. Барток, «Погребальная песнь» из IV тетради цикла «Детям»

The image shows a musical score for the 'Funeral Song' from the 'Children's Suite' by Béla Bartók. It consists of two systems of staves. The top system is for the piano (left hand) and the right hand. The piano part starts with a *Lento* tempo marking and a *p* dynamic. The right hand part starts with a *mp quasi recitativo* dynamic. The bottom system continues the piece, with the piano part marked *mf* and *prubato*, and the right hand part marked *mp* and *poco agitato*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Такая же структура двойного плана была выявлена в кюй «Тартыс» Даулкерея.

Таким образом, в завершающей «Погребальной пьесе» 4-тетради Бартока, мы видим две темы:

1. Это одноголосная мелодия жоктау
2. Обертоновый звукоряд в виде D7, в своем синкопированном изложении. Который создает образ дыхания, будто попеременно появляющийся в этом и другом потустороннем мире.

Снова получается двойной образный план: мир аруахов и наш реальный мир. Что характерно для тюркской традиции. Из всего этого следует, что организации музыкально-

образного пространства музыки Беллы Бартока и казахской традиции имеют общие точки соприкосновения. В ходе рассмотрения некоторых произведений композитора сакрально-пространственным методом анализа, обнаружили, что в творчестве композитора встречаются образные структуры характерные для казахской традиции.

Также, как и в казахской традиции, его произведениям раннего периода свойственна простота и огромная глубина. Здесь наиболее характерен принцип «внешне мало, подразумевается много». Где второе близко к «бас буыну», что связано с образом смерти, образом подземного мира

Великий фольклорист Барток, бережно относящийся к народному наследию в своих письмах посланиях утверждал, что фольклор заключает в себе в преобразованном виде некие «естественные силы, которые действуют бессознательно в человеке» [5]. Что лишний раз доказывает глубокий сакральный смысл содержания его произведений.

Так, например, в пьесе «**Runaway horse**» из первой тетради «Детям» преобладают два образа: образ из реального мира и из мира мистики. В нотках это выглядит так: форма из двух повторных периодов. В первом проведении - это мелодичная песня в сопровождении бурдонного синкопированного аккомпанемента. В во втором проведении периода - средние голоса заполняются секундовыми интонациями. И создается такое впечатление, что будто аккорды оживают и начинают дышать.

В образном плане – это что-то бесплотное, что-то из нереального мира, который пытается выйти. В каденционной части пьесы, образ потустороннего будто вырывается наружу и как бы вбирая в себя мелодическую линию погружается тяжело и глубоко вниз. Как бы уводя все с собой в нижние миры (это нисходящие аккорды в кварто-квинтовом соотношении (т.13 с затактом)). И самые последние трагические аккорды в низком регистре на *ppp* и мрачный далекий аккорд для d-moll – fis moll, рисуют картину смерти.

Пример 5. Б. Барток, «Runaway horse» из I тетради цикла «Детям»



Отсюда такой образ пространства в пространстве. Слияние реального мира и потустороннего. Примечательно, что эпиграфом к этой пьесе является история об убитом наезднике, которая дается в конце сборника:

«Там за рекой речкой паренька убили.
Из-за сивой лошаденки в речке утопили» [11].

Данные анализы характеризуют особенность раннего периода творческого пути композитора. Возможно он не бросается в глаза исследователю, поскольку в следующих периодах, он отходит от непосредственной связи с фольклором, от принципа цитирования. Барток пишет, что «цитирование предполагает диатонику» [5]. А ему дальше хотелось

работать в сложных ладовых структурах. Поэтому, этот пласт его ранней музыки не сильно заметен. Но, пространственные структуры, связанные с логикой многослойности, где эти слои имеют разные пути своего драматургического развертывания, по-другому проявляются в его творчестве. И рассмотрение того, как это прослеживается в произведениях следующего периода, может быть предметом последующих исследований.

Список литературы

1. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровыхкюев // Инструментальная музыка казахского народа. - Алма-Ата: Өнер, 1985. 152 с.
2. **Мухамбетова А.** Тенгрианский календарь (мушель) как основа кочевой цивилизации казахов. [Международный Фонд Исследования Тенгри](#). 2012г. 37с.
3. **Аманжол Б.** Сакрально-пространственный анализ.. дисс. ... канд. иск. – Алматы 2010 г.
4. **Аманжол Б.** статья «Музыка как язык сознания».
5. **Нестьев И.** Бела барток. Монография. – М.:Музыка, 1969
6. **Гумилев Л.** Древние тюрки. История образования и расцвета Великого тюркского каганата (VI-VII вв. н.э.).-Кристалл, 2002
7. **Аджи М.** Европа.Тюрки.Великая степь. – Мысль, 1998
8. **Байжумин Ж.** История рождения, жизни и смерти пастуха Авеля. Арийский лексикон. Алматы: Типография оперативной печати, 2009. – Т.1.
9. **Кодаи З.** Венгерская народная музыка. монография, Будапешт, 1961
10. **Медоев А.** Гравюры на скалах. - Алма-Ата : Жалын, 1979
11. **Барток Б.** Сборник фортепианных пьес «Для детей», 2 тома –Лань, планета музыки. 2018, цитата из последней страницы.

References (transliterated)

1. **Amanov B.** Kompozicionnaâ terminologiâ dombrovyyhküev // Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. - Alma-Ata: Öner, 1985. 152 s.
2. **Muhambetova A.** Tengrianskij kalendar' (mušel') kak osnova kočevoy civilizacii kazahov. Meždunarodnyj Fond Issledovaniâ Tengri. 2012g. 37s.
3. **Amanžol B.** Sakral'no-prostranstvennyj analiz.. diss. ... kand. isk. – Almaty 2010 g.
4. **Amanžol B.** stat'â «Muzyka kak âzyk soznaniâ».
5. **Nest'ev I.** Bela bartok. Monografiâ. – M.:Muzyka, 1969
6. **Gumilev L.** Drevnie türki. Istoriâ obrazovaniâ i rascveta Velikogo türkskogo kaganata (VI-VII vv. n.è.).-Kristall, 2002
7. **Adži M.** Evropa.Türki.Velikaâ step'. – Mysl', 1998
8. **Bajžumin Ž.** Istoriâ roždeniâ, žižni i smerti pastuha Avelâ. Arijskij leksikon. Almaty: Tipografiâ operativnoj pečati, 2009. – T.1.
9. **Kodai Z.** Vengerskaâ narodnaâ muzyka. monografiâ, Budapešt, 1961
10. **Medoev A.** Gravûry na skalah. - Alma-Ata : Žalyn, 1979
11. **Bartok B.** Sbornik fortepiannyh p'es «Dlâ detej», 2 toma –Lan', planeta muzyki. 2018, citata iz poslednej stranicy.

Сведения об авторе

Бестембекова Айдана Кенжекановна – магистр искусствоведения, преподаватель ПЦК «Теория музыки» Алматинского музыкального колледжа им П.Чайковского. Научный руководитель – Аманжол Бахтияр Туткабаевич, кандидат искусствоведения, доцент.

Автор туралы мәлімет

Бестембекова Айдана Кенжеканқызы – өнертану ғылымының магистрі, П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжінің музыка теориясының оқытушысы. Ғылыми жетекшісі - Аманжол Бахтияр Туткабайұлы, өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент.

Information about the author

Bestembekova Aidana Kenzhekanovna – master of art history, teacher of the PCC "Theory of Music" of the Almaty Musical College named after P. Tchaikovsky. Scientific adviser - Amanzhol Bakhtiyar Tutkabaevich, candidate of art history, associate professor.

