

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

3

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2022

ҚЫРКҮЙЕК  
СЕНТЯБРЬ  
SEPTEMBER

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

**Жүдебаев Арман Әділханұлы**

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

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

**Saryn art and science journal**

**3 (36) 2022**

**Шығарылуы: жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:  
В. Е. Недлина  
А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:  
Л.М. Балмагамбетова

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

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

**Saryn art and science journal**

**3 (36) 2022**

**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:  
Л.М. Балмагамбетова

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

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

### Saryn art and science journal

3 (36) 2022

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:  
L. Balmagambetova

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

**ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ**

**КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ**

**KAZAKHSTANI MUSICOLOGY**

XFTAP 18.41.85

**Балнұр Таңсықбаева<sup>1</sup>, Алия Сабирова<sup>1</sup>**

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

## АРҚА ПЕРНЕЛІК ЖҮЙЕСІ КҮЙ ДӘСТҮРІНІҢ ЛАДТЫҚ ТЕОРИЯСЫН ЗЕРТТЕУ АЯСЫНДА

### Аннотация

Дәстүрлі домбыраларда тізбектелген дыбыс қатары он екі дыбысты температураланған дыбыс тізбегінен асып түсетіндігі белгілі. Ал, қазақ оркестрі құрылғанға дейін қазақ домбыраларындағы жылжытылатын пернелер әр аймақта әр қалай орналасқан болатын. Сондықтан әр өңірдің домбыраларының пернелік жүйесін қарастыру бүгінгі күйтану ғылымын аймақтық-ладтық ерекшеліктерін айқындауға жол ашады.

Ұсынылып отырған мақаланың **мақсаты** – Арқа домбыраларының пернелік жүйесін қарастыру арқылы аймақтық күйлердің ладтық негіздерін анықтау. Ұсынылып отырған мақаланың ғылыми әдістемесі – пернелік жүйені тұңғыш зерттеген А. Жұбанов, одан соң жылжымалы перне мәселесін сипаттаған Б. Қарақұлов және кәсіпқой домбырашылар А. Токтаған мен Т. Әсемқұловтың перне атауларын негізге ала отырып, **салыстырмалы-теориялық және типологиялық зерттеу әдістемелері** қолданылады.

Зерттеу жұмысының **практикалық нәтижелері** «Қазақ музыкасының тарихы», «Орындаушылық өнер тарихы» пәндерінде қолдануға болады.

Төмендегі **қорытынды тұжырымдар** жасалды:

1) XIX-ғ. Арқа домбыраларының пернелері 9-дан 12 дейін құбылса, XX ғасырда пернелер саны 12-ден басталып, 19 пернеге дейін барады;

2) Арқа домбыраларындағы жылжымалы немесе қашаған пернелері әдетте «h» мен «с», «е» мен «f» аралығында қосымша байланған;

3) XX ғ. Мағауия Хамзин мен Дәулетбек Сәдуақасовтың домбыраларында қазақ ұлт аспаптары оркестр ұжымдарының таралуы әсерінен, заман ағымына сай аймақ домбыраларының пернелік жүйесінде хроматикалық жүйе пайда болғандығын көрсетті.

Бұл мақаланың **құндылығы**: дәстүрлі домбыралардың пернелік жүйесінің аймақтық ерекшеліктерін терең зерттеуге жол ашады. Ұсынылған зерттеу жұмысының **ғылыми-практикалық нәтижелері** дәстүрлі домбыралардың температуралы болмағандығын дәлелдей түспек.

**Түйінді сөздер**: күй, жылжымалы перне, Арқа, домбыра, қазықбау, ілікбау, тұйықбау.

**Балнұр Таңсықбаева<sup>1</sup>, Алия Сабирова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан

## АРКИНСКИЙ ЗВУКОРЯД ПЕРНЕ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛАДОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ КЮЯ ШЕРТПЕ

### Аннотация

Известно, что звукоряд традиционной домбры не укладывается в двенадцати темперированную звуковую последовательность. А до создания Казахского оркестра лады на домбрах располагались в каждом регионе по-разному. Поэтому рассмотрение системы домбр в каждом регионе позволит выявить регионально-ладовые особенности современной науки.

**Цель** предлагаемой статьи – выявить ладовые основы Аркинской домбровой музыки, рассмотрев систему ладков перевязок домбр данной локальной традиции. Научная **методика** предлагаемой статьи – **сравнительно-теоретические и типологические методы исследования**, основанные на принципах исследования ладовой системе домбровой музыки, изученной в трудах А. Жубанова, Б. Каракулова, описавшего проблему подвижных перне, и их обозначениях в традиции изложенных в статьях А. Токтаганова и Т. Асемқұлова.

**Практические результаты** исследовательской работы могут быть использованы в дисциплинах «История казахской музыки» и «История исполнительского искусства».

Сделаны следующие **выводы**:

1) В XIX веке лады-перевязки Аркинской домбры колебались от 9 до 12 перне, а в XX в. число перне начиналось от 12 и доходило до 19 перевязок;

2) Между «*h*» и «*c*», «*e*» и «*f*» имелись дополнительно передвижные или называемые в народе «перне кашаган» перевязки.

3) XX в. под влиянием оркестровых коллективов казахских народных инструментов на домбрах Магауии Хамзина и Даулетбека Садуакасова возникла хроматическая ладовая система домбр Арки.

**Новизна** данной статьи: она открывает путь к углубленному изучению региональных особенностей традиционной ладовой системы домбровой музыки. **Научно-практические результаты** представленной исследовательской работы свидетельствуют о том, что традиционные домбры не были темпераментными.

**Ключевые слова:** кюй, передвижные перне, Арка, домбра, казыкбау, иликбау, туйкбау.

*Balnur Tansykbayeva<sup>1</sup>, Aliya Sabirova<sup>1</sup>*

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

## FEATURES OF THE MODE-SOUND ORDER (PERNE) OF THE ARKA DOMBRA AND DAULETBEK SADVAKASOV

### *Abstract*

It is known that the scale of the traditional dombra does not fit into a twelve-tempered sound sequence. And before the creation of the Kazakh Orchestra, the dombra frets were located differently in each region. Therefore, consideration of the dombra system in each region will reveal the regional-mode features of modern science.

**The purpose** of the proposed article is to identify the fret foundations of the Arka dombra music by considering the system of frets of dombra dressings of this local tradition. The scientific methodology of the proposed article is comparative–theoretical and typological research methods based on the principles of the study of the fret system of dombra music studied in the works of A. Zhubanov, B. Karakulov, who described the problem of movable frets, and their designations in the tradition set forth in the articles of A. Toktaganov and T. Asemkulov.

**The practical results** of the research can be used in the disciplines “History of Kazakh music” and “History of Performing Arts”.

The following conclusions are made:

1) In the nineteenth century, the frets-bandages of the Arkin dombra ranged from 9 to 12 pairs, and in the twentieth century. the number of pernes started from 12 and reached 19 dressings;

2) Between “*h*” and “*c*”, “*e*” and “*f*” there were additionally mobile or popularly called “perne kashagan” dressings.

3) The twentieth century. under the influence of orchestral ensembles of Kazakh folk instruments on dombra Magauiya Khamzin and Dauletbeke Saduakasov, a chromatic fret system of dombra Arches appeared.

**The novelty** of this article: it opens the way to an in-depth study of the regional features of the traditional fret system of dombra music. **The scientific** and practical results of the presented research work indicate that traditional dombra were not temperamental.

**Keywords:** kui, mobile perne, Arka, dombra, kazykbau, ilikbau, tuikbau

**Кіріспе.** Еуропалық ғылымда қалыптасқан жүйенің қазақтың күйтану ғылымындағы терминология мен әдістемелерінің сәйкес келмеуінің бірнеше себептері бар. Ол, бір жағынан, қазақ және жалпы шығыс халықтарының музыкалық аспаптарының температура болмауы, ал екінші жағынан — қазақ оркестрі құрылып, осыған орай домбыралардың дыбысқатары бірдей нұсқада жасалып, унификацияланғандығына мән

берілуі қажет. Әрине, дәстүрлі домбыралардағы жылжымалы пернелер әр аймақта әрқалай орналасқаны ауызекі деректерде айтылса да, ғылыми дәлелденбеген. Демек, домбыралардың пернелік жүйесінің аймақтық айырмашылығын қарастыру аса өзекті.

Ұсынылып отырған мақаланың **мақсаты** дәстүрлі бірнеше арқа домбыраларының пернелік жүйесін салыстырмалы зерттеу арқылы аймақтық ерекшелігін анықтау.

**Зерттеу пәні:** Арқа домбыралары

**Зерттеу нысаны:** XIX - XXI Дәстүрлі Арқа домбыраларының пернелік жүйесі

**Мақаланың міндеттері:**

- XIX - XXI ғасырдағы Арқа домбыраларының пернелерін сипаттау;

- Арқа домбыраларында пернелердің орналасуындағы аймақтық ерекшеліктерді айқындау.

Мақалада **салыстырмалы-теориялық және типологиялық зерттеу әдістемелері** қолданылады.

Мақаланың **жорамалы:** Арқа домбыраларында ортақ пернелік жүйе қолданылады

Бұл мақаланың **құндылығы:** дәстүрлі домбыралардың пернелік жүйесінің аймақтық ерекшеліктері тұңғыш рет талданып, айқындалды.

**Зерттеу материалы мен әдістемесі.** Зерттеу материалы ретінде З. Жәкішеваның «Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары», сондай-ақ «Дәстүрлі музыканың мультимедиялық орталығының қоры» және «Шет ауданының археологиялық-этнографиялық мұражайы», «Дәулетбек Садуақасовтың жеке қоры» қолданылды.

Бұл материалдарды қолдану барысында салыстыру және пернелердің дәстүрлі атауларын қайта жаңғырту мақсатында сипаттау және талдау әдістері пайдаланылды. Мақаланың негізгі мәселесі дәстүрлі домбыраларда қандай пернелердің әртүрлі байлануы және жылжымалы перне мәселесін қарастыру болмақ. Дәстүрлі Арқа домбырашыларының перне саны мен жылжытылатын пернелері әртүрлі болса да, ортақ ерекшеліктері бар.

Осы орайда зерттеудің **бірінші сатысында** жеті домбырашының аспаптарының перне байлаулары сипатталады.

**Екінші сатыда** пернелердің домбыра мойнында орналасу тәртібі көрсетілген.

**Үшінші кезекте** домбыраларды салыстыру нәтижесінде Арқа домбыраларында Жетісу аймағының домбыраларына қарағанда басым жағдайда «h» мен «c», «e» мен «f» аралығында қосымша байланған.

Аймақ домбыраларын салыстыру нәтижесінде диалекталогиялық **зерттеу тәжірибесі** қолданылды.

Автордың қорытынды тұжыры бойынша аймақтың дәстүрлі домбыраларында өңірдің айрықша белгілері сақталған.

**Әдебиетке шолу.** Орта шығыс хордофондарының пернелік жүйесін зерттеу IX-XII ғғ. аралығындағы «Мұсылмандық Ренессанс» (А.Мец) кезеңінен бастау алды. Пернелік жүйені араб және парсы аспаптарының негізінде зерттеген ғалымдар – Джамии, Әбу Әли ибн Сино, Әбу Насыр әл-Фараби дәстүрлі аспаптардағы дыбысқатарын «джинс» және «джам» деп атағандығы белгілі. Перне мәселесін ғылыми негізде алғаш көтерген А. Жұбанов пен П. Аравин темпациясыз дыбыстарға «бейтарап перне» (нейтральный интервал) (П. Аравин) және «Сарыарқа пернесі» (А. Жұбанов) деген ұғымдар енгізді.

Мақаланың тақырыбы бойынша бізде Б. Каракуловтың «Симметрия звукорядов казахской домбры» атты еңбегінде перне тағудың екі түрі бары анықталады. Ғалым оларды «жесткозакрепленные» және «слабозакрепленные» деп атады. Т. Әсемқұловтың «Домбыраға тіл бітсе: Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында» мақаласында қазақ халқының бүкіл пернелер атауын зерттеген. Б. Мүптекеевтің «Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр» кітабындағы зерттеулер бойынша пернелердің байлауы 3 түрге бөлінген, (бәріне сілтеме).

**Қорытындылар мен талқылау.**

Қазақ домбыраларындағы перне атаулары халықтың дыбыс атауларымен бірге дыбыс қатарының ерекшеліктерін де негіздейді.

1 сурет. Таласбек Әсемқұловтың жеткізген терминологиясы



Таласбек Әсемқұлов өз домбырасының пернелердің атауын зерттеп, ешбір халықта кездеспейтін, қазақ дүниетанымы мен болмысына тән көне атауларын былайша көрсетеді: «оғыз немесе түркімен перне» – (g), «бас перне» – (a), «тылсым перне» – (b), «емірелі перне» – (h), «жетім перне» – (c), «жуас перне» – (cis), «көсем перне» – (d), даңғыл перне – (e), мұңлық перне – (es), жетім перне – (f), емірелі перне – (fis), оғыз перне – (g), үйсіз перне – (gis), шағырмақ перне – (a), «құсар перне» – (b), Кетбұға перне – (h), тылсым перне – (b)», шыңырау перне – (c), «кәдесіз перне» – (cis), «табалдырық перне» – (d) [1]. Міне, осы атаулар қазақтың ладтық дыбыс қатарын құрайды.

Қазақтың дәстүрлі домбырасының температураылы еместігінің көрсеткіші – негізгі және жылжымалы пернелердің болуы. Осы дыбыстар арқылы домбырада қоңыр дауыс пайда болады. Жылжытылатын пернелер әр аймақта әрқалай орналасады. Сондықтан да бұл жерде домбыраның аймақтық ерекшелігін зерттеу

өзектілігі туындайды.

Және де Жетісуде жүргізілген зерттеулер бойынша бұл пернелердің байлауы 3 түрге бөлінген. Бұл туралы зерттеуші Б. Мүптекеев былай жазады:

**1. Пернені бірін-біріне жалғай отырып байлау.** Күйші, ауылдың ұстасы Намазбай Орманов өзінің домбыраға **перне байлау әдісін** былай әңгімелейді: «Перне байлағанда домбыра мойнының басынан шалып, тартып келтіреді. Пернені мойнынан орап бір шалып алып, төмен қарай келтіре береміз. Одан кейін күйге дайындаған пернелерді орын-орнына жылжытады. Осындай домбыра пернелерін байлаудың бірнеше тиімді әдістері бар. Мысалы, **бастырып байлау, шалыс байлау** (тура – төте түрі), **төте қазықбау тәсілі** [27, 20-21] немесе **қазықбау, ілікбау тәсілдер** жатқызуға болады. Осындай амал-тәсілдермен байланған пернелер жылжымайды, тұрақты. Орнықты болу үшін перне тағылатын орынның екі жағы кертіледі.

**2. Әр перне жеке-жеке байланады.** Жеке байланған пернелер **тұрақты** және **жылжымалы** түрінде кездеседі. Әр күйші күйдің ладтық ерекшелігіне қарай жылжытып отырады. Халық арасында осындай әдістің түрлерін **тұйықбау, шорт байлау** немесе **қалмақша (шыжымдап) байлау** деп атайды.

**3. Пернелік жүйе жылжымайтын тұрақты пернелер мен жеке-жеке байланған қосымша жылжымалы пернелер қатарынан тұрады.** Домбыра мойнындағы жылжымайтын тұрақты пернелер жоғарыда келтірілген екі амал-тәсілмен байлана береді. Қосымша байланған жылжымалы пернелерді күйшілер кейде **ұры перне** деп атайды.

**Қазықбау.** Перне ретінде тағылатын жіп немесе ішектің бір ұшы мойын мен бастың біріккен тұсына күрмеледі. Екінші үші әр перненің орнына қазықбауша байланып, отырады. Сағаға жеткенде қатты тартылып, мықтап түйіледі. Осыдан кейін алдын ала анықталған орнына жылжытылады да, домбыраның құлақ күйі келтіріліп, пернелердің дұрыс орналасуы тексеріледі.

**Ілікбау.** Бұл да жоғарыдағы әдіс сияқты. Айырмашылығы ішек (леска) әр перне орнында бір-ақ реттен ілініп тартылып отырады. Мұндай әдіс көбінесе ішек жуан болғанда қолданылады.

**Тұйықбау.** Бұл әдіспен пернелер жеке-жеке дербес байланады да, ұшы сол жерде шорт түйіледі».

«Кейбір шертпе күй шеберлері негізгі пернелердің арасына қосымша пернелер тағып қояды. Иірім – қайырымы ерекше күйлерді орындауға, бір дыбыс пен екінші дыбыстың арасын үзбей тартуға, күй ырығына ерекше рең беруге ыңғайлы бұл перне әдетте негізгі пернемен қатар орналасады да, қажет кезде ғана орнынан жылжытылады. Оны күйшілер арасында ұры перне деп те атайды» [12, 77].

**Қазіргі таңда** жылжымалы және бейтарап пернелік жүйе мәселесін Махамбет домбырасы негізінде – В.Шүкенова, Жегісу домбыралары бойынша – Б. Мүптекеев, Ә. Қуантаева, ал Арқа домбырасының пернелерін А.Алина қарастырған болатын. XIX-XXI ғасырда таралған домбырадағы пернелерді XX ғасырдың дәулескер күйшісі – Дәулетбек Садуақасовтың домбыраларындағы жылжымалы перне үлгілерін салыстырмалы зерттеу, дәстүр сабақтастығының бір көрінісін анықтауға септігін тигізеді.

Қазақстанның әр өңірінде дербес перне тағу үлгісі бар екені белгілі. Бұл мәселені тұңғыш қозғаған **А. Жұбановтың** айтуынша Құрманғазы «Сарыарқа» күйін «сарыарқа пернесі» деп аталатын жылжымалы пернемен тартқан. Ол туралы А.Қ. Жұбанов былай деді: «Пернелердің аралығын жарты тон етіп байлаудың нәтижесінде диатоникалық дыбысқатары хроматикалық болып өзгереді. Рас, бұл өзгеріс «сарыарқа пернесі» деп аталатын пернені мүлдем жойып жібереді. Бұрын «*h*» және «*b*» ноталарының ортасында тұратын бұл перне «*a*» мен «*c*» аралығындағы «бейтарап перне» (нейтральный интервал – П. Аравин) қызметін атқаратын. Сондай-ақ қазақы тенор домбыраларда «*h*» мен жоғарғы регистрдегі «*c*» пернесінің арасында акустикалық жарты тоннан гөрі молырақ интервал болатын» [16, 103].

Ал Болат Қарақұловтың «Симметрия звукорядов казахской домбры» атты еңбегінде перне тағудың екі түрі бары анықталады [15, 160]:

1. Домбыра мойнындағы жылжымайтын тұрақты пернелер (**жесткозакрепленные**).
2. Бос немесе жылжымалы пернелер (**слабозакрепленные** или подвижные перне).

Болат Қарақұловтың айтуындағы  $a, c^1, d^1, e^1, g^1, a^1$  пернелері барлық аймақта домбыра мойнында жылжымайтын тұрақты перне, ал, домбыраның бас буынындағы  $a$  мен  $c$  аралығындағы  $b, h$  пернелері, орта буындағы  $f, f^1$  тартылған пернелері домбыра мойнында аймақтық ерекшелікке байланысты әр күйшінің домбырасында әрқалай тұрақталады: «Шесть перне этой структуры всегда присутствуют на грифе казахских домбр в виде фиксированных, неподвижных, а другие перне могут быть фиксированными, либо слабозакрепленными, либо вовсе отсутствуют и это позволяет считать звуки зеркально совместимой пентатоники основными, а остальные побочными или не основными, количество и положение которых на грифе и определяет ту или иную региональную особенность звукорядной системы» [14, 268-269]. Жылжымалы, қашаған пернелер пунктирмен, тұрақты қою қарамен белгіленген (2 сурет).

Болат Қарақұловтың тұжырымынша Ең аз байланған 7-8 пернелер саны Шығыс Қазақстанның қалақ домбырасында болды, ал, Орталық және Оңтүстік аймақтарда 9-11 пернелі домбыралар кездескен.

Шығыс пен Орталық аймақтарда жылжымайтын тұрақты пернелермен қатар жылжымалы бос пернелер кездеспейді. Себебі жылжымалы пернелер дыбысқатардың құрылымын өзгертеді. Бұл туралы Әбу Наср әл-Фараби өзінің «Музыканың ұлы кітабы» атты трактатында аль-уд, ятаган және т.б аспабтардың мысалында көрсеткен [8, 76-79 б.].

Қарақұлов А. Жұбановтың тұжырымдарына сүйене отырып, домбыра мойнының орта тұсында терция аралығында орналасқан жылжымалы пернелердегі «бейтарап дыбыстарды» дәстүрде «Арқа

2 сурет. Қазіргі кезде қалыптасқан домбыра аспабындағы перне тағу үлгісі



пернесі» деп атаған. Соңғы мәліметтер бойынша, Шығыс аймақтың домбыраларында ультрахроматикалық дыбысқатары аз кездескен.

Осы мақалада Б. Қарақұлов негізінен барлық домбыраларға ортақ дыбыс қатарын анықтап, олардың алты жылжымайтын пернелерден (дыбыстардан) тұратынын көрсетеді. Олардың дыбысқатары: g, a, c, d, e, g, a. Енді осы пернелік жүйе мәселесіне келетін болсақ біздегі қолжетімді ақпарат – ол XIX ғасырдың домбыралары.

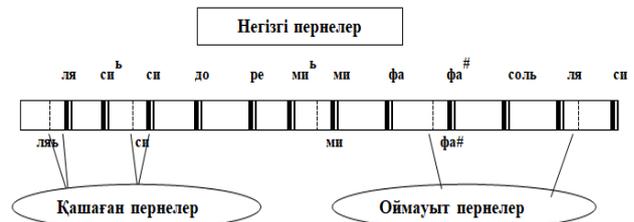
Осы орайда Арқа домбыраларының пернелерін қарастырайық. Арқаның географиялық шекарасы энциклопедиялық ақпаратқа сәйкес Қарағанды, Ақмола облыстарының жері толықтай, бұрынғы Торғай, Семей, Павлодар облыстарының біраз жерін қамтып жатыр.

Арқа домбырасының пернелік жүйесі ән мен күйге ортақ. Мысалы: мұражайда қойылған **Абай домбырасының** шебері мен жасалған уақыты белгісіз болса да, пернелер саны – 9. Қашаған немесе жылжымалы перне «h» мен «c» аралығында орналасқан (3 сурет). **Біржан домбырасына** көңіл аударсақ, мұнда пернелер саны 12, қосымша байланған перне «a» мен «h» аралығында орналасқан (4 сурет).

3 сурет. Абай домбырасындағы пернелер



4 сурет. Біржан салдың домбырасындағы пернелер



Мұражайда сақталған XX ғасырдағы Арқа домбыраларынан **Әміре Қашаубаевтың, Жүсіпбек Елебеков, Әбікен Хасеновтың** аспаптарындағы перне саны бірдей — 12 пернелі болуы, аймақтық домбыралардың ерекшелігін көрсетсе керек. **Әміре Қашаубаевтың** домбырасында «as» мен «a», «h» және «c», «e» мен «f» аралығында пернелер жылжымалы, сонымен қатар, «g», «a», «h» дыбыстарында оймауыт пернелер орналасқан (5 сурет).

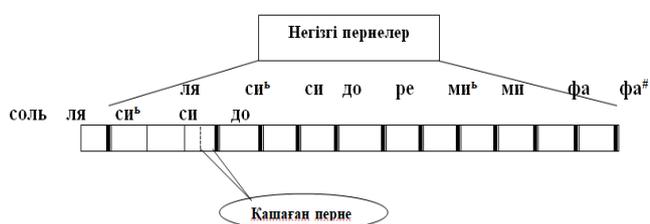


5 сурет. Әміре Қашаубаевтің домбырасындағы пернелер

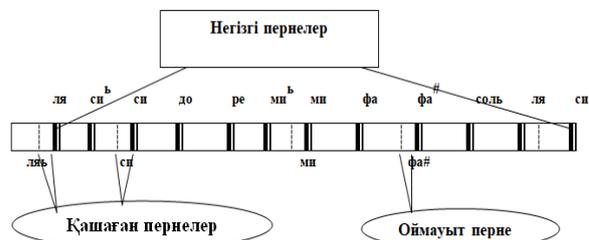


1940 ж. Шебер Қамар Қасымұлы жасаған **Жүсіпбек Елебеков** домбырасында «h» мен «с» аралығындағы перне жылжытылады. Ал **Әбікен Хасенов** домбырасында «as»- «а», «h»-«с» аралығында қашаған пернелер, «f»-«fis» аралығында оймауыт перне орналасқан.

**6 сурет.** Жүсіпбек Елебековтың домбырасындағы пернелер



**7 сурет.** Әбікен Хасеновтың домбырасындағы пернелер



**Мағауия Хамзиннің** домбырасы – 19 пернелі. Шебер Сатыбалды Кенжеғариев жасаған хроматикалық жүйедегі домбыраға желбезек тағылып, қосымша пернелер орнатылса да, заман ағымына сай өзгеріске ұшыраған. Себебі Мағауия Хамзиннің домбырасында жылжымалы перне жоқ, қосымша, бейтарап пернелер тағылмаған. Бұл аспаптан оркестр домбыраларының әсерін көруге болады.



**9 сурет.** Мағауия Хамзиннің домбырасындағы пернелер



Арқа мектебінде дәстүрдің тұтқасын мықтап сақтаған күйші **Дәулетбек Садуақасовта** өміріне серік еткен 4 домбырасы болған. Қазіргі таңда оның екеуі Шет ауданының археология-этнографиялық мұражайында сақтаулы тұр. Бір домбырасының көшірмесі Алматы қаласындағы Мультимедиялық дәстүрлі музыка орталығында сақтаулы тұр. Қалған домбыралары немерелерінің үйлерінде сақтаулы. Дәулетбек домбыраларындағы пернелерінің саны – 13-тен 18 пернеге дейін тізілген хроматикалық жүйеге сәйкес келсе де, қашаған, яғни жылжымалы пернелері: «h» мен «с», «e» мен «f» арасында орналасқан (*10 сурет*).

**Қорытынды.** Отыз жылдық егемендік тарихы бар елімізде әлі күнге дейін тоталитарлық құрсау шеңберінде қалып жатқан тұстар аз емес. Соның бірі күй өнерінің ладтық теориясы. Ресей ғылымының парадигмалық ұстанымдарының бір дәлелі: қазіргі күйтану ғылымда ладтық жүйені зерттеуде грек ладтарының қолданылуы. Мың жылдық тарихы бар халқымыздың қалыптасқан төл ұғымдары күйтану ғылымның назарынан тыс қалуда. Әрине, бірінші зерттеушілер күйде рондо-вариациялық құрылымды, қадансты рефренді тапқан болды. Кейінірек Бағдаулет Аманов күй құрылымын халықтың өз терминдерімен атап: «**бас буын – орта буын – саға**» ұғымдарын ғылыми айналымға ұсынған. Еуропалық ғылымда қалыптасқан жүйенің күй өнеріне сәйкес келмеуінің бірінші себебі — қазақ және жалпы шығыс халықтарының музыкалық аспаптарының температураға жүйеге кірмеуімен байланыстырылуы тиіс.

## 10 сурет. Дәулетбек Садуақасұлының домбыралары



Яғни осы мақаланың қорытындысы ретінде Арқа домбыраларына тән өзіндік перне тағу тәсілдері анықталды:

1) XIX-ғ. Арқа домбыраларының пернелері 9-дан 12 дейін құбылса, XX ғасырда пернелер саны 12-ден басталып, 19 пернеге дейін барады;

2) Арқа домбыраларындағы жылжымалы немесе қашаған пернелері әдетте «h» мен «с», «е» мен «f» аралығында қосымша байланған;

3) XX ғ. Мағауия Хамзин мен Дәулетбек Садуақасовтың домбыраларында қазақ ұлт аспаптары оркестр ұжымдарының таралуы әсерінен, заман ағымына сай аймақ домбыраларының пернелік жүйесінде хроматикалық жүйе пайда болғандығын көрсетті.

## Әдебиеттер тізімі

1. *Сарымсакова А.* «Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов». Монография. – Алматы, третья редакция, 2021. – С. 214.
2. *Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И.* «Казахская традиционная музыка и XX век». – Алматы: ДайкПресс, 2002. – С. 544.
3. *Алина А.* «Арқа күйлерінің орындаушылық ерекшеліктері». Диссертация.
4. *Сейдімбек А.* «Қазақтың күй өнері». Монография. – Астана 2002. – 832 б.
5. *Әсемқұлов Т.* «Домбыраға тіл бітсе: Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында». – «Жұлдыз» журналы №5, 1989.
6. *Ардаби М.* «Сарыарқа қазақтарының музыкалық-фольклорлық мұрасы».
7. *Ардаби М.* «Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі – ұлттық бірегейлікті сақтау факторы ретінде». Кандидаттық диссертациясы. – Алматы, 2018. – 153 б.
8. *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. – Москва, 1980. – 239 с.
9. *Мухамбетова А., Аманов Б.* Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 544.
10. Карл Байпақов Қазақстанның ежелгі қалалары. – Алматы: «Аруна», 2007. – 384 б.
11. *Бекенов У.* Күй табиғаты – Алматы; Өнер, 1981. – 174 с.
12. *Мүптекеев Б.* «Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр». Кандидаттық диссертация. – Астана, 2018.
13. *Жаменкеев Е.* «Қазақтың домбырадағы әзіл күйлері». – Алматы, 2019.
14. *Жәкішева З.* Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы, 2015. – 232 б.
15. *Карақұлов Б.* Симметрия звукорядов казахской домбры // Музыкальная симметрия. – Алматы, 2019. – С. 288.
16. *Жұбанов А.* Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976.

