

I ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ
ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫНЫҢ

Х А Б А Р Ш Ы С Ы

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY OF THE NAME OF
KURMANGAZY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2013

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

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

- А. Р. Райымқұлова** бас редактордың орынбасары, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, DBA, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми-шығармашылық істері жөніндегі проректоры
- Ғ. З. Бегембетова** жауапты хатшы, өнертану кандидаты, доцент, Құрманғазы атындағы ҚҰК тәрбие ісі жөніндегі проректоры
- Б. М. Аташ** философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
- М. Х. Әбусейітова** ҚР Ұлттық ғылым академиясының корреспондент мүшесі, тарих ғылымдарының докторы, профессор (Қазақстан)
- Н. Н. Гилярова** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
- К. В. Зенкин** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылым істері жөніндегі проректоры (Ресей)
- Ә. Ғ. Қайырбекова** философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
- Б. И. Қарақұлов** өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- Д. К. Кирнарская** өнертану докторы, профессор, Гнесиндер атындағы Ресей музыка академиясы, инновациялар және шығармашылық істері жөніндегі проректор (Ресей)
- С. Ә. Күзембай** өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- И. В. Мацневский** өнертану докторы, профессор, Ресей өнер тарихы институты (Ресей)
- А. Б. Наурызбаева** философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- С. Е. Нұрмұратов** философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
- И. А. Рау** философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
- М. Сәбит** философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
- Б. М. Сатершинов** философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
- М. Сато** философия ғылымдарының докторы, Нихон университетінің профессоры (Жапония)
- Я. Сипош** PhD, Венгрия ғылым академиясы музыкатану институтының аға ғылыми қызметкері (Венгрия)
- С. Ы. Өтеғалиева** өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- В. Н. Юнусова** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Редакционная коллегия:

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

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

Editorial board:

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

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

ЖАНИЯ АУБАКИРОВА

*Главный редактор, Лауреат Государственной премии РК,
Народная артистка РК, профессор, ректор КНК им. Курмангазы*

Дорогие друзья!

Приветствую Вас на страницах Вестника консерватории, который материализовался благодаря совместным интеллектуальным намерениям и мозговым усилиям наших замечательных авторов. Поддержанный широким кругом партнеров, согласившихся стать членами редколлегии, рецензентами – авторитетными учеными из многих стран мира, наш Вестник попадает с момента своего рождения в атмосферу значительности, серьезности, особого воодушевления и вдохновения. Мы открываемся в то время, когда наука получает свежие импульсы от новых зон знаний в философии, квантовой физике, космологии, нейрофизиологии, психологии, от ошеломляющих открытий во взаимоотношениях энергии и материи, и, наконец, от более высоких уровней исследований в области жизнедеятельности человеческого мозга.

И, действительно, ученых всех времен и народов больше всего интересовали вопросы научного и творческого процесса, открытий и озарений в науке и искусстве, изучение состояний вдохновения, одержимости, фанатичной сосредоточенности на предмете своего исследования. Мне, как музыканту-практику всегда были очевидны результаты педагогической деятельности, когда учителю удавалось разжечь огонь в душе ученика, раскрыть его творческий потенциал, освободить его личность от множества блокирующих факторов, в конечном счете, благотворно влияющем на сочинение или исполнение того или иного произведения. Но научное осознание, объяснение, определение этого процесса большинству из нас недоступно; информации о достоверных, глубоких исследованиях в этой области недостаточно, область созидательной, творческой деятельности головного мозга остается тайной, пока не раскрывающейся для человечества.

В последнее время интерес к сфере искусства усиливается именно в связи с попытками ученых создать механизм искусственного интеллекта с параметрами, приближающими его к головному мозгу, регулирующему, воспроизводящему связи, реагирующему не только логически, но и эмоционально на изменения, на увеличивающийся поток информации. Конечно, нам сложно об этом рассуждать – да простят меня серьезные ученые; ведь область сознания и, особенно, подсознания со всей парадоксальностью их бытования в наших представлениях нам до сих пор представляется таинственной и необъяснимой!

На уровне творческого образовательного процесса нам всегда бывает сложно объяснить людям и структурам, формирующим стандарты образовательной деятельности, особенности и специфику творческого образования. В обыденном сознании она представляется деятельностью, не требующей временных и энергетических затрат, несущей для творцов только радость и удовольствие, легкость и беззаботность. Так же как в хорошей компании после сытной трапезы просят спеть какого-либо любителя, так, довольно часто обращаются к нам за день или несколько дней организовать концерт, не задумываясь о том, что нам необходимо время для его подготовки, чтобы продемонстрировать уровень, качество, потенциал и так далее. Почему-то так сложилось в бытовом сознании, что талант, присущий людям искусства, избавляет их от напряжения, каторжной работы, поисков, сомнений. Мучение и отчаяние для посредственностей, а талант – он от бога, для особых баловней судьбы!

Когда спрашиваешь гениев, как они переходят в особое измененное состояние сознания, создавая шедевры, испытывая ощущение полета, парения над землей, они либо молчат, либо отвечают неопределенно!

Когда мы обсуждаем исполнение мастера либо молодого музыканта, наши мнения, так же как и оценки, существенно различаются из-за субъективизма нашего восприятия, когда мы по-разному воспринимаем как детали, так и целое в произведении искусства. Особенно сложно бывает объяснить этот субъективизм специалистам из точных областей знания и образования, которые

воспринимают наши пояснения как детский лепет, убеждающий их в слабости и непрофессионализме нашей сферы. «Ну и артисты!» – думают они про нас с сожалением!

Современные ученые пытаются найти ответ на вечные вопросы, которые бы объяснили природу возникновения творческих импульсов, определили бы характер и закономерности существующих и устойчивых параметров энергетических процессов, способы их трансляции, фиксации, сохранения и развития.

Нам интересны все вопросы, связанные с творческим потенциалом ученого, писателя, художника, музыканта. Мы ищем возможность объединить усилия различных видов деятельности, практики и теории, обсуждая на новом витке человеческого сознания самые животрепещущие темы нашего творческого бытования, чтобы понять и объяснить, сделать научные открытия в этой неизведанной и увлекательной области.

Вопросы искусства, творчества выходят на авансцену общественного интереса еще и в связи с тем, что в мире изменяется экономическая реальность. Валовый продукт цивилизованных государств стал существенно возрастать благодаря доходам «креативной» экономики, которая, оказываясь, практически не подвергается воздействию кризисов и растет из года в год необъяснимыми пока темпами. Ясно, что этот факт также должен быть воспринят и оценен не только экономистами и финансистами, но и прежде всего самими творцами и исследователями искусства.

А сколько тем, обсуждаемых в философских и культурологических кругах, жизненно необходимы для музыкантов, художников, кинодеятелей! Какой интерес вызвали бы у всех рассуждения вокалиста или валторниста о дыхательных практиках, применяемых в процессе исполнения или обучения молодых. А также множество тем музыковедов, искусствоведов и их коллег по родственным научным сферам, которые говорят нам об общности законов творчества и искусства! Мы замкнуты в своих узко профессиональных направлениях, что делает нас одинокими и незащищенными в мире, полном чудес и поразительных открытий!. А ведь в мире и у нас в стране накоплен невероятный опыт по преобразованию действительности, по преодолению лимита творческих возможностей, с убеждением, что возможности позитивной духовной энергии безграничны и беспредельны!

Если мы заняты деятельностью, направленной на наше обучение, развитие, выполняем свою работу честно, качественно, с большой эмоциональной наполненностью, нам удастся сделать что-то по-настоящему важное и значительное, действительно изменяющее мир в лучшую сторону...

Хочу пожелать всем авторам и читателям интереснейших встреч на страницах нашего журнала, потрясающих открытий, воодушевляющих нашу жизнь, которые будут нести свет знания, творчества, расширяющего сознание, мышление на благо человечества!

*Chief editor, People's Artist, Honored Laureate of State premium, professor,
rector of Kurmangazy Kazakh National Conservatory*
JANIYA AUBAKIROVA

Dear friends!

I am very glad to welcome you to new scientific magazine – “Kurmangazy Kazakh National Conservatory’s Bulletin”. It was brought to life thanks to the great intellectual work of our wonderful authors. The Bulletin was supported by a wide range of partners who have agreed to become members of the editorial board, reviewers, and experts. This all makes our Bulletin very special and significant right from the start. We launch it at the time when the science gets fresh impact from the new fields of knowledge in philosophy, quantum physics, cosmology, neurophysiology, psychology. This is the time of astonishing discoveries in the physics of energy and matter interaction, and, finally, high level research of the human brain.

Indeed, scientists of all times were always interested the most in the artistic and scientific process, discoveries and insights, researching the inspiration, dedication and artistic concentration. Being a musician I always can see the results of a teacher’s work: when a teacher manages to truly inspire his students, see and grow their artistic potential, release their souls from numerous blocks and complexes. This all, in the end, positively affects their future work as composers or performers.

The scientific understanding and explanation, definition of this process is not yet available to most of us. There is not enough relevant information from deep research in this field. The area of creative activity in our brain still remains a mystery, not quite understood by humans.

Lately, the scientific interest towards art is enhanced due to numerous attempts to create the mechanism of an artificial intelligence, making it as close to human’s brain as possible: reacting and communicating not only in logical sphere, but also through emotion in the growing flow of information. Of course, it is difficult to think about this matter, I hope scientists will forgive me, for, the field of our conscious and, especially, unconscious, with all the paradoxes of our being is still a mystery that is hard to understand!

On a level of the education process we always have difficulties explaining specifics of the artistic process to the people and structures that form standards of educational work. It may seem that this work does not require a lot of time and energy, and it only brings joy and pleasure, lightness and carelessness. Just as during a good dinner some people are asked to sing for the guests, we are often asked to play whole concert with several days notice. For some reason people do not realize that we need some time to prepare our level, quality and our potential. It is now believed that talented artists do not have stresses, do not work hard, and do not have doubts, searches. It is believed that amateurs may have sufferings and devastation, and talented people are always blessed and always feel at ease!

If you ask a genius how he enters that special mind state when he creates masterpieces, feeling inspired and flowing above the Earth, he will either remain silent, or will not give a definite answer!