МРНТИ 18.41.51

Тихон Максимчев¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***РИХАРД ШТРАУС В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ****Аннотация**

В данной статье представлена широкая панорама критических взглядов на творчество Рихарда Штрауса, одного из ярчайших представителей позднего романтизма. Актуальность работы заключается в обращении авторов как к русско-советским исследованиям по творчеству композитора – В. Каратыгина, А. Оссовского, И. Нестьева, так и зарубежным источникам – Р. Роллана, Э. Краузе, Д. Мура, Д. Марека, Г. Гульда. Широко использованы высказывания самого Штрауса и композиторов современников – Г. Малера, К. Дебюсси, Б. Бартока, С. Рахманинова и С. Прокофьева. Как известно, оценка творчества композитора до настоящего времени весьма неоднозначна. Выбор нередко шокирующей тематики, стилевой плюрализм, сложность музыкального языка и эволюция гармонических средств отразились на восприятии консервативной аудитории. На протяжении творческого пути композитора многие его произведения были встречены шквалом критики и несправедливых высказываний, как со стороны слушателей, так и со стороны музыкальной прессы. В настоящее время Р. Штраус по-прежнему относится к числу недооцененных композиторов рубежа XIX-XX веков, хотя автор отвечал художественным идеям времени, был тесно связан с новыми музыкальными течениями – импрессионизмом, неоклассицизмом, экспрессионизмом. В настоящей работе приведены характеристика и периодизация творчества Р. Штрауса, определен тип творца (по теории Г. Ганзбурга), представлены выводы о влиянии разных направлений на музыкальный стиль композитора, а также дана оценка значения и актуальности творчества Р. Штрауса выдающимися композиторами и критиками.

Ключевые слова: Рихард Штраус, характеристика творчества, стилевой плюрализм, критики о Штраусе.

Тихон Максимчев¹*¹Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***РИХАРД ШТРАУС МУЗЫКАЛЫҚ СЫННЫҢ АЙНАСЫНДА****Аннотация**

Бұл мақалада романтизмнің ең жарқын өкілдерінің бірі Рихард Штраустың шығармашылығы туралы сыни көзқарастардың кең панорамасы ұсынылған. Жұмыстың өзектілігі авторлардың композитор – В. Каратыгин, А. Оссовский, И. Нестьева, орыс-кеңестік зерттеулер шығармашылықтағы – Р. Роллана, Э. Крауз, Д. Мура, Д. Марека, Г. Гульданың шетелдік көздеріне жүгінуінде жатыр. Штраустың өзі және замандас композиторлары – Г. Малер, К. Дебюсси, Б. Барток, С. Рахманинов және С. Прокофьевтің пікірлері кеңінен қолданылды.

Өздеріңіз білетіндеріңіздей, композитордың жұмысын бағалау бүгінгі күнге дейін өте күрделі. Жиі таңқаларлық тақырыпты таңдау, стиль плюрализмі, музыкалық тілдің күрделілігі және гармоникалық құралдардың эволюциясы консервативті аудиторияның қабылдауына әсер етті. Композитордың шығармашылық жолында оның көптеген шығармалары тыңдармандар тарапынан да, музыкалық баспасөз тарапынан да сын мен әділетсіз пікірлерге толы болды.

Қазіргі уақытта Р. Штраус әлі күнге дейін XIX-XX ғасырлардағы бағаланбаған композиторлардың қатарына жатады, дегенмен автор уақыттың көркемдік идеяларына жауап берсе де, жаңа музыкалық ағымдармен – импрессионизм, неоклассицизм, экспрессионизммен тығыз байланыста болды.

Бұл жұмыста Р. Штраус шығармашылығының сипаттамасы мен кезеңділігі келтірілген, жасаушының түрі анықталған (Г. Ганзбург теориясы бойынша), композитордың музыкалық стиліне әртүрлі бағыттардың әсері туралы тұжырымдар ұсынылған, сонымен қатар көрнекті композиторлар мен сыншылар Р. Штраус шығармашылығының мәні мен маңыздылығына баға берілген.

Түйінді сөздер: Рихард Штраус, шығармашылыққа сипаттама, стиль плюрализмі, Штраус туралы сыншылар.

Tikhon Maximchev¹

¹Kurmangazy Kazakh national conservatory
Almaty, Kazakhstan

RICHARD STRAUSS IN THE MIRROR OF MUSIC CRITICISM

Abstract

This article presents a wide panorama of critical views on the work of Richard Strauss, one of the brightest representatives of late romanticism. The relevance of the work is to address the authors both to Russian-Soviet research on the work of the composer – V. Karatygin, A. Ossovsky, I. Nestiev, and foreign sources – R. Rolland, E. Krause, D. Moore, D. Marek, G. Gould. Statements by Strauss himself and contemporary composers such as G. Mahler, K. Debussy, B. Bartok, S. Rachmaninoff and S. Prokofiev are widely used. As you know, the assessment of the composer's work to date is very ambiguous. The choice of often shocking themes, stylistic pluralism, the complexity of the musical language and the evolution of harmonic means affected the perception of a conservative audience. Throughout the composer's career, many of his works were met with a barrage of criticism and unfair statements, both from listeners and from the music press. Currently, R. Strauss is still one of the undervalued composers of the turn of the XIX-XX centuries, although the author corresponded to the artistic ideas of the time, was closely associated with new musical trends – impressionism, Neoclassicism, expressionism. This paper describes the characteristics and periodization of R. Strauss's work, defines the type of Creator (according to the theory of Hansburg), presents conclusions about the influence of different directions on the composer's musical style, and evaluates the significance and relevance of R. Strauss's work by outstanding composers and critics.

Keywords: Richard Strauss, characteristics of creativity, style pluralism, criticism of Strauss.



Рихард Штраус
(1864-1949)

В истории западноевропейской музыкальной культуры конца XIX- начала XX века особое место занимает Рихард Штраус (1864-1949) – гениальный немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель, новатор, создавший новые музыкально-драматические формы и уникальные музыкальные образы. Всю свою жизнь он посвятил развитию немецкой музыкальной культуры, выступая верным хранителем высоких эстетических и этических ценностей старой европейской культуры. Творческое наследие Штрауса поистине грандиозно не только по уровню решения художественных, эстетических задач и философской глубине, оно являет собой выдающееся и противоречивое явление в истории музыкального искусства. Он автор 16 опер, 2 балетов, 9 симфонических поэм, двух симфоний, а также хоровых, инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Штраус значительно обогащает музыкальный язык, его мелодические находки, гармонии, ритмы, инструментовка отмечены свежестью и своеобразием

художественной мысли

Одновременно с Энгельбертом Хумпердинком (1854-1921), Феликсом Вейнгартнером (1863-1942), Максом Шиллингсом (1868-1933), Феруччо Бузони (1866-1924), Максом Регером (1873-1916), Гансом Пфизнером (1869- 1949), Рихард Штраус – Рихард Третий, как называл его, сравнивая с Вагнером, Ганс Бюлов, является ярким представителем немецкой композиторской школы переходного периода, так называемого *fin de siècle*¹.

¹ Fin de siècle. (с фр. — «конец века») – обозначение характерных явлений рубежа XIX и XX веков в истории европейской культуры. К явлениям конца века относили индивидуализм, отказ от общественной жизни и общепринятых моральных норм, разнообразные проявления «упадка».

Наряду с композиторским и дирижерским даром Р. Штраус обладал превосходным литературным талантом, который ярко прослеживается в его высказываниях, статьях, книгах, а также в письмах. Р. Штраус относится к особому типу творца, видевшего в искусстве не развлечение, а важнейший канал культуры, способ пересоздания самой жизни. Не случайно о его творчестве писали выдающиеся композиторы – И. Стравинский, К. Дебюсси, Г. Малер, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Б. Барток, писатели – Р. Роллан, С. Цвейг, музыковеды – М. Ролан, Э. Краузе, В. Каратыгин, Дж. Марек, исполнители – Дж. Мур, Д. Фишер-Дискау, Г. Гульд, Э. Шварцкопф, Т. Хэмпсон.