17. **Жүзбаев Ж.** Шертпе күйдің төрт мектебі. – Астана, 2009. – 116.
18. **Даукеева С.** Философия музыка Абу Насра Мухаммеда аль-Фараби. – Алматы, 2002. – С. 352.
19. **Бейсенбекұлы О.** Сазды аспаптар сыры. – Алматы, 1994. – 128 б.
20. **Әлиман Ж.** Төбеде – Дәулетбек, Төрде – Қайролла... – Шет шұғыласы журналы (№27), 2020. – 4 б.
21. **Ысқақов Б.** Сарырақа саздары. – Алматы, 2007. – 440 б.
22. Мәңгілік сарын. Д. Сәдуақасұлы жайлы естеліктер мен фотошежіре. Құрастырып, баспаға әзірлеген Садуақасов М.
23. **Утеғалиева С.** Тембро-регистровая модель звука в музыке тюркских народов центральной азии: условия формирования и общая характеристика // Музыка народов мира, Вып 1. – Алматы 2019. – С. 280.
24. **Утеғалиева С.** Компьютерные исследования звукорядов казахской домбры // XXI ғасырдағы дәстүрлі музыкасы: Халықаралық конференциясы. – Алматы. – С. 7.
25. **Утеғалиева С.** Хордофоны Центральной Азии. – Алматы, 2006. – С. 120.
26. **Нуркенов Р.** Сарыарқа күйшілік мектебінің кейбір ерекшеліктері (Т. Әсемқұловтың шығармашылығы негізінде). – Астана, 2018. – 5 б.
27. Есенұлы Айтжан. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы.: Дайк-Пресс, 1996. – 208 б.

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

1. **Sarymsakova A.** «Žyr-kùj i Ān-kùj v dombrovoj tradicii kazahov». Monografiâ. – Almaty, tret’â redakciâ, 2021. – P. 214.
2. **Amanov B. Ž., Muhambetova A. I.** «Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek». – Almaty: DajkPress, 2002. – P. 544.
3. **Alina A.** «Arqa kùjleriniñ oryndauşylyq erekselikteri». Dissertaciâ.
4. **Sejdimbek A.** «Қазақтың күй өнері». Monografiâ. – Astana 2002. – 832 p.
5. **Äsemqylov T.** «Domyrağa til bitse: Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында». – «Žyldyz» žurnaly №5, 1989.
6. **Ardabi M.** «Saryarqa қазақтарының музыкалық-фол’клорлық мұрасы».
7. **Ardabi M.** «Şynžandaғы қазақ dombyra күйлерінің көркем-шығармашылық тәзірибеси – ылтық биегежікті сақтау факторы ретінде». Kandidattyq dissertaciâsy. – Almaty, 2018. – 153 p.
8. **Vyzgo T.S.** Muzykal’nye instrumenty Srednej Azii. – Moskva, 1980. – 239 p.
9. **Muhambetova A., Amanov B.** Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek. – Almaty: Dajk-Press, 2002. – P. 544.
10. Karl Bajpaqov Қазақстанның ежелгі қалалары. – Almaty: «Aruna», 2007. – 384 p.
11. **Bekenov U.** Kùj tabigaty – Almaty; Óner, 1981. – 174 p.
12. **Mùptekeev B.** «Žetisudyn oñtùstik-şygysyndaғы күйшілік дәстүр». Kandidattyq dissertaciâ. – Astana, 2018.
13. **Žamenkeev E.** «Қазақтың домбырадағы әзіл күйлері». Almaty, 2019.
14. **Žăkişeva Z.** Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Almaty, 2015. – 232 p.
15. **Karakulov B.** Simmetriâ zvukorâdov kazahskoj dombyry // Muzykal’naâ simmetriâ. – Almaty, 2019. – P. 288.
16. **Žybanov A.** Ān-kùj sapary. – Almaty: Ğylym, 1976.
17. **Žüzbaev Ž.** Şertpe kùjdin tõrt mektebi. – Astana, 2009. – P. 116.
18. **Daukeeva S.** Filosofiâ muzyki Abu Nasra Muhammeda al’-Farabi. – Almaty, 2002. – P. 352.
19. **Bejsenbekyly O.** Sazdy aspaptar syry. – Almaty, 1994. – 128 p.
20. **Āliman Ž.** Tòbede – Dăuletbek, Tòrde – Қажролла... – Şet şyğylasy žurnaly (№27), 2020. – 4 p.
21. **Ysqaqov B.** Saryarqa sazдары. – Almaty, 2007. – 440 p.
22. Мәңгілік сарын. Д. Сәдуақасұлы жайлы естеліктер мен фотошежіре. Құрастырып, баспаға әзірлеген Садуақасов М.
23. **Utegalieva S.** Tembro-registrovaâ model’ zvuka v muzyke tûrkskih narodov central’noj azii: usloviâ formirovaniâ i obşaa harakteristika // Muzyka narodov mira, Vyp 1. – Almaty 2019. – P. 280.
24. **Utegalieva S.** Komp’ûternye issledovaniâ zvukorâdov kazahskoj dombyry // XXI ғасырдағы дәстүрлі музыкасы: Халықаралық конференциясы. – Almaty. – P. 7.
25. **Utegalieva S.** Hordofony Central’noj Azii. – Almaty, 2006. – P. 120.
26. **Nurkenov R.** Saryarqa күйшілік мектебінің кейбір ерекшеліктері (Т. Әсемқұловтың шығармашылығы негізінде). – Astana, 2018. – 5 p.
27. Есенұлы Айтжан. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы.: Дайк-Пресс, 1996. – 208 p.

**Авторлар туралы мәлімет:**

**Балнұр Таңсықбаева** – 4ші курс «Музыкатану» мамандығы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының студенті.

**Сабирова Алия Султанмуратовна** – өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті.

**Сведения об авторах:**

**Балнұр Тансыкбаева** – студент 4 курса специальности «Музыкаведение» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

**Сабирова Алия Султанмуратовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкаведения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

**Information about the authors:**

**Balnur Tansykbayeva** – 4th year student of the Musicology program of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**Sabirova Aliya Sultanmuratovna** – PhD in Arts, associate professor of the department of musicology and composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85

**Сауле Утегалиева<sup>1</sup>, Зауре Сеитова<sup>2</sup>**

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

<sup>2</sup>*Казахский национальный университет искусств  
Астана, Казахстан*

## **СМЫЧКОВЫЕ ТРУБЧАТЫЕ ПИКОЛЮТНИ У НАРОДОВ СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ОПЫТ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ**

### **Аннотация**

Смычковые трубчатые пиколютни – особый вид составных хордофонов, получивших широкое распространение под разными названиями у многих народов Азии. По классификации Э. Хорнбостеля-К.Закса они обозначаются следующим индексом: 321.313. В работе дается общая характеристика инструментов (1), затрагиваются вопросы их происхождения (2) и современного бытования, в том числе на территории Центральной и Северной Азии (3).

**Ключевые слова:** смычковые трубчатые пиколютни, бызаанчы, дуучэкэ, эрху, пиванг.

**Сауле Утегалиева<sup>1</sup>, Зауре Сейитова<sup>2</sup>**

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

<sup>2</sup>*Қазақ ұлттық өнер университеті  
Астана, Қазақстан*

## **СОЛТҮСТІК ЖӘНЕ ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ХАЛЫҚТАРЫ АРАСЫНДАҒЫ САДАҚ ҚҰБЫРЛЫ ПИКОЛЮТНЯЛАР: АЛДЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІ**

### **Аннотация**

Ысқышты түтікті пиколютнялар – Азияның көптеген халықтарында әртүрлі атаулармен кең таралған құрама хордофондардың ерекше түрі. Э. Хорнбостель және К.Закс классификациясына сәйкес олар келесі индексмен белгіленеді: 321.313. Мақалада аспаптарға жалпы сипаттама беріледі (1), олардың шығу тегі (2) және қазіргі заманғы, оның ішінде Орталық және Солтүстік Азия аумағында қолдану мәселелері қарастырылады (3).

**Түйінді сөздер:** Ысқышты түтікті пиколютнялар, бызаанчы, дуучэкэ, эрху, пиванг.

**Saule Utegalieva<sup>1</sup>, Zauze Seitova<sup>2</sup>**

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

<sup>2</sup>*Kazakh National University of Arts  
Astana, Kazakhstan*

## **BOWED TUBULAR PICOLUTE AMONG THE PEOPLES OF NORTH AND CENTRAL ASIA: A PRELIMINARY STUDY**

### **Abstract**

Bowed tubular picolutes are a special type of composite chordophones that have become widespread under different names among many peoples of Asia. According to the classification of E.Hornbostel and K.Sachs they are designated by the following index: 321.313. The paper gives a general description of the instruments (1), examines the questions of their origin (2) and modern existence, including on the territory of Central and Northern Asia (3).

**Keywords:** Bowed tubular picolutes, byzanchi, duucheke, erkhu, pivang.

Смычковые пиколютни – один из видов составных хордофонов, получивших широкое распространение у многих народов Азии (северной, центральной, западной, восточной, юго-восточной). По форме корпуса различают несколько подгрупп: чашечные, коробчатые, трубчатые. Особый интерес представляют *трубчатые пиколютни*. Несмотря на относительно простую конструкцию на них звучит разнообразная музыка. Они удобны для исполнения и отличаются подвижностью.

В работе дается общая характеристика трубчатых пиколютен (1), затрагиваются вопросы их происхождения (2) и современного бытования, в том числе на территории Центральной и Северной Азии (3). В изучении этого вида хордофонов автор опирается на комплексный подход, позволяющий рассматривать их всесторонне, учитывая контекст функционирования, обращается к сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому, а также системно-этнофоническому (И. Мациевский) методам. Используются труды по общей этноорганологии (Э.Хорнбостель, К.Закс, В.Вертков, Г. Благодатов, Т. Вызго, И. Мациевский) [15; 4; 5; 8], посвященные смычковым хордофонам у разных народов Азии в целом (И. Аллендер, В. Бахман, В. Мешкерис, С. Утегалиева) [2; 3; 9; 13], и пиколютням, в частности (Л. Дашиева, А. Сиськова, В. Сузукей, Ю. Шейкин) [6; 11; 12; 18]. Дополнительные сведения о музыкальных инструментах почерпнуты из разных источников [10; 14; 16; 17; 19], в том числе трактатов о музыке средневекового Востока (С. Агаева, А. Малькеева) [1; 7].

Разумеется, полученные результаты носят предварительный характер и не претендуют на полноту. Обратимся к обозначенным выше вопросам.

1. **Общая характеристика.** Смычковые трубчатые пиколютни встречаются у тюрков (тувинцев) и монголов (включая бурят), ряда народов Приморья, Приамурья и Сахалина (удэ, нанайцы, орочи, нивхи). Они весьма популярны в Китае, на Тибете, в Корее, Японии, а также известны в Юго-Восточной Азии. Эти инструменты бытуют под разными названиями: *бызаанчы* (тув.), *хучир* (бурят., монг.), *дзюлянки* (удэ), *дуучэкэ* (нанайцы), *тыгрык* (дудуманку) (орочи), *тъын'р*, *тынгрык* (*ын*) (нивхи), семейство *хуцинь*, в том числе *эрху* (кит.), *тиванг* (тибет.), *хэгым* (кор.), *кокин* (япон.). (Рис.1)

Поскольку данный вид хордофонов относится к классу трубчатых пиколютен, по классификации Э.Хорнбостеля-К.Закса он обозначается следующим индексом: 321.313 [15, 252].

У многих азиатских народов пиколютни имеют **сходную конструкцию**. Они состоят из корпуса, шейки и головки. *Корпус* может быть разнообразным по *материалу* (металлический, деревянный, костяной), *формам* (*цилиндрический* или 4-х, 6-8-гранный) и *размеру* (длина от 10 до 50 см). «Чем больше диаметр и длина корпуса, тем ниже по тесситуре звук инструмента» [12, 32]. Обычно лицевая часть закрыта кожаной, иногда тонкой деревянной декой, а задняя – открыта или закрыта узорчатой деревянной пластиной (как, например, у китайского *эрху*) [17, 716].

*Шейка* округлая, без ладовых переязыей, проходит сквозь корпус, в нижней части иногда бывает ножка (см. *баньху* – разновидность *хуцинь*; *ребаб*). Верхняя – переходит в головку с колками. Нередко последняя (верхняя часть) у тюрко-монгольских народов украшается *головкой лошади* (см. *бызаанчы*, *хучир*) (Рис. 2).



Рис. 1. Однострунный дуучэкэ (нанайцы)



Рис. 2. Бызаанчы (Тува)



Рис. 3. Эрху (Китай)

Количество и качество *струн* различно. Встречаются инструменты с одной, двумя, четырьмя волосяными, шелковыми, кишечными, металлическими струнами. Так, на тувинском *бызаанчы* используются волосяные, монгольском *хучире* – жильные (козьи) или шелковые, а на китайском *эрху* – металлические струны (Рис. 3). В первом случае речь идет о 4х-струнном, а во втором и третьем – преимущественно 2х-струнном инструментах.

Если у тюрков, монголов и китайцев в основном встречаются 2х- и 4хструнные, то у ряда народов Сибири (нанайцы, орочи, удэ) преобладают однострунные виды пиколютен. Первоначально на этих хордофонах использовались волосяные струны.

*Смычок* лукообразный с конским волосом, обе части которого продеты между первой и второй или парными струнами (на 2х- и соответственно 4х-струнных хордофонах). На некоторых китайских хордофонах таких как *цзиньху* смычок длиннее их шейки [16, 647]. Обычно смычок берется снизу, с повернутой вверх ладонью правой руки.

В верхней части шейки имеется *порожек* в виде кольца или скобы, регулирующие высоту строя струн. Его передвижения по шейке способствуют удлинению или укорачиванию игровой части струн. Происходит перестройка инструмента в соответствии с тесситурой голоса певца [12, 33]. Инструмент держат вертикально, корпус опирается на колено. Учитывая, что струны находятся высоко над шейкой, преобладает *флажолетная* техника игры. Так, на тувинском *бызаанчы* извлечение происходит путем прикосновения ногтевой части пальцев снизу струны [12, 34].

Несмотря на разное количество струн, на этих инструментах в основном звучит *одноголосная* мелодия. Звуковой диапазон – до 2х октав. На многих пиколютнях используется квинтовый строй (см. *бызаанчы*, *хучир* и др.). Все части инструментов имеют свои национальные названия.

2. **Вопросы происхождения.** Смычковые пиколютни известны с глубокой древности. Согласно китайским источникам, первые упоминания о 2х-струнном инструменте под названием *сицинь* (см. *хуцинь* – С.У.) «относят к IX в. – эпохе Тан (618-907) ... Звук на нем извлекался продетой между струнами бамбуковой палочкой путем трения» [16, с.646]. А смычок с конским волосом, согласно письменным источникам, появляется лишь «в эпоху Сун (960-1279)» [16, 646]. Археологические и другие научные данные подтверждают этот факт: смычковые инструменты «изобретены в Центральной Азии не раньше первых веков н.э. и окончательно закрепились в музыкальном быту лишь в IX-X вв.» [9, 10; 5, 204; 3, 349-373]. Кроме того, эти инструменты, видимо появились в тюрко-монгольской кочевой среде. Об этом свидетельствует морфема «ху», заимствованная от северных соседей (хунну, тюрки, монголы). Она присутствует в общем названии

3. китайских «трубчатых» лютен с длинной шейкой» (*хуцинь*), а также в конкретных их видах – *эрху*, *баньху*, *сыху* [16, 646]. Интересно, что регистровые разновидности *эрху* нашли отражение в их названиях: *чжунху* (средний), *даху* (низкий), *гаоху* (высокий) [16, 647]. О тюрко-монгольском влиянии в названиях сходных инструментов у народов удэ, нанайцев, орочей, нивхов отмечает и Ю.Шейкин [18, 143, 147].

Необходимо указать на общий корень *дзю* (дзу), *дуу* в названиях однострунных пиколютен народов Сибири: *дзюлянки* (удэ), *дуучэкэ* (нанайцы), *дудуманку* (орочи). Он восходит к монгольскому *дуу* – звук, голос, песня; а названия *тынгр*, *тынгрык* (нивхи) происходят от тюрко-монгольского – *тенгри*, *тэнгэр* – небо, верховное божество неба (см. Кок Тенгри – небесный бог) (Ю. Шейкин).

По свидетельству знаменитого ученого А.Мараги (XIV в.) в средние века на Ближнем Востоке были популярными т.н. *ектаи* и *тарантаи*. Первый из них, в переводе с перс. – однострунный; второй – *таранг тай* – тренькающая струна. По описанию они напоминают шейковые пиколютни Сибири и Дальнего Востока. У них корпус четырехугольной «формы в половину кирпича» (*ектай*), а также шести или восьмигранный (*тарантай*). У одного – шейка короткая, а у другого – длинная (105 см). Рабаба (одно- или двухструнный проходит сквозь корпус, который, с лицевой стороны инструмента арабского происхождения, Рис. 4) обтянут кожей, а с обратной – открытый. Оба хордофона имели одну волосную струну и использовались «жителями Рума» (т.е. Малой Азии, ныне территория Турции) [1, 194]. Надо полагать, что в настоящее время редкие (национальные) виды этих хордофонов еще сохранились на Ближнем Востоке (см. рис. 4).

4. **Особенности современного бытования.** Необходимо остановиться на формах музицирования и репертуаре этих инструментов. В музыкальной практике азиатских народов они используются разнообразно: в сольном, ансамблевом и оркестровом музицировании. Для однострунных пиколютен (*дзюлянки*, *дуучикэ*) народов Сибири и Дальнего Востока показателен флажолетно-фальцетный тембр. Используется общая программа-предание (*тэлунгу*), сопровождающая практику музицирования. Преобладают наигрыши-плачи [18, 142].

У китайцев инструменты семейства *хуцинь*, входят в группу оркестровых, а также ансамблевых. Будучи преимущественно мелодическими инструментами, некоторые из них обладают ярким пронзительным звучанием и используются в т.н. пекинской опере (*цзинху*), а также в разных жанрах музыкальной драмы (*баньху*) [16, 647]. В настоящее время на них исполняются образцы европейской классики и популярной музыки.

У тюркских народов (тувинцев), а также монголов и бурят *бызаанчы* и соответственно, *хучир* (*хуучир* от кит. *хуцинь*) используются в сольном и ансамблевом музицировании. Первый из них, будучи аккомпанирующим инструментом, участвует в ансамбле с голосом и другими музыкальными инструментами. Основу репертуара составляют инструментальные версии песенных мелодий. Второй – нередко сопровождает песни, легенды и эпические сказания (*улигеры*)<sup>1</sup>.

Итак, функционирование смычковых трубчатых пиколютен у азиатских народов демонстрирует разную картину. Возникнув у кочевых народов Центральной Азии, этот вид

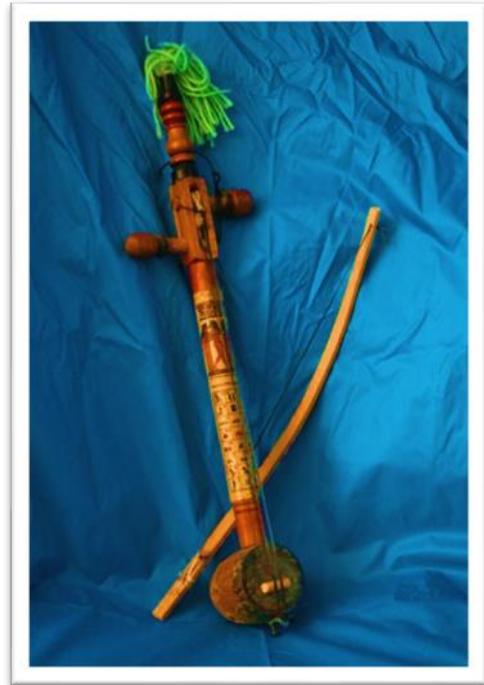


Рис. 4. Рабаба

<sup>1</sup> В настоящее время различают три вида хучира: 4х-струнный (крупный) с квинтовой настройкой, 2х-струнный (сопрановый) и 2х-струнный пикколо [19, 647].

хордофонов в прошлом получил широкое распространение почти на всём азиатском континенте. В настоящее время инструменты с волосяными (1, 2 и 4) струнами сохранились преимущественно у народов Сибири и Дальнего Востока.

В Передней и Центральной Азии, в том числе в Египте, странах северной Африки они оказались вытесненными другими струнными инструментами, т.н. *чашечные* пиколютнями – тип *кеманчи* (см. *ребаб*)<sup>2</sup>. Такие инструменты как *гиджак* (двух-четырёхструнный), близкий к *кеманче*, функционирует у узбеков, туркмен, уйгур, каракалпаков и таджиков. Преобладают 3-4-х струнные виды инструментов.

У казахов, киргизов, узбеков и каракалпаков популярными оказались фрикционные *чашечные шейковые лютни* (тип *кобыза*) [14, 67]<sup>3</sup>, у тюрков Южной Сибири и монголов наряду с ними активно бытуют и *пиколютни* [14, 37]. Полагаем, что чашечный тип лютни как более устойчивый стал доминирующим в музыкальной инструментарии Ближнего и Среднего Востока. Если *кеманча* и *гиджак* (чашечные пиколютни) имеют иранское, то *бызаанчы*, *хучир* (трубчатые пиколютни) тюрко-монгольское происхождение.

#### Список литературы

1. *Агаева С.* Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 189-196.
2. *Алендер И.* Музыкальные инструменты Индии. М.: Наука, 1979. 48 с.
3. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М.: Сов. Композитор, 1973. С. 349-373.
4. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975. 399 с.
5. *Вызго Т.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191 с.
6. *Дашиева Л.* Хучир // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М.В.Есипова - М.: Дека-ВС, 2008. С.647.
7. *Малькеева А.* Тюркские музыкальные инструменты в средневековых персоязычных источниках (к вопросу идентификации) // Музыка тюркского мира: материалы I Международного симпозиума. Алматы, 3-8 мая 1994 г. Алматы: Дайк-Пресс, 2009. С. 32-40.
8. *Мацневский И.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
9. *Мешкерис В.* Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI-IV веков до н.э. – IV век н.э. Алтай, Хорезм, Восточная Парфия // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб: РИИИ, 1998. Вып. 1. С.5-15.
10. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия. 1990. – 672 с.
11. *Сиськова А.* Традиционные музыкальные инструменты нивхов Сахалина // Культура народов Дальнего Востока. Традиции и современность. Дальний Восток: ДВНЦ АН СССР, 1984. С.64-69.
12. *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл: НИИЯЛиИ, 1989. 144 с.
13. *Утегалиева С.* Хордофоны Центральной Азии. Алматы: Казакпарат, 2006. 120 с.
14. *Утегалиева С.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) М.: Композитор, 2013. 528 с.
15. *Хорнбостель Э.* М фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 229-261.
16. *Цзо Чженьгуань.* Хучинь // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М.В.Есипова - М.: Дека-ВС, 2008. С.646-647.
17. *Цзо Чженьгуань.* Эрху // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М.В.Есипова М.: Дека-ВС, 2008. С.716-717.
18. *Шейкин Ю.* Практика традиционного музицирования удэ на однострунном смычковой инструменте // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1988. С.137-148.

<sup>2</sup> Так, корпус *ребаба* (араб.) округлой или сердцевидной формы, имеет металлическую граненную ножку. Вместе с тем, на старинных видах смычковых у арабов также могут использоваться волосяные струны.

<sup>3</sup> Только у каракалпаков и у узбеков (в XX в.) – бытуют два смычковых – кобыз и гиджак.

19. *Эрдэнэчимэг Л.* Хучир // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М.В.Есипова М.: Дека-ВС, 2008. С. 647.

### References (transliterated)

1. *Agaeva S.* Muzykal'nye instrumenty srednevekov'â v traktatah Abdulgadira Maragi // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naâ muzyka: sb. statej i materialov v dvuh častâh. Č. 1. M.: Sov. kompozitor, 1987. P. 189-196.
2. *Alender I.* Muzykal'nye instrumenty Indii. M.: Nauka, 1979. 48 p.
3. Bahman V. Sredneaziatskie istočniki o rodine smyčkovykh instrumentov // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2. M.: Sov. Kompozitor, 1973. P. 349-373.
4. *Vertkov K., Blagodatov G., Ázovickaâ È.* Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR. M., 1975. 399 p.
5. *Vyzgo T.* Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii. Istoričeskie očerki. M.: Muzyka, 1980. 191 p.
6. *Dašieva L.* Hučir // Muzykal'nye instrumenty. Ènciklopediâ / gl. red. M.V.Esipova - M.: Deká-VS, 2008. P.647.
7. *Mal'keeva A.* Túrskie muzykal'nye instrumenty v srednevekovykh persoâzyčnykh istočnikah (k voprosu identifikacii) // Muzyka túrskogo mira: materialy I Meždunarodnogo simpoziuma. Almaty, 3-8 maâ 1994 g. Almaty: Dajk-Press, 2009. P. 32-40.
8. *Macievskij I.* Narodnaâ instrumental'naâ muzyka kak fenomen kul'tury. Almaty: Dajk-Press, 2007. 520 p.
9. *Meškeris V.* Èvolüciâ, tipologiâ i migraciâ strunnykh instrumentov Srednej Azii VI-IV vekov do n.è. – IV vek n.è. Altaj, Horezm, Vostočnaâ Parfiâ // Materialy k ènciklopedii muzykal'nykh instrumentov narodov mira. SPb: RIII, 1998. Vyp. 1. P.5-15.
10. Muzykal'nyj ènciklopedičeskij slovar' / Gl. red. G.V. Keldyš. M.: Sovetskaâ ènciklopediâ. 1990. – 672 p.
11. *Sis'kova A.* Tradicionnye muzykal'nye instrumenty nivhov Sahalina // Kul'tura narodov Dal'nego Vostoka. Tradicii i sovremennost'. Dal'nij Vostok: DVNC AN SSSR, 1984. P.64-69.
12. *Suzukej V.* Tuvinskie tradicionnye muzykal'nye instrumenty. Kyzyl: NIIÂLiI, 1989. 144 p.
13. *Utegalieva S.* Hordofony Central'noj Azii. Almaty: Kazakparat, 2006. 120 p.
14. *Utegalieva S.* Zvukovoj mir muzyki túrkskih narodov: teoriâ, istoriâ, praktika (na materiale instrumental'nykh tradicij Central'noj Azii) M.: Kompozitor, 2013. 528 p.
15. *Hornbostel' È.* M fon, Zaks K. Sistematika muzykal'nykh instrumentov // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naâ muzyka: sb. statej i materialov v dvuh častâh. Č. 1. M.: Sov. kompozitor, 1987. P. 229-261.
16. *Czo Čžen'guan'.* Hucin' // Muzykal'nye instrumenty. Ènciklopediâ / gl. red. M.V.Esipova - M.: Deká-VS, 2008. P.646-647.
17. *Czo Čžen'guan'.* Èrhu // Muzykal'nye instrumenty. Ènciklopediâ / gl. red. M.V.Esipova M.: Deká-VS, 2008. P.716-717.
18. *Šejkin Ū.* Praktika tradicionnogo muzicirovaniâ udè na odnostrunnom smyčkovoj instrumente // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naâ muzyka: sb. statej i materialov v dvuh častâh. Č. 2. M.: Sov. kompozitor, 1988. P.137-148.
19. *Èrdènéčimèg L.* Hučir // Muzykal'nye instrumenty. Ènciklopediâ / gl. red. M.V.Esipova M.: Deká-VS, 2008. P. 647.

### Сведения об авторах:

*Утегалиева Сауле Искаховна* – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции КНК им. Курмангазы.

*Сейтова Зауре Искаховна* – доцент кафедры скрипки Казахского национального университета искусств (Астана).

### Авторлар туралы мәлімет:

*Өтегалиева Сәуле Ысқаққызы* – өнертану ғылымдарының докторы, ҚНҚ музыкатану және композиция кафедрасының профессоры. Құрманғазы.

*Сейітова Зәуре Ысқаққызы* – Қазақ ұлттық өнер университетінің скрипка кафедрасының доценті (Астана қ.).

### Information about the authors:

*Utegaliyeva Saule Iskakhovna* – Doctor of Arts, Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

*Seitova Zauze Iskakhovna* – Associate Professor of the Violin Department of the Kazakh National University of Arts (Astana).

МРНТИ 18.41.51

**Кира Гаркуша<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Карагандинский университет им. академика Е.А. Букетова  
Караганда, Казахстан***НАРОДНЫЙ ХОР КАК ДЕЛО ЖИЗНИ...  
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЭММАНУИЛА ИВАНОВИЧА ШИЛЛЕРА  
И 65-ЛЕТИЮ ЕГО ХОРА****Аннотация**

В статье изложены факты творческой биографии Эммануила Ивановича Шиллера – хорового дирижёра, композитора, Заслуженного работника культуры Казахской ССР, организатора и художественного руководителя хоровых коллективов и вокальных ансамблей. Цель статьи – познакомить исследователей, студентов с биографией Э.И. Шиллера, его деятельностью по созданию самодеятельного русского народного хора при Павлодарском механическом заводе «Октябрь», показать его роль в истории хоровой культуры Павлодарской области. Сделана попытка сформулировать основные принципы творческой деятельности Э.И. Шиллера как руководителя самодеятельного хора, прославившегося в стране, представлявшего народное творчество Казахстана на декаде в Москве, республиках СССР, в дальнем зарубежье. Показана многогранность личности Э.И. Шиллера как человека, музыканта, энергичного организатора, настоящего энтузиаста и поборника хорового дела, бесконечно ему преданного. Представленный в статье материал может быть использован студентами в изучении истории хоровой культуры Казахстана, в качестве дополнительного образовательного компонента. Материал может быть интересен исследователям, изучающим историю становления и развития профессионального и самодеятельного хорового искусства Казахстана второй половины XX века, представленную в фактах, событиях, персоналиях.

**Ключевые слова:** Эммануил Иванович Шиллер, хор, хоровой дирижёр, хоровое искусство, самодеятельный хор, композитор, хоровой репертуар.