When we discuss a performance by a master or a young musician, our opinions and evaluations always differ due to the subjective nature of our perception. We all are very individual in how we perceive both details and complete piece of art. It is especially hard to explain this to people who work in natural, precise fields of knowledge and education, who perceives our explanations as some childish chat, getting more and more convinced in unprofessionalism of our field. “Ah, these artists!” — this is what they think of us!

Today physics scientists try to find the answer to eternal questions that would explain nature of artistic impulses that would define character and mechanism of existing properties of energetic processes, ways of their translation, fixation, preservation and development.

We are interested in all issues connected with a creative potential of a scientist, writer, artist, musician. We are looking for a possibility to unite various activities, practices and theories in one discussion of the most up to date issues of our artistic reality. This discussion is meant to explain this unknown area of the knowledge, to lead to insights and discoveries in it.

The questions of art and creative process now get so much attention also due to the changing economical reality. The gross product of civilized countries now grows significantly thanks to the income from the “creative” economics that, as it turns out, is not affected by crisis and grows every year without

any obvious explanation. It is clear that this fact should be understood and evaluated not only by economists and fantasists, but, most important of all — by artists and art researchers.

How many subjects discussed in philosophical and cultural areas are vitally important for musicians, artists, cinematographers! What interest would provoke if a vocalist or brass musician started sharing about breathing exercises applied when training young musicians. And also how many there are topics for musicologists, art theoreticians and their colleagues in related fields tell us how much different areas of art have in common! We are shut in our narrow fields of professionalism, and this makes us lonely and unprotected in the world full of wonders and incredible discoveries! At that, the world and our country have incredible experience of transforming the reality, overcoming the limit of artistic abilities. I am convinced that the possibilities of positive spiritual energy are endless and have no boundaries!

If we are busy, working towards the development of our education, doing our job honestly, with dedication and emotional presence, we manage to create something truly important and significant that really changes the world for the best.

I would like to wish to all authors and readers to experience great encounters on the pages of our magazine, to have wonderful discoveries that will inspire our life, bring the light of knowledge, art, open-mindedness for the good of all mankind!

МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ ЖӘНЕ ТЕОРИЯСЫ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

HISTORY AND THEORY OF MUSICAL ARTS

История и теория музыкального искусства

УДК 781.1

В. ЮНУСОВА

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА В КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

В статье рассматривается становление точных методов исследования творчества классической музыки Ближнего и Среднего Востока в науке стран бывшего Советского Союза, а также в исследованиях зарубежных учёных. Особое внимание уделено вопросам компьютерного этномузыкознания.

Ключевые слова: компьютерное этномузыкознание, акустика, математические методы, компьютерный анализ.

Тірек сөздер: компьютерлік этномузыкатану, акустика, математикалық әдіс, компьютерлік талдау.

Key words: computer ethnomusicology, acoustics, mathematical methods, computer analysis.

*«И жар холодных числ,
И дар божественных видений»
А. Блок «Скифы»*

*«Акустические закономерности
лишь в том случае приобретают
значение для музыкальной науки,
если мы их рассматриваем
в связи с художественной практикой
и находим в ней подтверждение...»
Ю.Н.Тюлин*

Среди новых методов исследования классической музыки Ближнего и Среднего Востока особый интерес с методологической точки зрения представляет так называемое *компьютерное этномузыкознание* (*computational ethnomusicology*), которое развивается во второй половине прошлого века. В течение XX столетия появление звукозаписывающей аппаратуры (фонограф, магнитная запись, цифровая запись) произвело настоящую революцию в музыкальной науке. В отношении музыки устной традиции это проявилось, в частности, в том, что появилась возможность фиксировать продолжительные по времени композиции, создавать более точные нотные фиксации акустических текстов (термин А. С. Соколова). Существенный шаг был сделан, когда для исследования музыки применили ЭВМ, появился целый ряд работ в этой области¹.

Математические методы исследования в музыкознании использовались в разных направлениях. Теория центов, принципы пересчёта звукорядов на основе математических операций с длиной струны и обмерами музыкального инструмента, изложенные в работах А.Эллиса [1], К.Закса [2], В.М.Беляева [3] и других, в значительной степени повлияли на активизацию интереса к точным методам исследования. В работах 1960-х годов на основе

¹ См.: Алекперова А., Гошовский В. [20]; Анисимова А.В., Дыс Л.И., Зарицкий Д.Н. [21]; Бирюков Б.В., Тростников В.Н. [6]; Гошовский В. [22]; Дыс Л.И. [7]; Кац Ю.В., Овчаренко В.П. [8] и др.

применения ЭВМ складывается самостоятельная область – *кибернетическая этномузыкология* (термин В. Гошовского), основными приёмами работы в которой выделяются следующие две функции машины и исследователя, актуальные и в наши дни: а) этномузыковед начинает и завершает исследование с помощью ЭВМ, осуществляющей анализ и классификацию научной информации; б) применяет единый формальный язык для ввода музыкальных текстов, их сегментации, алгоритмического структурного анализа [4, 2].

В рамках дискуссии о правомерности применения точных методов для исследования художественной культуры были названы области, где проводились подобные исследования, среди них: творческая личность и процесс творчества, результаты творческого процесса, каналы распространения произведений культуры и искусства, восприятие произведений культуры и искусства [5, 41]. Из комплекса точных методов, применяемых для исследования творческого процесса, использовались преимущественно те, где ЭВМ обрабатывала материал (системно-кибернетический, семиотический способы построения знаковых систем).

В меньшей степени применялись методы математически-кибернетического моделирования (Р. Зарипов, И. Гурчин, А. Синицкий и др.): «нынешнее кибернетическое моделирование творчества, тем более художественного – это, в основном, моделирование его результатов, т.е. тех или иных сторон художественных произведений, а не самого творческого процесса» [6, 294]. Л. И. Дыс среди аспектов применения ЭВМ в музыкальной науке выделяет: синтез музыкальных звуков; автоматизацию рутинных процессов композиторского творчества (написание и редактирование партитуры, аранжировку и т.п.); информационное обеспечение музыкальной деятельности (библиографии, каталоги и пр.); моделирование композиторской практики, процесса слухового восприятия человека [7, 32-55].

Из перечисленных направлений наиболее убедительные результаты в то время были получены в области машинной каталогизации народных мелодий. Примером может служить УНСАКАТ (Универсальный Структурно-Аналитический Каталог АН Армении), представляющий собой систему для обработки музыкальных фольклорных текстов, поиска и классификации музыкальной информации. Каждый образец мог анализироваться по 80 параметрам, машина была способна решать 20000 задач, выдвигаемых этномузыковедом того времени [4, 8-9]. Данная система представляла собой принципиально новый и более совершенный вид каталога. Текстологический анализ, применяемый В. Гошовским по отношению к фольклорным образцам, вполне согласовался с задачами исследования профессиональной музыки устной традиции, особенно в той его (исследования) части, когда было необходимо выделить архетипы, и музыка рассматривалась как «воплощённая в тексте семиологическая система», а задачи анализа формулировались следующим образом:

- определить, как функционирует система;
- как взаимодействует со средой и аналогичными системами;
- какова структура и сущность этой системы;
- как система функционирует в одной среде и почему не может функционировать в другой

[4, 4].

Каталогизация проводилась на основе текста, созданного исследователем, анализ акустического текста здесь не предполагался. Набор элементов в экспертной системе был ограничен взглядами исследователя, уровнем музыкальной науки его времени. Концепция предшествовала анализу, ибо без неё невозможно составление программы. В работе В. Гошовского над армянской песней «Горани» были убедительно показаны элементы музыкального текста (нотная запись и словесный текст), которые объединяют несколько, на первый взгляд, разных мелодий в группу «Горани». Но оставался ряд вопросов: ограничивается ли в реальной практике типология данных мелодий только аспектами, зафиксированными в нотной записи? Какие факторы реального звучания (тембр, динамика, особенности звукоизвлечения и др.) способствуют в сознании музыкантов объединению мелодий в один тип?

В процессе анализа основное внимание было сосредоточено на наиболее часто повторяющихся элементах, которые определялись статистическими методами, при этом единичное отбрасывалось как нетипичное. Между тем, для анализа творческого процесса в профессиональной музыке устной традиции единичное столь же важно, как и типическое. Процедура кодирования (формальный язык

СКОМАК) проводилась самим исследователем. В результате на вопрос «какова сущность и структура исследуемой системы», получаем совсем иной ответ: *что* в априорном представлении исследователя о сущности и структуре данной системы *подтверждается данными машинного анализа*.

Экспертные методики, к которым относится и метод В. Гошовского, только частично отвечают целям исследования творческого процесса, т.к. направлены на изучение логоса. Примером может служить предлагаемая им (В. Гошовским) систематизация музыкальной фольклористики на четыре уровня (яруса): «Первый, – образует музыкальная этнография (эмпирическая наука, “метод который на описательном уровне последовательно индуктивный”). Второй ярус образует общее, теоретическое, историческое этномузыкальное знание, мелография, музыкальная социология, органология. Третий ярус – аналитика, информатика, компаративистика, историко-сравнительное музыкальное знание, этномузыкальная психология и эстетика, экспериментальное этномузыкальное знание. Ареальная типология, музыкальная диалектология и семиотика, органопея и интерпретология, музыкальная урбанография и др. Четвёртый ярус составляют статистическая и кибернетическая этномузыкалогия [4, 62-63].

Среди моделирующих подходов представляется интересной и перспективной с методологической точки зрения работа ташкентских авторов Ю. Кац и В. Овчаренко. Справедливо отмечая особую сложность моделирования процесса творчества, они видят выход в системном подходе, «который, с одной стороны, базируется на анализе формализованных моделей (и в этом смысле коренится в математических методах), с другой стороны, – как и всякая синтетическая дисциплина, широко пользуется неформальными процедурами (в частности, качественными вербальными описаниями)» [8, 55]. Однако, в предложенной ими модели монодийного лада, где за точку отсчёта взято количество тяготений, смущает отсутствие фактора строя, который оказывает существенное влияние на «поведение» тех или иных ладовых структур. Важным фактором является не только количество тяготений, но и их качество, специфика. В данной методике, представляющей особый интерес для изучения классики Ближнего и Среднего Востока (где лад играет существенную роль в процессе творчества), несколько странным представляется перевод всех звукорядов в реалии равномерно-темперированного строя, а затем уже их классификация, согласно избранному компоненту.