В историографии творческий путь Р. Штрауса принято условно делить на четыре периода. Первый – до 1886 года, второй – 1887-1903, третий – 1903-1918, четвертый – 1918-1949. Однако, рассматривая динамику творчества композитора, который, как известно, сочинял до конца своих дней, крупнейшие штраусианцы, – Р. Роллан, Э. Краузе, А. Оссовский, Дж. Марек, считают, что все вершины были уже покорены во втором и третьем периодах. Что касается конкретно четвертого периода, то интенсивность деятельности композитора в последние годы заметно замедляется, а качество творчества заметно ухудшается. И. Соллертинский полагает, что Штраус становится эпигоном своего творчества, А. Оссовский пишет, что «четвертый период отмечен творческим оскудением, все большей идейной и художественной деградацией композитора» [1, с.184]. Мы же придерживаемся иной точки зрения, которая в корне отличается от принятой музыкальной науке. Веским основанием, оспаривающим закрепившиеся в зарубежной и российской музыкальной науке взгляды, служат, во-первых, произведения композитора, созданные в четвертый период, представляющие собой неоспоримую художественную ценность. Речь идет о таких шедеврах, относящихся к разным жанрам, как «Три песни Офелии» (1918) из «Гамлета» У. Шекспира, вокальный цикл «Песни Востока» (1928) на стихи Ширази Хафиза и китайских средневековых поэтов, опера «Каприччио» (1942), Концерт для валторны с оркестром №2 ми-бемоль мажор (1942), Концерт для гобоя с оркестром ре мажор (1945), «Четыре последние песни» для высокого голоса с оркестром (1948), но в первую очередь – это «Метаморфозы» (1945), непосредственно связанные с последними годами Второй мировой войны.

Работа над этим грандиозным программным полотном, предназначенном для 23 струнных инструмента, основанном на широком и творческом использовании тем из шедевров классической немецкой музыки – В. Моцарта («Юпитер»), Р. Вагнера («Тристан и Изольда»), Р. Штрауса («Арабелла»), Л. ван Бетховена («Героическая симфония»), была начата в 1943 году, когда был разрушен Мюнхенский оперный театр, дом Гете, города Дрезден и Веймар, все что было так дорого сердцу композитору. По силе своего воздействия, глубине замысла и его воплощении «Метаморфозы» – это насыщенное глубоким психологизмом и трагизмом произведение, которое можно сопоставить, на наш взгляд, с такими шедеврами как «Траурный марш из героической симфонии Л. ван Бетховена, «Похоронный марш на смерть Зигфрида» из оперы Р. Вагнера «Закат богов», «Адажио» из симфоний А. Брукнера, «Адажиетто» из Пятой симфонии Г. Малера, Первая часть Шестой симфонии П. Чайковского, «Адажио» для струнных С. Барбера. «Может быть, Штраус прожил восемьдесят пять лет исключительно для того, чтобы создать эту великолепную вещь, – писал о «Метаморфозах» французский композитор и музыковед Мануэль Ролан. – Может быть, все его преувеличения, излишества, нескромность и прегрешения против хорошего вкуса были всего лишь неизбежными этапами на пути, который привёл этого старого человека к открытию мудрости, к написанию этой умиротворённой и ностальгической музыки-раздумья» [2, 25].

Во-вторых, опора на новую оригинальную «теорию о пяти типах композиторов» выдвинутую Г. Ганзбургом. «Пятый тип, – наиболее распространенный, – композиторы с постепенным прогрессированием, нарастанием творческого потенциала, образующим ряд взаимосвязанных периодов творчества, сопровождающихся мутациями стиля ... таково большинство известных композиторов, включая И. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, Ф. Листа, Р. Вагнера, Д. Верди, Р. Шумана...» [3, 108].

Тем самым, Р. Штраус нами причисляется к гениальным творцам не третьего типа, творческая активность которых, достигнув кульминации, неожиданно прерывается или затухает, а последующим годам присуща творческая малопродуктивность (Дж. Россини, М. Глинка, Я. Сибелиус), а последнего, пятого типа, то есть, к композиторам, продолжающих успешно творить без пауз до последних дней своей жизни. Поздний период Штрауса, трактуемый как упадок творческих сил композитора, оценивается нами как плодотворный и значимый этап в его творчестве. Данная ситуация дает все основания провести параллель с Р. Шумана, активность которого не угасла, как отмечают в учебниках по истории зарубежной музыки, В. Конен, В. Ферман и другие исследователи его наследия. Напротив, в последние годы были созданы Реквием, Месса, вокальные циклы на стихи Е. Кульман, а также его единственная опера «Геновева», высоко ценяемая самим автором и вызвавшая восхищение Г. Лароша, Н. Римского-Корсакова, С. Слонимского.

Рихард Штраус относится к представителям позднего романтизма. Это – «последний романтик», как справедливо называют его американский исследователь Дж. Марек в своей книге «Рихард Штраус. Последний романтик», который своим искусством завершает целую эпоху, берущую начало с позднего Бетховена и достигшей высшей точки в своем развитии в творчестве И. Брамса, Ф. Листа, Р. Вагнера. Одновременно в произведениях Штрауса имеются явные предпосылки и тесные связи с такими новыми современными художественными течениями как экспрессионизм (оперы «Саломея», «Электра»), импрессионизм (песни «Кувшинка», «Плющ» из вокального цикла «Девичьи цветы», фрагменты из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра», «Альпийской симфонии»); неоклассицизм (оперы «Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе» «Интермеццо», «Арабелла», фрагменты из симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель»). Последнее позволяет говорить о *стилевом плюрализме*, который типичен для творцов сложнейшего переходного времени: композиторов – Э. Сати, И. Стравинского, Б. Бартока; художников – А. Матисса, П. Пикассо. Схематически это можно отобразить следующим образом:



Признанный классик, каковым по праву считается Р. Штраус, произведения которого звучали и продолжают звучать в XXI веке на сценах лучших оперных театров и концертных залах в исполнении прекрасных музыкантов, имеет неоднозначные отзывы, оценку его художественных завоеваний, понимание значимости этой фигуры. На протяжении всего творческого пути Маэстро подвергался критическим нападкам, как со стороны широкой слушательской аудитории, так и со стороны музыкальных критиков. Прав гениальный канадский пианист Гленн Гульд, считающий Штрауса величайшим композитором из всех, живших в XX столетии, репутация которого «пострадала от несправедливых оценок больше, нежели у любого музыканта нашего времени» [4, 95].

Чем же обусловлена неоднозначность отношения к творческим завоеваниям, наследию? Отвечая на этот сложный, малоизученный и дискуссионный вопрос, попытаемся определить и выделить основные причины парадоксальной и одновременно драматической

для композитора сложившейся ситуации. К таким веским поводам, вызвавших упреки со стороны слушательской аудитории, и имеющих под собой почву, на наш взгляд, относятся:

- а) выбор необычной и нередко шокирующей тематики;
- б) далеко небезупречный вкус: сочетание гениального с банальным, рафинированности с прямолинейностью);
- в) сложность музыкального языка отдельных сочинений;
- г) наличие длиннот;
- д) консерватизм восприятия слушателя, проявляющийся в неприятии новаторских экспериментов;
- е) стилевой плюрализм.