**Кира Гаркуша<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Академик Е. А. Бөкетов атындағы Қарағанды университеті  
Қарағанды, Қазақстан***ХАЛЫҚ ХОРЫ ӨМІР ІСІ РЕТІНДЕ...  
ЭММАНУИЛ ИВАНОВИЧ ШИЛЛЕРДІҢ ТУҒАНЫНА 100 ЖЫЛ ЖӘНЕ ОНЫҢ ХОРЫНЫҢ  
65 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛАДЫ****Аннотация**

Мақалада хор дирижері, композитор, Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, хор ұжымдары мен вокалдық ансамбльдердің ұйымдастырушысы және көркемдік жетекшісі Эммануил Иванович Шиллердің шығармашылық өмірбаяны туралы фактілер келтірілген. Мақаланың мақсаты – оқырмандарды, зерттеушілерді, студенттерді Э.И. Шиллердің өмірбаянымен, оның «Октябрь» Павлодар механикалық зауыты жанында көркемөнерпаздар орыс халық хорын құру жөніндегі қызметімен таныстыру, оның Павлодар облысының хор мәдениеті тарихындағы рөлін көрсету. Э.И. Шиллердің шығармашылық қызметінің негізгі принциптерін біздің елімізде танымал болған көркемөнерпаздар хорының жетекшісі ретінде қалыптастыруға әрекет жасалды. Оның хоры Мәскеудегі онкүндікте Қазақстанның көркемөнерпаздар шығармашылығын көрсетті. Хор КСРО республикаларында және шетелде танымал болды. Э.И. Шиллердің адам, музыкант, жігерлі ұйымдастырушы, нағыз хор энтузиаст, оған шексіз адал адам ретіндегі жан-жақтылығы ашылған. Мақалада ұсынылған материалды студенттер қосымша білім беру компоненті ретінде Қазақстанның хор мәдениетінің тарихын зерттеуде қолдана алады. Материал фактілерде, оқиғаларда, персоналдарда ұсынылған XX ғасырдың екінші жартысындағы Қазақстанның кәсіби және әуесқой хор өнерінің қалыптасуы мен даму тарихын зерттейтін зерттеушілерге қызықты болуы мүмкін.

**Түйінді сөздер:** Эммануил Иванович Шиллер, хор, хор дирижері, хор өнері, көркемөнерпаздар хоры, композитор, хор репертуары.

**Kira Garkusha<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Karaganda E.A. Buketov University  
Karaganda, Kazakhstan

**THE FOLK CHOIR AS A MATTER OF LIFE...  
TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF EMMANUEL IVANOVICH SCHILLER  
AND THE 65TH ANNIVERSARY OF HIS CHOIR**

**Abstract**

The article presents the facts of the creative biography of Emmanuel Ivanovich Schiller – choral conductor, composer, Honored Worker of Culture of the Kazakh SSR, organizer and artistic director of choral collectives and vocal ensembles. The purpose of the article is to acquaint readers, researchers, students with the biography of E.I. Schiller, his activities in creating an amateur Russian folk choir at the Pavlodar Mechanical Plant "October", to show his role in the history of choral culture of the Pavlodar region. An attempt is made to formulate the basic principles of the creative activity of E.I. Schiller as the head of an amateur choir, famous in the country, representing the folk art of Kazakhstan at the decade in Moscow, in the republics of the USSR, in the far abroad. The versatility of the personality of Emmanuel Ivanovich Schiller as a person, a musician, an energetic organizer, a true enthusiast and champion of choral work, infinitely devoted to him is shown. The material presented in the article can be used by students in the study of the history of choral culture of Kazakhstan, as an additional educational component. The material may be of interest to researchers studying the history of the formation and development of professional and amateur choral art of Kazakhstan in the second half of the XX century, presented in facts, events, personalities.

**Keywords:** Emmanuel Ivanovich Schiller, choir, choral conductor, choral art, amateur choir, composer, choral repertoire.

В мае 2022 года в Павлодаре прошли мероприятия, посвященные двум юбилейным датам – 100-летию со дня рождения Эммануила Ивановича Шиллера и 65-летию его главного детища – Народного хора русской песни, еще в 1957 году созданного при Павлодарском механическом заводе «Октябрь». Двойной юбилей стал свидетельством памяти и признания заслуг Эммануила Ивановича Шиллера, чья деятельность стала яркой страницей истории хоровой культуры не только Павлодара, но и летописи самодеятельного хорового искусства Казахстана. Э.И. Шиллер внёс значительный вклад в развитие самодеятельного хорового искусства нашей страны и представлен в нём как видный хоровой деятель, дирижёр, хормейстер, основатель, организатор и руководитель многих хоровых коллективов, вокальных ансамблей, композитор, аранжировщик, энтузиаст и поборник хорового дела.

Проблема изучения истории хоровой культуры, становления и развития профессионального и самодеятельного хорового искусства Казахстана второй половины XX века и на рубеже XX-XXI веков, изложенная в фактах, событиях, персоналиях, представляется актуальной. До настоящего времени остаются недостаточно изученными биографии отдельных личностей, творческих коллективов, в разные годы созданных на территории нашей страны, требующие своего исследования, анализа, обобщения, изучения влияния на современную культурную практику.

При подготовке данной статьи основным стал метод биографического изучения и описания жизни и трудовой деятельности Эммануила Ивановича Шиллера в контексте его личной, социальной и творческой биографии, тесным образом связанной с павлодарским Прииртышьем. Источниками для исследования и написания статьи стали материалы Государственного архива Павлодарской области, располагающего личным фондом Э.И. Шиллера [1-4], публикации в энциклопедических [5], справочных, периодических [6-9] изданиях, сведения, размещённые на соответствующих разделах сайтов Славянского центра [10], КГКП управления культуры, развития языков и архивного дела Павлодарской области [11], научные и научно-методические публикации [12-13], книжные издания [14-15], репертуарные сборники [16-19]. Как показывают источники, герой статьи на

протяжении своей жизни имел два имени – Эммануил и Александр, поэтому в различных публикациях и в тексте данной статьи также присутствуют оба эти имени.

В творческой деятельности Эммануила Ивановича Шиллера успешно соединились как минимум три составляющие – организационная, хормейстерская, композиторская, главным объединяющим фундаментом для которой стали лучшие традиции русского певческого и хорового искусства.

Родился Эммануил (Александр) Иванович Шиллер 28 мая 1922-го года в селе Суворово Тилигуло-Березанского (Телеулло-Березанского) района Одесской области. С 1930-го года он жил и учился в г. Одессе, в 1941-м году поступил в мореходное училище и в начале Великой Отечественной войны молодым матросом пошёл работать в порт. В 1942-м году он был взят в плен и угнан в Германию, где до 1945-го года проработал на военном заводе. В 1948-м году, как бывший военнопленный, Эммануил Шиллер был сослан в Сибирь, в село Колывань Новосибирской области. Именно здесь началась профессиональная деятельность Э.И. Шиллера – будущего музыканта, хормейстера, дирижёра. Уже в молодом возрасте проявив яркие музыкальные данные и незаурядные организаторские способности, здесь, в Колывани, в сельском клубе он организовал свой первый творческий коллектив – хор русской песни, став его музыкальным руководителем. Здесь же проявляется и композиторский дар Э.И. Шиллера, он начинает писать свои первые песни. Созданный им Колыванский хор вошёл в историю самодеятельного хорового искусства как первый сельский народный хор Новосибирского края [1-4].

В 1956-м году, найдя через «Красный крест» своих родственников, Эммануил Иванович с семьёй – женой и двумя детьми – переезжает в Павлодар. Здесь начинается новая и, пожалуй, самая главная страница биографии Э.И. Шиллера, ставшая делом всей его жизни, связанная с созданным им в 1957 году хором русской песни при Павлодарском механическом заводе «Октябрь». Хор был создан из трех десятков юношей и девушек, датой его рождения считается 1 октября 1957 года [1-4; 5-6]. И уже 5 ноября 1957 года хор дал свой первый концерт [3; 6].

За первые три года хор под руководством А.И. Шиллера накопил репертуар, сформировал свой индивидуальный характер звучания, отличающийся округлостью и мягкостью певческого звука, стал стабильным коллективом, который принимал участие в концертах, республиканских и союзных смотрах художественной самодеятельности. В 1960 году хор, возглавляемый А.И. Шиллером, стал победителем республиканского фестиваля. И в 1961 году решением Президиума совета профсоюзов Казахской ССР самодеятельному хору, первому в республике, было присвоено почётное звание «Народного» [3; 6]. В 1961 году решением президиума облсовпрофа коллектив народного хора был передан Павлодарскому машиностроительному заводу (впоследствии – производственное объединение «Павлодарский тракторный завод имени В.И. Ленина»). Со временем в хоре были созданы инструментальная и танцевальная группы. К середине 1960-х годов коллектив уже насчитывал более 100 человек [3; 6].

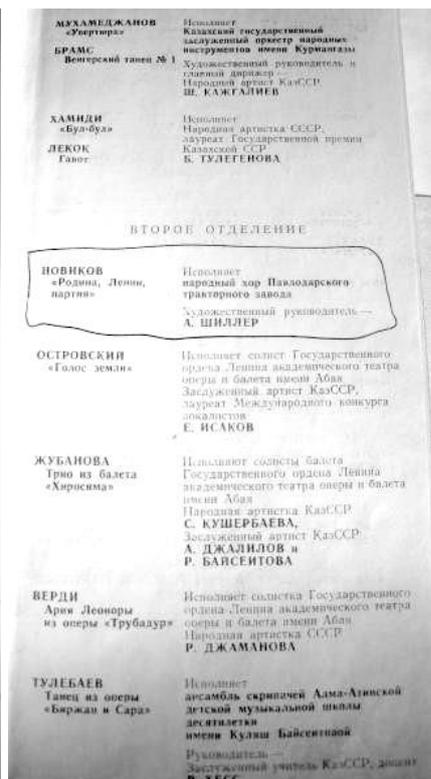
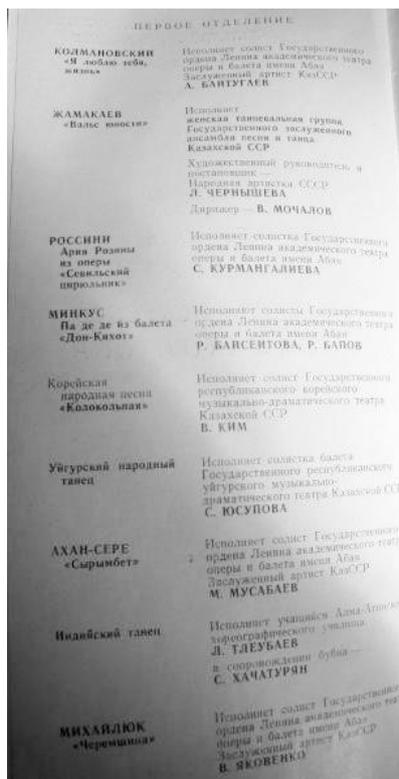
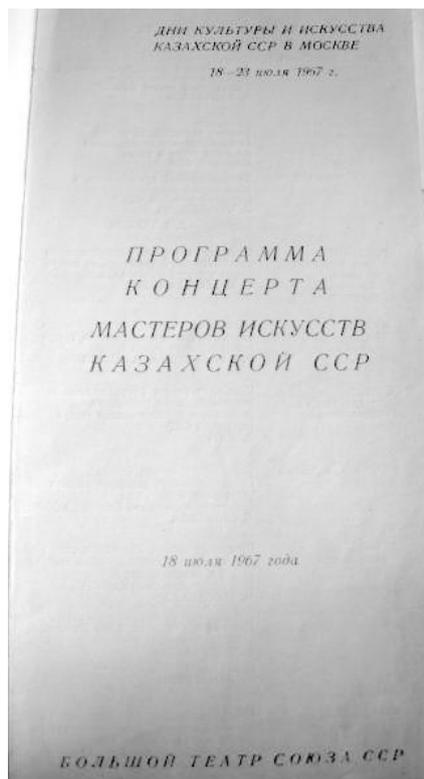
За годы своей деятельности хор побывал более чем в 150 городах и селах СССР. Хор с успехом выступал в Москве, Алма-Ате, Киеве, Омске и многих других городах. Коллектив и его руководитель поддерживали тесные связи с профессиональными коллективами Омска, Рязани. Творческие контакты были налажены с Государственным Академическим русским хором имени Пятницкого (руководителем которого был В.С. Левашов), Государственным Сибирским русским народным хором (руководителями которого в разные годы были В.С. Левашов, В.И. Чирков, А.П. Новиков, хормейстером был В.Г. Захарченко – ныне художественный руководитель и главный дирижёр Государственного академического Кубанского казачьего хора), коллективами художественной самодеятельности Алтайского тракторного завода, Сибирского завода (г. Омск), хора тракторостроителей г. Ташкента. Обмен опытом и репертуаром происходил с самодеятельными творческими коллективами городов Красноярска, Новосибирска, Ленинграда, Целинограда, Караганды, Семипалатинска.

В июле 1967 года хор Павлодарского тракторного завода под управлением А.И. Шиллера представлял самодеятельное народное творчество Казахстана на Декаде литературы и искусств Казахской ССР в Москве [3; 5-6]. Здесь самодеятельные артисты из Павлодара выступали вместе с именитыми профессиональными коллективами республики, в числе которых были оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы, ансамбль песни и танца Казахской ССР, народные артистами Е. Серкебаев, Б. Тулегенова, Р. Багланова и др. (Иллюстрации №1-2)

**Иллюстрация №1. Народный хор Павлодарского тракторного завода. 1967 год, Москва, ВДНХ. Руководитель – Э.И. Шиллер (в верхнем ряду, в центре) [10]**



**Иллюстрация №2. Программа концерта Мастеров искусств Казахской ССР в Москве, 18 июля 1967 года [10]**



Александр Иванович Шиллер тщательно подбирал певцов, искал голоса на смотрах художественной самодеятельности, в цехах завода, в школах города Павлодара и лучших приглашал в хор. Как руководитель, он всегда заботился о своих подопечных. В 1975 году, по результатам творческой деятельности и соответствующим ходатайствам, 26-ти участникам Народного хора под управлением А.И. Шиллера было присвоено звание «артиста Народного самодеятельного коллектива». В 1976 году это звание получили ещё 14 участников коллектива [3; 6].

Народный хор Павлодарского тракторного завода вел активную концертную деятельность (*Иллюстрация № 3.*) 17 июня 1976 года состоялся 800-й концерт Лауреата всесоюзного фестиваля народного творчества Народного русского хора производственного объединения «Павлодарский тракторный завод имени В.И. Ленина» под управлением А.И. Шиллера [3; 6].

***Иллюстрация № 3. Отчётный концерт Народного хора  
Павлодарского тракторного завода. Руководитель – Э.И. Шиллер (в центре)***



Эммануил Иванович Шиллер известен как организатор и художественный руководитель нескольких хоровых коллективов и вокальных ансамблей: Хора русской песни в селе Колывань Новосибирской области, Хора русской песни при Павлодарском механическом заводе «Октябрь», Немецкого ансамбля «Ährengold» («Золотые колосья») в Колхозе «30 лет Казахстана» Павлодарской области (который в 1975 году первым из самодеятельных немецких коллективов в Советском союзе получил почетное звание «народного» [3; 6], выступал в Казахстане, в городах республик СССР, в Москве, выезжал с концертами в Германию), вокального ансамбля «Юность» на базе ПТУ г. Павлодара, Хора ветеранов Павлодарского Дворца культуры тракторостроителей, Русского Народного хора «Зори Семиречья» Алма-атинского производственного объединения по переработке пластмасс «Кызыл-Ту» (1968-1970 годы). В 1981 году в Павлодаре состоялся тысячный концерт Народного русского хора под руководством А.И. Шиллера [6].

Э.И. Шиллер – автор более 500 песен, вокальных сочинений, оригинальных обработок для различных хоровых составов, многие из которых известны не только в Казахстане, но и в России, и за рубежом. Среди наиболее известных песен, написанных Э.И. Шиллером, такие как «Привет Москве» на стихи М.В. Исаковского, «Иртышская лирическая» на стихи павлодарского поэта А. Осьмушкина, «Приезжайте в Павлодар» на слова В. Бороздина, «За

край родной» (слова В. Бороздина), «От Иртышских полей...» (слова С. Музалевского). Значителен его вклад в создание и развитие репертуара немецких вокальных ансамблей. Множество песен, на немецком языке воспевающих иртышские просторы, было создано А.И. Шиллером совместно с павлодарской поэтессой Розой Пфлюг. Сборники песен А.И. Шиллера были изданы, и сегодня его вокальные сочинения и обработки, вошедшие в золотой фонд народного творчества, продолжают звучать в Казахстане, России и Германии [3; 10; 13; 16-19]. Однако не все сочинения А.И. Шиллера опубликованы. Многие из них присутствуют в рукописях и звучат лишь, благодаря участникам его хора. Представляется целесообразным издание всех песен и обработок А.И. Шиллера, могущих пополнить исполнительский репертуар хоров подобного типа.

Трудовая и творческая деятельность Э.И. Шиллера отмечена государственными наградами – медалями «За освоение целинных земель» (1959 год), «За трудовую доблесть» (1967 год), «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина» (1970 год), Почетной грамотой Верховного Совета Казахской ССР (1973 год), грамотами ВДНХ СССР, ЦК ВЛКСМ, Правления Советского фонда мира, Павлодарского облисполкома, званием «Заслуженного работника культуры Казахской ССР» (Указ Президиума Верховного Совета Казахской ССР от 23 августа 1972 года) [3].

Эммануил Иванович Шиллер неоднократно повторял: «Человек, служащий искусству, – это бациллоноситель того, чему он служит». Эти слова стали девизом его жизни. Своим энтузиазмом, любовью к хоровому искусству он сумел заразить и воодушевить многих своих друзей, соратников, единомышленников, детей. Не одно поколение музыкантов, певцов, хоровых дирижёров сподвигнул он на совместное хоровое творчество.

В декабре 1985 года, в возрасте 63 лет, Эммануил Иванович Шиллер ушёл из жизни. Однако, отрадно осознавать, что его дело живет. В 1998 году Павлодарскому Народному хору было присвоено имя его основателя и художественного руководителя – Эммануила (Александра) Шиллера, что стало свидетельством его памяти и признания его заслуг.

Сведения о Шиллере Эммануиле (Александре) Ивановиче включены в энциклопедию «Павлодарское Прииртышье», изданную в г. Алматы издательством «Эверо» в 2003 году [5]. Творческая биография Э.И. Шиллера становится предметом исследований и темой научных статей [12-13]. Несколько страниц о нём размещены в исторических очерках о российских немцах в книге Р. Корна «В России – немцы, в Германии – русские» [14]. В 2021 году вышла в свет книга «Александр Шиллер и его хор» (автор – журналист и писатель И. Дьяченко-Винтер), на 388 страницах которой – история личной, творческой биографии А.И. Шиллера, воспоминания его соратников и друзей [15]. Сведения о нем опубликованы в Википедии – общедоступной универсальной интернет-энциклопедии [20].

Можно смело сказать, что самодеятельный народный хор стал делом и смыслом всей жизни Эммануила Ивановича Шиллера, позволившем ему реализовать свои художественные замыслы и просветительские идеи. Яркое, сбалансированное в голосовом отношении, эмоционально наполненное звучание хора под управлением А.И. Шиллера, разнообразная звуковая палитра и выразительность, продуманность и отточенная выученность хорошо подобранного репертуара, эффектность костюмов и сценических постановок, выстроенная драматургия и динамичная смена концертных номеров, искреннее и тёплое общение с залом, – всё это производило незабываемое впечатление на слушателей. И каждое

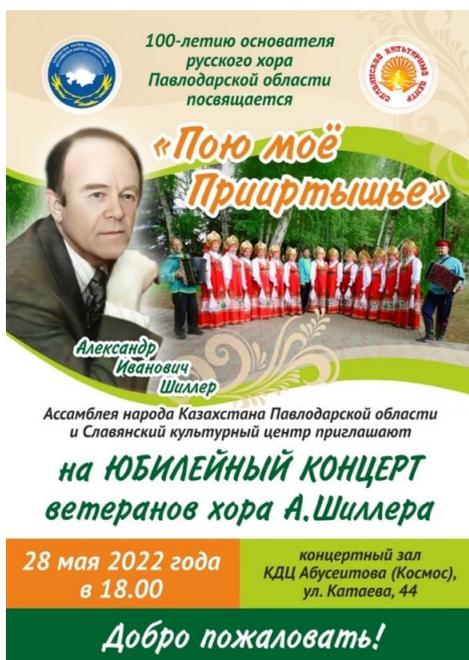


Иллюстрация №4. Афиша юбилейного концерта ветеранов хора А. Шиллера,

выступление хора – это было событие, проходящее с неизменными аншлагами и овациями в

переполненных залах. Эммануил Иванович Шиллер сформировал не только свой коллектив, воспитал своих исполнителей, но и взрастил своих слушателей, которые помнят выступления коллектива уже долгие и долгие годы. 28 мая 2022 года в Павлодаре состоялись юбилейные концерты и другие мероприятия, приуроченные к 100-летию со дня рождения Э.И. Шиллера и 65-летию его хора. В памятных событиях приняли участие народный хор им. А. Шиллера (художественный руководитель С. Мурзин), ветераны хора А. Шиллера (руководитель Д. Козлов), давшие юбилейный концерт, организовавшие встречи в библиотеках, домах-музеях Павла Васильева, Шафера, других учреждениях Павлодара (*Иллюстрация №4*). Обязательными в программах концертов ветеранов хора А. Шиллера стали песни «Хлеб всему голова» (сл. В. Балачан, муз. В. Захарченко) и «Славное море – священный Байкал» (сл. Д. Давыдов, муз. народная). Звучали они и в этот раз. Надо отдать должное ветеранам хора, которые на протяжении 37 лет после кончины своего руководителя хранят память о нем, поют его песни, чтут традиции, заложенные им в созданном певческом коллективе.

В заключении статьи хочется сказать, что в отсутствии возможности быть лично знакомой с Э.И. Шиллером и его хоровым коллективом, мне удалось составить библиографию и изучить его биографию по архивным документам, книгам, журнальным и газетным статьям. И мне посчастливилось учиться в консерватории в классе его сына – Владимира Эммануиловича Шиллера – хорового дирижёра, видного музыканта, ныне почётного профессора Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, преподавателя музыки Вальдорф Школы «Альбрис» (г. Кемптен, Бавария, Германия) [21-22]. Огромное трудолюбие, энтузиазм, приверженность хоровому делу, высокую культуру, подлинную интеллигентность – все эти качества Эммануил Иванович Шиллер, сформировавшийся под влиянием нескольких культур, передал своим детям, участникам своего хора и всем, кто его окружал.

Вышеизложенное позволяет заключить, что биография и творческая деятельность героя статьи – хорового дирижёра, композитора, организатора и руководителя хоровых коллективов и вокальных ансамблей, просветителя, пропагандиста, носителя музыкальной культуры Павлодарской области Эммануила Ивановича Шиллера – занимает свое особое место в истории хоровой культуры Казахстана и является яркой страницей исторического хороведения, требующей своего дальнейшего изучения студентами, исследователями и всеми заинтересованными лицами. Осмысление опыта его творческой работы позволит молодым хормейстерам более глубоко изучить методику репетиционной и концертной деятельности самодеятельного хорового коллектива, определить тенденции развития любительского хорового музицирования, совершенствовать подход к работе с исполнительским репертуаром, расставить смысловые акценты понимания целей, задач и содержания работы с хором.

### *Список литературы*

1. *Шиллер Э.И.* – Государственный архив Павлодарской области. ГАПО. Ф. 1615. Оп. 1.
2. Биографо-археографическая справка к личному фонду Шиллера Эммануила (Александра) Ивановича, композитора, заслуженного работника культуры Казахской ССР // Государственный архив павлодарской области. ГАПО. Ф.1615. Оп.1.
3. Архивная справка от 19 июня 2018 г. № 7-17/4-08/94.
4. Государственный архив Павлодарской области. – ГАПО. Ф.699. Оп.1. Д.417. Л.31; Ф.1615.Оп.1. Д.38. Л.8об.
5. Павлодарское Прииртышье: энциклопедия / Павлодарский государственный университет им. С. Торайгырова (ПГУ). – Алматы: Эверо, 2003. – 676 с.
6. Культура и искусство Павлодарского Прииртышья: Люди. События. Факты./Авт.-сост. Э. Д. Соколкин. – Павлодар: Сытин, 2016. – 708с.
7. Памятные даты из истории павлодарской области 2020 год: Календарь-справочник. – ГУ «Управление культуры, развития языков и архивного дела Павлодарской области», КГУ

- «Государственный архив Павлодарской области». – Павлодар, 2019. – 200 с. – URL: <http://www.arhiv.pavlodar.gov.kz/index.php/ru/pamyatnye-daty-iz-istorii-pavlodarskoj-oblasti-2020-god> (дата обращения: 08.08.2022)
8. Шиллер Эммануил Иванович. Созвездие имён: Культура и искусство Павлодарской области. – URL: <http://esim.pavlodarlibrary.kz/index.php/ru/muzykalnoe-iskusstvo/192-shiller-emmanuil-ivanovich-1922-1985>. (дата обращения: 08.08.2022)
  9. Музыкальная жизнь в Павлодаре / Наша жизнь. Павлодарский общественно-политический ежедневник. – №47, 26.11.2015. – URL: [ifepv1.kz/index.php/component/k2/933-музыкальная-жизнь-в-павлодаре](http://ifepv1.kz/index.php/component/k2/933-музыкальная-жизнь-в-павлодаре) (дата обращения: 08.08.2022)
  10. Славянский культурный центр Павлодарской области. Хор русской народной песни. – URL: <https://www.slavcentr.kz/index.php/russian-choir/about-choir-shiller.html>
  11. Памяти Александра Шиллера. – URL: <http://www.shafermuseum.kz/index.php/ru/newsru/448-pamyati-aleksandra-shillera> (дата обращения: 08.08.2022).
  12. **Мерғалиев Д.М.** Фольклор казахского народа в современном искусстве павлодарского Прииртышья // Мир науки, культуры, образования. – № 5 (12). – 2008. – с. 136-138.
  13. **Шиллер В.Э.** Мои воспоминания об отце: страницы биографии и творчества Эммануила Ивановича Шиллера / Музыкальный VUCA мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму (посвященная 30-летию Независимости Казахстана и 175-летию Жамбыла Жабаева): Материалы международной научно-практической конференции/ ред.-сост. Р.С. Малдыбаева. – Алматы: «Vedapress», 2021. – 330 с.: нот., ил. – с. 318-326.
  14. **Корн Р.** В России – немцы, в Германии – русские. Исторические очерки о российских немцах. – Waldemar Weber Verlag Augsburg, 2008. – 448 с.
  15. Дьяченко-Винтер И. Александр Шиллер и его хор. – Павлодар, ТОО «Дом печати», 2021. – 338 с.
  16. Родные просторы: Репертуарный сборник. – Павлодар 1964. – 14 с.
  17. **Кондрашенко А.И.** Поет Павлодарский хор (из опыта работы народного самодеятельного хора клуба тракторного завода гор. Павлодар). – Алма-Ата, 1987. – 18 с.
  18. Mein Heimatland. Emmanuel Schiller, Rosa Pflug: Репертуарный сборник на немецком языке. – Алма-Ата, 1989. – 24 с.
  19. Шиллер Эммануил (Александр) Иванович. – URL: <https://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 08.08.2022) Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы. Почетные профессора. – URL: <http://www.conservatoire.edu.kz/ru/cooperation/honorary-professor/> (дата обращения: 08.08.2022)
  20. Гаркуша К.Г. Владимир Эммануилович Шиллер: этапы творческого пути / Saryn art and science journal. – №3 (32). 2021. – Стр. 22-30.

#### *References (transliterated)*

1. **Shiller E.I.** – Gosudarstvennyy arkhiv Pavlodarskoy oblasti. GAPO. F. 1615. Op. 1.
2. Biografo-arkheograficheskaya spravka k lichnomu fondu Shillera Emmanuila (Aleksandra) Ivanovicha, kompozitora, zasluzhennogo rabotnika kultury Kazakhskoy SSR // Gosudarstvennyy arkhiv pavlodarskoy oblasti. GAPO. F.1615. Op.1.
3. Arkhivnaya spravka ot 19 iyunya 2018 g. № 7-17/4-08/94.
4. Gosudarstvennyy arkhiv Pavlodarskoy oblasti. – GAPO. F.699. Op.1. D.417. L.31; F.1615.Op.1. D.38. L.8ob.
5. Pavlodarskoye Priirtyshye: entsiklopediya / Pavlodarskiy gosudarstvennyy universitet im. S. Toraygyrova (PGU). – Almaty: Evero. 2003. – 676 p.
6. Kultura i iskusstvo Pavlodarskogo Priirtyshia: Lyudi. Sobytiya. Fakty./Avt.-sost. E. D. Sokolkin. – Pavlodar: Sytin. 2016. – 708 p.
7. Pamyatnyye daty iz istorii pavlodarskoy oblasti 2020 god: Kalendar-spravochnik. – GU «Upravleniye kultury. razvitiya yazykov i arkhivnogo dela Pavlodarskoy oblasti». KGU «Gosudarstvennyy arkhiv Pavlodarskoy oblasti». – Pavlodar. 2019. – 200 p. – <http://www.arhiv.pavlodar.gov.kz/index.php/ru/pamyatnye-daty-iz-istorii-pavlodarskoj-oblasti-2020-god>
8. **Shiller E.I.** Sozvezdiye imen: Kultura i iskusstvo Pavlodarskoy oblasti. – <http://esim.pavlodarlibrary.kz/index.php/ru/muzykalnoe-iskusstvo/192-shiller-emmanuil-ivanovich-1922-1985>.