Традиционно избираемый в качестве эталона равномерно-темперированный строй, на наш взгляд, должен быть заменён на натуральный или пифагорейский, ангеитонную пентатонику или 17-ступенный неравномерно-темперированный строй, определяемые как линейка в каждом конкретном случае. Сравнение теоретического и реального звукорядов в таком случае будет более наглядным и близким к специфике той ладовой системе, которая реализована в анализируемом образце.

Классическая музыка Ближнего и Среднего Востока, в этой связи, представляет собой специфический объект для анализа. В ней важны мельчайшие интонационные детали, даже единичный звук здесь представляется сложно организованной системой. Сходное в акустическом плане обнаруживает Г. Орлов: «Понятие одиночный звук – всего лишь абстрактное понятие. Говоря о мельчайшем элементе звучащей музыки, мы должны – как минимум – определить его высоту, уровень громкости, тембр и длительность. Все эти независимые характеристики непременно наличествуют в любом реальном звуке, заставляя видеть в нём минимум четырёхмерный объект» [9, 461].

Важные для анализа классики исследования проводились в стенах Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского под руководством Н. А. Гарбузова (1880-1955). Ещё в 1930-е годы А. В. Рабиновичем были проведены акустические исследования точной высоты звуков в скрипичном исполнении [10]². По мнению А. В. Харуто «не без влияния результатов А. В. Рабиновича Н. А. Гарбузов (вдохновитель и руководитель этой работы)

² На эту работу обратил моё внимание А. В. Харуто.

сформулировал свою теорию»³ зонного строя. В 1970-х Ю. Н. Рагс (1948-2012) проанализировал отклонения высот на материале духовых инструментов [11]⁴.

В 1990-х годах в Московской государственной консерватории творчески развивается научное наследие Н.А. Гарбузова. Оценивая вклад учёного, Ю.Н. Рагс писал: «...Гарбузов сделал смелый ход, осуществил качественный скачок в мышлении, повлиявший на дальнейшее развитие отношений между точными науками и эстетикой, — решительно отошёл от строя, рассчитанного, математического и провозгласил новый “строй” — *зонный* как выражение музыкальности в отношениях между звуками в исполняемом, воспринимаемом музыкальном произведении» [12, 28].

В работах самого Ю.Н. Рагса были осуществлены исследования «меры отклонений от равномерной темперации», проблемы чистой интонации, функциональных связей между звуками и «ладовой сетки интонирования, определяющей характерные тенденции интонирования ступеней, управляющей типичными повышениями или понижениями их» [12, 34], проблем исполнительской интерпретации.

В 1994 году под руководством профессора В. П. Морозова с помощью пакета программ ANSON – STAT2 (А. В. Харуто) были проведены компьютерные исследования звука певческого голоса [13]. С помощью того же комплекса программ, включавшего и программу определения высоты звука, А. В. Харуто совместно с Химом Сопхи исследовались образцы кхмерской устно-профессиональной музыки; результаты вошли в диссертацию Хима Сопхи [14] и его книгу [15]. Позднее упомянутый пакет программ был преобразован в программу SPAX для ОС Windows⁵.

В течение последних 20 лет с помощью компьютерных исследований были проведены анализы калмыкской, казахской, тувинской, азербайджанской, узбекской, таджикской, китайской, корейской музыки, в том числе, классической. Это направление получило в современной науке название *компьютерное этномузыкознание* (Computational Ethnomusicology) [16].

Ю. Н. Рагс подчёркивал определяющую роль творчества в его «взаимодействии с музыкальной акустикой <...> Акустические знания входят в *техническую составляющую творческого процесса* (выделено мной – В.Ю.), но никогда не заменяют его» [12 стр. 4]. Исследования технической стороны творчества классических музыкантов Центральной Азии были осуществлены в Московской консерватории в 1990-2010-е годы. Так в середине 1990-х в работе исследователя М. Абдукаримова, с которым автору довелось работать в 1980-1990-е годы в Душанбе, были проведены акустические обмеры танбура (плекторный хордофон) выдающегося мастера Шашмакома Фазлиддина Шахобова (1911-1974) [17] с целью выявления ладовых закономерностей Шашмакома и индивидуальных особенностей слуха великого таджикского музыканта (исследования этого танбура в руках М. Эшанкулова было проведено нами в 2013).

Строй и суммарные звукоряды Шашмакома и азербайджанского мугама, тембра классических певцов Центральной Азии были исследованы нами совместно с А.В. Харуто в 2013 году. Высота звука измерялась (программой SPAX) с точностью до 4 – 5 центов; при построении результирующих графиков этом за основу был взят шаг в 25 центов ($\frac{1}{4}$ темперированного полутона), что позволило оценить микроновый уровень анализируемых образцов.

На следующем графике (см. График 1) можно видеть пример компьютерного анализа с помощью программы SPAX суммарного звукоряда раздела Сарахбор из таджикского макома Сегох в исполнении корифея этого искусства Нерьё Аминова (1916-1996), с которым автору также довелось поработать в Душанбе. График позволил не только подтвердить лежащий в основе образца пифагорейский строй, но и выявить фактическую ориентацию исполнителя не на диатонический звукоряд, а на 17-ти ступенный (установленная шкала в 25 центов близка к пифагорейской комме – 23,46 цента или примерно одной четверти полутона). Этот звукоряд был

³ Из личной переписки автора с А.В. Харуто.

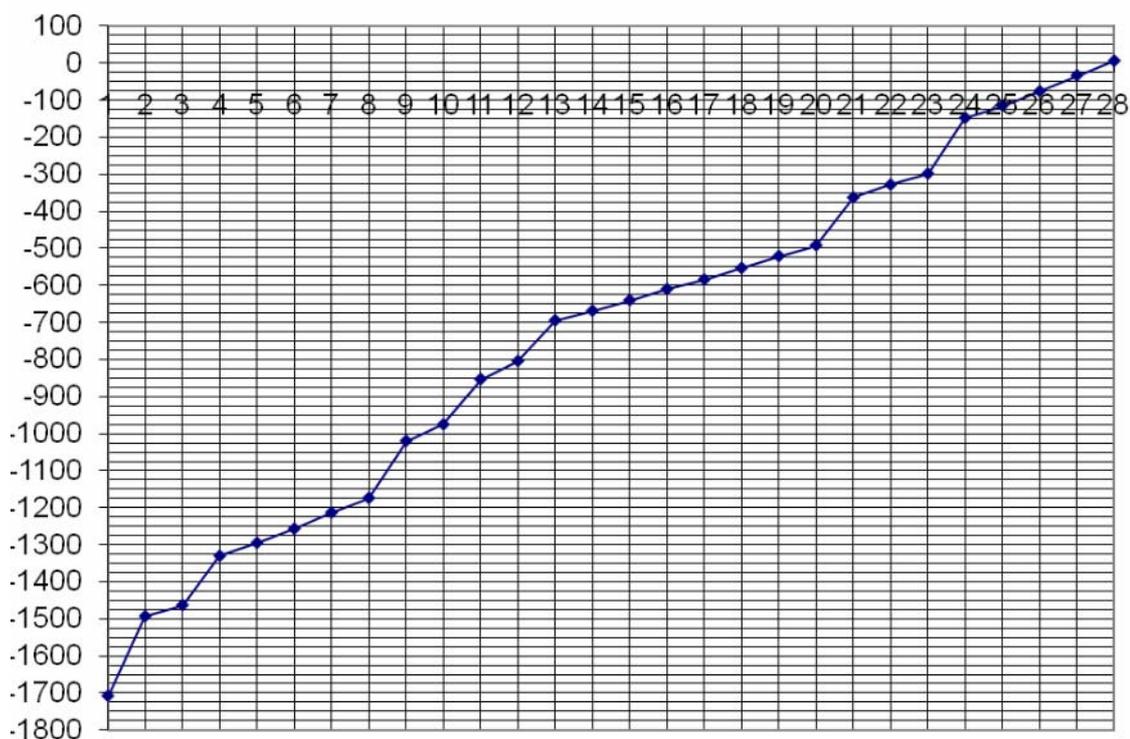
⁴ Между этой работой и трудом А.В. Рабиновича был выполнен ряд исследований, см.: Корсунский С. Г. [23]; Сахалтуева О. Е. [24]; Рагс Ю. Н. [25].

⁵ Программа SPAX для Windows (свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г.). Автор А.В.Харуто.

присущ средневековым традициям классики, анализ выявил также зоны микротоновости, в рамках которых формируются интонации раздела.

График 1. Суммарный звукоряд раздела Сарахбори Сегох исп. Неръё Аминов.

Сарахбори сегох Н.Аминов



Использование программы SPAX, на мой взгляд, позволяет более глубоко и, в тоже время, достаточно просто и наглядно изучать звуковысотную, временную и тембровую стороны классических образцов, исследовать тонкости орнаментики. Имеющиеся зарубежные исследования⁶, в частности, по турецким *макамам*, на мой взгляд, уступают данной программе в точности и наглядности. В то же время следует отметить, к примеру, ориентацию турецких исследователей на арабскую (Гольдерову) комму в 22,6 цента и деление октавы на 53 равных интервала, что, по их мнению, отражает специфику турецкой классической музыки и её ладовой организации. Заслуживает внимания и программа автоматической транскрипции мелодии, однако в ней мелкие детали орнаментики не учитываются, фиксируется только основной мелодический контур.

Видный турецкий исследователь Б. Бозкурт справедливо пишет, что компьютерный анализ турецкой классики и других региональных макаменных традиций представляет собой междисциплинарную проблему, которая (среди прочих) помогает решить вопрос о региональном и локальном своеобразии классики Ближнего и Среднего Востока. В этой связи определение точной высоты звуков, строя, интервальных соотношений, по его мнению, находится в центре внимания турецких исследователей. Он также считает необходимым применение компьютерных исследований для автоматической нотации и каталогизации большого количества записей макама и их эффективного поиска [18].