Рассмотрим более подробно отзывы известнейших европейских и русских композиторов, писателей, музыковедов разной творческой направленности, отмечающих как сильные, так и слабые стороны, имеющиеся в произведениях Штрауса. Начнем с Романа Роллана, одного из глубоких и ранних исследователей творчества, автора ряда статей и книги, посвященной Р. Штраусу, которому принадлежит одна из глубоких характеристик немецкого гения: «Воля у него героическая, покоряющая, страстная и могучая до величия. Вот чем Рихард Штраус велик, вот в чем он уникален в настоящее время. В нем чувствуется сила, властвующая над людьми. Эти-то героические стороны и делают его преемником какой-то части мыслей Бетховена и Вагнера. Эти-то стороны и делают его одним, из поэтов, – быть может, самым крупным современной Германии» [5, 97-98].

С теплотой относился к творчеству Штрауса австрийский композитор Густав Малер. Им дана высокая оценка оперного творчества композитора («Потухший огонь», «Саломея»). Однако доля критики просматривается даже в крайне положительных отзывах. В письме к Альме Малер композитор дает следующую оценку опере: «Саломея» – совершенно гениальное, очень сильное произведение, которое, несомненно, относится к числу самых значительных из созданных в наши дни. В нем под грудой мусора живет и действует вулкан, подземный огонь, а не простой фейерверк» [6, 245].

Достаточно критично и неоднозначно отзывался Клод Дебюсси о творческом наследии Штрауса. Находясь под впечатлением от симфонических композиций, отмечая такое изумляющее многих современников и ценное качество, как умение воплотить в музыке жизнелюбие, радостное восприятие жизни, то есть, «в музыке Рихарда Штрауса много солнца». Однако, рассматривая оперу «Электра», в частности, касаясь гармонического языка, Дебюсси, выделяя серьезные недостатки в этой сфере, в типичной для него манере жестко обобщает: «Штраус совершенно хладнокровно нагромождает наиболее далекие друг от друга тональности, ничуть не задумываясь над тем, что это может «причинить боль», и обращает свое внимание только на «выразительность». Скажем также и о таком широко известном в художественных кругах афоризме Дебюсси. На вопрос о его мнении по поводу Р. Штрауса, Дебюсси остроумно ответил: «Как Рихарда – я люблю Вагнера, а как Штрауса – я люблю Йоганна» [7, 27].

Резко оценивал оперное наследие и достижения Р. Штрауса в этом жанре Мэтр музыки XX века И. Стравинский. Кстати скажем, что в оценке он был достаточно строг, крайне редко отмечал талант и заслуги других композиторов. Среди творцов, заслуживших его похвалу, назовем К. Черни, М. Равеля, Э. Сати, М. де Фалья, музыку которых он ценил и искренне восхищался. «Я хотел бы подвергнуть все оперы Штрауса любому наказанию, уготованному в чистилище для торжествующей банальности. Их музыкальный материал, дешевый и бедный, не может заинтересовать музыканта наших дней...

Занимающая теперь такое видное место «Ариадна»? Я не выношу квартсекстаккордов Штрауса: «Ариадна» вызывает у меня желание визжать. – пишет Стравинский в своих «Диалогах» [8, 208].

Своей неоднозначностью отличаются высказывания о Штраусе Б. Бартока. С одной стороны, он с восхищением пишет о знакомстве с симфонической поэмой «Так говорил Заратустра», которую услышал в 1902 году. По его словам, это сочинение произвело на него сильнейшее впечатление, буквально как «удар молнии». Не случайно Э. Лендвай

отмечает влияние концепций поздних романтиков – Ф. Листа и особенно Р. Штрауса на произведения Бартока, относящиеся к раннему периоду творчества венгерского композитора [9, 22]. Спустя несколько лет, в созданных в эти годы произведениях – «Деревянный принц», «Чудесный мандарин», Барток как композитор приобретает другую манеру и сознательно отходит от принципов, присущих симфоническому методу Штрауса. Более того, в своих высказываниях о творчестве Рихарда Штрауса, он считает бывшего своего кумира недостаточно глубоким и современным.

Уже в начале XX века Рихард Штраус получил известность как провокационный композитор. Новаторство в выборе тем, откровенность творчества, пугающий консервативных композиторов натурализм, поставили Штрауса в оппозицию по отношению к другим творцам. Примечательно высказывание А. Лядова адресованное студентам увлекающимся смелыми экспериментами (среди которых был и Прокофьев): «Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси» [10, 36]. Приведем позицию С. Рахманинова по отношению к музыке Р. Штрауса. На своих симфонических концертах, как свидетельствует пресса тех лет, он блистательно, с большим увлечением дирижировал штраусовскими поэмами «Дон Жуан» и «Тиль Уленшпигель», которыми искренне восхищался. В начале 1907 года в Дрездене Рахманинов услышал «Саломею», от которой, как он пишет к своему другу, профессору Московской консерватории Н. Морозову, пришел в полный восторг, «больше всего от оркестра, конечно, но понравилось мне многое и в самой музыке, когда это не звучало очень уж фальшиво. И все-таки Штраус — очень талантливый человек. А инструментовка его поразительна. Когда я, сидя в театре и прослушав уже всю «Саломею», представил себе, что вдруг бы сейчас, здесь же заиграли бы, например, мою оперу, то мне сделалось как-то неловко и стыдно. Такое чувство, точно я вышел бы к публике раздетым. Очень уж Штраус умеет наряжаться...» [11, 404].

В том же ключе выдержаны две записи из дневников С. Прокофьева, которые были написаны в разные годы. Первая заметка сделана композитором в Петербурге. Отметим, что этому предшествовало большое событие в культурной жизни обеих столиц, связанное с приездом Р. Штрауса в январе 1913 года на гастроли в Россию. Следует сказать, во-первых, что это вторая, после 1896 года поездка в Россию и слушатель был уже знаком с творчеством последнего романтика. Его имя не сходит с полос «Русской музыкальной газеты», критики представляют Р. Штрауса как «наиболее передового и прогрессивного музыканта современной Германии, как новый свет, который показался на горизонте музыкального неба». Во-вторых, Штраус с большим уважением относился к русской музыке и ее творцам, с удовольствием дирижировал «Шехерезадой» Н. Римского-Корсакова. В начале Первой мировой войны, узнав о том, что власти Германии хотят запретить исполнять русскую музыку, Рихард Штраус пишет возмущенное открытое письмо, напечатанное в «Русской музыкальной газете»: «Воют государства, а наука и искусство должны стоять вне политики, вне войны, и нам, представителям искусства, не следует становиться посмешищем всего мира».

Что касается концерта, который состоялся в зале Дворянского собрания под управлением самого Штрауса, то на нем прозвучали «Дон Жуан», фрагменты из «Саломеи», «Домашняя симфония», встреченные слушателями горячими овациями. В зале присутствовал композитор, ректор Петербургской консерватории А. Глазунов, вся художественная интеллигенция северной столицы. 16 февраля 1913 года С. Прокофьев был приглашен на генеральную репетицию «Электры» Штрауса в Мариинском театре, которая после премьеры в 1908 году была названа критиками пошлостью и торжествующей банальностью. В качестве режиссера выступил Вс. Мейерхольд, декорации выполнены А. Головиным, дирижер А. Роутс. «Местами я получил полное удовлетворение, – пишет Прокофьев, – хотя странно, когда по поводу какого-нибудь душевного движения маленькой женщины, затерявшейся в глубине огромной сцены, в оркестре происходит такой гром, что рухнет потолок... Относительно до самой музыки, то есть места сильные и драматические,

есть очень пошлые, масса ненужной фальши, полное отсутствие малейшей формы и невероятная длина. Вообще-то музыка любопытная, но не «настоящая», как фальшивый золотой, который не звенит» [12]. Прокофьев.

Следующая фиксация впечатления относится к 1921 году, она появилась после посещения Прокофьевым камерного концерта Штрауса в Чикаго. «Концерт Штрауса состоял из его романсов, автор у рояля. Аккомпанировал он прелестно, чуть-чуть суховато, – отмечает Прокофьев. – Первые романсы были просты и хороши, но затем пошла такая свистопляска дурного вкуса, что я удрал с полконцерта. Ну, я понимаю пошлость в кабаке. Когда играют садовые оркестры, я просто их не слышу. Но когда пошлость представляется с первоклассной техникой, благородным выражением лица и мировой славой, то это, право, оскорбительно» [12, 32].