9. Muzykalnaya zhizn v Pavlodare / Nasha zhizn. Pavlodarskiy obshchestvenno-politicheskiy ezhdnevnik. – №47. 26.11.2015. – URL: [ifepvl.kz/index.php/component/k2/933-музыкальная-жизнь-в-павлодаре](http://ifepvl.kz/index.php/component/k2/933-музыкальная-жизнь-в-павлодаре) (data obrašeniâ: 08.08.2022)
10. Slavyanskiy kulturnyy tsentr Pavlodarskoy oblasti. Khor russkoy narodnoy pesni. – URL: <https://www.slavcentr.kz/index.php/russian-choir/about-choir-shiller.html> (data obrašeniâ: 08.08.2022)
11. Pamyati Aleksandra Shillera. – URL: <http://www.shafermuseum.kz/index.php/ru/newsru/448-pamyati-aleksandra-shillera> (data obrašeniâ: 08.08.2022)
12. *Mergaliyev, D.M.* Folklor kazakhskogo naroda v sovremennom iskusstve pavlodarskogo Priirtyshia // Mir nauki. kultury. obrazovaniya. – № 5 (12). – 2008. – P. 136-138.
13. *Shiller, V.E.* Moi vospominaniya ob ottse: stranitsy biografii i tvorchestva Emmanuila Ivanovicha Shillera / Muzykalnyy VUCA mir: ot ispolnitelstva i khudozhestvennogo osmysleniya prostranstva k sotsiumu (posvyashchennaya 30-letiyu Nezavisimosti Kazakhstana i 175-letiyu Zhambyla Zhabayeva): Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii/ red.-sost. R.S. Maldybayeva. – Almaty: «Vedapress». 2021. – 330 p.: not.. il. – P. 318-326.
14. *Korn, R.* V Rossii – nemtsy, v Germanii – russkiye. Istoricheskiye ocherki o rossiyskikh nemtsakh. – Waldemar Weber Verlag Augsburg, 2008. – 448 p.
15. *Diachenko-Vinter, I.* Aleksandr Shiller i ego khor. – Pavlodar. TOO «Dom pechati», 2021. – 338 p.
16. Rodnyye prostory: Repertuarnyy sbornik. – Pavlodar 1964. – 14 p.
17. *Kondrashenko, A.I.* Poyet Pavlodarskiy khor (iz opyta raboty narodnogo samodeyatelnogo khora kluba traktornogo zavoda gor. Pavlodar). – Alma-Ata. 1987. – 18 p.
18. Mein Heimatland. Emmanuel Schiller, Rosa Pflug: Repertuarnyy sbornik na nemetskom yazyke. – Alma-Ata. 1989. – 24 s.
19. *Shiller Emmanuil (Aleksandr) Ivanovich.* – URL: <https://ru.wikipedia.org/> (data obrašeniâ: 08.08.2022)
20. Kazahskaâ Nacional'naâ konservatoriâ im. Kurmangazy. – URL: <http://www.conservatoire.edu.kz/ru/cooperation/honorary-professor/> (data obrašeniâ: 08.08.2022).
21. *Garkusha, K.G.* Vladimir Emmanuilovich Shiller: etapy tvorcheskogo puti / Saryn art and science journal. – №3 (32). 2021. – p. 22-30.

#### **Сведения об авторе:**

*Гаркуша Кира Георгиевна* – кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор кафедры социальной работы и социальной педагогики Карагандинского университета им. академика Е.А. Букетова.

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Гаркуша Кира Георгиевна* – педагогика ғылымдарының кандидаты, академик Е.А. Бөкетов атындағы Қарағанды университетінің әлеуметтік жұмыс және әлеуметтік педагогика кафедрасының қауымдастырылған профессоры.

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

*Garkusha Kira Georgievna* – PhD in pedagogy, Associate Professor of the Department of Social Work and Social Pedagogy of the Karaganda E.A. Buketov University.

МРНТИ 18.01.41

**Ольга Лукашева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная Академия искусств им. Т. Жургенова  
Алматы, Казахстан***О ТВОРЧЕСТВЕ ПЕВЦА МУРАТА МУСАБАЕВА****Аннотация**

Статья посвящена творчеству одного из выдающихся певцов-вокалистов музыкальной культуры Казахстана из династии Мусабаяевых – Мурата Мусабаяева. Его активное участие в музыкальной жизни страны во многом способствовало развитию исполнительского вокального искусства Казахстана. На протяжении всей своей жизни певец пропагандировал шедевры казахстанской и мировой музыки.

Огромная любовь к музыке, прекрасные вокальные данные привели Мусабаяева к поступлению в Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы, где он был зачислен в класс Народного артиста Казахской ССР Бекена Жилисбаева. Параллельно с учебой в вузе М. Мусабаяев становится солистом театра оперы и балета им. Абая. Его репертуар разнообразен и заслуженно вошел в «золотой фонд» казахского радио и телевидения. В 1968 году М. Мусабаяев участвует в IV Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. Глинки и становится лауреатом II-ой премий. Певец Мусабаяев успешно интерпретировал как классические шедевры, так и произведения казахских композиторов, справляясь с партиями драматического, лирического баритона. За большие заслуги перед страной М. Мусабаяев 14 июля 1978 года получил почётное звание «Народный артист Казахской ССР».

**Ключевые слова:** Мурат Мусабаяев, певец, вокалист, солист, репертуар, театр, баритон.

**Ольга Лукашева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы, Қазақстан***ӘНШІ МҰРАТ МҰСАБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ТУРАЛЫ****Аннотация**

Мақала Мұсабаевтар әулетінен шыққан Қазақстанның музыкалық мәдениетінің көрнекті әнші-вокалистерінің бірі – Мұрат Мұсабаевтың шығармашылығына арналған. Оның еліміздің музыкалық өміріне белсенді қатысуы көбінесе Қазақстанның орындаушылық вокалдық өнерінің дамуына ықпал етті. Әнші өмір бойы қазақстандық және әлемдік музыканың жауһарларын насихаттаған. Музыкаға деген зор махаббат, тамаша вокалдық қабілеттер Мұсабаевты Алматы мемлекеттік консерваториясына оқуға түсуге итермеледі. Құрманғазы атындағы Қазақ КСР Халық әртісі Бекен Жылысбаевтың сыныбына қабылданды. ЖОО-да оқумен қатар М. Мұсабаев Абай атындағы опера және балет театрының солисі болды. Оның репертуары алуан түрлі және Қазақ радиосы мен теледидарының «алтын қорына» лайықты енген.

1968 жылы М. Мұсабаев М. Глинка атындағы IV Бүкілодақтық вокалистер байқауына қатысып, II-ші сыйлықтың лауреаты атанды. Әнші Мұсабаев классикалық жауһарларды да, қазақ композиторларының шығармаларын да сәтті түсіндіріп, драмалық, лирикалық баритон партияларын орындап шықты. Ел алдындағы зор еңбегі үшін М. Мұсабаев 1978 жылғы 14 шілдеде «Қазақ КСР Халық әртісі» құрметті атағын алды.

**Түйінді сөздер:** Мұрат Мұсабаев, әнші, вокалист, солист, репертуар, театр, баритон.

**Olga Lukasheva<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts  
Almaty, Kazakhstan***ABOUT THE WORK OF THE SINGER MURAT MUSABAYEV****Abstract**

The article is devoted to the work of one of the outstanding singers-vocalists of the musical culture of Kazakhstan from the Musabayev dynasty – Murat Musabayev. His active participation in the musical life of the country greatly contributed to the development of the performing vocal art of Kazakhstan.

Throughout his life, the singer promoted the masterpieces of Kazakh and world music. A great love for music, excellent vocal skills led Musabayev to enter the Alma-Ata State Conservatory by Kurmangazy, where he was enrolled in the class of People's Artist of the Kazakh SSR Beken Zhilisbayev. In parallel with his studies at the university, M. Musabayev becomes a soloist of the Abai Opera and Ballet Theater. His repertoire is diverse and deservedly entered the "golden fund" of Kazakh radio and television. In 1968, M. Musabayev participated in the IV All-Union Glinka Vocal Competition and became the winner of the II Prize.

The singer Musabayev successfully interpreted both classical masterpieces and works of Kazakh composers, coping with the parts of a dramatic, lyrical baritone. For his great services to the country, M. Musabayev received the honorary title of "People's Artist of the Kazakh SSR" on July 14, 1978.

**Keywords:** Murat Musabayev, singer, vocalist, soloist, repertoire, theater, baritone.

Появившись в 30-40-е годы прошлого столетия, казахское оперное искусство прошло сложный и плодотворный путь, сопровождавшийся поисками своей тематики, музыкально-интонационного языка, постановочных и исполнительских средств, обусловленных не только спецификой жанра, но и национально-художественными традициями. В течение последующих десятилетий казахская опера становится важной составной частью современной музыкальной культуры, выполняя высокие нравственные функции, соответствуя художественным и эстетическим критериям своей эпохи. Способность жанра глубоко и многогранно отражать явления действительности, воплощать значительные идеи и образы явились теми чертами, благодаря которым жанр занял ведущее положение в духовной жизни народа.

Важный вклад в вокальное исполнительство Казахстана внесла династия певцов Мусабаевых: братьев Рашида, Мурата, Марата и Талгата, деятельность которых всегда вызывала повышенный интерес со стороны музыкальной общественности. Можно сказать, что активное участие династии Мусабаевых в музыкальной жизни страны во многом способствовали развитию культуры Казахстана. На протяжении всей своей жизни они пропагандировали шедевры мировой и казахстанской музыки.

Мурат Мусабаев родился 2 сентября 1937 года. В девять лет Мурату захотелось научиться играть на каком-нибудь инструменте из духового оркестра. При клубе железнодорожной станции Караганда-сортировочная был самодеятельный духовой оркестр, и один друг привёл его туда. Обычно духовые инструменты в самодеятельности осваивали за 7-8 месяцев. А ему удалось научиться играть за два месяца, после чего он уже сел в оркестр и на праздниках играл различные танцы и марши.

С его слов: *«Я помню, что в 6-7 классе после различных игр с моими сверстниками ребята и девочки просили меня спеть что-нибудь, и я пел песни военных лет из репертуара Бунчикова и Нечаева. Правда, родители об этом не знали. Дело в том, что я и*



**Рис. 1** Мурат Мусабаев

*сам думал пойти по совсем другой линии. Ведь до 7-го класса я никуда не выезжал из Караганды, знал только железную дорогу и мечтал попасть в железнодорожный техникум. А когда приехал в Алма-Ату, то сестра убедила меня, что лучше поступить в техникум связи» [1].*

По приезду в Алма-Ату Мурат поступает в электротехнический техникум. Учась в техникуме связи, Мурат пел в художественной самодеятельности, играл в духовом оркестре, участвовал в различных смотрах. Однако любовь к музыке, вокальные данные побеждают, и после окончания техникума он поступает в Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы, где был зачислен в класс Народного артиста Казахской ССР

Бекена Жилисбаева. Параллельно с учебой в вузе, около четырёх лет он работал на Радио звукорежиссёром, записывая симфонический оркестр, капеллу, ансамбли, что очень помогло музыкальному развитию студента.

В 1962 году, будучи студентом консерватории, Мурат становится солистом театра оперы и балета им. Абая. Уже в это время у М. Мусабаева начало проявляться своё отношение к музыке, к выбору репертуара, к трактовке отдельных произведений. Он постоянно и внимательно слушал своих коллег – вокалистов, у каждого исполнителя старался найти что-то новое, интересное, что тоже хотел бы уметь делать. Совмещение работы в театре и учёбы в консерватории принесло свои плоды: Государственный экзамен по вокалу он сдал на «отлично», исполнив на сцене оперного театра партию Абая. С уст Мусабаева: *«Если не считать небольших партий в «Камар-Сулу», «Тулегене Тохтарове» и «Биржане», которые я пел в театре, будучи стажёром, то первым настоящим оперным экзаменом была для меня партия Абая в опере А. Жубанова и Л. Хамиди. Эту партию я проходил в оперном классе консерватории, и так получилось, что буквально через день после экзамена я уже пел «Абая» в Кзыл-Орде, куда наш театр выехал на гастроли»* [1].

После окончания АГК им. Курмангазы Мурат Хасенович продолжает работать в театре, а с 1965 года начинает преподавательскую деятельность в консерватории. В 1968 году М. Мусабаев участвует в IV Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. Глинки и становится лауреатом II-ой премий. Исполнение конкурсной программы вокалистом из Казахстана покорило слушателей яркостью и тонкой музыкальностью. На этом же конкурсе он получает специальный приз за лучшее исполнение романсов М. Глинки.

Репертуар М. Мусабаева заслуженно вошел в «золотой фонд» казахского радио и телевидения. В сопровождении симфонического оркестра под управлением Народной артистки СССР В. Дударовой он исполнял следующие партии: *В. Моцарт – Серенада и ария Дон-Жуана из оперы «Дон Жуан»; Ж. Бизе – Куплеты Эскамильо из оперы «Кармен»; Ш. Гуно – Каватина Валентина из оперы «Фауст»; Дж. Верди – Ария Ренато из оперы «Бал маскарад»; Дж. Верди – Ария Жермона из оперы «Травиата»; А. Бородин – Ария Князя Игоря из оперы «Князь Игорь»; С. Рахманинов – Каватина Алеко из оперы «Алеко»; М. Тулебаев – Ария Жанботы из оперы «Биржан Сара»; А. Жубанов и Л. Хамиди – Ария Абая из оперы «Абай».*

Так, в сопровождении оркестра русских народных инструментов под управлением Народного артиста СССР В. Федосеева он исполнил следующие произведения: П. Чайковский – Среди шумного бала; М. Глинка – Сомнение; Казахская народная песня – Ақ жалмаш; Жаяу Мусу – Ақсиса.

В сопровождении оркестра русских народных инструментов под управлением Народного артиста РСФСР Некрасова Н.Н. им были исполнены следующие романсы: *А. Гурилев – Колокольчик; Песня ямщика; А. Даргомыжский – Я вас любил; Л. Малашкин – О, если б мог выразить в звуке; Украинская народная песня – Дывлюсь я на нэбо; Казахские народные песни – Еркем-ай, Есік алды топ шеңгел, Екі торы, Қорлан, Құсни Қорлан, Бір бала, Аулың сенің іргелі и др.*

В сопровождении рояля были записаны следующие произведения в его исполнении: *Н. Римский-Корсаков – Царскосельская статуя; М. Глинка – Я люблю, ты мне твердила; А. Алябьев – Увы, зачем она блистает; П. Чайковский – Мой гений, мой ангел, мой друг; Как наладили «дурак»; Не верь, мой друг; О, если б знали Вы; Подвиг; Разочарование; Растворил я окно; Чаровница; Дремлют плакучие ивы; Р. Глиэр – Звезды ночью весенней; В дали безбрежной; О, если грусть моя; О, не вплетай цветов; Ночь серебристая и др.*

За время работы в консерватории М. Мусабаевым было спето множество сольных программ в консерваторских концертах. Те, кому посчастливилось слышать Мурата Мусабаева в опере или концерте, могут подтвердить, что голос певца чрезвычайно радиофоничен, и магнитофонная запись, практически, не искажает истинного тембра [1].

Мурат Мусабаев, прежде всего, оперный певец и он говорил: *«Больше всего я люблю Верди, буквально обожаю его мастерство композитора-драматурга, умеющего выявить все богатейшие возможности человеческого голоса – Риголетто, маркиз ди Поза в «Дон-*

*Карлосе», Ренато в «Бал-маскараде» – это любимые мои партии» [1].* Риголетто – «коронная» партия певца и актера, который в совершенстве передает сущность трагического героя. Исполнение М. Мусабаевым этой роли и поныне служит образцом для последовавших за ним исполнителей.

Как известно, *Риголетто* – один из ярчайших образов, созданных Дж. Верди. Это человек, над которым, по определению Гюго, тяготеет тройное несчастье (уродство, немощь и презираемая профессия). Он сумел раскрыть образ Риголетто с глубочайшей правдивостью и шекспировской многогранностью. Это человек больших страстей, обладающий незаурядным умом, но вынужденный играть унижительную роль при дворе. Риголетто презирает и ненавидит знать, не упускает случая, чтобы поиздеваться над продажными придворными. Его смех не щадит даже отцовского горя старика Монтероне. Однако наедине с дочерью Риголетто совсем другой: это любящий и самоотверженный отец.

Первая же тема оперы – это лейтмотив проклятия, основанный на упорном повторении одного звука в остропунктирном ритме, драматическом *c-moll*, у труб и тромбонов. Характер зловещий, мрачный, трагедийный, подчеркнутый напряженной гармонией. Эта тема воспринимается как образ рока, неумолимой судьбы. Вторая тема вступления получила название «темы страдания». Она основана на горестных секундовых интонациях, прерываемых паузами.

В I картине оперы Мусабаев-Риголетто играет злого и отвратительного старика. Он жесток и мстителен. Так, наибольшей выразительности образ шута достигает в эпизоде с Монтероне. В грозной и величественной музыке сцены проклятия не столько дана характеристика этого персонажа, сколько показано душевное состояние Мусабаев-Риголетто, потрясенного проклятием Монтероне.

Контрастны противопоставления и во второй картине. Риголетто встречает наёмного убийцу, который предлагает ему свои услуги. В этом речитативном дуэте-диалоге особо выразительное значение приобретает оркестр, скупыми, меткими штрихами создающий психологическую атмосферу сцены, передающие сумрачное душевное состояние Риголетто.

Вторая сцена – с Джильдой, раскрывает глубоко человеческую сторону характера Риголетто. Чувства отцовской любви передаются через широкую, типично итальянскую кантилену, ярким примером которой являются два ариозо Риголетто из этой сцены – «*Не говори о ней со мной*» и «*О, береги цветок роскошный*» (обращение к служанке).

Центральное место в развитии образа Риголетто занимает его *сцена с придворными* после похищения Джильды из второго действия. Риголетто появляется, напевая *шутовскую песенку* без слов, сквозь напускное равнодушие которой ясно ощущаются затаенная боль и тревога (благодаря минорному ладу, обилию пауз и нисходящим секундовым интонациям). Когда Риголетто понимает, что дочь его у герцога, он сбрасывает маску. Гнев и ненависть слышатся в его трагической арии-монологе «*Cortigiani, vil razza dannata!*»

Следующая ступень в развитии образа главного героя – Риголетто-мститель. Таким он впервые предстает в новой *дуэтной сцене* с дочерью во втором действии, которая начинается с рассказа Джильды о похищении. Смена контрастных эпизодов отражает различные оттенки эмоционального состояния героев. Заключительный раздел всей сцены обычно называют «дуэтом мести». Ведущую роль в нем играет Риголетто, который клянется жестоко отомстить Герцогу. Характер музыки очень активный, волевой, чему способствует быстрый темп, сильная звучность, тональная устойчивость, восходящая направленность интонаций, упорно повторяющийся ритм. «Дуэтом мести» завершается все второе действие оперы [2].

Сцена Риголетто с умирающей Джильдой, их последний дуэт – это развязка всей драмы. В его музыке преобладает декламационное начало. Заслуга Мурата Мусабаева состояла именно в умении раскрыть все эти смыслы, нюансы, сделать звучащую музыку правдивой и бесподобной на основе вокально-технических приемов.

Впечатляющим был и образ *Абая*, созданный Муратом Мусабаевым. Глубокое проникновение в образ, горячее стремление показать облик любимого народом поэта-демократа стали для певца тем заветным «ключом», который открыл его неповторимый и яркий артистический талант. В каждой роли актер перевоплощается. Он внешне выглядел весьма строгим, немногословным, его спокойствие, твердый мужской характер, умение никогда не паниковать, всегда импонировало людям, вызывало уважение коллег.

Для обрисовки образа Абая им был найден мягкий, «бархатный» тембр, слова произносятся бережно, благородно. Образ же философа, сжигаемого могучим чувством, рисуется сочными красками, голос напряжен, как натянутая струна, слова в арии, а в особенности в речитативе, подаются крупно, эмоционально аффектированно. Сценическое поведение артиста строго продумано и осмысленно, игра его ровная, без лишней суетливости и налетов бытовизма. Абай, исполняемый Муратом Хасеновичем, внутренне сосредоточен и величав.

Итак, Абай значительно обогатил и расширил традиции песенного творчества, исходя из своих эстетических, морально-этических и художественных воззрений. В песнях он передает не только состояние личных переживаний, но разрабатывает общественно-значимые, социально-нравственные проблемы. В них он предстает как тончайший мастер, глубокий психолог человеческой души, а также обличитель отрицательных сторон жизненных явлений. Абай требует отпустить Айдара и Ажар на волю и не трогать их до тех пор, пока суд биев не вынесет своего приговора. Выразительные ответы Абая, его возражения Жиренше имеют характер ариозо, подготовляющего большую арию, которая завершает экспозицию основного музыкального образа.

В начале арии Абай говорит о своей решимости бороться за справедливость и размышляет о судьбах родного народа, бесправного и угнетенного. Музыка приобретает печально-задумчивый характер (это средний раздел арии). А в заключительной части Абай гневно обращается к Жиренше со словами: «Как может быть счастлив народ, которым руководят такие жестокие и черствые люди как ты?».

Третья часть арии перерастает в ансамбль, в котором Жиренше и Нарымбет пытаются возражать поэту. Так завершается первый этап показа образа великого поэта.

### Пример №1

**Agitato**

А - яп ка - лар \_\_\_\_\_ тү - гім

3 жок. \_\_\_\_\_ Сал-дым қал - ған \_\_\_\_\_ жа \_\_\_\_\_ сым - ды \_\_\_\_\_

В характеристике Абая, как положительного персонажа и Жиренше, как отрицательного, композиторы используют яркие контрасты: партия Абая широко напевна, проникнута глубоким философским и теплым чувством, партия же Жиренше лишена этих качеств и построена на речитативном пении и «крикливых» интонациях. Суд биев – это словесное состязание, одна из разновидностей айтыса. Для этого композиторы прибегают к использованию видов народной речитации: терме и желдірме. Жанровые черты и красочная форма айтыса придают второму акту своеобразный национальный колорит. Абай убеждает главного судью Сыртана в правоте молодого поэта, и тот выносит приговор об освобождении Айдара и Ажар. Так победой Абая и его сторонников заканчивается суд биев.

Интересна в песня – монолог Абая во второй картине первого акта после рассказа Ажар о тяжелой судьбе казахской женщины. Эти мысли и чувства он выражает в песне «Көзімнің қарасы». Лирически проникновенная вначале, песня разрастается до большого

драматического звучания. Профессор Жаманбаев Б. А. вспоминает: «У него было великолепное *piano* (в ми-бемоль второй октавы) в арии Абая «Зарлының наласы...» Это был шикарный Абай. Эта ария в его исполнении звучала по-особенному душевно, как и было задумано авторами оперы» [3].

В третьем акте Абай предстает перед слушателями как заботливый отец, друг и наставник своих учеников. Ариозо Абая, обращенное к Айдару, основано на мелодии его песни «Ата-анага көз қуаныш». Жиренше и Нарымбет в союзе с предателем Азимом наносят жестокий удар Абаю: они отравляют Айдара.

### Пример №2

Andante

Зар-лы-ның на - ла - сы, жас жү-рек жа - ра - сы, от сал  
ды о - йы - ма, бо - лар - мын па - на - сы!

Острота и драматургия конфликта усиливается благодаря тому, что сцена отравления дана на фоне свадебного веселья. С Абаем народ, и он уверен в его силе и поддержке. Это состояние поэта правдиво раскрывается М. Мусабаяевым в арии «О, мой народ». Основная тема арии – замечательный образец лирико-драматической характеристики центрального образа Абая.

Средняя часть состоит из двух разделов. Первый имеет речитативный, напряженный характер. В нем Абай сообщает народу об отравлении Айдара. Слова Абая: «*Стонет душа, в ранах она, скорбью полна грудь моя*» - звучат твердо, с внутренней силой.

### Пример №3

Ей, ха-ла - йык, ба - рым ең  
сен, за - ры-на зар қо - сып ем.

На фоне скорбного хора народа, поющего за сценой песню Абая «*Қараңғы түнде тау қалғып*», поэт выражает свою глубокую веру в народ и его светлое будущее. Колоритный и запоминающийся образ великого мыслителя и гуманиста Абая в опере создан Муратом Мусабаевым на высшем уровне. Созданный им образ поэта полон благородства, мудрости, величия и отличается оптимизмом, вытекающим из уверенности в правоте своего дела. Опера о великом поэте-просветителе, возглавившем самые прогрессивные идейные устремления своего времени, а также великолепная игра талантливых исполнителей, несомненно, сыграли положительную роль в развитии оперного искусства Казахстана.

В опере Газизы Жубановой «*Енлик Кебек*» Мурат Хасенович исполнял партию Абыза. Вот что писала в своей книге Газиза Ахметовна: «*Как-то сразу легла партия Абыза и на голос, и на актерский темперамент Мурата Мусабаева. С первым своим появлением в Прологе и до последнего – в Эпизоде, он удивительно убедителен, этот старец из народа, помогающий влюбленным (своего рода патер Лоренцо). Здесь есть все: и драматический накал, и лирическая наполненность, и правдивость сценического поведения...*» [4]. Можно добавить, что только высокий уровень эмоциональности, соответствующий трагическому мироощущению героя в момент кульминации, обуславливало у исполнителя-певца рождение адекватной интонации в музыке и вызывало интенсивность психологической вибрации в пении. Задача исполнителя М. Мусабаева состояла в показе динамики сценического характера через общение и действие, поведение и поступок в результате напряженной душевной работы.

Музыкально-сценическая канва оперы Куддуса Кужамьярова «*Садыр-палван*» воссоздаёт одну из незабываемых страниц в истории освободительной борьбы уйгурского народа под предводительством народного батыра, поэта Садыр-палвана (1798-1871) против гнёта китайских империй и местных ханов. В партии Садыр-палвана преобладают интонации народно-песенного склада, рельефные, отражены героический порыв и решительность. В трактовке народного артиста Казахской ССР Мурата Мусабаева главный герой – пожилой, умудрённый жизненным опытом, переживший много испытаний, сильный духом человек. Его решение вступить в борьбу не случайно, это итог всей его беспокойной жизни. Поэтому Мусабаев стремится подчеркнуть внутреннюю сосредоточенность и благородство создаваемого образа. При первом же появлении героя (финал первой картины) проявляется его страстная воля к борьбе. Проникнуты искренностью и лиризмом его сцены с Шавахан. Вместе с тем, Садыр жизнерадостен и по-человечески прост в сцене народного гулянья. Так, от картины к картине Мурат Мусабаев рисует своеобразный портрет национального героя.

Можно отметить, что все исполняемые партии Мурата Мусабаева – украшение репертуара певца. Но главное то, что и вокальная, и сценическая стороны всех ролей разрабатывались им с редкой тщательностью. Выразительным элементом характерности оперного персонажа у М. Мусабаева выступал тембр, который менял оттенки под влиянием персонажного самочувствия. Чтобы воспроизвести его в звучании адекватно, певец обращал внимание на специальные мелодико-гармонические, ритмические и иные средства, к которым прибегал композитор, а также исполнитель, создающие музыкальный характер и свойственную личности конкретность.

За 25-летний период работы в ГАТОБ им. Абая, у М. Мусабаева накопилось немало партий, которые он исполнял на больших сценах не только нашей страны, но и России (Москва, Ленинград), а также в Белоруссии, Болгарии и других странах. Им создана разнообразнейшая галерея сценических образов, что позволило певцу Мусабаеву успешно интерпретировать как классические шедевры, так и произведения казахских композиторов, справляться с партиями драматического, лирического баритона.

Таким образом, исполнительское искусство певца Мурата Мусабаева является сегодня важнейшим для любого исследователя, стремящегося осмыслить вклад того или иного крупного музыканта XX века в сокровищницу мировой исполнительской культуры. За большие заслуги перед страной М. Мусабаев 14 июля 1978 года получил почётное звание «Народный артист Казахской ССР».

### **Список литературы**

1. Интервью с супругой Мурата Мусабаева Нурией Ишмухановной //от 10 апреля 2020.
2. **Кузембаева С.А., Мусагулова Г. Ж.** Казахские оперы : справочное издание / С. А. Кузембаева, Г. Ж. Мусагулова, З. М. Касимова. - Алматы : Өнер, 2010. - 248 с. - ISBN 978-601-209-119-9
3. Беседы с профессором КНК им. Курмангазы Жаманбаевым Б.А. //от 5 февраля 2021.
4. **Жубанова Г.А.** “Мир мой - музыка”. Т.1 // ред. Д. Мамбетовой. – Алматы, 1997. – 208 с.
5. **Бисенова Г.** Песенное творчество Абая. – Алматы: Дайк-Пресс, 1995. – 168 с.

### **References (transliterated)**

1. Interview with Murat Musabayev's wife Nuria Ishmukhanovna // from April 10, 2020.
2. **Kuzembayeva S.A., Musagulova G. Zh.** Kazakh operas. – A., 2010.
3. Conversations with the professor of the KNK im. Kurmangazy Zhamanbaev B.A. // dated February 5, 2021.
4. **Zhubanova G.A.** “My world is music”. Vol.1//red. by D. Mambetova. –Almaty, 1997.
5. **Bisenova G.** Song creativity of Abai. – Almaty, 1995.

### **Сведения об авторах:**

**Лукашева Ольга Тимофеевна** – преподаватель кафедры «Сольное пение» КазНАИ им. Т. Жургенова.

### **Автор туралы мәлімет:**

**Лукашева Ольга Тимофеевна** – Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА "Жеке ән айту" кафедрасының оқытушысы.

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

**Lukasheva Olga Timofeevna** – teacher of the department of "Solo singing" at KazNAI named after T. Zhurgenov.

МРНТИ 18.41.01

**Гульнар Абдрахман<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***БЕСЕДЫ С ПРОФЕССОРОМ: УМИТЖАН РАХМЕТУЛЛОВНА ДЖУМАКОВА****Аннотация**

Умитжан Рахметуловна Джумакова — доктор искусствоведения, профессор, музыковед, лектор, музыкальный критик, педагог, автор монографий, учебников, статей и докладов по различным проблемам музыкознания, в которых содержатся ценнейшие для нынешних и будущих музыковедов методологические послы. Ее деятельность, по времени охватывающая последние два десятилетия советского периода (1970–1980-е) и годы независимого Казахстана (1990–2020-е), была посвящена изучению творчества композиторов и отразила актуальные направления научных интересов музыковедов Казахстана. Предлагаемые беседы с профессором родились из идеи получить достоверные сведения об истории музыкальной культуры и образования в республике непосредственно от ее участников. В диалоге музыковедов двух поколений обозреваются вопросы начального профессионального становления и высшего музыкального образования. Через биографические факты и события раскрывается специфика обучения в Республиканской специальной музыкальной школе имени К. Байсеитовой, отмечаются особенности системы советского музыкального образования, традиции теоретической школы Московской консерватории, характеризуются особенности методики известных педагогов и проблемы подготовки научных кадров в современном Казахстане. Показано формирование специалиста и личности во взаимосвязи с общим историческим контекстом, с социо-культурной средой центральных городов Москвы и Алматы.

**Ключевые слова:** Умитжан Джумакова, музыкальная школа имени Байсеитовой, Московская государственная консерватория, музыкознание Казахстана.