⁶ См., например: *Gedik Ali Cenk*. Automatic Transcription of Traditional Turkish Art Music Recordings: a Computational Ethnomusicology Approach. A Thesis Submitted to the Graduate School of Engineering and Sciences of İzmir Institute of Technology in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY in Electronics and Communication Engineering. İZMİR, January 2012; *Holzzapfel, A., Stylianou, Y., Gedik, A.C., Bozkurt, B.*, Three dimensions of pitched instrument onset detection, *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 2010, 18(6):1517-1527; *Bozkurt, B.* An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music. *Journal of New Music Research*, 2008, 37(1): 1-13.; *Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K. and Akkoç, C.* Weighing Diverse Theoretical Models On Turkish Maqam Music Against Pitch Measurements: A Comparison Of Peaks Automatically Derived From Frequency Histograms With Proposed Scale Tones, *Journal of New Music Research*, 2009, 38 (1): 45-70.

Наиболее распространённым на сегодняшний день является компьютерный анализ строя и звукоряда классических инструментов. Так анализ строя и тоновой системы иранского *сантура* приведён в статье П. Хейдариана и Дж. Рейса [19]. Авторы (среди прочих параметров) отслеживали изменение амплитуды колебаний и гармонической составляющей в зависимости от изменения резонансных параметров корпуса инструмента и акустики помещения. Ими были получены важные данные по тембровой дифференциации звуков *сантура*: «...разные тоны имеют различные тембры и даже образцы одного и того же тона различаются по спектру, когда исполняются с различной динамикой и различными плектрами (Mezrâb)» [19, 527]. При этом сравнивая полученные результаты с шаблоном, заранее подготовленном для каждого тона и включавшем основную частоту и гармоники, авторы отмечают наличие призвуков, не входящих в основной гармонический спектр, а также звуков, не укладывающихся в шаблон. Последние они посчитали ошибками (!). К сожалению, *они не анализируют данные моменты, крайне важные, на мой взгляд, и ограничиваются только тонами, которые входят в параметры шаблона*. Это приводит исследователей к парадоксальному выводу о том, что звукоряд и тоны персидского *сантура* аналогичны тем, что встречаются в арабской⁷, турецкой, курдской и даже... греческой музыке (!). Заметим, что в арабской музыке *сантур* имеет равномерную четверть тоновую темперацию, в то время как в иранской, — 17-ти ступенную неравномерную. Уже по этому параметру можно найти много расхождений в тонах и звукоряде. По-видимому, понимая, что им не удалось получить убедительный результат и выявить *своеобразие* персидского *сантура*, в отличие от его инокультурных разновидностей, авторы призывают исследователей «*адаптировать алгоритмы обработки* (выделено мной – В.Ю.) к различным музыкальным стилям и структурам» [19, 527].

Определённые перспективы имеет метод компьютерного анализа ритмических и иных временных параметров классики. Пока такие работы проведены только на материале североиндийской музыки *рагсангит*⁸.

Компьютерное исследование классической музыки Ближнего и Среднего Востока пока находится в стадии становления: не определена полностью проблематика, цели такого анализа; требуют совершенствования контрольные звукоряды (линейки) и шаблоны, которые часто не учитывают региональную специфику и привязаны в большей части к европейским моделям (равномерно-темперированному строю). Эта работа требует совместных исследований этномузыковедов и специалистов в области компьютерного анализа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ellis A. On the Musical Scales of Various Nations . XXXIII, 1885 г., Journal of the Society of Arts, pp. 485–527.
- 2 Sachs C. The Rise of music in the Ancient World. N.Y., 1943.
- 3 Беляев В.М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. Москва : Гос.муз.изд., 1931.
- 4 Гошовский В. «Горани». К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ). Ереван : АН Арм.ССР, 1983.
- 5 Бирюков Б.В.; Геллер Е.С. Кибернетика в гуманитарных науках. Москва : Наука, 1973.
- 6 Бирюков Б.В.; Тростников В.Н. Жар холодных числ и пафос бесстрастной логики. Формализация мышления от античных времён до эпохи кибернетики. Москва : Наука, 1977.
- 7 Дыс Л.И. Использование вычислительной техники в музыкальном образовании. Лекции. Киев : б.н., 1958. 58 с.
- 8 Кац Ю.В.; Овчаренко В.П. Введение в моделирование монодийных ладовых структур. Вопросы эстетики, истории и теории монодии. Ташкент : б.н., 1987, С. 54-59.
- 9 Орлов Г. Семантика музыки. Проблемы музыкальной науки. Вып.2. Москва, 1973.
- 10 Рабинович А. В. Осциллографический метод анализа мелодии. Проблемы музыкознания. Теоретическая библиотека. Москва : Музгиз, 1932.

⁷ Заметим, что в арабской музыке *сантур* имеет равномерную четверть тоновую темперацию, в то время как в иранской — 17-ти ступенную неравномерную, и уже по этому параметру можно найти много расхождений в тонах и звукоряде.

⁸ См., например: Chordia P. Automatic Transcription of solo Tabla Music. Ph D. diss. Stanford Univ. 2006; Benning, M., Kapur, A., and Tzanetakis, G.. Multimodal Sensor Analysis of Sitar Performance: Where is the Beat? *Proceedings of the IEEE International Workshop on Multimedia Signal Processing* (Chania, Greece) 2007; Benning, M., Kapur, A., Till, B., Tzanetakis, G., and Driessen, P. . A Comparative Study on Wearable Sensors for Signal Processing of the North Indian Tabla. *Proceedings of the IEEE Pacific Rim Conference on Communications, Computers and Signal Processing* (Victoria, Canada) 2007.

- 11 **Рарс Ю. Н.** О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии: Дис... канд. искусствоведения. Москва, 1970.
- 12 **Рарс Ю. Н.** Акустика в системе музыкального искусства. Диссертация в виде научного доклада на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Москва : МГК им. П.И.Чайковского, 1998.
- 13 **Морозов В. П.; Кузнецов Ю. М.; Харуто А. В.** Об особенностях спектра голоса певцов разных жанров. Проблемы информационной культуры. Вып. 2. Информационный подход и искусствоведение. Краснодар : Краснодарский гос. университет культуры и искусств, 1995.
- 14 **Хим С.** Теоретические проблемы камбоджийской музыки. Дисс... канд. искусствоведения. Рук. Ю. Н. Холопов. Москва : Московская гос. консерватория, 1998.
- 15 **Хим С.** К проблеме звука в кхмерской музыке. Москва : Хронограф, 1997.
- 16 Journal of interdisciplinary music studies fall 2007, volume 1, issue 2, art. #071201, pp. 1-24.
- 17 **Абдукаримов М.** Танбур, сато и сетор в музыкальной традиции Узбекистана и Таджикистана. Автореф. канд. иск. Ташкент, 1997.
- 18 **Bozkurt B.** Pitch Histogram based analysis of Makam Music in Turkey. [В Интернете] P.1-6. http://akademik.bahcesehir.edu.tr/eee/wp...CV_barisBozkurt.
- 19 **Heydarian P. and Reiss J.D.** The Persian music and the santur instrument. Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval. London, 2005, pp. 524-527.
- 20 **Алекперова А.; Гошовский, В.** Знаки общности в мелодике кочари. Сравнительный семиологический анализ с помощью ЭВМ. Баку : АН Аз. ССР, 1986.
- 21 **Анисимова А.В., Дыс Л.И., Зарицкий Д.Н.** Алгоритмы порождения интонационного процесса. ЭВМ и проблемы музыкальной науки. Вып.7. Новосибирск, 1988, С. 42-61.
- 22 **Гошовский В.** Объект – текст – соответствия. Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора СССР. Москва, 1989, С. 56-93.
- 23 **Корсунский С. Г.** Акустическое исследование певческого голоса. Дис. канд. иск. Москва, 1947.
- 24 **Сахалтуева О. Е.** О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом. Труды кафедры теории музыки Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1960, С. 356–378.
- 25 **Рарс Ю.Н.** Вибрато и восприятие высоты. Сб.: Применение акустических методов исследования в музыковедении. Москва : Музыка, 1964, С. 38–60.

REFERENCES

- 1 **Ellis A.** On the Musical Scales of Various Nations . XXXIII, 1885 r., Journal of the Society of Arts, pp. 485–527.
- 2 **Sachs C.** The Rise of music in the Ancient World. N.Y., 1943.
- 3 **Beljaev V.M.** Rukovodstvo dlja obmera narodnyh muzykal'nyh instrumentov. Moskva : Gos.muz.izd., 1931.
- 4 **Goshovskij V.** «Gorani». K tipologii armjanskoj pesni (Opyt issledovanija s pomoshh'ju JeVM). Erevan : AN Arm.SSR, 1983.
- 5 **Birjukov B.V.; Geller, E.S.** Kibernetika v gumanitarnyh naukah. Moskva : Nauka, 1973.
- 6 **Birjukov B.V.; Trostnikov, V.N.** Zhar holodnyh chisl i pafos besstrastnoj logiki. Formalizacija myshlenija ot antichnyh vremjon do jepohi kibernetiki. Moskva : Nauka, 1977.
- 7 **Dys L.I.** Ispol'zovanie vychislitel'noj tehniky v muzykal'nom obrazovanii. Lekcii. Kiev : b.n., 1958. 58 p.
- 8 **Кас Y.V.; Ovcharenko, V.P.** Vvedenie v modelirovanie monodijnyh ladovyh struktur. Voprosy jestetiki, istorii i teorii monodii. Tashkent : b.n., 1987, pp. 54-59.
- 9 **Orlov G.** Semantika muzyki. Problemy muzykal'noj nauki. Vyp.2. Moskva, 1973.
- 10 **Rabinovich A. V.** Oscillograficheskij metod analiza melodii. Problemy muzykovnanija. Teoreticheskaja biblioteka. Moskva : Muzgiz, 1932.
- 11 **Rags Y. N.** O hudozhestvennoj norme chistoj intonacii pri ispolnenii melodii: Dis... канд. iskusstvovedeniya. Moskva, 1970.
- 12 **Rags Y. N.** Akustika v sisteme muzykal'nogo iskusstva. Dissertacija v vide nauchnogo doklada na soiskanie uchjonij stepeni doktora iskusstvovedeniya. Moskva : MGK im. P.I.Chajkovskogo, 1998.
- 13 **Morozov V. P.; Kuznecov, Ju. M.; Haruto, A. V.** Ob osobennostjah spektra golosa pevcov raznyh zhanrov. Problemy informacionnoj kul'tury. Vyp. 2. Informacionnyj podhod i iskusstvovoznanie. Krasnodar : Krasnodarskij gos. universitet kul'tury i iskusstv, 1995.
- 14 **Him S.** Teoreticheskie problemy kambodzhijskoj muzyki. Diss... канд. iskusstvovedeniya. Ruk. Ju. N. Holopov. Moskva : Moskovskaja gos. konservatorija, 1998.
- 15 **Him S.** K probleme zvuka v khmerskoj muzyke. Moskva : Hronograf, 1997.
- 16 Journal of interdisciplinary music studies fall 2007, volume 1, issue 2, art. #071201, pp. 1-24.
- 17 **Abdukarimov M.** Tanbur, sato i setor v muzykal'noj tradicii Uzbekistana i Tadjikistana. Avtoref. kand. isk. Tashkent, 1997.
- 18 **Bozkurt B.** Pitch Histogram based analysis of Makam Music in Turkey. [V Internetе] P.1-6. http://akademik.bahcesehir.edu.tr/eee/wp...CV_barisBozkurt.
- 19 **Heydarian P. and Reiss, J.D.** The Persian music and the santur instrument. Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval. London, 2005, pp. 524-527.
- 20 **Alekperova A.; Goshovskij, V.** Znaki obshhnosti v melodike kochari. Sravnitel'nyj semiologicheskij analiz s pomoshh'ju JeVM. Baku : AN Az. SSR, 1986.