После состоявшихся в России концертов Р. Штрауса, которого критики называли прогрессивным композитором, прошедших с ошеломляющим успехом и огромным интересом российского слушателя к современной европейской музыке, В. Каратыгин, известный музыкальный писатель, автор книги «Рихард Штраус». От романтизма к реализму» (1922), поделился своими размышлениями по поводу успеха музыки немецкого композитора в России. «Как быстро мы живем, – пишет критик. – Лет 10 тому назад на Штрауса широкая публика смотрела крайне недоверчиво, считала его музыку дикой и совершенно неприемлемой. Нынешний шумный успех германского маэстро свидетельствует о том, что его искусство стало общедоступным» [13, 71].

Как реагировал и выдерживал Р. Штраус обрушившейся и преследовавшей на протяжении всей его длительной творческой жизни этот поток критики? На наш взгляд, весьма достойно. Как истинный баварец, склонный к тяжеловесному юмору, Штраус, улыбаясь и спокойно пожимая плечами, успокаивая себя тем, что «не существует художника, которого тысячи его современников не считали бы умалишенным». Как истинный боец за свои идеи и свою музыку, он бросает вызов мещанству и филистерству, остроумно борясь за утверждение своей личности, отбиваясь от них, как правило, от критиков в своих музыкальных произведениях. Наконец, Штраус, который понимал и знал истинную цену своей музыки и своим открытиям, мог, улыбаясь сказать друзьям: «Может быть, я не являюсь первосортным композитором, но я – первоклассный второсортный композитор!».

Как же оценивает свои художественные завоевания сам Р. Штраус, называвший себя «последним отпрыском мирового театрального развития в царстве музыки», то есть последним представителем немецкой классической культуры? Знаменательно, что, подводя итоги своей 80-летней творческой жизни, начисто переписав для своих потомков партитуры своих трех поэм «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Тиль Уленшпигель», приведя в порядок рукописи, Р. Штраус писал: «Я прекрасно знаю, что мои симфонические произведения не достигают высот гения Бетховена. Я хорошо вижу расстояние, которое отделяет мои оперы от непреходящих ценностей, созданных Вагнером. Но все же верю, что они займут почетное место в созвездии музыкально-театральных произведений и смогут послужить строительным камнем в этих алее Сфинксов» [14, 181].

Список литературы

1. **Оссовский А.** Рихард Штраус и его симфоническое творчество // Избранные статьи и воспоминания. – Л., Советский композитор, 1961, 180 с.
2. **Марек Дж. Рихард Штраус.** Последний романтик. Перевод книги: Р. С. Боброва, И. Маненок. Издательство: Центрполиграф 2002, 400 с.
3. **Ганзбург Г.И.** Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия, М., 2005, №1; 108 с.
4. **Гульд Г.** Избранное. В 2-х кн. – М. Издательский дом «Классика XXI», 2006 – 240 с.
5. **Роллан Р.** Музыканты наших дней. – Л., Издательство №Художественная литература№, 1935, 195 с.
6. **Малер Г.** Письма, воспоминания. Издательство Музыка. Перевод с немецкого С. Ошерова. Москва 1968, 606 с.

7. *Дебюсси К.* Избранные письма / Сост., перев., вступ. ст., коммент. А Розанова. –Л.: Музыка, 1986, 286 с.
8. *Стравинский И.* Диалоги. – Л,Музыка, 1971, 414 с.
9. *Нестьев И.* Христиансен Л. Барток // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая, книга пятая. – М., Музыка, 1987, 22 с.
10. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974, 558 с.
11. *Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сост.- ред., авт. вступ. ст., комм., указ. З.А.Апетян. – М.,1978
12. *Прокофьев С. С.:* материалы, документы, воспоминания / [сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна]. – Москва: Мuzгиз, 1956, 468 с.
13. *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. – М-Л., Музыка, 1976, 71 с.
14. *Штраус Р.* К итогам моей 80-летней трудовой жизни // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975, 181 с.

References (transliterated)

1. *Ossovskij A.* Rihard Štraus i ego simfoničeskoe tvorčestvo//Izbrannye stat'i i vospominaniâ. – L., Sovetskij kompozitor, 1961, 180 p.
2. *Marek Dž.* Rihard Štraus. Poslednij romantik. Perevod knigi: R. S. Bobrova, I. Manenok. Izdatel'stvo: Centrpoligraf 2002, 400 p.
3. *Ganzburg G.I.* Pesennyj teatr Roberta Šumana // Muzykal'naâ akademiâ, M., 2005, №1; 108 p.
4. *Gul'd G.* Izbrannoe. V 2-h kn. – M. Izdatel'skij dom «Klassika XXI», 2006 – 240 p.
5. *Rollan R.* Muzykanty naših dnejj. – L., Izdatel'stvo №Hudožestvennaâ literatura№, 1935, 195 p.
6. *Maler G.* Pis'ma, vospominaniâ. Izdatel'stvo Muzyka. Perevod s nemeckogo S. Ošerova. Moskva 1968, 606 p.
7. *Debûssi K.* Izbrannye pis'ma / Sost., perev., vstup. st., komment. A Rozanova. –L.: Muzyka, 1986, 286 p.
8. Stravinskij I. Dialogi. – L,Музыка, 1971, 414 p.
9. *Nest'ev I. Hristiansen L.* Bartok // Музыка HH века. Очерки. Čast' vtoraâ, kniga pâtaâ. – М., Музыка, 1987, 22 p.
10. *Martynov I.* Sergej Prokof'ev: žizn' i tvorčestvo. М.: Музыка, 1974, 558 p.
11. *Rahmaninov S.* Literaturnoe nasledie: V 3 t. Т. 1: Vospominaniâ. Stat'i. Interv'û. Pis'ma /Sost.- red., avt. vstup. st., komm., ukaz. Z.A.Apetân. – М.,1978
12. Prokof'ev S. S.: materialy, dokumenty, vospominaniâ / [sost., red., primeč. i vstup. st. S. I. Šlifštejna]. – Moskva: Muzgiz, 1956, 468 p.
13. *Karatygin V. G.* Izbrannye stat'i. – М-Л., Музыка, 1976, 71 p.
14. *Štraus R.* K itogam moej 80-letnej trudovoj žizni // Zarubežnaâ muzyka HH века. – М., 1975, 181 p.

Информация об авторе

Максимчев Тихон Вячеславович – магистрант второго года обучения. Научный руководитель – Джумалиева Тамара Кажғалиевна, профессор, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель РК.

Автор туралы мәлімет

Максимчев Тихон Вячеславұлы – екінші жылдық оқу магистранты. Ғылыми жетекшісі – Джумалиева Тамара Қажғалиқызы, профессор, өнертану кандидаты, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.

Information about author

Maximchev Tikhon – master's student second years of study. Scientific supervisor – Tamara Dzhumaliev, professor, candidate of art history, honored worker of the Republic of Kazakhstan.

МРНТИ 18.41.51

Акбота Оскенбаева¹, Жанар Шайкенова¹
Қазақ ұлттық өнер университеті
Нұр-Сұлтан, Қазақстан

ВАЛТОРНА АСПАБЫНДА ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ

Аннотация

Мақалада үрмелі аспаптардың негізгі даму бағытымен бірге, валторна аспабының қазіргі уақытта қазақ музыкасындағы негізгі орындаушылық жағдайы және репертуар қоры жайында баяндалады. Жалпы үрмелі аспаптың негізін қалаушылардан бастау алған тарихи деректер айтылады, валторна аспабындағы қазіргі уақыттағы репертуар қорын айтып өтеміз. Жалпы түрлі конкурстарға қатысу арқылы және де музыкалық колледжде түрлі шеберлік класстар өтіліп, білім алмасу жүріп отырады. Тек қана аспабымен ғана шектелмейді. Сонымен қатар үрмелі аспаптар арқылы орындаушылықты меңгеру барысы үрмелі басқа елдерінің аспаптырмен байланыс. Валторна аспабының репертуар шығармашылық қорының тізімі өте мол болып келеді.