**Гүлнар Әбдірахман<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***ПРОФЕССОРМЕН ӘНГІМЕЛЕСУ: УМИТЖАН РАХМЕТУЛЛАҚЫЗЫ ЖҰМАҚОВА****Аннотация**

Умитжан Рахметуллқызы Жұмақова – өнертану докторы, профессор, музыкатанушы, лектор, музыка сыншысы, педагог, қазіргі және болашақ музыкатанушылар үшін ең құнды әдіснамалық сәлемдемелері бар музыкатанудың түрлі мәселелері бойынша монографиялар, оқулықтар, мақалалар мен баяндамалардың авторы. Оның қызметі кеңес кезеңінің соңғы екі онжылдығын (1970-1980 жж.) және Тәуелсіз Қазақстанның жылдарын (1990-2020 жж.) қамтитын уақыт бойынша композиторлардың шығармашылығын зерттеуге арналды және Қазақстандағы музыкатанушылардың ғылыми қызығушылықтарының өзекті бағыттарын көрсетті. Профессормен ұсынылған әңгімелер республикадағы музыка мәдениеті мен білім беру тарихы туралы оның қатысушыларынан нақты ақпарат алу идеясынан туды. Екі ұрпақ музыкатанушыларының диалогында бастауыш кәсіби қалыптасу және жоғары музыкалық білім беру мәселелері қарастырылады. Өмірбаяндық фактілер мен оқиғалар арқылы К. Байсейітова атындағы республикалық арнайы музыка мектебінде оқудың ерекшелігі ашылады, кеңестік музыкалық білім беру жүйесінің ерекшеліктерін, Мәскеу консерваториясының теориялық мектебінің дәстүрлерін атап өтті, белгілі педагогтар әдістемесінің ерекшеліктерін және қазіргі Қазақстанда ғылыми кадрларды даярлау мәселелерін сипаттайды. Маман мен тұлғаның қалыптасуы жалпы тарихи контекспен, Мәскеу мен Алматының Орталық қалаларының әлеуметтік-мәдени ортасымен байланысты көрсетілген.

**Түйінді сөздер:** Умітжан Жұмақова, Байсейітова атындағы музыка мектебі, Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, Қазақстанның музыкатану.

**Gulnar Abdrakhman<sup>1</sup>**

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

## CONVERSATIONS WITH THE PROFESSOR: UMITZHAN RAKHMETULLOVNA JUMAKOVA

### *Abstract*

Umitzhan Rakhmetullovna Jumakova is a doctor of art, professor, musicologist, lecturer, music critic, and teacher. She is an author of monographs, textbooks, articles and reports on various issues of musicology containing the most valuable methodological messages for current and future musicologists. Her activities, covering the last two decades of the Soviet period (1970–1980s) and the years of independent Kazakhstan (1990–2020s), were devoted to the study of the work of composers and reflected the current areas of scientific interests of musicologists in Kazakhstan. The proposed conversations with the professor were born from the idea of getting reliable information about the history of musical culture and education in the republic directly from its participants. In the dialogue of musicologists of two generations, questions of initial professional formation and higher musical education are reviewed. Through biographical facts and events, the specifics of education at the K. Baiseitova Republican Special Music School are revealed, as well as the features of the system of Soviet music education, the traditions of the theoretical school of the Moscow Conservatory are noted, the features of the methodology of famous teachers and the problems of training scholars in modern Kazakhstan are characterized. The formation of a specialist and personality is shown in connection with the general historical context, with the socio-cultural environment of the central cities of Moscow and Almaty.

**Keywords:** Umitzhan Jumakova, Baiseitova Music School, Moscow State Conservatory, musicology of Kazakhstan.

1987 год. Третий Международный музыковедческий симпозиум в Самарканде «Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность» собрал исполнителей народной музыки, ученых-музыковедов и этномузыковедов бывшего СССР и зарубежных стран. Благодаря решению ректора Алма-Атинской консерватории Дюйсена Корабаевича Касеинова нам, четверем лучшим студентам, несказанно повезло быть просто слушателями этого форума. Тогда такая административная инициатива не воспринималась как нечто экстраординарное, но в нынешних реалиях понимаешь, что подобные решения исключительные. Поездка в Самарканд оказала большое влияние на наше профессиональное становление, там у нас сложилось представление об эталоне оформления и преподнесения научной мысли. Впервые увидели и услышали много интересных ученых. Нам удалось общаться с мэтром российской фольклористики И.Земцовским, имя которого вызывало трепет и почтение. Ведь мы, студенты, досконально штудировали его статьи, вникали в его понимание народной музыки.

А на секционной работе в центре внимания оказался доклад Умитжан Рахметулловны Джумаковой о претворении казахского кюя в симфонической музыке Газизы Жубановой. Ее выступление стало «открытием» для собравшейся в Самарканде научной элиты: началась активная полемика, было задано много вопросов. Думаю, что такая реакция была следствием того, что автор взглянул на известную научную проблему с другой стороны. Ведь отправной точкой рассуждений этномузыковедов в вопросе «фольклор и композитор» обычно выступала народная музыка. Ее «приметы» интерпретировались с жанровой, интонационной, метроритмической и других точек зрения, а затем в композиторских опусах «обнаруживались» и подтверждались национальные истоки... У.Р. Джумакова тогда уже двигалась в своих поисках от обратного – от мышления самого автора. Среди других казахстанских композиторов Г.Жубанова выделялась современным стилем письма, поэтому ее музыку даже называли «космополитичной»... И вдруг – абсолютно четкое, теоретически

выстроенное доказательство национальной природы композитора, проявляемой не столько в качестве материала, сколько в содержании и сущности музыки... Хорошо помню, участники симпозиума заговорили об успехе казахстанского музыковедения, а мы были несказанно рады и горды, что наша научная школа очень достойно выглядела на высоком международном уровне.

Сегодня Умитжан Рахметулловна Джумакова — доктор искусствоведения, профессор, востребованный ученый-музыковед, лектор, музыкальный критик, педагог, автор монографий [1] [2], учебников, статей [3] [4] и докладов по различным проблемам музыкознания, в которых содержатся ценнейшие для нынешних и будущих музыковедов методологические послы. У нее интересные и успешные выпускники – специалисты, бакалавры, магистранты и докторанты. Внушительным выглядит и административный опыт работы — ученый секретарь в Алма-Атинской консерватории (1987–1998), проректор по науке в Казахской национальной академии музыки (ныне Казахский национальный университет искусств, 1998–2008).

Предлагаемые беседы с профессором родились из идеи рассказать о деятельности казахстанских композиторов и музыковедов «из первых уст». Несомненно, что У. Р. Джумакова – одна из ведущих учёных. В этом номере разговор посвящен первым двум темам. Дальше мы думаем довести наши беседы до семи тем, которые вместе создадут целостную картину не только о личности музыковеда, но и об общем культурном контексте, о проблемах развития казахстанской академической музыки и видении их решений глазами музыкальной науки.

## 1. О пути к профессии

**Г.Б.:** В начале, наверно, будет интересно узнать, с чего начался Ваш путь в музыку и науку?

**У.Р.:** Несколько слов об упомянутом Самаркандском симпозиуме. Он дал музыковедам всей страны определенно «свежий воздух» в условиях достаточно ограниченного «поля» официально признаваемых в Советском Союзе направлений в исследовании музыкального искусства. Важно отметить, что именно на этой площадке, а не в академических публикациях, чувствовалась дискуссионность, и были представлены реальные (не только официально принятые) взгляды на пути развития музыкальных культур, основанных на местных, неевропейских традициях. Там звучала неизвестная для меня музыка разных регионов, да еще в атмосфере древнего города Самарканда. Масштабы мероприятия были просто грандиозными. Все это повлияло на мое самоощущение, на мое убеждение в научной позиции. Появилась некая уверенность в том, чем занимаюсь.

Но путь к профессии музыковеда был проложен намного раньше, во время учебы в специальной музыкальной школе им. К. Байсеитовой. Для того времени, а это 1961 год — было большим счастьем и невероятным везением то, что я поступила, а если точнее — что меня взяли в эту знаменитую в республике школу. Это было элитное заведение, здесь учились дети известных государственных и творческих деятелей, много было городских, столичных, ребят. Только определенную часть составляли иногородние дети, из других городов и сел Казахстана. Вот для них-то оказаться в этой школе было возможностью не из ряда доступных и событием, по сути, способным «повернуть» биографию. Поэтому я благодарна маме, что она сделала первый шаг, повезла меня на поезде в Алма-Ату (мы жили на ст. Уш-Тобе), проявила настойчивость. 11 лет я жила в интернате, вдали от семьи, но это было лучшее решение для будущего.

**Г.Б.:** Действительно, попасть в байсеитовскую школу было всегда очень сложно... Мне это, например, не удалось. Меня пытались пристроить туда после обычной семилетки. Помню, я даже облегченно вздохнула, когда Роза Ахметовна Жубанова (!), прослушав мою

игру, вынесла вердикт: мои перспективы в пианизме сомнительны... Байсеитовская школа была местом сосредоточения лучших на тот момент педагогов-музыкантов. Это стесняло меня и одновременно вызывало интерес быть причастной к чему-то неординарному...

Наверно, вдалеке от родных в школе-интернате по-иному воспринимается мир?

**У.Р.:** Первые мои воспоминания о школе — это ворота интерната на ул. Октябрьской (номер точно уже не помню, да и адреса такого теперь нет). Раньше там была и школа, но в тот год, когда я поступила, школа переехала в здание на ул. Виноградова, прямо торцом упирающееся в Русский драматический театр им. М.Лермонтова (сейчас это Уйгурский музыкально-драматический театр). Я смотрела вслед уходящей за ворота мамы, оставляющей меня одну... Так я начала взрослеть и погрузилась в школьную жизнь.

Разумеется, как у всех в детстве были друзья, игры, походы в театр и на концерты, летний лагерь, горы и т.п. Но я всегда скучала по дому и ждала каникулы. Помню хорошо по эмоциям и впечатлениям дорогу на поезде. Нас, живущих на железнодорожных станциях в направлении Новосибирска, всегда отправляли вместе и провожали воспитатели и нянечки — заботливые, очень внимательные к нашим непростым судьбам, заменявшие нам родительское тепло. Они обязательно наказывали нас проводникам, «снаряжали» провизией. Долгая дорога мне запомнилась нескончаемым стуком колес, мельканием придорожных столбов и одинокими домами среди бескрайней степи, в которой проезжающие мимо поезда как кровеносные сосуды оживляли пространство. Поэтому позже я была «поглощена» чтением романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», только что вышедшего в 1979 году на страницах журнала «Новый мир». Описание полустанков было точь-в-точь о том, что я сама когда-то видела и пережила.

Первое знакомство с настоящим фольклором тоже связано с дорогой на поезде. Проезжая станцию Тансык, что недалеко от г. Аягуза, где после смерти отца наша семья обосновалась, один молодой попутчик неспешно рассказывал нам историю о любви Козы-Корпеш и Баян-Сулу, устремляя наши взгляды вдаль, где виднелась (или казалось нам, что виднелась) могила. Я хорошо запомнила того рассказчика и уже намного позже узнала в нем Жаркына Шакарима — известного исследователя казахской народной музыки, исполнителя на трехструнной домбре, последователя Б.Сарыбаева.

**Г.Б.:** Думаю, не ошибусь, назвав этот факт еще одним везением и даже знаком, своего рода благословением! Жаркын Шакарим — не рядовой попутчик! Ему мы обязаны записями «золотого голоса» Амре Кашаубаева, появлением фольклорно-этнографического ансамбля «Сазген»... Видимо, был какой-то символический смысл в этой мимолетной встрече... А было ли осознанным решение сделать Вас музыкантом? В советское время музыкантами часто становились по наследственной линии, по семейной традиции...

**У.Р.:** Мое поколение — это дети, родители которых пережили войну, видели голод, болезни, разруху и бедность. Я рано осталась без отца, мне было всего 5 лет. Он участник Великой Отечественной войны, с 1939 года был в армии, а возвратился только в 1948 году, пройдя в железнодорожных войсках Финский, Германский и Японский фронты. Видимо, военные годы подорвали его здоровье, не стало его в 1959 году. У мамы тоже война перевернула судьбу. 14-летней девочкой она осталась с младшим братом. В начале войны, не выдержав потрясений, умерла ее мама. От отца и старшего брата, ушедших на фронт, пришли похоронки. Поэтому моя мама рано взяла на себя бремя взрослой, ей не на кого было надеяться, кроме себя. С сожалением она не раз говорила, что не смогла вовремя получить образование. Видимо, в этом тоже кроется объяснение, что она не пропустила мимо небольшое объявление в газете о наборе одаренных детей в школу-интернат и решилась на такой шаг из желания лучшей жизни для детей.

Знала ли она, что я и моя старшая сестра — одаренные дети? Наверно, она об этом не думала, может, надеялась. К сожалению, мне повезло больше, чем сестре. Сказали, что ей уже поздно. Мама очень любила петь, выступала в самодеятельности. Вообще у нее было

внутреннее тяготение к прекрасному, гармоничному. А еще она обладала невероятными математическими способностями, была незаменимым бухгалтером. Наверно, она обратила внимание, что мы тоже склонны к творчеству. Помню, как мы устраивали представления. Шторы в дверном проеме нашего небольшого дома служили театральным занавесом. Может быть, на маму также произвело впечатление пианино, звучавшее из соседней коммунальной комнаты одинокой ссыльной женщины по национальности то ли польки, то ли еврейки. Пианино в те годы — это была настоящая роскошь. По воспоминаниям мамы, у этой женщины была еще одна роскошь — это пуховая шаль, служившая и головным убором, и теплой одеждой, и покрывалом. Такая была послевоенная жизнь.

**Г.Б.:** Так значит склонность к математике, которую я неоднократно замечала за Вами, это от мамы! Нашему общению уже много лет, я неоднократно убеждалась, что Вы прекрасно помните числа и даты и невероятно быстро считаете. Поэтому не случайно, что Вы избрали в преподавательской деятельности теоретическое направление, не историю музыки. И при этом главной дисциплиной у Вас была и остается не сольфеджио или гармония, а полифония, которую называют высшей математикой в музыке. А как вообще Вы стали теоретиком?

**У.Р.:** Обычно теоретиками (так раньше называли музыковедов) становились те, кто по каким-то причинам не мог продолжать играть на инструменте. У меня это было несколько иначе. Через противление чему-то я нашла в музыковедении свое дело. При поступлении в школу меня определили на скрипку. Этот инструмент мне не нравился, казался для мальчиков, не для девочек. Я хотела быть пианисткой. Всячески противилась скрипке: оставляла ее с футляром в троллейбусе, была безразлична и смотрела в окно, когда занималась с учителем. Своим старшим наставником, который обычно помогает младшим, я выбрала пианистку, отказавшись от скрипачки, как будто от этого я стану действительно пианисткой. При переходе во второй класс меня, наверно, могли уволить, но, почему то, ограничились переводом на другой инструмент. В конце концов, я стала учиться играть на кобызе.

**Г.Б.:** На кобызе? После скрипки? Мне кажется, этот факт Вашей биографии мало кто знает. Но он ведь так много объясняет! Я имею в виду Ваш музыковедческий универсализм, который, кстати, нетипичен для казахстанских реалий. В истории нашей музыкальной науки не так много музыковедов, включающих в свое научное пространство сразу несколько творческих направлений или жанров. Вы же открыты и к симфонической музыке, и к опере, и к казахскому традиционному искусству. В академической книге к юбилею Курмангазы (1998) Вы опубликовали интересную статью о роли его кюев в современной культуре, она была несколько «вразрез» модным для первых лет независимости идеям о «чистоте» национальной культуры. А недавно Вы давали мне прочесть новую, но еще неопубликованную работу, посвященную 100-летию Розы Баглановой. В ней есть глубокий анализ стилевых направлений в интерпретации массовой песни, означающий, что и эта сфера музыкальной культуры близка Вам... Видимо, это одно из проявлений школьных творческих исканий?

**У.Р.:** Возможно... Мне вообще интересно не разделение музыки и инструментов, а их разнообразие в единстве. Но тогда, в школе, я кобызу вообще не принимала. И дело было не в нем, а в обстоятельствах. В то время, это 1960-е годы, я ещё не знала о различиях кобыза и кыл-кобыза. Дело в том, что уроки по специальности у меня вызывали жуткий страх и ступор, потому что их вел очень суровый на вид и достаточно жесткий по своей прямой должности директор школы Д. К. Тезекбаев. Я расслаблялась и могла о чем-то думать только на уроках его ассистентки — милой, доброй Тарбили. Еще одним стрессом, видимо, были физические испытания при игре на кобызе. Ногтевые пластины на левой руке были всегда черными и волнистыми, они создавали эстетические неудобства.

Но последнюю каплю в мое пятилетнее «терпение кобыза» добавили самостоятельные занятия в маленькой комнатке без окон, в стены которой мог упереться мой смычок, если я не рассчитаю траекторию. Это было в году 1967-м. Из-за опасности обвала ветхого здания интерната нас временно переместили в «квартиранты» интерната школы им. А.Жубанова, до постройки нового здания на ул. Байзакова. В нескольких комнатах на половине второго этажа мы и спали, и занимались. Использовались все помещения, где можно уединиться для занятий на инструменте, вплоть до туалета и лестничных площадок. Кобызистам досталась «каморка», предназначенная для бытовых нужд. Меня психологически угнетало это пространство, оно не давало свободы. Я думала, что надо закончить дело с этим инструментом, он меня ограничивал.

Да, это было действительно так. Потому что я одновременно училась играть на фортепиано. А уроки по общему фортепиано мне были интересны. Там я раскрепощалась, особенно благодаря отношению Инги Андреевны Лузиной. Она привила мне любовь к инструменту, чувствовала мое желание, и все делала, чтобы осуществить его. Водила меня в консерваторию на уроки И. С. Станишевской. Конечно, добиться уровня фортепианной подготовки, соответствующего моему классу – это была заведомо провальная затея, но мы с Ингой Андреевной делали все от души, по внутреннему зову, было какое-то тонкое чувство педагогом своего ученика. Когда позже, на рубеже 1980-90-х годов, она жила в Подмоскowie, во время приезда большой казахской делегации на последний Пленум Союза композиторов СССР мы с ней встретились. У нее была большая любовь к казахской земле, много друзей и неизгладимая тоска по прошедшим годам в музыкальной Алма-Ате. Она попросила поставить свечку Николаю Угоднику в Никольском храме.... Всегда с теплотой ее вспоминаю.

В старших классах я продолжала «борьбу» за фортепиано в классе Толкын Тлеубаевны Тлеубаевой. Но постепенно интересы мои сместились. Одно время я хотела стать дирижером. Эта идея быстро угасла, так как я поняла, что это удел мужчин. В конце концов, педагоги по музыкально-теоретическим предметам все поставили на свое место и направили мои интересы в одно русло.

**Г.Б.:** А кто еще из педагогов повлиял на Ваше профессиональное становление в школе?

**У.Р.:** Я с удовольствием ходила на уроки гармонии В.А. Новикова (Гросса), только приехавшего после окончания Гнесинского института. С интересом решала его «задачи», добиваясь, чтобы его знаменитый красный крестик был около задачи, а не на ней. Он прививал чувство голосоведения, логичность и функциональность в выборе аккордов и расчленении формы. Когда у меня появилась возможность получения направления от Казахстана по выбору в несколько центральных учебных заведений, то именно В. А. Новиков убежденно дал совет: только Московская консерватория, ни Гнесинка, ни искусствоведение МГУ. Запомнила очень хорошо на уроках сольфеджио строгие, с укором, наставления Любовь Даменовны Сатылгановой (Федянина), что надо бы мне «взяться за ум» и готовиться к поступлению, ведь мы с одноклассницами частенько вели себя несерьезно, смеялись, отвлекались. Кстати, она нам давала диктанты в сложной фортепианной фактуре, и на каждом уроке мы обязательно пели романсы, сами себе аккомпанируя. Сольфеджио и гармония были главными предметами. Мы с подружками по интернату специально вставали утром пораньше и тренировались в написании диктантов. Я себе ставила цель написать двухголосный диктант за три прослушивания. Генриетта Константиновна Котлова, тоже немного преподававшая сольфеджио, практиковала совместные уроки двух классов. В написании диктанта я соревновалась с Талгатом Сарыбаевым, который был старше и отличался феноменальными способностями. Не случайно он получил известность своими прекрасными песнями. Научный потенциал у него тоже проявился, особенно в консерватории, но жаль, что не продолжил, ушел в

эстраду. Сейчас уже не помню результатов, но сам процесс конкуренции, я думаю, сыграл положительную роль. По крайней мере для меня.

**Г.Б.:** Все имена, которые Вы назвали, мне знакомы. Я слушала их лекции, будучи студенткой Алма-Атинской консерватории во второй половине 1980-х... Думаю, что в годы Вашего ученичества совмещение учителями работы в среднем и в высшем звене было оправдано потребностью в квалифицированных кадрах. Сейчас мало что изменилось, обосновывают это преемственностью в процессе обучения! Но, с другой стороны... Есть, на мой взгляд, преимущество в том, что на каждом этапе обучения ты имеешь возможность учиться у разных педагогов. Я не удивляюсь, что после школы Вы выбрали Московскую консерваторию – центральный и, без преувеличения сказать, лучший на тот момент музыкальный вуз страны.

**У.Р.:** Да, это был мой осознанный выбор. Сразу после окончания школы нужно было трогаться в путь, «осваивать и покорять Москву». Сегодня трудно представить те проблемы, которые надо было тогда решать для поездки в Москву. Моя мама ничего не знала об этой затее, ведь тогда связь была через письма, которые шли около недели. А надо было срочно успеть к экзаменам, потому что в Московской консерватории они проводились раньше, чем в остальных музыкальных учебных заведениях, чтобы непрошедшие конкурсный отбор могли поступить в другой вуз. Я верю в то, что есть нечто, что ведет нас невидимым оком. Иначе не объяснить, как это я могла додуматься переступить порог Алматинской консерватории, найти кабинет профессора Гафуры Нургалиевны Бисеновой — мамы моей одноклассницы Зауреш Рсалдиной и попросить помочь «достать» билет на ближайший самолет, так как в авиакассе их не было. И она помогла получить бронь Совета министров КазССР!!! Через день я была уже в Москве. С деньгами на билет помогло Министерство культуры как направляющая сторона. Здесь я не могу не вспомнить добрым словом куратора этой области тов. Г. Каппарова – очень внимательного, интеллигентного, неформального чиновника. Думаю, что ему благодарны многие студенты, обучавшиеся в Москве и Ленинграде. Мы получали дополнительную стипендию от республики, и для этого не нужны были бюрократические проволочки.

**Г.Б.:** Но добраться до Москвы — это одно! Надо же было еще выдержать экзамены. Как Вы преодолели огромный конкурс, который неизменно был в Московской консерватории тех лет?

**У.Р.:** Вступительные экзамены в Московскую консерваторию — это отдельная история, я до сих пор помню те жаркие в прямом (летом 1972 года из-за жары стоял дым, горели леса) и переносном смысле июльские дни. Представьте, что даже среди имеющих направление от республик абитуриентов был конкурс. А вообще-то они шли вне общего конкурса, и им достаточно было получить удовлетворительную оценку.

Для меня все экзамены были настоящим испытанием, так как мой уровень подготовки был несравним с уверенностью и выученностью москвичей и многих других. Диктант просто «пролетел» мимо нот, я успевала только стирать резинкой. Не знаю, каким образом мне поставили удовлетворительную оценку, наверно, это везение. На устном слуховом экзамене я получила шок, еще не войдя в кабинет. Один абитуриент, внешне похожий на молодого Прокофьева, бравировал перед всеми, определяя звуки проезжей машины. Думаю, что мне помогла внутренняя осознанность своего объективного положения, какая-то уверенность, несмотря на четкое понимание своих «минусов». На экзамене по музыкальной литературе я прямо сказала комиссии, какую музыку знаю, творчество каких композиторов проходила. Ведь действительно, что обо мне можно узнать, если спрашивать то, о чем я вообще не могла иметь никакого представления. В билетах были вопросы о романтической музыке, о Брамсе, Вагнере и многом другом, что в школе не проходило. Когда назвала 21-ю симфонию Мясковского, то меня попросили охарактеризовать именно

это произведение. Возможно, из перечисленных произведений оно было «самое современное», и комиссии интересно было, что знают в провинциальных школах. А, может быть, это было предложение Е. Б. Долинской – специалиста по творчеству Мясковского, которая была членом экзаменационной комиссии. В общем, пройдя как «по острию ножа» испытание вступительными экзаменами, я поняла, что вот теперь-то для меня наступает настоящая учеба.

## **2. О Москве и консерватории**

**Г.Б.:** В моем восприятии советских лет выпускники Московской консерватории всегда составляли особую касту, они были «на голову выше» выпускников периферийных вузов. В принципе и сейчас, после обретения Казахстаном суверенитета, диплом Московской консерватории обеспечивает негласный приоритет при устройстве на работу...

**У.Р.:** В 1970-е годы образование в Москве воспринималось, как сегодня бы сказали, трендом. Сюда стремились все. Москва была столицей огромной страны, центром всего и для всех, поскольку пространство информации и перемещения для большинства ограничивалось только пределами страны. Но по-настоящему, что значило для меня получить образование в Москве, я поняла всерьез, когда вернулась в 1981 г. в Казахстан, в Алма-Ату.

**Г.Б.:** Вы довольно долго жили в Москве, сначала пять лет студенчества, затем почти четыре года аспирантуры...

**У.Р.:** Девять лет жизни в Москве для меня – это целая история, она не ограничивалась учебой. Я люблю этот город, здесь прошли самые лучшие годы в жизни человека – молодость. Воспоминания о Москве вызывают чувство ностальгии. Я помню даже запах улицы Герцена (Большая Никитская), когда во время поступления впервые ощутила атмосферу столицы. Мне всегда нравилось гулять по улицам и переулкам в центре города вблизи консерватории. Было интересно, куда выведет изгибающаяся дорога, ведь в районе Арбата и Горького (Тверская) очень много исторических мест и достопримечательностей. А улицы Огарева и Неждановой — это дорога в Союз композиторов, где я услышала много новой музыки. В этом же здании жили профессора консерватории, в доме у которых нередко проходили мои занятия.

**Г.Б.:** Время с конца 1960-х до начала 1980-х годов сейчас официально трактуется как период застоя. Судя по музыкальному образованию и культуре, все-таки такая негативная оценка слишком жесткая, однополярная.

**У.Р.:** Да, когда сейчас говорят о тех годах как времени застоя, прессинга идеологии и других противоречиях жизни, то у меня невольно возникает желание возразить. По сути, и в другие времена жилось «несладко». Я одно поняла, что здоровье общества и влияние культуры определяются тем, как мы на все эти преграды реагируем. Кто-то помог избежать гонений, кто-то предложил включить произведение в репертуар, несмотря на цензуру, среди массовой пропагандистской литературы публиковались работы, заставляющие задуматься, оценить, переоценить. Много чего хорошего было. Конечно, и противоречий, которые мешали развиваться и вызывали недовольство, было достаточно. А в Москве они ощущались намного острее. Например, я только здесь узнала, кто такой «стукач», что есть еврейский вопрос. Но для моей жизни эти проблемы все равно являлись второстепенными. Я была далека от идеологического мировоззрения, а, возможно, интуитивно избегала негатива и его последствий. Предметы социально-гуманитарного цикла (История КПСС, Исторический материализм, Научный коммунизм) учила «постольку поскольку», чтобы была оценка на стипендию. Когда мне руководство факультета осторожно намекнуло о предложении вступить в ряды КПСС (среди национальных кадров я, видимо, была

успешной и благонадежной), я постаралась мягко его отклонить. Я и позже не видела необходимости в подобной активности.

**Г.Б.:** Думаю, что это была правильная установка, она происходила из Вашей увлеченности своим делом и полным отсутствием конъюнктурности... А были ли какие-то особенности в обучении представителей других республик?

**У.Р.:** В Московской консерватории отражалась в миниатюре интернациональная среда советского общества того времени. Кроме москвичей учились студенты со всех республик и разных уголков России, много иностранных студентов, главным образом, из социалистических стран. Интересно было узнавать через общение с ними новое, необычное. Для меня не существовало разделения людей по национальности, дружила и общалась со всеми, можно сказать даже больше, чем с земляками. Сейчас трудно поверить, что я до приезда в Москву не отличала, кто еврей, кто русский. Помню, что на этот вопрос обратила мое внимание пианистка Алия Малькеева, с которой мы жили вместе в общежитии на первом курсе: она была моя соклассница по Байсеитовской школе, позже закончила ЦМШ, поэтому у нее был уже опыт общения в среде московских музыкантов. Но в целом мое окружение и педагоги не «педалировали» этот вопрос, и я не ощущала какого-то другого отношения ко мне, как азиатке. Иногда в разговоре можно было услышать такое, несколько неприятное, с намеком, слово «нацмен». Скорее, это не от большой культуры. Такое отношение, как правило, встречалось, если что-то не устраивало, если хотели принизить. Я же уже в первую сессию стала учиться на «отлично», показала, на что способна. Поэтому ко мне было отношение ровное, а у многих сокурсников и педагогов даже очень благосклонное. Видимо, поэтому негатива, что я приезжая, что я казашка, не было. Хотя конечно, в общении учитывалось, откуда я. Между прочим, именно в Москве я заново обрела свое настоящее имя. Парадокс, но меня в Казахстане, в моей школе, звали Олей (и сейчас, по старинке, некоторые так обращаются). Тогда было принято «переводить» казахские имена на Светы, Кати, Гали ... Мое имя Умитжан почему-то получило соответствие в имени Оля. А вот в Москве все меня звали Умитжан. Я сказала бы так, что в годы учебы в Москве многие «житейские» вопросы все-таки были фоном, главным же для меня, как и для многих, была атмосфера творчества и новизны, все вертелось вокруг обретения знаний и опыта.

**Г.Б.:** Да..., я тоже застала эту тенденцию с именами... Значит, Москва помогла Вам обрести не только имя в музыковедении, но и утвердиться в имени собственном... Наверное, в этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что Московская консерватория того времени была местом сосредоточения творческой интеллигенции, культивировавшей уважение к личности, простоту в общении, эмпатию... Даже от самого исторического здания консерватории, с величественным памятником русскому гению, веет этим духом интеллигентности...