21 **Anisimova A.V., Dys L.I., Zarickij D.N.** Algoritmy porozhdenija intonacionnogo processa. JeVM i problemy muzykal'noj nauki. Vyp.7 . Novosibirsk, 1988, pp. 42-61.

22 **Goshovskij V.** Ob#ekt – tekst – sootvetstviya. Tradicii i perspektivy izuchenija muzykal'nogo fol'klora SSSR. Moskva, 1989, pp. 56-93.

23 **Korsunskij S. G.** Akusticheskoe issledovanie pevcheskogo golosa. Dis. kand. isk. Moskva, 1947.

24 **Sahaltueva O. E.** O nekotoryh zakonomernostyah intonirovaniya v svyazi s formoj, dinamikoj i ladom. Trudy kafedry teorii muzyki Moskovskoj gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo. Vyp. 1. Moskva : Muzgiz, 1960, pp. 356–378.

25 **Rags Y.N.** Vibrato i vosprijatie vysoty. Sb.: Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii. Moskva : Muzyka, 1964, pp. 38–60.

Виолетта ЮНУСОВА

ТАЯУ ЖӘНЕ ОРТА ШЫҒЫС КЛАССИКАЛЫҚ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫ ЗЕРТТЕУДІҢ НАҚТЫ ӘДІСТЕРІ

Резюме

Мақалада, бұрынғы Кеңестер одағы ғылымындағы және шет елдік ғалымдар зерттеулеріндегі Таяу және Орта шығыс классикалық музыкасындағы шығармашылықты зерттеудің нақты әдістерінің қалыптасуы қарастырылады. Компьютерлік музыкатану мәселесі ерекше қарастырылады.

Тірек сөздер: компьютерлік этномузыкатану, акустика, математикалық әдіс, компьютерлік талдау.

Violetta YUNUSOVA

PRECISE ART'S RESEARCH METHODS IN CLASSICAL MUSIC OF THE MIDDLE EAST AND CENTRAL ASIA

Summary

This article discusses the formation of exact methods of research of creativity in the Middle East's and Central Asian's classical music in the science of former Soviet Union's countries as well as in the works of foreign scientists. Particular attention is given to computer etnomusicology.

Key words: computer etnomusicology, acoustics, mathematical methods, computer analysis.

Сведения об авторе

Юнусова Виолетта Николаевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

ОӘК 781.7

С. ӨТЕФАЛИЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану
кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты

ХАЛЫҚ КҮЙШІСІ – ДИНА НҮРПЕЙІСОВА: СТИЛЬ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Мақала қазақтың атақты домбырашы, күйші, ұлы композитор Құрманғазының шәкірті Дина Нұрпейісованың (1861-1955) шығармашылығы және оның стилдік ерекшелігін зерттеуге арналады.

Автор ырғақ пен форманы зерттеудегі новаторлық қырларын, сонымен қатар, модальды-композициялық ерекшеліктерін зерттейді.

Тірек сөздер: домбыра, модальды-композициялық сызба, домбыра күйлер, музыкант-импровизатор, жанрлық-стильдік ерекшеліктері.

Ключевые слова: домбра, модально-композиционная схема, домбровые кюи, музыкант-импровизатор, жанрово-стилевые особенности.

Key words: Dombra, modal-compositional schema, Dombra kyuis, musician- improvisator, genre-stylistic peculiarities.

Қазақтың атақты домбырашысы, әрі күйшісі Дина Нұрпейісованың (1861-1955) есімі тек біздің елімізге ғана емес, шетелге де кеңінен таныс екені белгілі. Құрманғазы бабамыздың талантты шәкірті атанған ол ұлы күйшінің күй мұрасын сақтап, оның ауқымды бөлігін халық музыканттарының жаңа ұрпағына табыстап кетті. Ұстазының күйін орындау мәнерімен, өзінің шығарған күйлері айрықша серпінділігімен, саз көркемдігімен, формасының көңілге қонымдылығымен, қағыстарының ғажаптығымен, ырғақты құбылтуымен, тембрлік-дыбыстық палитрасымен таңғалдырады. Сонымен қатар, Дина Батыс Қазақстан өңірінің домбырашылық дәстүрін, оның ішінде Дәулеткерей, Түркеш, Соқыр Есжан тәрізді бөкейлік дүлдүлдердің қолтаңбасын меңгеріп ғана қоймай, оны одан әрі дамыта түсті.

Дина Нұрпейісованың шығармашылығы ұлттық өнердің аса құнды мұрасы болып табылады, әрі оның «алтын» қорын құрайды. Ол музыкада өзінің қайталанбайтын дара стилін дүниеге әкелді. Динаның күйлері өзінің терең мазмұндылығымен, эпикалық қуатымен ерекшеленеді, сыр пернені шынайылығымен, шырайымен шертеді. Оның күйлері қазіргі домбырашылардың репертуарларына енгізілген, ал ондай күрделі күйлерді тартудың өзі қай домбырашының болсын шеберлігіне сын екені белгілі.

Дина Нұрпейісованың тұлғасы халық аспаптық музыкасын дамытуға мол үлес қосқан қазақтың санаулы ғана күйші, әрі халық композиторы атанған талантты қыздарының бірі әрі бірегейі екендігімен даралана түседі. Ол алғаш рет қазақ қыздарының домбырашылық, күйшілік өнерін ерлермен тең дәрежеге көтеріп берді. Бір жағынан алғанда, оның шығармашылығына өзінен бұрынғы қыр қыздарының шығармашылық дәстүрі де арқау болған. Қазақ музыкасы тарихында күйші қыздардың есімдері сақталған (Айжан-қыз, Науша, Алтынай және т.б.). Екінші жағынан алғанда, күйшінің шығармашылығы XX-XXI ғғ. кезеңіндегі қазіргі заманғы музыкалық мәдениетте қыздардың домбырашылық өнерінің дамуына жаңа серпін берді. Айталық, З. және Б. Ищановалар, Ә. Ізмұхамбетова, Б. Қарабалина, К. Сахарбаева, Р. Айдарбаева, А. Үлкенбаева, С. Құдайбергенова тәрізді өнер саңлақтарының есімдері бүгінде өнерсүйер қауымға жақсы таныс. Олардың кейбірі тек орындаушылықпен шектелмей, күй де шығарады (З. Ищанова).

Дина Нұрпейісованың жеке тұлғасы мен шығармашылығы оның көзі тірісінде-ақ, халық музыкасын зерттеушілердің назарында болды. Бұл орайда А. Жұбанов [1], А. Затаевич, Г. Бисенова [2], П. Шегебаев [3; 4] және т.б. ғалымдардың еңбектерін айтсақ та жеткілікті [5]. Күйшінің нотаға

түсірілген күйлері баспадан жарық көрді¹⁹. Дей тұрғанмен қолда бар әдебиетке қарамастан, атақты халық композиторының шығармашылығы әлі де болса аз зерттелуде екенін айтуға тиіспіз.

Бұл еңбегімізде осындай олқылықтардың орнын толтыруға мән бердік: Дина шығармаларының модалды-композициялық, ырғақты-қағыстық, сондай-ақ тембрлік-дыбыстық сипаттамаларымен байланысты күйшінің стилін зерттеуде біз кейбір жаңа аспектілерді айқындадық.

Жарияланған материалдармен қоса, бұл еңбекте Дина күйлерінің көптеген интерпретацияларында, авторлық орындауын қоса алғанда, грамм-, магниттік- және ноталық жазбаларды қамтитын әралуан музыкалық материал жинақталды. Бұл жолы Динаның өзінің, сондай-ақ, оның алдындағы атақты күйшілердің – Құрманғазының, Дәулеткерейдің, батыс қазақстандық домбырашылық дәстүрінің басқа да өкілдерінің, сонымен қатар қазіргі заманғы күйшілердің шығармаларына салыстырмалы талдау әдісі қолданылады.

Әрине, мұндағы жасалған тұжырымдар, айтылған ойлар тезистік сипатта екенін ескерте кетпекшіміз, өйткені, күйшінің шығармашылығын терең зерттеп, жан-жақты қамти қою оңай емесі белгілі, дей тұрғанмен бұл еңбекті соған ұмтылған талпыныс ретінде қарастырған жөн тәрізді.