Түйінді сөздер: үрмелі аспап, валторна, музыкалық бағдарлама, аспап, шығарма, репертуар қоры.

Акбота Оскенбаева¹, Жанар Шайкенова¹
¹Казахский национальный университет искусств
Нур-Султан, Казахстан

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ВАЛТОРНЕ

Аннотация

В данной статье, наряду с основным направлением развития духовых инструментов рассказывается об основных исполнительских состояниях и репертуарном фонде инструмента валторна в казахской музыке в настоящее время. В целом об исторических фактах от основателей духового инструмента и репертуарная программа духового инструмента валторна. В целом, в рамках различных конкурсов, в музыкальных колледжах проводятся мастер-классы, происходит обмен знаниями. Не ограничивается только одним инструментом. Одновременно происходит овладение искусством игры на духовых инструментах связанных с другими странами. Репертуарный фонд валторны весьма обширен.

Ключевые слова: духовой инструмент, валторна, музыкальная программа, инструмент, сочинение, репертуарный фонд.

Akbota Oskenskaeva¹, Zhanar Shaikenova¹
¹Kazakh National University of Arts
Nur-Sultan, Kazakhstan

CURRENT STATE OF FRENCH HORN PERFORMANCE

Abstract

This article, along with the main direction of development of wind instruments, describes the central performing states and repertoire fund of the French horn instrument in Kazakh music at present. In General, about historical facts from the founders of the wind instrument and the wind instrument French horn's repertoire program. In general, within various competitions, master classes are held in music colleges, knowledge is exchanged. Not limited to just one tool. Simultaneously, the art of playing wind instruments associated with other countries is being mastered. The French horn repertoire is very extensive.

Keywords: wind instrument, French horn, musical program, instrument, composition, repertoire fund.

Қазіргі таңда үрмелі аспаптар қатары даму үстінде, симфониялық музыканың дамуымен көптеген тың дүниелер шығарып дамып келеді. Соның ішінде валторна аспабының музыкалық білімдегі ең үздіктердің бірі болып саналды, ал әлемдік

валторнашылар мектебінің өкілдері музыкалық жоғары оқу орындарын бітірген аспапшылар бүкіл әлемдегі оркестрлерде, ансамбльдерде және музыкалық оқу орындарында жұмыс істейді. Валторна аспабының жалпы орыс және шетелдік музыкалық мәдениетінде валторндағы ойын мектебі жарты ғасыр бұрын ерекше және қайталанбас болды, басқа орындаушылық мектептерден аспаптың дыбысталу сұлулығымен және музыкалық орындаудың рухани қанықтығымен ерекшеленді. Диссертациялық негізгі тақырыбымының бірінші тарауына сәйкес мақаламының негізгі мақсаты Қазақстандағы валторна аспабының негізгі бағыты және қазіргі уақыттағы репертуар қорына тоқталып өткім келеді.

Валторналық мектебінің жұмыс істеген уақытында болған валторнистерді кәсіби даярлау әдістемесінде неғұрлым маңызды өзгеріс атқарушылық және педагогикалық практикаға қос хроматикалық валторнаны енгізу және одан кейін «В» (Си-бемоль) аспабының пайдасына «F» (Фа) аспабында валторнадан біртіндеп бас тарту болып табылады. Халықаралық конкурстардағы валторнистердің жеңістері елде қос хроматикалық валторналардың пайда болуымен хронологиялық сәйкес келеді [1].

Валторналық мектебінің осы регрессі отандық валторнистерді оқытуда негізгі құрал ретінде валторнаға ауысумен сәйкес келеді. Бірақ осы уақыт аралығында орын алған және отандық музыкалық орындаушылық жағдайына әсер еткен елеулі әлеуметтік-экономикалық өзгерістердің жаһандық әлеуметтік процестер аясында валторнистердің орындаушылық қызметінің өзгеруін, оқытуда қолданылатын валторнаның түрі ретінде жасыруға байланысты бұл фактілерді біріктіре білу қиын. Сол кездегі көптеген педагогтар мен орындаушылардың кәсіби назары оқу-әдістемелік құралдар мен концерттік репертуарды жасауға бағытталды. Үрмелі аспаптарда ойнауды оқытудың теориясы мен әдістемесі бойынша алғашқы еңбектер жиі әмбебап болды – оларда кез келген үрмелі аспаптарда оқыту үшін қажетті мәліметтер болды. Бірақ өткен ғасырдың 60-шы жылдарынан бастап үрмелі аспаптардағы орындаушылық теориясы ортақ жағдайдан жеке адамға қарқынды дами бастады. Көптеген жұмыстардың авторлары нақты үрмелі аспапта ойнау мәселелеріне қатысты проблемаларды терең зерттеуге ұмтыла бастады.

Қазақстандағы үрмелі аспаптар. Қазақстандағы үрмелі аспаптар да шығармашылық өнер туындыларын дамыту процесі республикамыздың композиторларының шығармашылығының дамуымен тікелей байланысты. Қ. Қожамияров, Л. Хамиди, А. Жұбанов, Е. Брусилловский, М. Төлебаев, Б. Байқадамов сынды тағы басқа композиторлардың шығармаларында үрмелі аспаптардың алғаш қолдануы басталған.

Валторна аспабаның орындаушылық шеберлігінің дамуын республикамыздың үрмелі аспаптарының қалыптасуының жалпы контекстінде қарастыруға болады. Алайда Қазақстанның үрмелі аспаптар мектебінің негізін қалаушылары: С. Салимов, А. Димонт, Д. Ремизов, М. Жәрдемалиев, А. Федянин, Ю. Клушкин, Т. Нуралы, Х. Жумакенов тағы басқалар деп саналады. Айтып ескертетін мәселелердің бірі – еліміздің шебер үрмелі аспапта ойнайтын музыканттары орындаушылықты ғана емес, сонымен қатар ұстаздық қызметті қатар алып жүріп, шәкіртерді тәрбиелеп, Қазақстанның аспаптар мектебін қалыптастырды.

Қазақ ұлттық Құрманғазы атындағы консерваториясының үздік ұлағатты ұстаздарының бірі, шебер валторнашы, кәсіби деңгейі жоғары, білікті маман Кәрібаев Бекмұхамбет Есіркепұлы өз сөзінде айтып өткендей, «Қазақстанда үрмелі аспаптар мектебі сонау консерватория ашылғаннан бастап қалыптасқан, сол уақыт шамасында көптеген мықты шебер музыканттарды дайындап шығарды. Қазіргі таңда да үрмелі аспаптар мектебінің деңгейі өте жоғарғы биік деңгейде деп көз жұма сенімді айта аламыз. Өйткені, сөзге тиек етіп айта кетсек, көптеген оқушыларымыз мемлекеттік және де халықаралық байқаулардың лауреаты атанып, онымен қоса көптеген шәкірттеріміз әлемнің мықты оркестрлерінде қызмет жасап жүр. Мұның барлығы да Қазақстанда валторна аспабының шет елдерден артта қалмай, бірге дамып, өз ішінде биік бір өнер белестерін алып жатқандығына куәлік етеді. Осы жерде айта кететін болсақ, Қазақстан елінде үрмелі аспаптар шеберлері, білімді ұстаздарымызды да еңбектерінің еш кетпегенін байқаймыз».