**У.Р.:** Какое-то особое чувство возвышенного во мне вызывал просто этот парадный вид архитектурного комплекса Московской консерватории. Мы бегали мимо сквера с памятником П. И. Чайковскому в три разных корпуса: Малый, Большой и Белый залы. Сегодня масштабы консерватории намного расширились, корпусов стало больше. Есть особо памятные места внутри консерватории. Прежде всего, это белый мраморный вестибюль с бюстом П. И. Чайковского, где можно было встретить великих музыкантов. Там же вывешивались объявления о защите диссертаций. К слову, когда в 1981 году я завершила работу над кандидатской диссертацией, чтобы не ждать очереди для защиты в консерваторском совете, предложила своему руководителю Т. Н. Дубравской защититься где-то в другом городе, на что она ответила категорично: только в нашем совете. Пришлось ждать 4 года, в 1985 году я защитилась.

Конечно, для меня самым посещаемым местом, где я получала музыкальные впечатления, был Большой зал консерватории, он уникальный. Бывало, что билетов на концерт не достать, тогда мы прорывались через «кордон» билетерш, стремглав взбегая вверх по лестнице и растворяясь в толпе ждущих начала концерта. Могли сидеть на ступеньках балкона, только бы послушать...

Я с трепетом вспоминаю родной для меня девятый класс на втором этаже. Надеюсь, что эта нумерация сохранилась. Конечно, были для меня значимыми и другие аудитории. Например, 35-й класс, известный как класс Мясковского, где преподавали знаменитые композиторы. Там я пыталась взять мое первое в жизни интервью у Арама Ильича Хачатуряна по заданию редколлегии газеты «Советский музыкант», членом которой была и работала вместе с профессором Ю.Усовым. Все студенты прошли через знаменитый 21 класс. Там проходили групповые лекции по гуманитарным дисциплинам. Вспоминаются интересные лекции по философии и эстетике С. Х. Раппопорта и Ю.Борева. Там же проходили все защиты диссертаций.

Но вернусь к девятому классу, он для меня святой, здесь я ощутила глубину выбранной мною профессии. Рядом с дверью в этот класс висела мемориальная табличка о том, что здесь занимался С.И.Танеев. А вдоль стен класса на нас «смотрели» портреты великих русских теоретиков. У меня сохранилась фотография этого класса с нашим курсом и с Ю.Н.Холоповым после зачета по МТС. Это был самый главный класс теории, здесь проходили основные занятия по теоретическим предметам (у С.С.Григорьева, Т.Ф.Мюллера, В.С.Протопопова, Ю.Н.Холопова и др.). И здесь же всегда были заседания кафедры теории музыки, которую весь период моего обучения возглавлял Е.В. Назайкинский.

**Г.Б.:** За каждым произнесенным Вами именем тянется целый шлейф представлений об основателях современной теории. Прямо какой-то кладезь музыковедческой мысли был сосредоточен на этой кафедре в период Вашего обучения...

**У.Р.:** Да, мне кажется, что я захватила самое продуктивное на научные открытия время и горжусь тем, что являюсь выпускницей этой кафедры, следую ее традициям. Когда была аспиранткой, то посещала все заседания, старалась быть в курсе того, над чем работают педагоги. Обычно, все парты заняты были известными учеными (всех перечислять не буду, достаточно сказать, что я присутствовала на заседаниях с профессором В.А.Цуккерманом). Традиционно у каждого было свое любимое место, мы, аспиранты, сидели на задних рядах. Общение на кафедре между учеными, имеющими свои взгляды и позиции, научило меня многому. В то время была достаточно сильная конкуренция между несколькими школами, она определила высокую профессиональную планку. Мне запомнилось противостояние идей в области современной гармонии между традиционной школой С.С.Григорьева и новыми взглядами Ю.Н.Холопова. С интересом я наблюдала, как утверждалась новая концепция преподавания анализа музыкальных произведений Е.В.Назайкинского и его учеников, отличающаяся от классического понимания этого предмета, которое отстаивал Ю.Н.Холопов. Между В.В.Протоповым и Т.Ф.Мюллером тоже были различия в преподавании полифонии, но они касались скорее методов, нежели общего представления. Словом, дух научной борьбы и традиция отстаивания идей сделали эту кафедру местом притяжения для многих музыковедов страны.

Я бы еще остановилась на том обязательном протоколе каждого заседания, который посвящался обсуждению готовых или текущих научных и научно-методических работ. Не знаю, как сейчас, а тогда представление научного текста, чтение и рецензирование, с заключительным словом заведующего – для членов кафедры и ее выпускников эта процедура была обязательной, но обычной, можно сказать, рутинной. Важность же такой формы научного общения не передать словами, она остается актуальной и сегодня. Думаю, что, если сейчас следовать этому протоколу участия в рождении научной работы путем ее

обсуждения, повысилось бы качество научных текстов, не принимались бы формальные рецензии и не отчитывались бы опубликованными материалами.

**Г.Б.:** Согласна. Сейчас процесс обсуждения научных работ предельно формализован, что негативно сказывается на их качестве. А ведь было время, когда в нашей консерватории тоже детально и заинтересованно обсуждались работы. Я успела застать отголоски этой традиции в 1995 году, когда пришла молодым специалистом на кафедру казахской музыки и фольклора. Но потом она как-то незаметно сошла на «нет», хотя польза от таких обсуждений колоссальна как для профессии в целом, так и для конкретного автора...

**У.Р.:** Для меня до сих пор остается идеальным примером такого обсуждения и рецензирования заключение на мою кандидатскую диссертацию, сделанное В. Н. Холоповой. На 5–6 страницах (сейчас уже не помню точно, но много!) она оценила мой труд, показала то, что поняла в моих тогда, возможно, еще неуверенных текстах. Но самое главное было буквально по страницам указано на неточности, ошибки, от которых зависит правильное понимание основных результатов работы. Следуя ее предельно деловому, профессиональному, подходу, я научилась воспринимать критику как «вещь объективную». Помню, как в первые годы работы в Алма-Атинской консерватории на кафедре полифонии и анализа после моего открытого урока (была тема «Сложная fuga», достаточно проблемная, как показала потом моя практика ведения полифонии) мои старшие коллеги буквально «набросились» на меня, полностью «забраковали» искренние устремления молодого, видимо, в их глазах перспективного, специалиста. Но я не восприняла это как негатив, а над каждым возражением задумалась и поняла, что в основе недопонимания лежала принадлежность нас к разным теоретическим школам: большинство отталкивалось от традиции Ленинградской школы, а я одна придерживалась тех знаний, которые получила в Московской консерватории.

**Г.Б.:** Думаю, что этот опыт нашел продолжение в Вашей научной и педагогической работе. В последнее время мы часто пересекались на заседаниях диссертационного совета Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, членом которого Вы являетесь. Два года подряд Вы были председателем Государственной комиссии по защите магистерских диссертаций. Кроме того, Вас нередко привлекают для рецензирования и оппонирования научных работ с самой разнообразной проблематикой. Вы не знаете этого точно, но, наверное, догадываетесь, что за Вами закрепилась репутация требовательного рецензента, который читает работу от первой до последней буквы и дает обстоятельный отзыв, невзирая на авторитеты. Кого-то это откровенно пугает, кого-то, напротив, притягивает, поскольку непредвзятое мнение и дельные рекомендации – это реальная помощь автору работы.

**У.Р.:** Еще хотела бы затронуть тему практического освоения профессии. Я не проходила мимо доски объявлений и приказов, что висела около отдела кадров. Там можно было узнать весьма любопытную информацию. В том числе иногда вывешивались приглашения к участию в студенческих конференциях, проводимых в разных городах. Меня это заинтересовало вначале возможностью путешествовать. Нас командировали по-настоящему — оплачивали билет, проживание, суточные. Так, во время студенчества я увидела красивые города Тбилиси и Киев и приезжала в Алма-Ату. Ну, и конечно была дополнительная мотивация заниматься наукой. Надо сказать, что в те времена студенты музыковеды писали очень много курсовых работ (в каждом семестре, по каждому специальному предмету), и также много внимания уделялось практическим работам. У меня до сих пор сохранились сделанные мною инструментовки в классе Э.В.Денисова, не говоря о задачах по гармонии, канонах, fugaх. Когда я пересматриваю свои огромные партитурные листы (мы их доставали в Союзе композиторов), то удивляюсь, я ли их писала.

**Г.Б.:** Слушая Вас, лишний раз убеждаешься в точности утверждения, что музыковеды – это «мозг» консерватории! Ведь за созданием таких партитур или написанием тех же курсовых стоит огромная предварительная работа по изучению учебников, профильной литературы, слушанию музыки, ее анализу... А свободное время в таком напряженном графике подготовки Вам выпадало?

**У.Р.:** Какая учеба в Московской консерватории без концертов и спектаклей?! Мы старались каждый вечер куда-нибудь сходить. Я всегда стремилась получить контрамарки в Профсоюзе на постановки в драматические театры и в Большой театр. Как музыковедка меня еще сформировали библиотеки. Само собой разумеется, что не было дня, чтобы не заглянуть в консерваторскую библиотеку. А она сама по себе кладезь. В дни сдачи зачетов по истории музыки я со своими подругами по курсу (Ирина Охалова, Марина Лобанова), «обложившись» клавирами и партитурами, пытались на пианино, что стояло в библиотеке, проиграть всю музыку. Позже, в аспирантуре, я была буквально «прописана» в знаменитой Ленинке (сейчас Национальная библиотека России). Бывало, что за чтением книг от усталости или длительности сидения я засыпала.

Были также незабываемые встречи. Запомнилась одна из встреч с поэтом Андреем Вознесенским. Он мне открыл глаза на величие Олжаса Сулейменова. Когда у него кто-то из казахских студентов спросил о нашем поэте, он искренне правдиво и восторженно ответил, что Сулейменов «возвысил степь, не унижая горы» (кажется, первым такую метафору использовал В. Мартынов). Ею он емко и точно охарактеризовал феномен О.Сулейменова. Для меня эта фраза является девизом по жизни и в науке.

Среди педагогов консерватории и студентов были любители путешествий по историческим местам. Я тоже в них участвовала. Особенно интересные маршруты предлагала Инна Алексеевна Барсова. По воскресеньям мы ездили по городам и историческим местам: Суздаль, Владимир, Абрамцево, Таруса... Еще для меня незабываемой оказалась этнографическая экспедиция в Тульскую область. Я долго сопротивлялась тому, что летом надо куда-то ехать, хотелось домой, на каникулы. Настал 5-й курс, и Т.Ф. Мюллер (декан и мой научный руководитель) сказал, что уже некуда откладывать, надо получить практику экспедиций. Сентябрьскими теплыми днями мы с молодым преподавателем-композитором (фамилию уже подзабыла) отправились записывать хоровой фольклор в несколько близлежащих друг от друга тульских сел. От села до села шли пешком. Записывали только по вечерам, когда все возвращались с покоса и других сельских забот. Сначала накрывался стол с простой, но колоритной едой (грибы, картошка, соленья, сало, хлеб). И обязательно выпивка, без этого, как говорили, не поется. А пели они от души. В ту спокойную, погожую осень я как-то особенно прониклась русской природой, ее широкими просторами, богатством красок, была в ней какая-то неизведанность.

**Г.Б.:** Надо же какой уникальный опыт прикосновения к народному творчеству Вам удалось получить! И это при том, что выпускала Вас кафедра теории, а не народной музыки...

**У.Р.:** Знаете, в Московской консерватории более мудро относятся ко всяким модным нововведениям, внедряют реально необходимое. Там, со времен К.В. Квитки существует кабинет народного творчества (сейчас это Научный центр народной музыки его имени), мы все через него прошли, делая расшифровки. Этномузыковедческой кафедры, как и такой специальности, не было. Все кафедры по традиции образовались в соответствии со структурой музыкознания (теория и история), с его фундаментальными предметами. А фольклор и традиционное искусство как объект изучения интересовал и интересует же многих — и теоретиков, и историков. Музыковед и этномузыковед – это такой удобный инструментарий. Поэтому я полностью поддерживаю идею единства музыкальной науки, о

которой в последнее время пишет И.Земцовский [3], исходя из единства музыкального опыта человека, будь то слушатель, исполнитель, композитор или музыковед.

**Г.Б.:** Очень рациональная позиция! Музыковед должен разбираться в национальной традиционной музыке, владеть этномузыковедческими знаниями и подходами. В этом плане можно определенно сказать о продуманности советской системы высшего профессионального образования. Кстати, в Московской консерватории сумели интегрировать эту систему в условия Болонской конвенции, принятой в художественном образовании в Европы и постсоветских стран.

#### **Список литературы**

1. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности : дисс.. д-ра искусствоведения. – Москва, 2003. – 218 с.
2. Джумакова, У.Р.; Абдрахман, Г.Б. Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет. Книга-альбом. – Астана: Фолиант, 2017. – 256 с.
3. Джумакова У.Р. О понимании и восприятии национальных свойств музыки и методологических проблемах музыковедения Казахстана // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2018. – №. 4. – С. 65-74.
4. Джумакова У.Р. О взаимодействии национальных и европейских принципов формообразования в симфонических произведениях композиторов Казахстана (60-70-е годы). // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 44-62.
5. Zemtsovsky I.I. A model for reintegrated musicology // Academia.edu. 2015. URL: [https://www.academia.edu/6967704/A\\_MODEL\\_FOR\\_A\\_REINTEGRATED\\_MUSICOLOGY](https://www.academia.edu/6967704/A_MODEL_FOR_A_REINTEGRATED_MUSICOLOGY) (дата обращения: 20.03.2022).

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

1. Džumakova U. R. Tvorčestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti : diss.. d-ra iskusstvovedeniâ. – Moskva, 2003. – 218 p.
2. Džumakova, U.R.; Abdrahman, G.B. Prinošenie Gazize Žubanovoj: naučno-dokumental’nyj portret. Kniga-al’bom. - Astana: Foliant, 2017. – 256 p.
3. Džumakova U.R. O ponimanii i vospriâtii nacional’nyh svojstv muzyki i metodologičeskikh problemah muzykovedeniâ Kazahstana // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. – 2018. – №. 4. – pp. 65-74.
4. Džumakova U.R. O vzaimodejstvii nacional’nyh i evropejskikh principov formoobrazovaniâ v simfoničeskikh proizvedeniâh kompozitorov Kazahstana (60-70-e gody). // Voprosy sovremennogo teoretičeskogo muzyko-znaniâ v Kazahstane. – Alma-Ata: Nauka, 1983. – pp. 44-62.
5. Zemtsovsky I.I. A model for reintegrated musicology // Academia.edu. 2015. URL: [https://www.academia.edu/6967704/A\\_MODEL\\_FOR\\_A\\_REINTEGRATED\\_MUSICOLOGY](https://www.academia.edu/6967704/A_MODEL_FOR_A_REINTEGRATED_MUSICOLOGY) (data obrašeniâ: 20.03.2022).

#### **Сведения об авторе:**

**Абдрахман Гүлнар Бахытовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Әбдірахман Гүлнар Бахытқызы** – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті.

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

**Gulnar Abdrakhman** – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**ШЕТЕЛДІК ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**ARTICLES BY FOREIGN RESEARCHERS**

МРНТИ 18.41.85

**Алим Беков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Чирчикский государственный педагогический университет  
Узбекистан***МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
УЗБЕКСКИХ СВАДЕБНО-ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН «ЁР-ЁР»  
ТАШКЕНТСКОЙ ОБЛАСТИ****Аннотация**

В статье дана характеристика образцов узбекских свадебно-обрядовых песен жанра «Ёр-ёр» бытующих в Ташкентской области Узбекистана. Поставлена задача комплексного изучения жанрового своеобразия песен, обеспечивающего устойчивость данного явления в современной песенной культуре. Для выявления существенных черт их морфологии, синтаксиса и мелодического строя проанализированы метроритмические, интонационно-ладовые, композиционные особенности выявленных песенных моделей. Сочетание методов анализа художественной формы и данных этнографического, культурологического (исторического) характера дало основание для выводов о семантическом содержании и историко-стилистической принадлежности образцов. В частности, отмечено широкое проявление приема повторности и особое значение принципа остинатности, проявляющегося и в поэтическом тексте (лексические, строфические анафоры и эпифоры) и в музыкальном (ладовая одноопорность, изоритмия, куплетность, приемы кадансового торможения, ритмического суммирования). Выявлено сочетание архаичных, собственно обрядовых признаков жанра (прежде всего слогоритмические и синтаксические константы) и более позднего интонационно-ладового строя.

**Ключевые слова:** узбекский фольклор, свадебно-обрядовые песни, музыкальная морфология, синтаксис, слогоритм, остинатность.

**Алим Беков<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Шыршық мемлекеттік педагогикалық университеті  
Өзбекстан***ТАШКЕНТ ОБЛЫСЫНЫҢ «ЁР-ЁР» ӨЗБЕК ҚАЛЫҢДЫҚ-САЛТТЫҚ ӘНДЕРІНІҢ  
МОРФОЛОГИЯЛЫҚ ЖӘНЕ СТИЛИСТИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Мақалада Өзбекстанның Ташкент облысында өмір сүріп жатқан «Ёр-ёр» жанрындағы өзбектердің үйлену рәсімдерінің үлгілері сипатталған. Қазіргі заманғы ән мәдениетіндегі осы құбылыстың тұрақтылығын қамтамасыз ететін әндердің жанрлық ерекшелігін жан-жақты зерттеу міндеті қойылды. Олардың морфологиясының, синтаксисінің және әуезді құрылымының маңызды белгілерін анықтау үшін анықталған ән модельдерінің метроритмикалық, интонациялық-фразалық, композициялық ерекшеліктері талданады. Көркемдік форманы талдау әдістері мен этнографиялық, мәдени (тарихи) сипаттағы мәліметтердің үйлесуі үлгілердің семантикалық мазмұны мен тарихи-стистикалық байланысы туралы қорытынды жасауға негіз болды. Атап айтқанда, қайталануды қабылдаудың кең көрінісі және поэтикалық мәтінде (лексикалық, строфикалық анафоралар мен эпифоралар) және музыкалық (ладтық монопоризм, изоритмия, куплетность, каданстық тежелу, ритақты жинақтау әдістері) көрінетін остинатизм принципінің ерекше маңыздылығы атап өтілді. Жанрдың архаикалық, нақты рәсімдік белгілерінің (ең алдымен слогоритмикалық және синтаксистік тұрақтылар) және кейінгі интонациялық-фразалық жүйенің үйлесімі анықталды.

**Түйінді сөздер:** өзбек фольклоры, үйлену тойы, музыкалық морфология, синтаксис, слогоритм, остинатизм.

Alim Bekov<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Chirchik State Pedagogical University  
Uzbekistan

## MORPHOLOGICAL AND STYLISTIC FEATURES OF THE UZBEK WEDDING RITUAL SONGS "YOR-YOR" OF THE TASHKENT REGION

### Abstract

The article gives a description of samples of Uzbek wedding ritual songs of the “Yor-yor” genre existing in the Tashkent region of Uzbekistan. The task of a comprehensive study of the genre originality of songs, which ensures the stability of this phenomenon in modern song culture, is set.

To identify the essential features of their morphology, syntax and melodic structure, the meter-rhythmic, intonational-modal, and compositional features of the identified song models are analyzed. The combination of methods for analyzing the artistic form and data of an ethnographic, cultural (historical) nature gave grounds for conclusions about the semantic content and historical and stylistic affiliation of the samples. In particular, a wide manifestation of the technique of repetition and a special significance of the principle of ostinato, which is manifested both in a poetic text (lexical, strophic anaphora and epiphora) and in a musical one (modal single-support, isorhythm, couplet, methods of cadence inhibition, rhythmic summation) are noted. A combination of archaic, strictly ritual features of the genre (primarily syllabic-rhythmic and syntactic constants) and a later intonational-modal system is revealed.

**Keywords:** Uzbek folklore, wedding ritual songs, musical morphology, syntax, syllabic rhythm, ostinato.

Несмотря на кардинальные изменения всей структуры музыкальной культуры Узбекистана, в частности, трансформацию жанровой картины национального музыкального наследия, произошедшие в течение прошедшего столетия, здесь продолжают сохраняться и развиваться отдельные жанры обрядового песенного фольклора. К числу таких устойчивых форм, сохраняющих реальную значимость в жизни узбекского этноса, выдерживающих давление глобализационных тенденций, в частности, влияние массовой культуры, необходимо отнести, свадебно-обрядовые песни.

Наиболее распространенным жанром здесь, несомненно, являются песни проводов невесты “Ёр-ёр”<sup>1</sup>. Отметим, что в Ташкентской области зафиксированы<sup>2</sup> несколько отличающихся друг от друга песенных моделей. Наиболее популярным является широко распространенный и в других регионах Узбекистана, в частности, в Ферганской долине следующий песенный тип<sup>3</sup> нотный пример №1.

### Нотный пример №1

Maestoso  $\text{♩} = 160$

Voice

Йиғ-ла - ма киз йиғ-ла - ма - ё тўй се -

Doira

ни-ки. Ёр - ё - ра тўй се - ни-ки. Ос-то - на\_ ги тил - ло

да-но уй се - ни-ки. Ёр - ё - ра уй се - ни-ки.

<sup>1</sup> Напомним, что песни “Ёр-ёр” традиционно исполняются группой женщин — родственниц невесты, сопровождающих ее после совершения религиозного обряда венчания в дом жениха.

<sup>2</sup> Автор опирается на записи 26 образцов жанра, осуществленных во время фольклорных экспедиций 1994-2013 годов и хранящихся в архивном фонде Лаборатории народного музыкального творчества Государственной консерватории Узбекистана.

<sup>3</sup> Бытование данного песенной модели отмечено в Паркентском, Среднечирчикском, Бекабадском, Зангиатинском, Ташкентском, Аккурганском, Бустонлыкском районах Ташкентской области, всего 11 записей.

В основе интонационного развития – варьирование нисходящей минорной трихордной попевки<sup>4</sup>, в песенной форме, трансформирующей лирическую интонацию вздоха-плача<sup>5</sup>. Исполнение песни включает звучание усуля доиры, “иллюстрирующего” коллективное шествие, сопровождающих невесту женщин. Сочетание нисходящих минорных интонаций с торжественным ритмом “шествия” усуля доиры определяет художественно-эмоциональную полифонию песенного образа, соединяющего и праздничное (для родового сообщества) настроение и характер личных переживаний расстающейся с родными невесты. Интонационное поле мелодии дополнено кульминационно подчеркнутым (ритуально “активным” рефренным словосочетанием “Ёр-ёр”, основанном на восходящем и ритмически выделенном речитативном обороте. Удивительная образная емкость песни определяется действием еще одного художественно-выразительного элемента. Необходимо отметить выдержанность на протяжении всей песенной мелодии определенной метрической (слогоритмической) формы. 12-сложный силлабический стих (разбитый на 3 группы-турука: 4+4+4) распет на слоговую ритмоформулу ♪♪ ♪♪, привносящую в песенную мелодию характер речевого высказывания<sup>6</sup>.

Совокупное действие интонационной (вдох-плач), ритмической (шествие) и метрической (эпическое высказывание) моделей определяет образную глубину примера, высокий уровень художественного обобщения, отражающий своеобразие и внутреннее богатство смыслов обрядовой ситуации.

Наряду с этим типом, в Ташкентской области бытуют и локальные для данного региона формы песен “Ёр-ёр”. Например, в Верхне-Чирчикском, Паркентском и Бустонлыкском районах была зафиксирована следующая типовая форма, в которой мелодическое развитие основано на иной интонационной модели — волнообразном движении внутри мажорного терцового трихорда, также дополненное ритмически и интонационно выделенным обрядовым словосочетанием “Ёр-ёр”: нотный пример №2.

#### Нотный пример №2

The image shows a musical score for two parts: Soprano and S. (Soprano). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Soprano part consists of 12 notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics under the Soprano part are: Қат-лам - ги - на — қат - ла - ма - лар қат - ла ма - ни. The S. part starts at measure 7 and consists of 12 notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics under the S. part are: ёр - ёр қат - ла - ма - ни ёр ёр — ёр.

В песне сохраняется метрическая модель жанра: 12-сложный стих, разделенный на 3 турука (4+4+4) и дополненный ритуально-активным словосочетанием (“Ёр-ёр”), формула “хромающего” слогового ритма (♪♪ ♪♪). При отличии ладового наклонения общим для обоих примеров является терцовое соотношение мелодических опор (I – III). Близкими первому типу являются и синтаксис мелодии: начало с трехкратного варьированного повтора исходного мотива → кульминационное выделение ритуального словосочетания «Ёр-ёр» → возвращение к начальной интонации (каденционное завершение куплета). Отметим при этом особую композиционную уравновешенность формы, в которой начальный и завершающий куплет разделы равны по масштабам [A + B + C (A<sup>1</sup>) = 6+2+6]. Более того, каденционный раздел песни приобретает особую «весомость» благодаря множественному использованию здесь приема торможения: поэтический текст является

<sup>4</sup> Интонационное развитие можно представить формулой:

$$\begin{array}{ccccccc} a & a^1 & a & b & a^2 & (1\text{-я фраза}) & c & a^2 & b & a^2 & (2\text{-я фраза}) \\ 2+ & 2+ & 2+ & 2+ & 2 & & & 4+ & 2+ & 2+ & 2 \end{array}$$

<sup>5</sup> Это уже неоднократно было отмечено в работах музыковедов Узбекистана. См.: 1,7-8; 2, 48.

<sup>6</sup> Формула так называемого “хромого” (оқсоқ) слогоритма свойственна эпическим жанрам многих среднеазиатских тюркоязычных народов. См., напр.: 3, 49.

повтором заключительного оборота; мелоритм каденции представляет собой формулу двойного суммирования —  $\text{♪♪ ♪♪} + \text{♪♪ ♪}$ ; интонационное движение (в отличие от начального волнообразного) однонаправлено (спуск к ладовому устою).

Художественная форма песни определяется особым значением приема повторности, проявляющегося как в поэтическом тексте (кроме указанной выше лексической эпифоры отметим широкое использование лексической и строфической анафор — начальных повторов), так и в музыкальном. Последний отличается широким проявлением принципа остинатности (как результата повторности) на всех уровнях формы — ладовой (одноопорность), ритмической (изоритмия), композиционной (куплетность), фактурной (строгий унисон). Данные качества художественной формы песни, в совокупности с постоянством использования слога-ритмической формулы речевого высказывания, наличием прямых («Ёр-ёр») и косвенно-императивных оборотов (в последующих куплетах — «янгалари тўра-тўрсин», «онажони рози бўлсин», «қатикни айрон қилсин») явно свидетельствуют о магически-обрядовых истоках данного образца<sup>7</sup>. Можно предположить, что функция заговора, роль песенного оберега, останавливающего возможное действие вредоносных сил в один из самых значимых для невесты моментов (переход из родного дома в жилище жениха, из одной семьи в другую семью и род) несомненно, являлась исходной функцией данных песен, что и определило особенности их эстетического воплощения.

Минорные (фригийский) варианты данной песенной модели<sup>8</sup> помимо ладового наклонения отличает экспрессивность интонирования (связанная с самостоятельностью нисходящих мелодических ходов, ладовой активностью 3-й ступени), композиционное акцентирование кульминационного распева ритуального словосочетания «Ёр-ёр» (масштабно превышающего размеры основных фраз, кроме того, нарушающего симметрию мелодического движения). При этом, в распеве 12-ти сложного стиха сохраняются слогоритмическая формула ( $\text{♪♪ ♪♪}$ ), при более свободном мелодическом распеве (с характерным кадансовым расширением фразы) — синтаксическое соотношение интонационных оборотов вышеописанного инварианта<sup>9</sup>:

### Нотный пример №3

<sup>7</sup> Напомним, что в свадебной обрядности узбеков еще в 1-й половине 20 века были широко распространены различные ритуалы, действия, представляющие собой формы защитной, очищающей, имитативной магии, до настоящего времени сохраняются генетически связанные с ними обычаи и символические обряды. Например, прохождение жениха и невесты вокруг разведенного перед входом в дом жениха костра (очищение огнем); обряд «кампир ўлди» («умершая старуха») — имитация процесса перехода невесты в новое качество, иллюстрируемое показом смерти и возрождение персонажа; нахождение жениха и невесты в специально огражденном месте — «чимилдик» (защитная магия), разбрасывание сладостей и денег над головами брачующихся (инициация будущего достатка) и т.д. См.: 4; 12; 13.

<sup>8</sup> 4 образца зафиксированы в Верхнечирчикском, Паркентском и Янгиюльском районах.

<sup>9</sup> То есть, многократный варьированный повтор начального оборота → кульминационное выделение ритуального словосочетания «Ёр-ёр» → каденционное замыкание путем возврата к начальной интонации:

a a<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b (1-я фраза) a<sup>2</sup> a<sup>3</sup> (2-я фраза)  
2 + 2 + 2 + 3                      2 + 4

Другим примером песен “Ёр-ёр” является следующий образец, записанный в кишлаке Бойкозон Паркентского района:

*Нотный пример №4*

7 Тах - та, тах - та а кўп - ри - гинг тах - тинг бўл - си - на

ёр - ё - рей, тах тинг бўл - си - на ёр - ёр.

13 Пай - гам - бар - нинг ки - зи - дай бах - тинг бўл - си - на

19 ёр - ё - рей бах - тинг бўл - син - на ёр - ёр.