Халық композиторының шығармашылығындағы, біздің пайымдауымызша, неғұрлым маңызды деген стильдік факторларға назар аудармақшымыз:

1. Дина Нұрпейісова күйшілік дәстүрді ұстанып ғана қоймай, оны одан әрі жақсартып түсуге күш салған **музыкант-импровизатордың** бірі болып табылады, ал ондай таланттар бүгінде сирек кездеседі. Импровизатордың дарыны әсіресе композитордың шығармашылық-орындаушылық мәнерінен ерекше көрінеді.

2. Импровизаторлық бастау әралуан болып келгенімен, бұл ең алдымен **форма** мен **ырғақтан** көрініс табады.

Бірінші жағдайда, импровизаторлық кейбір бөлімдердің кеңеюінен және формалардың ауысуынан байқалады. Бұл арада әңгіме әдеттегідей, екі «кіріспеден» тұратын бас-буын бөлемі туралы болып отыр: а) домбыраның бастапқы құлақ күйін келтіру, шектерді, жалпы дыбысталуын «тексеру» және б) тікелей тақырыпқа ауысатын күйді бастау. Бас-буын ішіндегі ладтық тіректердің ауысуын көрсетсек те жеткілікті (қараңыз: «Жігер», «Он алтыншы жыл», «Ана бұйрығы»; «Өттің дәурен», «Меңдіқара» күйлеріндегі кеңейтілген бастапқы бөлімі).

Дина күйлерінен бірнеше элементтен тұратын тақырыптың түзілу үдерісін көреміз, сондай-ақ, оның дамуындағы еркін бұрылыстарды да байқаймыз. Оған фермато, глиссандо жиі қолдану, регистрлерді шұғыл ауыстыру мүмкіндік береді.

Күйшінің көптеген шығармаларында бөлімнің II-ші сағасы екі реттен қайталанады, сөйтіп аталған кульминация бөлемі жағына қарай форманың ығысуы жүзеге асқандай болады.

Метроырғаққа қатысты импровизаторлық әрбір бөлім шын мәнінде жаңа ырғақтың басталуына байланысты болады. Сол арқылы олардың ауысуы тек интонациялық ғана емес, сонымен қатар, қосымша ырғақтық құралдармен ерекшеленеді. Тағы бір айта кететін жәйт, сол немесе басқа бөлімнің ішінде ырғақ метрмен бірге жиі өзгереді.

3. Күй формасының **кең ауқымдылығы** мен эпикалық бастауы Құрманғазы күйлеріне де тән екендігін айта кеткен жөн. Бұл орайда Дина өзінің ұлы ұстазының дәстүрін ұстанады. Сонымен қатар, кейбір үлгілерде Дәулеткерейдің де ықпалы сезіледі.

4. Құрманғазының күйлеріне қатысты көптеген зерттеушілердің атап өткеніндей, форманың ауқымдылығын, сондай-ақ, музыканың «симфониялық» сипатын Дина шығармаларынан көреміз. Бұл күйдің дамуындағы тембрлік-регистрлік ауысуының динамикасына негізделген. Тембрлік-регистрлік қарама-қайшылық (контраст), күйдің дыбысталуындағы ашық шектердің қатысуын ескерген кезде, музыкалық форма ауқымының кеңейе түсуіне басты қозғаушы күш болады. Оны пайдалану және пайдаланбау музыкалық кеңістікті тарылтуға не кеңейтуге мүмкіндік береді. Мұндай тәсіл әсіресе Құрманғазыға, оның ізбасарларына, оның ішінде Дина Нұрпейісова шығармашылығына тән.

¹ Оның біраз бөлігін А.Жұбанов жазып алған еді, ал кейбір күйлері Райымбергеновтердің «Күй қайнары» антологиясында келтірілген [6], ал Дина күйлері Қ.Ахмедияровтың «Әсем қоңыр» жинағында неғұрлым толық қамтылған [7].

5. Әуеннің немесе саздың **ырғақтық** өзгеруін, үзік (тіке және кері) ырғақты, триольды, сондай-ақ, лиганы пайдалану арқылы олардың күрделі болуын көрсетелік. Нәтижесінде ырғақ тұрақты түрде өзгереді. Дина күйлеріндегі ырғақ өзінің сипаты мен «сапасы» жағынан, айталық, Қазанғап күйлерінен елеулі түрде ерекшеленеді. Оның күйлерінің күрделі болып келуінің дәрежесі өзгеше.

6. Дина күйлерін **жанрлық-стильдік** тұрғыдан алғанда екі топқа бөлуге болады. Оның бірін дәстүр арнасындағы шығарылған күйлері құрайды (қараңыз: «Той бастар», «8 март», «Байжұма», «Қосалқа», «Жаңа Бозшолақ» және т.б.). Оны күйлердің атауы, олардың модальды-композициялық схемалары, қолданылатын ладтық тіректер дәлелдейді. Ал екіншісіне – неғұрлым күрделі, виртуозды күйлер жатады, оның орындалу стилі айрықша ерекшеленіп тұрады («Жігер», «Өттің дәурен», «16 жыл», «Қарақасқа ат», «Әсем қоңыр» және т.б.). Сондықтан, композитордың шығармашылығында әралуан күйлер кездеседі – сағасыз («Меңдіқара», «Жаңа Бозшолақ»), бірінші сағамен («Қосалқа», «Бұл-бұл», «Жігер», «Байжұма»), тек екінші сағамен («16 жыл», «Әсем қоңыр» және т.б.), екі сағамен («Көгентүп»).

Осы аталған күйлердің арасында жаңа формадағы шығармалар да бар. Мәселен, бірқатар күйлерде бөлімнің I-ші сағасы болмайды, оның орнына негізгі тақырыптың транспозициясы тартылады, ол дыбыстық диапазон бойынша жоқ бөлімнің орнын толтырады (қараңыз: «Қарақасқа ат», «Әсем қоңыр», «16 жыл»). Бұл күйлерде тақырып кварта интервалға жоғары көшеді, ал кульминациялық бөлімнің II-ші сағасы екі рет қайталанады. Бір сағадан және транспозициялық тақырыптан басталатын күйлер кездеседі – «Жігер».

Дина әрбір нақты жағдайда, күйді тұтастай алғанда, сол немесе басқа бөлімдегі белгілі бір композициялық шешімді қолданады. Динаның көптеген, оның ішінде жаңашылдық сипаттағы күйлерінде I-ші саға бөлімінің орнына транспозициялық тақырыппен және екі рет қайталанатын II-ші сағамен модальды-композициялық схема кездеседі. Осы айтылған ерекшеліктер халық композитор шығармашылығына тән нәрсе дей аламыз. Кейбір күйлерде («Әсем қоңыр», «Той бастар») тақырыптың транспозициясы нәтижесінде, көбінесе оның ладтық бояуын өзгертуде («Жаңа Бозшолақ»), симметриялық композициялар түзіледі. Егер оның ортасында кульминациялық бөлім II-ші саға болса, онда екі жақта – тақырып транспозициясы. Сонымен қатар, «8 март» күйінде I-ші саға екі рет қайталанады, ал «Жеңісте» – бұл бөлім d^2 -ға дейін кеңейтілген.

7. Дина күйлерінде қолданылған **модальды-композициялық** схемаларға тоқталайық. Бастапқы ладтық тіректерге сәйкес оның шығармаларын үш топқа бөлуге болады. Оның бірінші тобына **d-g** ладтық тірегі бар 4 күй жатады («Өттің дәурен», «Меңдіқара», «Жаңа Бозшолақ», «Қосалқа»). Ладтық тіректер **ашық шектердің** негізгі тондары болып табылады. Аталған ладтық тірек пен оны қалыптастыратын модальды-композициялық схемалардың тарихы әріден басталады, ал дәстүрлілік жағынан әбден орныққан. Олар тақырып басқа биіктікке көтерілген кезде транспозиция принципіне жүгіне бастайды. Мұндай схемалар Дәулеткерей, Құрманғазы және басқа халық композиторларының күйлерінде кездеседі.

Екінші топты **d-a** ладтық тірегі бар күйлер құрайды. Оның саны 11-ге жетеді. Мұндай шығармалардың арасында «Көгентүп», «Қарақасқа ат», «Жеңіс», «Сауыншы», «Мереке», «8 март», «Бұл-бұл», «Домалатпай», «Тойбастар» тәрізді күйлер бар. Бұл орайда екі күйде («Көгентүп», «Еңбек ері») ладтық тіректер **d-a**-дан **d-g** –ге оқтын-оқтын ауысып отырады, ал «Бұл-бұл» күйінде **d-a** тиісінше **e-a**-ға ауысады.

Күйлердің үшінші тобына **e-a** бастапқы ладтық тірек жатады. Ол сонымен қатар **e-h**-ға («Жігер», «Байжұма»), кейде **d-a**-ға («Байжұма») ауысуы мүмкін. Оның қатарында композитордың нағыз жаңашыл сипаттағы күйлері, атап айтқанда, «Жігер», «16 жыл», «Әсем қоңыр», «Ана бұйрығы», «Шынар», «Байжұма» және т.б. бар.

Егер жоғарыда аталған күйлердің бәрі квартада дыбысталса, ал «Науысқы» күйі квинталық бұрауда орындалады.

Сонымен, күйлердің алғашқы екі тобы дәстүр арнасында орындалады. Соған қарамастан, Дина дәстүрлі саналатын модальды-композициялық схемаларды айтарлықтай түрлендіріп жіберді. Мәселен, **d-g** ладтық тірегі бар күйлерде дамудың негізгі тәсілі ретінде транспозиция принципі қолданылады. Егер тақырып **g-d'** ладтық тіректі иеленсе, онда оның дамуындағы келесі сатылар – квартаға жоғары ауысады (кварталық транспозиция). Тақырып **c'-g'** ладтық тіректе дыбысталады. Бұл орайда **g-d'** ладтық тірек **d-g** ашық шектермен, сондай-ақ, кейінгі ладтық тіректермен, оның

ішінде c^1-g^1 -мен, өзара байланыста болады [8, 17]. $g-d^1$ және c^1-g^1 ара қатынасы көптеген күйлерге ортақ.