Өнерлі балалар мектебін тәмамдап, одан кейін 1970-1975 жылдары Фрунзе, қазіргі Бишкек, қаласындағы Б. Бейшеналиев атындағы Қырғыз мемлекеттік өнер институтын тәмамдады. Осынша жыл ұстаздық тәжірибиесін Б. Е. Кәрібаев 1980 жылы Ош қаласының музыкалық училищесінен бастаған. Одан ары 1987 жылдан бастап А. Абдраев атындағы Республикалық мектебінде, сонымен қатар сол жылдары Қырғыз ұлттық консерваториясында 1993 жылға дейін дәріс берген. 1999 жылы Алматы қаласына ауысып, А.Жұбанов атындағы Республикалық Қазақ мамандандырылған музыка мектебінде валторна сыныбын дәл қазіргі күнге жүргізіп келеді. Ал 2008 жылдан бері Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында ұлағатты ұстаз. Педагогика саласының дамуына қосқан елеулі үлесі үшін Б. Е. Кәрібаев Қазақстан Республикасының Мәдениет министрлігі және ҚР Білім және ғылым министрлігінің Құрмет грамотасымен марапаттылған.

Валторна тартушыны қалыптастыру үдерісі – бұл музыканттың барша өнерлік еңбек жолында үздіксіз оқу жолы, шыңдалу жолы. Жас валторна тартушыны оқыту барысында үлкен рөл атқаратын методикалық жағынан ғана емес, сонымен қатар оқытушының орындаушылық шеберлігіне де тығыз байланысты. Б. Е. Кәрібаев қырық жылдық тәжірибиесінде ұстаздық жолымен қатар еліміздің белді оркестрлерінде еңбек етіп, Қырғызстан мемлекетінің бірнеше музыкалық мекемелерінде ұстаз және симфониялық оркестр артисі қызметін атқарған болатын. Қазақ ұлттық Жамбыл атындағы филармониясының үрмелі және ұрмалы аспаптар оркестрінде, басқа да симфониялық оркестрлер де отыз жылдан аса қызмет атқарған беделді ұлы ұстаз, өз ісінің шебері. Осынша жылдық оркестрде орындаушылық тәжірибесі де ол кісіге оқушыларын оқыту кезінде көп көмегін береді. Ұстаз оқушыларымен оркестрдің өзіндік қиындықтары мен маңызды сырларымен бөліседі, практика жүзінде көрген өнер қиындықтарымен сыр шертеді. Бұлардың ішіне ұстаз өз шәкірттеріне нотадан бірден оқу, ансамбльмен жұмыс жасау, оркестрдің басқа да музыканттарымен және дирижермен жұмыс тағы басқа маңызды тұстарды негізге ала отырып, білім яғни орындаушылықтың сан қилы тұстарын шәкірт ойына жеткізіп отырады. Айта кетсек бұл нақты орындаушылық міндеттеріне ғана емес, сонымен қатар музыканттың тәжірибесінің психологиялық аспектісін меңгеруге де орындаушылықтың ерекшелігін айқын байқауға көмектеседі.

Б.Е. Кәрібаевтің өз аузынан айтуынша қырық жылдық ұстаздық жолында елуден аса оқушыларды тәрбиелеп шығарған, оларды бала кезден үрмелі аспаптың қыр сырын тануға өз үлесін қосқан. Бұл шебер валторнашыда білім алған шәкірттерінің көбісі Қазақстанның белді, беделді оркестрлерінде қызмет етуде. Әрине ұстазға ең ұмытылмас әсер қалдыратын ол жарқын, мықты, яғни берген білімін ақтап шығатын, шыбық кезінен суарған ағашының ертеңгі күні жеміс беруі сынды деп айта алатын оқушылар. Ұстаздан шәкірт озар демекші, аттарын атай, түстерін түстей кетсек, Сержан Қуанышев, Алиасқар Салихов, Дидар Мейірхан, Әлишер Слейманқұл – олар төртеуі де Абай атындағы опера балет театрында еңбек етеді, ұстазынан алған білімін сол жақта шыңдауда. Дархан Түзелбеков пен Мадияр Белеков – Астана опера театрында ал Санжар Қадырбеков – Мемлекеттік квинтетте еңбек жолында. Ерлан Жакенов, Қалқаман Багдатович Қазақ Ұлттық Өнер Университетінде және Қазақ Мемлекеттік академиялық симфониялық оркестрінде еңбек етеді. Қазақстан Республикасының Мемлекеттік академиялық симфониялық оркестрінде еңбек ететіндер – Ерік Адильбаев, Тимур Кульжанов, Нұрлыбек Спатаев, Сырым Мамутбаев және де Оскенбаева Акбота [2, 33б].

Валторна аспапаның тартушыларды оқыту барысында репертуар да өте өзекті мәселелердің бірі болып саналады. Валторнашы репертуары дегенмен ол скрипка немесе фортепианодан асып түсе алмайды, бірақ аттап өте алмайтын шекаралары болады. Көне музыкаларға келсек, шыныменде біз басқа аспаптардан скрипка, виолончельден секілді өңделген, яғни ыңғайланған шығармаларды айтамыз. Әрине классикалық музыкада ол жағынан жеңілірек, неге десек валторна репертуары айтарлықтай жеткілікті міндетті бағдарлама қалыптасқан. Мысалға әр валторнашы белгілі Й. Гайдн және В. А. Моцарттың концерттерімен, Л. Ван Бетховеннің сонатасын ойнайды. Романтикалық репертуарына

келсек, Дж. Россини, К. Сен-Санс, К. М. Вебер және тағы басқа композиторлардың шығармаларын атап өтеміз. Ал ХХ ғ. басындағы валторнаға арналған музыканы айтсақ, ол расында Р. Штраустың және Р. Глиэрдың концерттері. Орыс музыкасы және жаңа заманауи музыкаға П.Хиндемиттің, Э.Бозза, В. Буяновскийдің шығармаларын жатқызамыз.

Көзге оттай басылар әр шығарманың өз қиындықтары бар, және әр валторнашы өз мүмкіндігіне қарай шығармаларды орындайды. Жоғарыда аталған шығармалардың бәрі барша халықаралық, республикалық байқауларда міндетті шығармалар қатарында болып табылады. Қазіргі қазақ шығармаларды атасақ, еліміздің жас композиторы Әліби Абдинуровтың арнайы валторна аспабына жазылған пьесаларын ойға алаламыз. Ол шығармалар заманауи, өзіндік бояуларға толы, өз ерекшелігімен өмірге келген өте әдемі, қазіргі таңда көптеген республикалық байқауларда, концерттерде жиі орындалатын шығармалар қатарына да кірді.

Қазақстанның валторна мектебінің дамуына салмақты үлес қосатын студенттердің түрлі орындаушылық байқауларға қатысуы, өздерін таныта білуі, сондай-ақ озық оқу орындарымен ынтымақтастық та болып, соның ішінде бірлестікте ауыз біршілікте болғаны өте маңызды. Белгілі шебер валторнашы Ю. Усовтың өзі айтқандай: «Байқаулар жас музыканттармен ұстаздарды ынталандырып, жалпы деңгейін көтеріп және қолданбалы үрмелі аспаптарын озық жүйелермен алмастыру үшін классикалық, заманауи, кеңестік репертуарды кеңейтіп, кейбір негізгі әдістерді қайта қарастыруға айтарлықтай жігерлендіру болып табылды» [46,1556]. Көптеген әлемдік деңгейдегі музыканттар мастер-класстар өткізіп, студенттік оркестрлеріміз әлемді аралап гастролдік сапармен концерт беруде, және байқаулар да өте көп. Мысалы, студенттік олимпиада, Республикалық байқаулар және «Шабыт» сынды сайыстар өткізіледі.