Интонационный строй песни основан на многократном опевании 3-й минорной ступени, в целом — на преобладании нисходящего движения (при сохранении терцового соотношения мелодических опор). Структура силлабического стиха трансформирована, во-первых, расширением 12-сложной основы до 15-сложной формы (за счет примыкания к основному тексту строки обрядового рефрена “Ёр-ёр”), кроме этого — делением ее на две пары слоговых групп (4 3 + 5 3). Соответственно, лежащая в основе слогового ритма «хромающая» модель трансформируется, дополняясь фигурами торможения и кадансового замыкания фраз (♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Анализ песенных моделей “Ёр-ёр”<sup>10</sup> позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся их внутреннего строения и стилистических особенностей. В частности, во всех песенных моделях были отмечены общность синтаксических приемов (двухфразовая куплетность, основанная на многократном варьированном повторе начального мотива) близость интонационно-мелодической и ладовой структур (квартовый тетрахорд, терцовое соотношение опор), единство метрической (слогоритмической) основы (использование ритмоформулы ♩ ♩). В целом — особое значение приема повторности и принципа остринатности<sup>11</sup>, проявляющегося и в поэтическом тексте (лексические, строфические анафоры и эпифоры) и в музыкальном (одноопорность, изоритмия, куплетность, приемы кадансового торможения, ритмического суммирования). Еще раз отметим, что совокупность данных морфологических и синтаксических характеристик, а также постоянство использования во всех песенных типах слогоритмической формулы речевого высказывания, наличие императивных оборотов, синтаксически и интонационно выделение ритуально значимого словосочетания “Ёр-ёр” выявляет их древние обрядовые функции заговора, песенного оберега (останавливающего возможное действие вредоносных сил<sup>12</sup>). Отметим, что обрядовый смысл данного оборота можно трактовать не только как обращение к объекту заговора (то есть, охраняемых от сглаза и других напастей жениха и невесты). Укажем на обусловленность иного толкования. — Во всех образцах данный оборот контрастирует основному мотиву всеми возможными средствами (синтаксическими, интонационными, ритмическими и метрическими, ладовыми). Учитывая его кульминационное положение, речитативный характер интонирования возможно, на наш взгляд, характеризовать его как трансформированную форму более архаичного “обращения” участников предохранительного обряда к некоему высшему существу (его

<sup>10</sup> Кроме указанных выше, в материалах экспедиций по Ташкентской области были выявлены еще 2 типа.

<sup>11</sup> Понятие разработанное С.С. Скребковым. См.: 8, С.22-35

<sup>12</sup> Экзоркизм или пропициация по Токареву. См.: 14, 415

умиловости). Естественно, что в условиях длительного господства мусульманской идеологии не сохранившийся архаичный оборот был заменен на слово “Ёр” в его суфийском толковании.<sup>13</sup>

В то же время важно обратить внимание на двойственную природу песен «Ёр-ёр», на некоторые стороны художественной формы, указывающие на относительно позднее становление именно данных песенных образцов<sup>14</sup>. Несомненным признаком этого является, в частности, экспрессивно-лирический пафос поэтического текста (“Йиғлама киз, йиғлама-ё, Туй сеники”<sup>15</sup>) и, в первую очередь, подчеркнутость во всех образцах терцового соотношения ладовых опор:



Последнее не является характерным как для традиционной узбекской песенности в целом (5,18; 6,10), так и для её несомненно архаичных (к примеру, календарно-обрядовых) форм. Таким образом, бытующие до настоящего времени песенные формы «Ёр-ёр» являются, на наш взгляд примером поздней трансформации древнего обрядового инварианта. В качестве стабильных элементов последнего выступают прежде всего слогоритмические и синтаксические константы, мобильной же выступают интонационно-ладовая составляющая. Таким образом, устойчивость древней семантической функции магической защиты (проявляющейся в определенных качествах морфологии и синтаксиса) с одной стороны и, одновременно с этим, близость современному интонационному «словарию» узбекской песни с другой, проявляющиеся во всех образцах и песенных моделях «Ёр-ёр», определяет жизнестойкость данного жанра в национальной культуре.

#### *Список литературы*

1. **Ибрагимов О.** Ўзбек халқи мусиқа ижоди. Т., 1994
2. **Тоштемуров Н.** Жиззах вилояти “Ёр-ёрлари”.// Ражабийхонлик, Т., 1994, С.46-50.
3. **Байгаскина А.** Ритмика казахской традиционной песни. Алматы, 2003.
4. **Романовская Е.** Статьи и доклады, записи музыкального фольклора. Т., 1957
5. **Кон Ю.** Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Т., 1979
6. **Акбаров И.** Узбекская народная музыка. //вопросы музыкальной культуры Узбекистана, сб.ст. Т., 1961, С.5-33
7. **Банин А. А.** О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии // Памяти К. Квитки: сб. ст. / ред.-сост. А. А. Банин. М., 1983. С. 165-179.
8. **Квитка К. В.** Избранные труды: в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. М., 1971-1973.
9. **Скребков С.С.** Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973
10. **Харлап М. Г.** Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986
11. **Кароматов Ф.** Ўзбек халқ мусиқа мероси/ Т.1-2. Т., 1978-85.
12. Ўзбек халқи мусиқаси. Т.1-4 /сост.Юнус Ражабий. Т., 1955-58

<sup>13</sup> Напомним, что суфийские концепции, получившие широчайшее распространение во всем мусульманском мире, проявились здесь и в локальных, среднеазиатских по происхождению направлениях суфизма (накшбандия, ясавийхонлик), под влиянием которых получила развитие и суфийская поэзия. Об этом см.: 15; 16; 17.

<sup>14</sup> Не имея документально (письменно) зафиксированных доказательств, но опираясь лишь на косвенные свидетельства – этнографические данные, можно предварительно указать на вторую половину 19-го столетия.

<sup>15</sup> В дословном переводе “ Не плачь девочка, не плачь-ой, Праздник (эта свадьба) твоя”. Лирическая смысловая направленность данного и аналогичных текстов в других образцах слабо коррелируется с многочисленными этнографическими описаниями традиционных свадебных обрядов, выявляющих прежде всего эпический характер высказываний, отражающих межродовую природу отношений этноса в свадебном обрядности. См.: 13; 14.

13. *Алавиya M.* Ўзбек халқ маросим қўшиқлари. Т., 1974
14. Домусульманские обряды и верования в Средней Азии. М., 1975
15. *Токарев С.* Ранние формы религии. М., 1990
16. *Камилов Н.* Тасаввуф (1- китоб). Т., 1999
17. *Ҳаққулов И.* Тасаввуф сабоқлари. Бухоро, 2000
18. Абдулазиз Мансур. Тасаввуф.// Ўзбекистон миллий энциклопедия, 9- жилд. Т., 2005, С.148

#### *References (transliterated)*

1. *Ibragimov O.* Uzbek Khalqi Musiqa Izhodi. Т., 1994
2. *Toshtemirov N.* Jizzakh viloyati “Yor-yorlari”.// Rajabiykhonlik, Т., 1994, pp. 46-50.
3. *Baigaskina A.* Rhythmika Kazakhskoy tradicionnoy pesni. Almaty, 2003.
4. *Romanovskaya E.* Stati I dokladi, zapisi musikalnogo folclora. Т., 1957
5. *Kon Yu.* Nekotoryye voprosy ladovogo stroyeniya uzbekskoy narodnoy pesni i yeye garmonizatsii.
6. *Akbarov I.* Uzbekskaya narodnaya muzyka.//Voprosy muzykal'noy kul'tury Uzbekistana, sb.st. Т., 1961, P.5-33
7. *Banin A. A.* O printsipakh modelirovaniya obobshchennogo slogovogo ritma. Voprosy metodiki i metodologii // Pamyati K. Kvitki: sb. st. / red.-sost. A. A. Banin. М., 1983. P. 165-179.
8. *Kvitka K. V.* Izbrannyye trudy: v 2 t. / sost. i komment. V. L. Goshovskogo. М., 1971-1973.
9. *Skrebkov S.S.* Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley. М., 1973.
10. *Kharlap M. G.* Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii. М., 1986
11. *Karomatov F.* Ўзбек халқ, музика, мероси/ Т.1-2. Т., 1978-85.
12. Ўзбек халқ, i музикаси. Т.1-4 /sost.Yunus Razhabiy. Т., 1955-58
13. *Alaviya M.* Ўзбек халқ, маросим қўшиқлари. Т., 1974
14. Domusul'manskiye obryady i verovaniya v Sredney Azii. М., 1975
15. *Tokarev S.* Ranniye formy religii. М., 1990
16. *Kamilov N.* Tasavvuf (1- kitob). Т., 1999
17. Ҳаққулов И. Tasavvuf saboqlari. Bukhoro, 2000
18. Abdulaziz Mansur. Tasavvuf.// Ўзбекистон миллий энциклопедия, 9- zhild. Т., 2005, P.148

#### **Сведения об авторе:**

**Беков Алим Анварович** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Чирчикского государственного педагогического университета.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Беков Әлім Анварұлы** – өнертану ғылымының кандидаты, Шыршық мемлекеттік педагогикалық университетінің аға оқытушысы.

#### **About the author:**

**Bekov Alim Anvarovich** – PhD, Senior Lecturer, Chirchik State Pedagogical University.

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

МРНТИ 18.41.01

**Екатерина Миськив<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қазақстан Республикасының консерваториясы им. Курмангазы  
Қазақстан, Алматы**СКРИПКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ СТРУННЫХ  
ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ****Аннотация**

Культура струнных инструментов и скрипки в частности у различных народов никогда не рассматривалась в контексте целостной и многогранной системы объединенными общими факторами, такими как: психологическими, эстетическими, музыкально-художественными, духовными, фольклорными, символическими, этническими и пр. Нет работ комплексно и полноценно изучавшие струнные инструменты и скрипку как компоненты не только творческого процесса среди различных слоев населения, но и историко-движущее звено, а также скрипку как элемент материальной и духовной культуры, как инструмент объединяющий многие народы. Речь пойдет о скрипке как средстве воплощения музыкальных представлений народов Евразии являясь посредником в обрядовых действиях в контексте постоянно трансформирующегося социокультурного статуса на разных этапах культурно-исторического процесса. В данной статье струнные инструменты, в частности скрипка представлены как элемент материальной и духовной культуры, вобравший в себя этнические особенности народов Евразии и объединяющее звено в постоянно трансформирующемся социокультурном статусе на разных этапах культурно-исторического процесса. Разнообразие и различие струнных инструментов в бытности славянских и азиатских стран, их уникальный симбиоз с европейскими инструментами в процессе создания скрипки, непосредственное участие в религиозно-духовном и светских культурных пространствах, а также востребованность на различных социально-структурных уровнях – все это немаловажные аспекты для определения культурологической значимости скрипки как инструмента объединяющего между собой многие народы.

**Ключевые слова:** скрипка, струнно-смычковые инструменты, этно-фольклорная принадлежность, струнные инструменты в историческом контексте.

**Екатерина Миськив<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы.  
Қазақстан, Алматы**ЕУРАЗИЯ ХАЛЫҚТАРЫ ІШЕКТІ АСПАПТАРЫНЫҢ МӘДИНИЕТІ МЕН ТАРИХЫ  
АЯСЫНДАҒЫ СКРИПКА****Аннотация**

Ішекті аспаптар мен скрипка мәдениеті, атап айтқанда, әртүрлі халықтар арасында, психологиялық, эстетикалық, музыкалық және көркемдік, рухани, фольклорлық, символдық, этникалық және т. б. сияқты жалпы факторлармен біріктірілген тұтас және көп қырлы жүйе аясында ешқашан қарастырылмаған. халықтың әр түрлі топтары, сонымен қатар тарихи және қозғаушы буын, сонымен қатар скрипка материалдық және рухани мәдениеттің элементі, көптеген халықтарды біріктіретін құрал ретінде. Бұл скрипка Еуразия халықтарының музыкалық идеяларын жүзеге асырудың құралы ретінде, мәдени-тарихи процестің әртүрлі кезеңдерінде үнемі өзгеріп отыратын әлеуметтік-мәдени мәртебе контекстінде салттық іс-әрекеттерде делдал ретінде қарастырылады. Бұл мақалада Ішекті аспаптар, атап айтқанда скрипка Еуразия халықтарының этникалық ерекшеліктерін сiңiрген және мәдени-тарихи процестің әртүрлі кезеңдерінде үнемі өзгеріп отыратын әлеуметтік-мәдени мәртебедегі байланыстырушы буын болып табылатын материалдық және рухани мәдениеттің элементі ретінде ұсынылған. Славян және Азия елдерінің өміріндегі ішекті аспаптардың әртүрлілігі мен айырмашылығы, Скрипка жасау процесінде еуропалық аспаптармен ерекше симбиозы, діни, рухани және зайырлы мәдени кеңістіктерге тікелей қатысу, сондай-ақ әртүрлі әлеуметтік – құрылымдық деңгейлердегі сұраныс-мұның бәрі көптеген халықтарды біріктіретін құрал ретінде скрипканың мәдени маңыздылығын анықтаудың маңызды аспектілері.

**Түйінді сөздер:** скрипка, ішекті-ысқылы аспаптар, этно-фольклорлық тиістілік, Тарихи контекстегі Ішекті аспаптар.

*Ekaterina Miskiv<sup>1</sup>*

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

## **THE VIOLIN IN THE CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXT OF STRINGED INSTRUMENTS OF THE PEOPLES OF EURASIA**

### *Abstract*

The culture of stringed instruments and the violin, in particular, among various peoples has never been considered in the context of a holistic and multifaceted system united by common factors, such as: psychological, aesthetic, musical-artistic, spiritual, folklore, symbolic, ethnic, etc. There are no works that comprehensively and fully studied stringed instruments and the violin as components not only of the creative process among various segments of the population, but also a historical driving link, as well as the violin as an element of material and spiritual culture, as an instrument uniting many peoples. We will talk about the violin as a means of embodying musical ideas of the peoples of Eurasia, being an intermediary in ritual actions in the context of a constantly transforming socio-cultural status at different stages of the cultural and historical process. In this article, stringed instruments, in particular the violin, are presented as an element of material and spiritual culture that has absorbed the ethnic characteristics of the peoples of Eurasia and a unifying link in the constantly transforming socio-cultural status at different stages of the cultural and historical process. The diversity and difference of stringed instruments in the life of Slavic and Asian countries, their unique symbiosis with European instruments in the process of creating a violin, direct participation in religious, spiritual and secular cultural spaces, as well as demand at various socio-structural levels - all these are important aspects for determining the cultural significance of the violin as an instrument uniting many peoples.

**Keywords:** violin, string-bowed instruments, ethno-folklore affiliation, string instruments in a historical context.

Традиционная инструментальная музыка, в частности скрипка, прошла огромный путь развития, впервые появившись в Италии примерно в конце XVII века. Однако история распространения смычковых на территории Евразии берет свое начало в средней Азии и уже оттуда смычковые инструменты были завезены в Европу и получили широкое распространение. Источник – начало XVII века, трактат о музыке Дервиша Али, в котором автор подробно описывает струнные инструменты востока: уд, канун, гиджак, ченг, а также мастеров, владеющих данными струнными инструментами. Все они были изобретены задолго до возникновения традиционно известной нам скрипки. Примерное время изобретения упомянутых инструментов 998-1030 годы в период правления султана Махмуда Газневи. Описывая инструментарий того времени, автор считает, что инструменты были изготовлены из тутового дерева, а струны изготавливались из шёлка. В совокупности это давало изысканное звучание, пленительный и чарующий звук, также струны могли заменяться на серебряные. Струны из серебра в звуковом соотношении давали те же эффекты, что и струны из шёлка. Дервиш Али подробно описывает инструмент под названием «танбурэ». Впервые этот инструмент появился у древних эллинов. Греки называли его «танбурэ» так как «тан» в переводе с древнегреческого - «сердце, душа», а «бурэ» – «будоражающий, терзающий». Получается, само название «танбурэ» означает «трогающий сердце» или «берущий за живое». Сам автор считал, что этот инструмент является учителем всех музыкальных инструментов. Еще один инструмент, у которого были шелковые струны, называется «уд». Он считался царем всех музыкальных инструментов, так как его обширный диапазон и тембровое звучание вызывали трепет и восхищение. У этого инструмента было двенадцать попарно настраиваемых шелковых струн, каждая из которых имела свое собственное название, расположение и особенность звучания.

Стоит обратить внимание на происхождение китайского и японского инструментария, который берет свое начало с VIII века. В китайских источниках утверждается, что струнно-смычковые инструменты были распространены среди народа

Си, а это татабы, кумоси, кумохи, си и хи. Во всех названиях струнно-смычковых инструментов так или иначе часто фигурирует приставка «ху», которая означает «варвар». Эта приставка часто использовалась для обозначения тюрко-монгольских народов средней Азии, у которых были позаимствованы некоторые детали для создания струнно-смычковых инструментов. Также струнно-смычковый инструментарий тюркских племен и русская четырехструнная джигга сыграли свою весомую роль в формировании скрипки. В.Бахман рассматривал этнокультурные процессы, происходящие на территории современной Европы и европейской части России, а также их влияние на изменения в струнном инструментарии отдельных этнических групп. В монографии «Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels» Бахман пришел к выводу, что струнно-смычковые инструменты появились в Европе благодаря культурным заимствованиям европейцами технологии изготовления струнно-смычковых инструментов из Азии. Позже европейцы адаптируют технологию и исполнительские навыки под региональные особенности и местные условия использования инструментария, вместе с тем наделив «усовершенствованный вид» своей эстетикой и абсолютно новой технологией использования. Бахман в ряде своих статей и работ, касающихся этнокультурологической ценности струнных инструментов народов центральной Азии, упоминал, что развитие этнокультурных процессов в Европе проходило через один конкретный путь, а именно – Византию. Византийская империя – ядро восточно-христианского мира и «страна городов», через которую проходило множество торговых путей, важнейшим из которых является Великий Шелковый путь, соединяющий Европу и Азию. Благодаря развитию торговых связей и этнокультурному обмену стало возможным появление струнных инструментов на европейской территории. Однако К.Закс в своем исследовании сформулировал постулат о том, что струнно-смычковые инструменты были заимствованы из арабской культуры не прямым путем, а опосредованным.

Воздействие различных культурно-этнических особенностей народов, проживающих в различных регионах, привели к тому, что струнные инструменты, а именно скрипка, назывались в каждом регионе по-разному и имели свои особенности и видоизмененные характеристики. У карельского народа традиционные струнно-смычковые инструменты назывались вирсиканнель и внешне очень схожи со строением современной скрипки. У марийцев скрипка называлась ковыж или жия кобыж, у удмуртов керзь смычковый, у хантов нин-юх, у эстонцев хиуканнель. Историко-типологические стадии изготовления, становления и эволюции струнно-смычковых инструментов на территории финно-угорских народов крайне обширна и увлекательна. Если рассмотреть историю возникновения и особенности струнного смычкового инструментария республики Коми, то можно выявить множество схожих черт с современной скрипкой. Сигудёк-кумли- древнейший инструмент, когда-либо изготавливаемый на территории Коми.

Инструмент напоминает чашу, которая выдалбливалась из твердого деревянного нароста. Поверх нее располагались четыре скрученные из конского волоса струны, управляемые и регулируемые с помощью рукояток. Струны чаще всего изготавливались из конских волос или кишок, они могли быть разной толщины. Количество струн варьировалось, иногда от двух, трех и максимально четырех струн, реже встречаются сигудёк с одной струной. В народе большее распространение получили четырехструнные и трехструнные инструменты. Смычок тоже подвергся нескольким эволюционным изменениям и преобразованиям. Сто лет назад смычок изготавливался из подвижного и гнущегося дерева, такого как осина, рябина, ель или можжевельник. Трость смычка была согнута в дугу с пружинящим древком. На дальнем конце смычка к острой части крепился заранее выпрямленный пучок конских волос в пазах-зарубках. По структуре и составляющей материалов смычок от сигудёка и скрипки очень похожи. Однако смычок сигудёка более архаичного типа и этим несколько отличается от классического скрипичного смычка. Различия не только во внешнем лукообразном строении, но и в малой длине волосяного волокна, а также относительно большом прогибе древка; малый вес самой трости обеспечивают смычку сигудёка малую пружинность и натяжение самого волоса. Но при этом есть высокая степень охвата волосом нескольких струн при

минимальных затратах энергии со стороны исполнителя. Благодаря данной конструкции смычка звуки можно извлекать только за счет высокой скорости смычка в подвижном быстром темпе. Но при этом инструмент не слишком резонирует, звуки получаются негромкие.

В медленном темпе и при замедленном проведении смычка колебания струн становятся более произвольными и появляется своеобразный эффект щелчка, сливаясь, эти звуки образуют погрешности, другими словами – скрип; чтобы добиться правильного звукоизвлечения, необходимо быстрее проводить смычок и играть в более подвижном темпе, при этом следить за траекторией движения смычка. Основными составляющими в процессе звукоизвлечения на сигудёке с помощью традиционного смычка являются скорость и амплитуда. Строение смычка и технология исполнения также берут свои корни в народно-этнических особенностях данного региона. Данный инструмент, несомненно, является фольклорным, отсюда и особенности исполнения, которые присущи только сигудёку. Наигрыши, танцевальная ритмика и сочинения подвижного характера в совокупности с быстрым темпом являются одними из основных составляющих репертуара исполнителя на сигудёке. С течением времени некоторые модернизации, изменения и дополнения в самом инструменте приводят и к изменениям смычка. Конструкционные изменения шли в направлении увеличения и удлинения количества волосяного пучка, а также уменьшения высоты изгиба дровка. Модернизация инструмента происходит из-за увеличения количества струн с двух до трех, а позднее с трех и до четырех, иногда до пяти струн. Это вызвано желанием увеличить динамику самого инструмента. Так появляются видоизменившиеся инструменты, такие как сигудёквор.

Корпус данного инструмента выдолблен из дерева в виде продолговатого корытца с плоскими рукоятями, поверх которого натягиваются струны различной толщины. Подставки обоих инструментов представлены в виде одной неподвижной и несколькими передвижными частями для каждой струны. Также появляется резонатор в виде бочонка, который получил название бруган-лангунё. Эволюционные процессы, затрагивающие видоизменения корпуса инструмента, связаны непосредственно с эргологическим процессом. Теперь при изготовлении инструментов корпус делают долбленным, добавляя два резонантных отверстия в виде полудуг, позволяющих увеличить тембральное соотношение инструмента по сравнению с его предшествующими версиями. У новых инструментов появляется вырезанная шейка-рукоять и струны частично, а позже полностью заменены на металлические. Репрезентация сигудёка происходит с полностью обновленным составным корпусом. Верхняя часть состоит из березовой шейки, привязанной к обечайке с полоской из лыка. Верхняя и нижняя дека, полностью обновленные, изготавливаются из еловой щипы, они также притягиваются к выгнутой обечайке с дополнительным резонантным отверстием на верхней деке. Продолжением верхней дека, условно называемой «шейкой», является головчатая полуокруглая коробочка, в которой имеются три, а позже четыре колковых отверстия. Однако на этом модернизация корпуса сигудёка не заканчивается.

Позже в повседневный обиход входят более прочные материалы, позволяющие инструментам выдерживать температурные перепады и особенности климата. Так вскоре появился сигудёк с корпусом, полностью изготовленным из жести. Исходя из этого можно с уверенностью утверждать, что сигудёк, сохранившийся до наших дней, является живым носителем древней культуры охотничьего народа. История происхождения и возникновения самого инструмента связана с региональными особенностями, охотничьими промыслами северного народа. Можно утверждать, что им мог оказаться охотничий лук, тетива которого при выпуске стрелы больше по звуку напоминал звон. Вероятнее всего, древние охотники, обратившие на это внимание в период охотничьего сезона, создали импровизированный однострунный инструмент из подручных материалов, дабы скоротать холодные вечера. Он использовался не только во времена затяжной охоты, но и в домашнем обиходе.

Инструмент часто пользовались охотники из верховьев Вычегды. Позже импровизированный инструмент полюбился не только охотникам, но и мастерам по дереву, которые начали экспериментировать с формированием корпуса. Так, в результате бесконечных проб и модернизаций, появился сигудёк. Косвенно изобретение инструмента подтверждает и сама мифология Коми, которая связывает появление сигудёка с рождением музыки на земле в целом. Согласно легенде, инструмент создали два героя, демиург – добрый бог по имени Ен и злой бог Омэль. Ен сотворил инструмент, но по какой-то причине тот не звучал. Тогда порождение зла Омэль предложил прикрепить к корпусу сигудёка «коми коз сир» (комочек еловой смолы) и натереть соответственно ей смычок. Когда Ен сделал так, как посоветовал Омэль, музыка зазвучала, а инструмент запел. Однако вскоре бог был разгневан, так как понял, что не он создал этот инструмент, а порождение духов. В сердцах он проклял инструмент, и с тех пор сигудёк стал любимым инструментом всех духов. Охотники же брали с собой этот инструмент, дабы задобрить лесных жителей и духов игрой. Согласно поверьям, если играть на этом инструменте, злые духи не причинят вреда играющему и его окружению.

Если сравнивать инструментарий народов Коми с происхождением арабского комуза, можно найти очень много схожих черт, которые в дальнейшем являются так или иначе составляющими современной скрипки. Сохранившиеся до нашего времени у кочевников особые струнные инструменты, которые использовались в различных целях, как ритуальных, так и культурно-этнических целях, показывают, насколько силен был культурный обмен между народами Евразии. Их особенностью были необычная форма смычки и струны из волоса, а также корпус, обтянутый кожей. Многие ученые связывают происхождение скрипки и смычкового звукоизвлечения в целом со Средней Азией, ярчайшим подтверждением являются работы С.Дончева и В.Бахмана «О происхождении струнных инструментов», в которых показана родословная скрипки, берущая начало от арабского ребека, предшественником которого, в свою очередь, является среднеазиатский кобыз. Н.В.Басилов пишет, что «скифская арфа» была найдена во втором пазырыкском кургане при раскопках в 1947 году на Алтае.

Инструменты были найдены в могиле скифского вождя среди разнообразных предметов обихода. Корпус струнных инструментов был изготовлен из куска цельного дерева, а открытая часть корпуса затянута мембраной из тонко выделанной кожи. На деке имеются три резонансных отверстия, одно в верхней части и два в нижней. Дека закрепляется на корпусе тончайшими деревянными шпёнками, а в нижней части корпуса, в центре, вырезан из особого выступа струнодержатель. Данные инструменты также можно сравнить с индийским сарингом и марокканским ребабом, так как строение и корпус максимально схожи, с последним их объединяет отсутствие шейки. Резонансные корпуса данных инструментов аналогичны корпусам ассирийских арф. Учитывая особенности крепления каждой струны к струнодержателю и к головке с подвижными вращаемыми колками, а также согласно уцелевшим останкам струн, которые были изготовлены из сухожилий, можно предположить, что, скорее всего, данный инструмент имел от четырех до шести струн. Подобное количество струн являлось показателем того, что музыкальная культура народа, к которой принадлежал инструмент, находилась на высоком этапе развития. Найденный скифский инструмент был струнно-смычковым. На это указывает непосредственно само положение струн. Даже если инструмент являлся шестиструнным, струны не были натянуты близко к мембране, позволяя смычку двигаться ближе к продольной оси корпуса.

В какой-то степени это могло затруднять игру на инструменте, поэтому приходилось натягивать струны достаточно высоко над декой. С подобной целью был выгнут сам корпус инструмента и сужен в середине. Что касается смычка, то его роль выполняла изогнутая роговая палочка, найденная вместе с инструментом. С ее помощью музыкант извлекал звук, контролируя резонанс струн. Статья Н.В.Басилова, в которой автор обнаруживает общие черты у пазырыкской арфы (скифская арфа, найденная при раскопках пазырыкских курганов) и у кобыза, тем самым указывая на устойчивую преемственность местных

музыкальных традиций и генетическую связи кобыза и скифской арфы, которую он в своей работе охарактеризовывает как прародителя скрипки. Тем не менее, развиваясь в Европе и приобретая больше привычный нам на сегодняшний день образ с изящным обликом и нежным звуком, скрипка оставалась у многих народов инструментом фольклорным, несмотря на свое внешнее и темброво-эстетическое развитие. Сохранение инструментальной музыкальной культуры является приоритетной задачей. Изучение культурного багажа народов Евразии на сегодняшний день изучено недостаточно полно. В частности, сама культура струнных инструментов и скрипки у различных народов никогда не рассматривалась в контексте целостной и многогранной системы, объединенной общими факторами: психологическими, эстетическими, музыкально-художественными, духовными, фольклорными, символическими, этническими и пр.

Нет работ, комплексно и полноценно изучавших струнные инструменты и скрипку как компоненты не только творческого процесса среди различных слоев населения, но и как историко-движущего звена, а также скрипку как элемент материальной и духовной культуры, как инструмент, объединяющий многие народы. Скрипка, являющаяся древнейшим и значительно популяризированным объектом музыкальной культуры у многих народов в разных странах, в процессе эволюции вобрала в себя не только этническую принадлежность к той или иной культурной среде, но и стала неотъемлемой частью жизни и быта. Сходные явления в различных этнических культурах народов Евразии, как в инструментарии, так и в музыкальной стилистике, содвинуло изучить скрипку в контексте постоянно трансформирующегося социокультурного статуса на разных этапах культурно-исторического процесса. Функциональное разнообразие и различия струнных инструментов у славян и в азиатских странах, их уникальный симбиоз с европейскими инструментами в процессе создания скрипки, непосредственное участие в религиозно-духовных и светских культурных пространствах, а также востребованность на различных социально-структурных уровнях – все это немаловажные аспекты для определения культурологической значимости скрипки как инструмента, объединяющего между собой многие народы.

Необходимость показать не только общность, но и яркое многообразие среди всех струнных инструментов, а также выделить и показать значимость, раскрыть необычную сторону музыкальной культуры скрипки у народов Евразии, изучение становления скрипки с точки зрения истории разных народов, рассмотрения бытования, развития и современного состояния инструмента на данный момент, а также изучения истории зарождения скрипки и ее прародителей в различных регионах является приоритетной задачей на сегодняшний день. Специальных работ, посвященных данной теме, не так много, зачастую все они носят лишь ознакомительный или номинативный характер. Более того, некоторые факты бытования и распространения скрипки у различных народов не рассматриваются в более широком контексте и не изучены более обстоятельно и полно.

Если обращаться к проблеме в широком смысле, то с уверенностью можно сказать, что скрипка в культурно-историческом контексте народов Евразии до сих пор не рассматривалась как инструмент этнический и фольклорно-бытовой, а также не рассматривался ее симбиоз с различными струнными инструментами, а именно, - симбиоз европейского струнного инструментария и среднеазиатского кобыза, влияние тюрков на культуру средневековой Европы и влияние кобыза на распространение и становление скрипки.