Дина күйлерінде бас-буын бөлімі соншалықты дамыған, бүкіл дыбыс диапазонын, тіпті $g-c^1$ өтпелі ладтық тірекке дейін, толтырады (шектің орналасуы бойынша жоғарғысында орындалады). Сол кезде тақырып жоғарғы регистрде c^1-g^1 ладтық тірекке дыбысталады («Меңдіқара»). Бір шектен екіншісіне, тақырыптың $g-c^1$ дайындық бөлімінен кейінгі кіріспесіне қарай – c^1-g^1 - мұндай қозғалысты «Өттің дүние» күйінен байқауға болады.

8. Тақырыптың дыбыстық бояуы көрініс береді – қозғалысты жоғарғы және төменгі шектерде қарама-қарсы қою. Сол арқылы *тембрлік-дыбыстық қарама-қайшылыққа* (контраст) қол жетеді: төменгідегі неғұрлым ашық дыбыс («Өттің дәурен» күйіндегі тақырыптың 1-ші элементі) жоғарғы шектегі күнгірт дыбыспен алмасады. Мәселен, «Қосалқа» күйінде тақырып бастапқыда жоғарғы (бурдон) шекте дыбысталады, ал содан кейін қозғалыс төменгі шекке ауысады. Соған орай c^1-g^1 ладтық тірегі пайда болады. Динаның енгізген жаңа қырлары дәстүрлі болып келген бірқатар күйлердегі ладтық бояудың өзгеруімен байланысты. Екі «кіріспеден» тұрады деуге болатын бастапқы бас-буынның минорлық бояуы («Қосалқа»), сондай-ақ, тембрлік-регистрлік контраст – жоғарғыдан төменгіге (ашық шекті қосу) және одан әрі қарай орта регистрге өту және т.б. назар аудартады. Бұл айтылғандар күйдің дыбыстық палитрасын айшықтай түседі. Динаның «Қосалқасы» Дәулеткерейдің «Ысқырмасын», ал «Жаңа бозашысы» Ерғали Ищановтың «Бозашы» күйін еске түсіреді.

$d-a$ ладтық тіректі күйлер дәстүрлі шығармаларда кеңінен таралған. Соған қарамастан, Дина аталған модальды-композициялық схемалы үлгілерге көптеген жаңалықтар әкеп қосты. Мәселен, тақырыптың транспозиция принципі $d-a$ ладтық тіректі күйлерде («Қарақасқа ат», «Гой бастар») және $e-a$ ладтық тіректі күйлерде («Жігер», «16 жыл», «Әсем қоңыр») жиі қолданылады.

Әдетте жоғарыда аталған күйлерде тақырып $a-e^1$ ладтық тірекке, ал оның кейінгі транспозиция d^1-a^1 ладтық тірекке дыбысталады. Оның соңғысы тақырып берілгеннен кейін іле-шала және шағын байланыстырғыш өтпелі сәттен соң, не күйдің одан әрі даму үдерісінде («саға» бөлімінен кейін) дыбысталады. Кварталық арақатынаста ладтық тіректердің мұндай өзара байланыста болуы жиі кездеседі әрі тұрақты болып келеді. Бұл композитордың көптеген күйлерінде, оның ішінде «Әсем қоңыр», «16 жыл» және басқа керемет күйлерінде кездеседі. Кварталық транспозиция тақырыпқа өзгеше дыбыстық реңк береді, Дина Нұрпейісованың күйлерінде бұл аса маңызды *стильдік* фактор ретінде орныққан. Кейбір күйлерде бас-буынмен, тақырыппен (негізгі бұын) және оның транспозициясымен – $e-a/a-e^1/d^1-a^1$ – байланысты ладтық тіректердің кварталық тізбегі түзіледі. Дина күйлерінің одан бұрынғы шығармаларға қарағанда ерекшелігі тақырыптың транспозициясында минорлық бояуы бар – $a-e^1/d^1-a^1$ – ладтық тіректер дыбысталады (1). Оның шығармашылық қолтаңбасының маңызды стильдік ерекшелігі — тақырыпты баяндау мен оның транспозициясындағы ладтық тіректердің өзге арақатынастарын пайдалану, осы өзара байланыстарды есту (2). «Жігер» күйінде тақырыптың квинталық транспозициясы кездеседі.

Ал соңғы екі күй топтарында Динаның жаңашылдық сипатты шығармалары жинақталған. Ол $e-a/e-h$ тәрізді жаңа ладтық тіректерді алғашқы болып қолға алып, жаңалық етіп енгізеді (бұл оның замандастары шығармаларында мүлдем кездеспеді десе болады):

а) Осы ладтық тіректерді меңгеру және оны негізгі деп алуға тұжырым жасау күйлердің дыбыстық бояуының өзгеруіне мүмкіндік береді; б) Тақырыптың транспозициясы $d-g$ ладтық тіректі күйлерде емес, керісінше $d-a$ ладтық үлгілерінде қолданылады. Бұл арада композитордың жаңашылдық қолтаңбасы айқын көрінеді. Тақырып бояуын айшықтай түсу тәсілі әртүрлі күйлерде, оның ішінде «Байжұмада» бар. Онда бас-буынмен, тақырып және оның транспозициясы арасында — $d-a/f-c^1/a-e^1$ – терциялық арақатынас басым болады. Сонымен қатар, тақырыптың транспозициясы бөлімнің I-сағасын жиі алмастырады. Оның дыбыстық диапазоны кульминациялық бөлімге сәйкес келеді деуге болады. Демек, басқа биіктікте тақырыпты қайталау оның дамуындағы дербес тәсіл ретінде көрініс береді.

$e-a$ бастапқы ладтық тірегі тақырыпты $a-e^1$ ладтық тірегіне береді, ал соңғысы, өз кезегінде, тақырыпты d^1-a^1 ладтық тірекке жеткізуді жүзеге асырады. Сонымен, олардың арасында ішкі «ладтық-тональдық» өзара байланыс түзіледі.

«Әсем қоңыр» күйінің модальды-композициялық схемасын келтіреміз:

<i>e-a/e-h</i>	<i>a-e' /d-d'</i>	<i>d'-a'</i>	
бас-буын	тақырып, байланыстырушы ладтық тірек	тақырыптың транспозициясы	
<i>e-a</i>	<i>a-e /d-d</i>	<i>d'-a'</i>	
бас-буын	тақырып, байланыстырушы ладтық тірек	тақырыптың транспозициясы	
<i>e-a</i>	<i>a-e/e-a</i>	<i>d-d²</i>	<i>d'-a'</i> / <i>a-e'</i> <i>d-a</i>
бас-буын	тақырып бас-буын	II саға /тақырыптың транспозициясы/бас буын	

Екі мәрте қайталанады

Сонымен, *e-a* ладтық тіректі, *a-e'*-дағы тақырыппен және *d'-a'*-дағы транспозициямен, сондай-ақ, қайталанған II саға мен (*d-d²*) модальды-композициялық схема Дина күйлеріне неғұрлым тән болып келеді және оның орындаушылық стилінің негізін құрайды. Бұл арада әңгіме аталған автордың күйлерінде кездесетін жаңа модальды-композициялық схема туралы болып отыр. Бұл оның жаңашылдық жетістіктерінің жемісі болып табылады.

Төменгі (ортаңғы) регистрден жоғарғысына және одан кері жүруіне өту мақсатында Дина күйлерінде жиі қолданылатын *d-d'* типіндегі *октавалық* байланыстырушы *ладтық тіректер* туралы айрықша тоқтала кеткен жөн. (қараңыз: «Әсем қоңыр», «16 жыл», «Ана бұйрығы» және т.б.). Музыкалық кеңістікті жоғары және төмен қарай симметриялық бөлетін аталған ладтық тіректің маңызы ерекше, ол біздің ойымызша, тек Дина Нұрпейісованың күйлерінен бастап ерекше бедермен айшықталған.

Сонымен қатар, бас-буын бөлімінде оқтын-оқтын пайда болатын – алғаш рет Дина енгізген тәсіл *унисонды* ұласу («түйіндер») («Қарақасқа ат», «16 жыл», «Домалатпай»). Бұл орайда әңгіме *a-a*, төменгі регистрдегі екі шектегі қоса алғандағы дыбыс туралы болып отыр. Оны орындау музыкант саусақтарының мейілінше созылуын талап етеді.

Уақытша «кідіріс» тәрізді естілетін унисонды «түйіндерден» басқа, мұндай айшықты функцияны *секундаға* және одан кері қарайғы қозғалыс иеленеді. Секундалық жүрістер, оның дыбысталу ұзақтығы – Динаның мына төмендегідей күйлерінде қолданылатын маңызды драматургиялық тәсіл: *f-g*, *g-a* – «Қосалқа», «Өттің дәурен»; *g-a* – «Қосалқа», «Шынар», «Әсем қоңыр»; *b-c*, *d-e* – «Байжұма»; *a-h*, *g-a* – «16 жыл»²¹⁰.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

- 1 **Жубанов А.** Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата, 1958. – 394 с.
- 2 **Бисенова Г.** Кюйи Дины Нурпеисовой // Музыкальная культура Казахстана. Сб. статей и материалов. – Алма-Ата, 1955. – С.69-91.
- 3 **Шегебаев П.** Происхождение и развитие образа Соловья в домбровой музыке // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С. 94-104.
- 4 **Шегебаев П.** Жанровые особенности кюя «Науыскы» (Комическое в домбровой музыке) // Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С. 105-112.
- 5 **Сахарбаева К.** Атырау – ән-күй мұхиты. – Алматы, 2001. – 784 б.
- 6 **Райымбергенов А., Аманова С.** Күй қайнары. – Алматы, 1990. – 288 б.
- 7 **Дина.** Әсем қоңыр. Күйлердің ноталық жазбаларын жасап, жинақты құрастырған Қ.Ахмедияров пен Ғ.Ахмедияров. – Алматы, 1997. – 132 б.
- 8 **Утегалиева С.** Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. Автореферат канд. дис. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – 25 с.

² Секундалық қозғалыстың айшықталуын ұлы күйші Құрманғазы өзінің күйлерінде қолданғаны белгілі. Оның параллель секундамен қозғалатын атақты «Серпер» күйін еске түсірейікші. Ал Дина осы дәстүрді жалғастырып, оны одан әрі дамыта түсті.