Бүгінгі күндері басты мәселе – музыкалық мәдениеттің даму кезінде аспаптық орындаушылықты кеңейту және дамыту мәселесі. Бұл барша үрмелі аспаптарға, соның ішінде валторна аспабына да тікелей қатысты. Соның қатарында оқу үрдісін жандандырып, сондай-ақ қазақ композиторларының тарапынан туған шығармашылық мүмкіндіктерін арттыру, қазіргі таңдағы аса ауқымды, белсенді мүмкіндіктерінің бірі болып табылады. Үрмелі аспап музыканттарының орындаушылық өнерінің дамуы олардың репертуарының кеңейуімен тығыз байланысты. Біздің республикамыздың композиторларымен орындаушыларының бірлесіп құрылуы оны одан ары белсенді етеді.

Жалпы мақаламызды қорытындылай келе, ХХ-ХХІ ғасырда валторна аспабына жаңа сұраныстар мен шығармалар жазылып, көптеген тың дүниелер пайда болды. Негізгі бұл аспаптың ерекшелігі жасалынып, көптеген елдердегі музыка мәдениетінде дамушылық әрі салалық бөліктерге бөлініп үрмелі аспаптарды үйрету және дамыту барысы қолға алынды.

Валторна аспабының әдістемелік үйрету бөліміне байналысты дамып, келесі кезектегі негізгі әдістер арқылы үйретілді. Музыкалық шығармамен жұмыс жүргізу барысында ең алдымен талдаудан бастап, соңғы қортындысына дейін жоғары орындаушылық шеберлікпен техникалық еркіндікке жету үшін бірнеше әдістер жиынтығы қолданылады. Бұл әдістер авторлық түпнұсқаны оқу барысында шығарманың көркемдік бейнесін ашумен тығыз байланысты.

Музыкалық шығарманы талдамас бұрын сол шығарманы ұнтаспадан немесе орындаушының нұсқасын тыңдап алынады. Жаңа шығарманы тыңдауды екі жолы бар.

- Оқытушының орындауында тыңдау;
- Әлемдік музыканттардың орындауында тыңдау;

Шығармаларды тыңдау барысында қолымызда нотамыз болуы шарт, студентның шығарманы түсінуінің қалыптасуына байланысты шығарманың талдау бастау алады. Келесі тізбектер бойынша дайындық барысын жүргіземіз. Жалпы түрлі конкурстарға қатысу арқылы және де музыкалық колледжде түрлі шеберлік класстар өтіліп, білім алмасу жүріп отырады. Тек қана аспабымен ғана шектелмейді. Сонымен қатар үрмелі аспаптар арқылы орындаушылықты меңгеру барысы үрмелі басқа елдерінің аспаптырмен байланыс [3]. Валторна аспабының репертуар шығармашылық қорының тізімі өте мол болып келеді.

Күрдәлі формалы шығармалармен қоса, симфониялық шығармалар, пьеса, ансамбль және оркестрге арналған шығармалар, этюд және жаттығуларды жатқызуға болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. В 6-ти тт.— Т. 5. — 1056 с.
2. **Мамбутбаев С.** Симфониялық шығармаларда валторна аспабының рөлі : өнертану магистрі дәрежесін алуға арналған диссертация. Алматы, 2019.
3. **Делий П.Ю.** Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной подготовки: дис. канд. пед. наук – М., 2003.

References (transliterated)

1. Muzykal'naâ ènciklopediâ. — М.: Sovetskaâ ènciklopediâ, 1981. V 6-ti tt.— Т. 5. — 1056 p.
2. **Mambutbaev S.** Simfoniâlyқ şygarmalarda valtorna aspabynyn рôli : ònertanu magistrì dârežesin aluға арналған dissertaciâ. Almaty, 2019.
3. **Delij P.Û.** Formirovanie ispolnitel'skogo apparata valtornista v processe professional'noj podgotovki: dis. kand. ped. nauk – М., 2003.

Сведения об авторах:

Оскенбаева Акбота Еркінқызы – магистрант I года обучения Казахского Национального университета искусств. Научный руководитель – Шайкенова Жанар Шалкарбековна – PhD, старший преподаватель, научный руководитель.

Автор туралы мәлімет:

Оскенбаева Акбота Еркінқызы – Қазақ Ұлттық Өнер Университеті I курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – Шайкенова Жанар Шалкарбековна – PhD, аға оқытушы, ғылыми жетекші.

Information about the authors:

Oskenbaeva Akbota Erkinқыzy – 1st year master's student of the Kazakh National University of Arts. Scientific supervisor – Shaikenova Zhanar Shalkarbekovna – PhD, Senior Lecturer, Scientific Supervisor.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Zhumabekova L. <i>Жумабекова Л.</i> <i>Жумабекова Л.</i>	Comparative aspects of studying string-bowed instruments similar to the Kazakh qobyz Сравнительный анализ струнно-смычковых инструментов, аналогичных казахскому кобызу Қазақтың қобызына ұқсас ішекті-ысқышты аспаптарды салыстырмалы түрде талдау	5
Мелихов И. <i>Мелихов И.</i> <i>Melihov I.</i>	Театральная эпатажность Небойши Живковича для дуэта ударных Ұрмалы аспаптар дуэтіне арналған Небойша Живковичтің театралдық эпатаждылығы The atrical provocativeness of Nebojsa Zivkovic in the concert hall for percussion duo	18
Салықова Д. <i>Салыкова Д.</i> <i>Salykova D.</i>	Қазақ эстрадасындағы орындаушылықтың кейбір мәселелері Некоторые вопросы исполнительства в казахской эстраде Some questions of performance in the Kazakh stage	29
Begembetova G. <i>Бегембетова Г.</i> <i>Бегембетова Г.</i>	Trans-border masters: transition of a traditional musician from ethnic to westernized music making in Kazakhstan Траншекаралық шеберлер: дәстүрлі музыканттың этникалық музыкадан Қазақстандағы батыстық орындаушылыққа көшуі Трансграничные мастера: переход традиционного музыканта от этнического к западному исполнительству в Казахстане	36
Әбдуахан С. Бултбаева А. <i>Әбдуахан С.</i> <i>Бултбаева А.</i> <i>Abduakhar S.</i> <i>Vultbaeva A.</i>	Күйші Ә. Шынқожаев шығармашылығы Творчество кюйши А. Шынқожаева Creativity kuishi of A. Chyngojoev	43
Бестембекова А. <i>Бестембекова А.</i> <i>Bestembekova A.</i>	О параллелях организации музыкально-пространственных структур в творчестве Белы Бартока и казахской традиции Бела Барток шығармашылығындағы музыкалық-кеңістіктік құрылымдарды ұйымдастыруы және қазақ дәстүрі жайлы параллельдер туралы On parallels of organization of musical-spatial structures in the works of Bela Bartok and the Kazakh tradition	48
Максимчев Т. <i>Максимчев Т.</i> <i>Maximchev T.</i>	Рихард Штраус в зеркале музыкальной критики Рихард Штраус музыкалық сынның айнасында Richard Strauss in the mirror of music criticism	57
Оскенбаева А. Шайкенова Ж. <i>Оскенбаева А.</i> <i>Шайкенова Ж.</i> <i>Oskenbaeva A.</i> <i>Shaikenova Zh.</i>	Валторна аспабында орындаушылықтың қазіргі жағдайы Современное состояние исполнительства на валторне Current state of french horn performance	65

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

4 (29) 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 редакторлар:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:

М.А. Абенова

Беттеген:

А.А.Сомов

Мұқаба дизайны:

В.Е. 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

4 (29) 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

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Редактор казахского языка:

М. А. Абенова

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

4 (29) 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. Abenova

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

Ответственный редактор *В.Е. Недлина, 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