Скрипка как средство воплощения музыкальных представлений народов Евразии являлась посредником в обрядовых действиях. Б.А.Струве считал, что «Строй инструментов, сила и качество звука, его тембровое звучание, мелодические, гармонические и полифонические возможности должны отвечать тем задачам, которые характерны для того или иного развития музыкальной культуры». Рассматривая этот вопрос в целостном контексте, данное высказывание как нельзя лучше подходит ко всей традиционной культуре разных народов, ведь бытование скрипки и ее прародителей в той или иной степени определялись потребностью и необходимостью в их применении. Особенно это

касается вопроса оформления и детализации, а также места струнных инструментов и скрипки среди прочих инструментов того или иного народа. Все эти аспекты напрямую зависят и от уровня материальной, культурной и духовной жизни народов Евразии.

#### Список литературы

1. **Закс К.** Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка; рус. перевод И.З.Алендера, ред. Е.В.Гиппиус. – М., 1987. – Ч.1.
2. **Виолле-ле-Дюк Э.Э.** Жизнь в средние века. СПб., 1997.
3. **Привалов Н.И.** Тамбуровидные музыкальные инструменты Русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (добра, балалайка, лютня, кобза, бандура, торбан). Историческое исследование // Известия Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1905 Апрель-июнь., 1906 Февраль.
4. **Привалов Н.И.** Звончатые гусли на Руси // Музыка и пение. - 1908. -№7,8,10 и др.
5. **Andersson O.** The Bowed-Harp. - London, 1930.
6. **Väisänen A.O.** Kantele - ja jouhikko-sävelmiä. - Helsinki, 1928.
7. **Nieminen, R.** Jouhikko - The Bowed Lyre. Kansanmusiikki-institutin julkaisuja KIJ 61 / Juminkeon julkaisuja 61, 2007.
8. **Bruford A.** Gaelic folk-tales and mediaeval romances. - Dublin, 1969.
9. **Даркевич В.П.** Пути средневековых мастеров. М.-1972.
10. **Даркевич В.П.** Народная культура средневековья. М.-1988.
11. **Поветкин В.И.** Новгород и Новгородская земля. Из музыкального обихода древних новгородцев // История и археология Новгорода. – Новгород, 2007. - №21.
12. **Сузукей В.Ю.** Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – Кызыл, 1989.
13. **Сузукей В.Ю.** Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. – Кызыл, 1993.
14. **Bachmann W.** Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. – Leipzig, 1964.
15. **Дончев С.** Восточные параллели преславского и мадарского всадников и сведения о европейских гуннах // У истоков творчества. Первобытное искусство. – Новосибирск, 1978.
16. **Дончев С.** Писменность на прабългарите и славянската азбука // Исторически преглед. – 1971, №2.
17. **Привалов Н.И.** Гудок – древнерусский народный, смычковый инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. СПб, 1904.

#### References (transliterated)

1. **Sachs K.** Sistematika muzykal'nyh instrumentov // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naâ muzyka; rus. perevod I.Z.Alendera, red. E.V.Gippius. – M., 1987. – Č.1.
2. **Violle-le-Dûk È.È.** Žizn' v srednie veka. SPB., 1997.
3. **Privalov N.I.** Tamburovidnye muzykal'nye instrumenty Russkogo naroda. Očerk ih proishoždeniâ, poâvleniâ na Rusi i sušestvovaniâ (dobra, balalajka, lûtânâ, kobza, bandura, torban). Istoričeskoe issledovanie // Izvestiâ Peterburgskogo obšestva muzykal'nyh sobranij. SPB., 1905 Aprel'-iûn'., 1906 Fevral'.
4. **Privalov N.I.** Zvončatye gusli na Rusi // Muzyka i penie. - 1908. -№7,8,10 i dr.
5. **Andersson O.** The Bowed-Harp. - London, 1930.
6. **Väisänen A.O.** Kantele - ja jouhikko-sävelmiä. - Helsinki, 1928.
7. **Nieminen, R.** Jouhikko - The Bowed Lyre. Kansanmusiikki-institutin julkaisuja KIJ 61 / Juminkeon julkaisuja 61, 2007.
8. **Bruford A.** Gaelic folk-tales and mediaeval romances. - Dublin, 1969.
9. **Darkevič V.P.** Putâmi srednevekovyh masterov. M.-1972.
10. **Darkevič V.P.** Narodnaâ kul'tura srednevekov'â. M.-1988.
11. **Povetkin V.I.** Novgorod i Novgorodskââ zemlâ. Iz muzykal'nogo obihoda drevnih novgorodcev // Istoriâ i arheologiâ Novgoroda. – Novgorod, 2007. - №21.
12. **Suzukej V.Û.** Tuvinskie tradicionnye muzykal'nye instrumenty. – Kyzyl, 1989.
13. **Suzukej V.Û.** Burdonno-obertonovaâ osnova tradicionnogo instrumental'nogo muzicirovaniâ tuvincev. – Kyzyl, 1993.
14. **Bachmann W.** Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. – Leipzig, 1964.

15. **Dončev S.** Vostočnye paralleli preslavskogo i madarskogo vsadnikov i svedeniâ o evropejskih gunnah // U istokov tvorčestva. Pervobytnoe iskusstvo. – Novosibirsk, 1978.
16. **Dončev S.** Pismennosta na prab"lgarite i slavânskata azbuka // Istoričeski pereglad. – 1971, №2.
17. **Privalov N.I.** Gudok – drevnerusskij narodnyj, smyčkovyj instrument v svâzi so smyčkovymi instrumentami drugih stran. Istoriko-ëtnografičeskoe issledovanie. SPB, 1904.

**Сведения об авторе:**

**Миськив Екатерина Николаевна** – Магистрант 1 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель **Елеманова Саида Абдрахимовна** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры Музыкаловедения и композиции.

**Автор тұралы мәлімет:**

**Миськив Екатерина Николаевна** – Қазақ ұлттық консерваториясының 1 жылдық магистранты. Құрманғазы. Ғылыми жетекшісі **Елеманова Саида Абдрахимовна** - өнертану докторы, доцент, музыкатану және композиция кафедрасының профессоры.

**Information about the author:**

**Miskiv Ekaterina Nikolaevna** – master's student of 1 year of study at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor **Yelemanova Saida Abdrakhimovna** – Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Musicology and Composition.

МРНТИ 18.41.51

*Аида Азубаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Құрманғазы  
Алматы, Казахстан***СПЕЦИФИКА ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
(на примере вокального цикла А. Абдинурова на стихи К. Шакарима)****Аннотация**

В статье предпринимается попытка охарактеризовать специфику фортепианной фактуры в цикле романсов современного отечественного автора А. Абдинурова на стихи Шакарима. Работа направлена на исполнительский анализ, где основное внимание направлено на особенности взаимодействия партий солиста и пианиста (концертмейстера). В представленных романсах рассматриваются художественный образ и особенности драматургии, а также в контексте стилевых особенностей композиторского письма – вопросы вокального жанра, фортепианной фактуры, интонационного строя, тональности, лада, размера и других средств выразительности. Целью статьи – раскрытие специфических особенностей фортепианной партии с точки зрения концертмейстерского мастерства. Вопросы исполнительской интерпретации и анализа выступают ключевым инструментом для постижения представленной цели. Объектом анализа послужил цикл романсов А. Абдинурова, состоящий из 5-ти миниатюр, каждая из которых имеет свое название и разную фактурную организацию. В целом в своих романсах композитор использует фортепианную партию как полноправный художественный компонент, который находится в постоянном взаимодействии с голосом, или же наоборот, – разногласии.

**Ключевые слова:** Алиби Абдинуров, фактура, вокальный цикл, вокальные произведения, фортепиано, композиторское творчество, казахская музыка

*Аида Азубаева<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***ВОКАЛДЫҚ ШЫҒАРМАЛАРДАҒЫ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ФАКТУРАНЫҢ ЕРЕКШЕЛІГІ  
(Ә. Әбдінұров Ш.Құдайбергеновтың өлеңдеріне вокалдық циклді үлгісінде)****Аннотация**

Мақалада заманауи отандық автор Ә.Әбдінұровтың, Шәкәрім өлеңдеріне жазған романстары цикліндегі фортепианолық фактураның ерекшелігін сипаттауға әрекет жасалды. Мақала орындаушылық талдауға бағытталған, онда солист пен пианист (концертмейстер) партияларының өзара әрекеттесу ерекшеліктеріне басты назар аударылады. Ұсынылған романстарда драматургияның көркемдік бейнесі мен ерекшеліктері, сондай – ақ композиторлық жазудың стильдік ерекшеліктері аясында -вокалдық жанр, фортепианолық фактура, интонациялық құрылым, тоналдылық, үйлесім, өлшем және басқа да мәнерлілік құралдары қарастырылады. Мақаланың мақсаты-концертмейстерлік шеберлік тұрғысынан фортепиано партиясының ерекшеліктерін ашу. Орындаушылық интерпретация және талдау мәселелері мақсатқа қол жеткізудің негізгі құралы болып табылады. Талдау нысаны 5 миниатюрадан тұратын Ә.Әбдінұров романстарының циклді болды, олардың әрқайсысының өз атауы және әртүрлі фактуралық ұйымдары бар. Жалпы, композитор өзінің романстарында фортепианолық партияны дауысымен ұдайы өзара әрекеттесетін толыққанды көркемдік компонент ретінде немесе керісінше келіспеушілік ретінде пайдаланады.

**Түйінді сөздер:** Әліби Әбдінұров, фактура, вокалдық цикл, вокалдық шығармалар, фортепиано, композиторлық шығармашылық, қазақ музыкасы

*Aida Azubayeva<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy  
Almaty, Kazakhstan***THE SPECIFICS OF THE PIANO TEXTURE IN VOCAL WORKS  
(on the example of the vocal cycle by A. Abdinurov on the poems of K. Shakarim)****Annotation**

The article attempts to characterize the specifics of the piano texture in the cycle of romances by the modern domestic author A. Abdinurov based on Shakarim's poems. The work is aimed at performing

analysis, where the main attention is focused on the peculiarities of the interaction of the soloist and pianist (concertmaster) parts. The presented romances consider the artistic image and features of dramaturgy, as well as in the context of the stylistic features of the composer's writing – issues of vocal genre, piano texture, intonation, tonality, fret, size, and other means of expression. The purpose of the article is to reveal the specific features of the piano part from the point of view of concertmaster skill. Questions of interpretation and analysis of results are key tools for achieving this goal. The object of the analysis was the cycle of romances by A. Abdinurov, consisting of 5 miniatures, each of which has its name and a different texture organization. In general, in his romances, the composer uses the piano part as a full-fledged artistic component that is in constant interaction with the voice, or vice versa - disagreements.

**Keywords:** Alibi Abdinurov, texture, vocal cycle, vocal works, piano, composition, Kazakh music.

Творческое наследие казахстанских композиторов является важной частью музыкального культуры страны. Отражая важнейшие тенденции в отечественной музыкальной сфере, произведения современников отличаются многообразием жанров и изобилием художественного арсенала. Композиторская школа страны по сравнению с другими представителями мировой музыкальной культуры, является достаточно молодой. На сегодняшний день она представлена новым поколением музыкантов нашей республики, которые заявили о себе на рубеже столетий. Среди них: К. Шильдебаев, Б. Аманжол, А. Токсанбаев, А. Сагат, А. Абдинуров, А. Мамбетов, и другие представители, которые внесли огромный вклад в камерно-вокальное творчество казахстанских композиторов. Вокальная музыка в творчестве современных авторов отличается большим разнообразием жанров и специфичностью стилистики. Интересен и выбор поэтического материала: можно наблюдать как авторы обращаются как к классической и более поздним произведениям национальной поэзии, так и к мировой поэзии в самых разных переводах.

Творческое наследие казахстанских композиторов вызывает интерес у многих слушателей, в том числе зарубежных, за счет своей универсальности и демократичности музыкального языка. Композиторский стиль отличается многосоставностью, природа которой обусловлена сплавом национальных и западноевропейских традиций. Можно наблюдать как авторы, всячески используют приемы полистилистики, обобщая жанры и стили, приемы и методы композиторского письма.

Определяя особенности в современных камерно-вокальных сочинениях, нельзя не отметить важность фортепианной партии, ее фактуры, а также важность выразительных функций инструмента. В первую очередь, это образно-выразительные функции, которые зачастую помогают певцам погрузиться в предстоящий художественный образ. Можно также отметить, что большинство романсов, да и не только, начинаются и заканчиваются фортепианным проигрышем. Именно во время исполнения своего соло концертмейстеру дается прекрасная возможность для проявления индивидуальной интерпретации. От смысла поэтического текста зависит и фактура произведения, которая в свою очередь бывает самой разнообразной, начиная с гармонического поддержания и сопровождения, заканчивая яркой имитацией звучания казахского национального инструмента, нести в себе художественно-изобразительную роль. Различные функции фортепианной партии можно проследить в условиях индивидуальных авторских стилей.

Алиби Абдинуров – один из активно сочиняющих авторов современной композиторской школы, дирижер, музыковед, деятель искусств. Творческое наследие композитора интересно многообразием жанров: среди его музыкальных сочинений есть концерт для фортепиано «Folk on-line», опера «Мукағали», балет «Легенды Кокбори», множество песен для голоса, трехчастная оратория «Песнь Отрара», камерные произведения «Шабыт», «KZ», «Мелодия Молдабая», «Айнаline», «Куырмаш» и др., которые, несомненно, вызывают исследовательский интерес. Для автора свойственны новые звуко сочетания, свободная хроматика, некая неровность в метроритме, диссонирующие созвучия. При всем многообразии в жанрово-стилевом плане, композитору все же удается сохранить черты национального колорита.

Остановимся на его вокальном цикле романсов. Названия каждого романа в точности повторяются, как и в поэтическом тексте, без изменений.

В анализируемом цикле А. Абдинурова преобладает роль лирико-психологического фактора. Это обусловлено в первую очередь, с поэтическим содержанием, так, например в романсе «Жиырма уш жасымда» представлены душевные переживания героя, поиск себя и смысла в жизни. Описанные в тексте метания героя, от злого рока одиночества, до невообразимого счастья от одной только мысли о возлюбленной – отчетливо передается музыкально-выразительными средствами: минорной тональностью, разнообразной фактурой – от спокойного арпеджио, до аккордовых tutti. Любовно-лирическая тема перекликается с лирико-психологической тематикой. (см. нотный пример №1)

#### Нотный пример №1

Andante (♩=70)

Baritone

Piano

Автором указан *Andante con moto*, в переводе означает достаточно спокойный темп, но с движением. Монообразность, свойственная традиционной музыке казахов, подчеркнута ладовыми средствами. Секундовые интонации в среднем голосе придают мелодии небольшую тревогу, верхний голос фортепианной партии, напротив, звучит умиротворенно и спокойно. Союз мелодичной партии вокала и полифоническая фактура фортепиано придают музыке созерцательный характер.

Общий метр определяется как 4/4, однако на протяжении всего произведения он постоянно меняется (3/4, 4/4). Здесь возникают параллели с ритмическим строением казахских традиционных песен, так как одной из своеобразных черт казахской вокальной музыки является постоянная смена метра и ритма. Такое метрическое соподчинение фортепианной партии вокальной способствует максимально выразительному звучанию дуэта пианиста и солиста.

Романс начинается с небольшого вступления (6 тактов), которое вводит нас в образный мир произведения. Оно звучит в задумчивом, созерцательном характере. Интонация, построенная на секунде, в среднем голосе звучит на фоне «мягкого» аккомпанемента. Сквозное развитие в произведении связано с постепенным динамическим подъемом от созерцательности к яркой кульминации в пределах одного образа (от *p* до *ff*). Это достигается путем усиления драматизма и сменой динамики. (см. нотный пример №2)

#### Нотный пример № 2

49 poco a poco cresc.

ды ай-лан ды - рып, күр-бан кып шал-дың ба жа-рын

poco cresc.

Фактура состоит из нескольких уровней, при этом значение каждого пласта достаточно четко определено. Тектоника звучащей ткани графична, мысль лаконична. В этом также можно усмотреть претворение элементов традиционного музыкального мышления. Мелодия варьируется не только гармоническими и фактурными средствами: автор активно использует тембровые возможности фортепиано. Задача концертмейстера – играть глубоким и мягким звуком, сохраняя баланс между мелодией в басу, движущейся вниз, и мелодией вокальной партии, изложенной в верхнем регистре. Насыщенная фактура у пианиста и широконапевный мелодический рисунок в партии голоса приводят к яркому взаимодействию концертмейстера и вокалиста, как пример слияния вокального и фортепианного тембров.

В другом романсе цикла - «Ажалсыз аскер», что в переводе означает «Бессмертный полк», – композитор попытался выразить всю трагичность произведения Шакарима, в котором повествуется о самом главном и бессмертном полке поэта, ведь это его записи. Если армии погибают, то «слово», оставленное на бумаге – вечно.

Несмотря на небольшое вступление, оно в полной мере дает возможность вокалисту настроиться на нужный лад и настроение. Спокойное движение мелодии, плавное переплетение голосов, созерцательный характер музыки подчеркивают интровертную направленность, присущую многим традиционным образцам казахской народной поэтики. Господствует один образ на протяжении всего произведения.

### Нотный пример № 3 Ажалсыз әскер

с-71  
Moderato (♩=55)  
129

133 *tr*  
Пат - ша - лар сан - сыз шы - ғын қы - ла - лы,

Говоря об исполнительских рекомендациях, то в начале первой части романса исполнителю следует обратить внимание на звукоизвлечение – желательное мягкое звучание голоса, без насыщения динамики. Произведение представляет собой простую трехчастную форму с традиционной репризой и развивающей средней частью. Первая часть – это период, неквадратного строения. Музыкальная мысль вступления направлена на создание лирического настроения: движение разложенных аккордов приводит в кварту, что придает звучанию ярко национальный характер.

Главная задача партии фортепиано – дать нужную ритмическую и гармоническую поддержку. Интересно и динамическое решение автора: в партии фортепиано динамика *p*, в то время как у вокалиста — *mp*. От того, как будет интерпретировать свою партию пианист, зависит звучание вокальной партии. Здесь важно тонко чувствовать своего партнера, не переборщить в плане динамического баланса, но и не потерять глубину звучания.

#### Нотный пример №4

Con moto (♩=68)

151 *ff*

Ой - ла-ңыз, биз - дин эс - кер ө - ле - ме... ка - газ-га бир ба - сы лып...

Далее следует оптимистическая средняя часть, абсолютно контрастная по настроению и художественному образу. Приподнятый характер музыки передается через представленный музыкальный рисунок, напоминающий торжественный гимн, оркестровое *tutti* в фортепианной партии, аккордовое изложение, динамику *ff*, октавное изложение в правой руке у пианиста. Свойственна также активизация ритмических фигур (пунктирный ритм в обеих партиях), в партии вокалиста многократное декламационное повторение ноты «ре», как утверждение одной музыкальной поэтической мысли (см. нотный пример №4).

Одна из важных задач над данным сочинением в работе пианиста с вокалистом заключается в достижении идеального синхронного звучания в исполнении фортепианных триолей и партии вокалиста, мелодическая линия которого опирается на первую и третью долю триолей, в первых четырех тактах. Обращение к данному романсу будет полезно, как для молодых музыкантов, так и для более зрелых, так как сочетает в себе все самые специфические способы музыкального изложения, здесь присутствуют и квартовые ходы, и имитация домбрового звучания в середине, постоянная смена ритма и контрастные динамические решения.

По-особенному интересный романс с точки зрения взаимодействия фортепианной партии, с партией солиста – «Өлгөн көңіл – ындынсыз өмір». Поэтический материал представляет собой глубокую душевную боль и разочарование. Описывается красивая картина бескрайней степи и веселой жизни свободного народа. Для воплощения таких ярких образов автор использует всю широту диапазона инструмента. Размеренная мелодика вокальной партии отлично передает настроение романса. Партия пианиста изложена в виде разложенного арпеджио, остается неизменной на протяжении всего произведения, за исключением моментов в маленьких речитативных частях у певца, которые сменяются на аккорды. (см. нотный пример №5).

В средней части встречается многократное повторение ноты «d» в партии вокалиста, что, конечно же, связано с поэтическим текстом: здесь подчеркивается одна и та же мысль героя, которая не покидает его на протяжении всего монолога. Резкий спад динамики до *piano* отлично передает перепад в настроении поэта. Партия фортепиано несет в себе гармоническую функцию, задача концертмейстера – четко выверить секстольные арпеджио. Для этого потребуются немалое количество совместной работы с солистом, для более убедительного звучания во время совместного исполнения, без этого, велика вероятность абсолютного расхождения двух партий. Технические навыки пианиста также важны, для того чтобы арпеджио звучали точно, ровно по звуку, без акцентов (см. нотный пример №6).

Нотный пример №5

Өлгөн көңіл - ындынсыз өмір

H-dl

Allegro (♩=116)

183

Нотный пример №6

Andante (♩=60)

*p*

203

Заканчивается романс аккордами в разных регистрах, и снова повторяющейся ноте «d» в партии вокалиста, динамика на *p*, что подтверждает изначальную мысль и настроение романса, – возвращение в изначальное состояние. Чувство завершенности подчеркивается с помощью замедления в обеих партиях. Выбор средств художественной выразительности в романсе, как и во всем цикле в целом, таким образом, обусловлен стремлением композитора отразить все нюансы поэтики содержания. Многократное проведение в конце одного и того же ритмического рисунка в партии солиста, основанного на материале вступления, а также варьирование основной темы песни способствуют целостности произведения.

Таким образом, рассмотрев вокальные произведения автора, можно прийти к нескольким выводам. В творчестве Алиби Абдинурова необходимо отметить значимое расширение арсенала выразительных средств. Композитор использует достижения

современной техники, усложняет гармонический язык, применяет эффекты соноризма, экспериментирует с фактурой, с гармоническими средствами. Подтверждением этому служат виртуозные пассажи, встречающиеся в произведениях, охватывающие достаточно широкий диапазон клавиатуры; также частая смена метра и ритма, что присуще народным музыкальным произведениям. Частое использование октавного движения и широта используемых октав также подчеркивают одно из свойств фактурного мышления композитора.

Концертмейстеру важно и работать самостоятельно, и в тандеме с солистом над воплощением содержания текста. Определить, какими музыкальными средствами, воплощает композитор мысль поэта. То есть, для полного понимания и раскрытия художественного материала пианисту, необходимо активно участвовать в процессе работы от самого начала до концертного исполнения. Проводя работу над совершенствованием своего технического мастерства пианисту, нельзя забывать и про ее важные основы, такие как глубина образного содержания. Об этом и не только пишет в своем труде Виноградов К.Л.: «Глубина художественного мышления в исполнении формируется в процессе постоянной интеллектуальной и эмоциональной работы над собой» [6, 176-177].

Сделав анализ романсов с исполнительской точки зрения, можно отметить, что автор широко использует всевозможные приемы звукоизвлечения, где композитор комбинирует национальный стиль наряду с современным, используя специфические выразительные средства, такие как: имитация домбрового звучания, интонационные обороты, интервалы секундового и квартового строения и др. Для более точного исполнения, концертмейстеру необходимо ознакомиться и с оригинальным звучанием народных инструментов. Само обращение к поэзии К. Шакарима вносит большой вклад, в сохранении и пропаганде казахской художественной культуры. Ведь, прежде чем приступить к разучиванию нотного текста, идет ознакомление с поэтическим текстом. Стоит выделить, что одним из важных способов выражения композиторского стиля, выступает метод полистилистики. Где партия фортепиано выступает как главный источник воплощения, тех самых разных стилевых особенностей. Подводя итоги, хочется отметить, что с появлением новых произведений отечественных авторов, идет некая трансформация традиционного музыкального искусства Казахстана, где каждому автору присваиваются новые специфические черты его композиторского письма.

#### *Список литературы*

1. **Кетеженова Н.С.** Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки.- Алматы: «Алатау», 2009. — 560 с.
2. Очерки о композиторах Казахстана. / Сост. Нусупова А.С.- Алматы: «Алматы-Болашак», 2013.- 608 с.
3. **Егинбаева, Т.Ж.** Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века // Музыкальное искусство: Наука и образование. Сборник научных трудов.- Астана, 2004.- С.3-15.
4. **Мухитова А.К.** Фортепианное искусство Казахстана второй половины XX века [Текст]:
5. **Виноградов К.** О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 176–177.

#### *References (transliterated)*

1. **Ketegenova N.S.** Creative portraits of composers of Kazakhstan. Essays.- Almaty: "Alatau", 2009. — 560 p.
2. Essays on composers of Kazakhstan. /Comp. Nusupova A.S.- Almaty: "Almaty-Bolashak", 2013.- 608 p.
3. **Eginbayeva, T.J.** Creativity of composers of Kazakhstan of the second half of the XX century // Musical art: Science and education. Collection of scientific papers.- Astana, 2004.- pp.3-15.

4. **Mukhitova A.K.** Piano art of Kazakhstan of the second half of the twentieth century [Text]:
5. **Vinogradov K.** About the specifics of the creative relationship between a pianist-concertmaster and a singer // Musical performance and modernity: collection of art. M.: Music, 1988. Issue 1. pp. 176-177.

**Сведения об авторе:**

**Азубаева Аида Болатбекқызы** – магистр искусствоведческих наук, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. Научный руководитель **Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции.

**Автор туралы мәлімет:**

**Азубаева Аида Болатбекқызы** – өнертану ғылымдарының магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы. Ғылыми жетекшісі – **Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна** – өнертану кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының доценті.

**Information about the author:**

**Aida Azubaeva** – Master of Arts, Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific adviser **Meruert Myltykbayeva** – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition.

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

<p><b>Таңсықбаева Б., Сабирова А.</b> <i>Тансықбаева Б., Сабирова А.</i> <b>Tansykbayeva B., Sabirowa A.</b></p>	<p>Арқа пернелік жүйесі күй дәстүрінің ладтық теориясын зерттеу аясында Аркинский звукоряд перне в контексте изучения ладовых особенностей кюя шертпе Features of the mode-sound order (perne) of the Arka dombra and Dauletbek Sadvakasov . . . . .</p>	<p><b>6</b></p>
<p><b>Утегалиева С., Сеитова З.</b> <i>Өтегалиева С., Сейітова З.</i> <b>Utegalieva S., Seitova Z.</b></p>	<p>Смычковые трубчатые пиколютни у народов Северной и Центральной Азии: опыт предварительного изучения Солтүстік және Орталық Азия халықтары арасындағы садақ құбырлы пиколютнялар: алдындағы зерттеу тәжірибесі Bowed tubular picolute among the peoples of North and Central Asia: a preliminary study . . . . .</p>	<p><b>16</b></p>
<p><b>Гаркуша К.</b> <i>Гаркуша К.</i> <b>Garkusha K.</b></p>	<p>Народный хор как дело жизни... К 100-летию со дня рождения Эммануила Ивановича Шиллера и 65-летию его хора Халық хоры өмір ісі ретінде... Эммануил Иванович Шиллердің туғанына 100 жыл және оның хорының 65 жылдығына арналады The folk choir as a matter of life... To the 100th anniversary of the birth of Emmanuel Ivanovich Schiller and the 65th anniversary of his choir . . . . .</p>	<p><b>22</b></p>
<p><b>Лукашева О.</b> <i>Лукашева О.</i> <b>Lukasheva O.</b></p>	<p>О творчестве певца Мурата Мусабаева Әнші Мұрат Мұсабаевтың шығармашылығы туралы About the work of the singer Murat Musabayev . . . . .</p>	<p><b>31</b></p>
<p><b>Абдрахман Г.</b> <i>Әбдірахман Г.</i> <b>Abdrakhman G.</b></p>	<p>Беседы с профессором: Умитжан Рахметулловна Джумакова Профессормен әңгімелесу: Үмітжан Рахметуллақызы Жұмақова Conversations with the professor: Umitzhan Rakhmetullovna Jumakova . . . . .</p>	<p><b>39</b></p>

### ШЕТЕЛДІК ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES BY FOREIGN RESEARCHERS

<p><b>Беков А.</b> <i>Беков А.</i> <b>Bekov A.</b></p>	<p>Морфологические и стилистические особенности узбекских свадебно-обрядовых песен “Ёр-Ёр” ташкентской области Ташкент облысының «Ёр-Ёр» өзбек қалыңдық-салттық әндерінің морфологиялық және стилистикалық ерекшеліктері Morphological and stylistic features of the Uzbek wedding ritual songs "Yor-Yor" of the Tashkent region . . . . .</p>	<p><b>53</b></p>
--	--	------------------

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

<i>Миськив Е.</i>	Скрипка в культурно-историческом контексте	
<i>Миськив Е.</i>	струнных инструментов народов Евразии	
<i>Мисків Ye.</i>	Еуразия халықтары ішекті аспаптарының	
	мәдениеті мен тарихы аясындағы скрипка	
	The violin in the cultural and historical context	
	of stringed instruments of the peoples of Eurasia . . . . .	<b>61</b>
<i>Азубаева А.</i>	Специфика фортепианной фактуры в вокальных произведениях	
	(на примере вокального цикла А. Абдинурова на стихи К. Шакарима)	
<i>Азубаева А.</i>	Вокалдық шығармалардағы фортепианолық фактураның ерекшелігі	
	(Ә. Әбдінұров Ш. Құдайбергеновтың өлеңдеріне вокалдық циклі	
	үлгісінде)	
<i>Azubayeva A.</i>	The specifics of the piano texture in vocal works (on the example	
	of the vocal cycle by A. Abdinurov on the poems of K. Shakarim) . . . . .	<b>69</b>

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**

**3 (36) 2022**

**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:

*А.А. Сомов*

*В.Е. Недлина*

Қазақ тілі редактор:

*Л. Балмагамбетова*

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**

**3 (36) 2022**

**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:

*А.А. Сомов*

*В. Е. Недлина*

Вёрстка:

*А.А.Сомов*

Дизайн обложки:

*В.Е. Недлина*

Редактор казахского языка:

*Л. Балмагамбетова*

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Saryn art and science journal**

**3 (36) 2022**

**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:

*A. Somov*

*V. Nedlina*

Page design:

*A. Somov*

Kazakh editor:

*L. Balmagambetova*

Cover design:

*V. Nedlina*

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

---

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

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

---