REFERENCES

- 1 **Zhubanov A.** Struny stoletii. Ocherki o zhizni i tvorcheskoi dejatel'nosti kazakhskikh narodnykh kompositorov. – Alma-Ata, 1958. – 394 pp.
- 2 **Bisenova G.** Kyuii Diny Nurpeisovoi // Muzykal'naja kul'tura Kazakhstana. Sbornik statei i materialov. – Alma-Ata, 1955. – 69-91 pp.
- 3 **Schegebaev P.** Proiskhozhdenije obraza Solov'ja v dombrovoi muzyke // Instrumental'naja muzyka kazakhskogo naroda. Stat'i i materialy. – Alma-Ata: Oner, 1985. – 94-104 pp.
- 4 **Schegebaev P.** Zhanrovo-stilevyje osobennosti kyuja “Nauysky” (Komicheskoe v dombrovoi muzyke) // Instrumental'naja muzyka kazakhskogo naroda. Stat'i i materialy. – Alma-Ata: Oner, 1985. – 105-112 pp.
- 5 **Sakharbaeva K.** Atyrau — an-kyui mukhity. – Almaty, 2001. – 784 p.
- 6 **Raimbergenov A., Amanova S.** Kyui kainary. – Almaty, 1990. – 288 p.
- 7 **Dina.** Asem konyr. Kyuilerdin notalyk zhazbalaryn zhasap, zhinakty kurastyrgan K.Akhmed'jarov pen G. Akhmed'jarov. – Almaty, 1997. – 132 p.
- 8 **Utegalieva S.** Phunktsional'nyi kontekst musykal'nogo myshlenija kazakhskikh dombristov. Avtoreferat kand. dis. – L.: LGITMiK, 1987. – 25 p.

Сауле УТЕГАЛИЕВА

НАРОДНЫЙ КЮЙШИ — ДИНА НУРПЕИСОВА: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Резюме

Данная статья посвящена творчеству Дины Нурпеисовой (1861-1955) – знаменитой казахской домбристки, кюйши, талантливой ученицы великого Курмангазы, изучению его стилевых особенностей.

Автор выявляет новаторские черты в трактовке ритма и формы, а также модально-композиционных схем.

Ключевые слова: домбра, модально-композиционная схема, домбровые кюи, музыкант-импровизатор, жанрово-стилевые особенности

Saule UTEGALIEVA

FOLK KUISCHI — DINA NURPEISOVA: STYLE PECULIARITIES

Summary

This paper is devoted to the study of stylistic peculiarities of Dina Nurpeisova creativity (1861-1955), who known as a famous Kazakh *Dombra* player, *kyuishi* (performer/creator of instrumental pieces such as *kyuis* for various traditional musical Instruments).

Author examines the new traits in a treatment of rhythm and forms as well as modal compositional schemes.

Key words: Dombra, modal-compositional schema, Dombra kyuis, musician- improvisator, genre-stylistic peculiarities

Автор туралы мәлімет

Өтегалиева Сауле Ысқақызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты.

УДК 78(574)09

А. ОМАРОВА

кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

КАЗАХСКАЯ ОПЕРА: ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС И ИСТОРИЧЕСКИЕ ШТАМПЫ

В статье показаны неточности, допущенные в интерпретации отдельных вех (страниц) из истории казахской оперы. Их комбинация отражает сочетание юбилейных дат 2014 года, связанных со знаковыми для национальной культуры именами и произведениями – А. В. Затаевич (1869-1936), Б. В. Асафьев (1884-1949), «Кыз Жибек» Е. Г. Брусиловского (1934, либретто Г. М. Мусрепова), «Абай» А. К. Жубанова, Л. А. Хамиди (1944, либретто М. О. Ауэзова) и др.

Через привлечение малоизвестных сведений подтверждается необходимость обобщения обширного фактологического материала, его нового «прочтения» (изучения), преодолевающего иллюзию полного освоения и «исчерпанности».

Ключевые слова: культура, композитор, опера, периодика, свидетельство, документ, факт.

Тірек сөздер: мәдениет, композитор, опера, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Keywords: culture, composer, opera, periodicals, certificate, documents, fact.

Перспективы изучения истории национального музыкально-театрального искусства и в целом художественной культуры Казахстана связаны, на наш взгляд, не только с утверждением все более широкого теоретического контекста, но и с последовательным введением в научно-исследовательскую практику документов и фактов, прежде недоступных или же по определенным причинам «забытых» и не задействованных. Необходимый материал сохранился в архивных фондах, содержится в различных музыкально-критических и публицистических источниках (как правило, это публикации, «разбросанные» по изданиям разного профиля, тексты, авторами которых нередко выступают представители смежных сфер знания). Их привлечение открывает возможность для пересмотра односторонних, а порой и явно тенденциозных оценок и положений, укоренившихся в работах, посвященных наследию профессиональных композиторов XX века.

Сказанное может быть подтверждено через привлечение нескольких тезисов, получивших достаточно широкое распространение в музыковедческих трудах и учебной литературе, но очевидно нуждающихся в уточнении и дополнении. В их комментировании будут использованы данные из периодической печати 1930-х годов, большая часть которых вводится в научный обиход впервые.

1. *«Триумфальный успех казахской оперы на декаде казахского искусства и литературы в Москве в 1936 году заставил на некоторое время забыть о многолетней работе Затаевича над казахской песней, и композиторская школа в Казахстане образовалась без его влияния»* [1, 14].

Данное положение было оформлено по истечении значительного срока после премьер лучших национальных опер – «Кыз Жибек» (1934), «Абай» (1944), «Биржан и Сара» (1946), в то время как нижеприводимые цитаты из публикаций Е. Г. Брусиловского соответствуют начальному этапу работы казахстанских композиторов в этом жанре (известно, что он стал осваиваться в числе первых):

– «В музыке к “Кызжибеку” я во многом использую материалы, собранные научно-исследовательским кабинетом Казмузтехникума, народные напевы и народные песни, собранные композитором Затаевичем» [2];

– «Его работа во многом послужила делу популяризации казахской народной музыки, в частности, до сих пор служит прекрасной помощью для композиторов, работающих в области казахской музыки» [3];

– «Опера “Ер-Таргын” создана на основе народной музыки – песен и кюйев. Покойный народный артист КССР А. В. Затаевич, молодые этнографы Д. Д. Мацуцин, Б. Г. Ерзакович, потратившие немало энергии для собирания и записи песен и кюйев, в известной мере подготовили создание полноценной казахской оперы» [4].

Добавим, что спустя годы Е. Г. Брусиловский подчеркнет и значение историко-биографических примечаний А. В. Затаевича, «ценных <...> написанных с большим литературным мастерством и интереснейшими характеристиками»: «Лично для меня и моей работы эти примечания сыграли исключительно важную роль» [5].

Статус Е. Г. Брусиловского как основоположника профессиональной композиторской школы Казахстана общепризнан, принимая же во внимание приведенные строки, следует фиксировать факт пусть опосредованного, но четко обозначенного влияния А. В. Затаевича.

2. «*Творческие достижения раскрываются уже в первых (ранних) операх “Қыз Жібек” (13 января 1934 г.), “Жалбыр” (17 ноября 1935 г.) и “Ер Тарғын” (15 января 1937 г.), которые образуют триаду*» [6, 77].

Подчеркнутые даты не соответствуют действительности. Сошлемся на многочисленные энциклопедические и справочные издания, но прежде всего, конечно, на свидетельства автора и периодические издания того времени. «И седьмого ноября 1934 года состоялась премьера “Қыз Жібек”» [5]; седьмое ноября 1935 г. – дата и приуроченной к 15-летию Казахской республики премьеры «Жалбыр», (закреплена во времени и в многочисленных источниках, хотя из прессы тех лет высвечивается даже другой месяц [7], но это – отдельная тема).

Привлечение дополнительных документальных материалов предоставляет возможность зафиксировать новые и важные детали в, казалось бы, хорошо изученном: творческая «судьба» созданных произведений (история возникновения авторского замысла, этапы его практической реализации и т.д.) все еще обогащается обстоятельствами, убеждающими в том, что их общепринятая версия порой достаточно далека от истины. В подтверждение приведем лишь одну цитату: «...у меня предстоит работа по восстановлению “Ер Таргына”, либретто которого закончено К. Джандарбековым и Н. Баймухамедовым. Из “Ер Таргына” изъяты все “измы”, и он отныне совершенно добропорядочный батыр. <...> В связи с изменениями в либретто, будет в некоторой мере изменена и музыка. (Напомним, что первоначальный текст либретто был создан С. Камаловым. – А. О.).

«После “Ер Таргына” мне предстоит заниматься доработкой “Қыз Жібек”, которая должна возобновляться в будущем сезоне. Габит в настоящее время занят ее доработкой, которая, хочется надеяться, будет не столь уж значительной» (из письма Е. Брусиловского И. Омарову от 1 июля 1953 г.) [8].

3. «*Обратимся к казахстанской истории музыки. 1934 год – год премьеры первой казахской оперы – “Қыз Жібек” Е. Г. Брусиловского*» [9, 20].

Сегодня «Қыз Жібек» Е. Г. Брусиловского (либретто Г. Мусрепова) однозначно воспринимается и оценивается как первая казахская опера без необходимых ссылок на рассредоточенный во времени процесс преобразования ее первоначального варианта. Между тем история данного текста, значимая для понимания эволюции композиторского творчества на протяжении нескольких десятилетий, может и должна быть воссоздана с большей точностью и результативностью. Для этого важно не только продолжить изучение авторских редакций и сценических версий, но и осуществить анализ сопутствовавших им оценочных суждений. Особенно интересны те, что соответствуют этапу вхождения нового жанра в пространство культуры. Пр процитируем лишь наиболее авторитетные:

– «Пьеса “Қызжібек” по своей музыкальной насыщенности несомненно близка к опере» [2];

– «...к какому жанру принадлежит постановка “Қыз-жібек”? Что это: опера, оперетта, музыкальная комедия, музыкальная драма или какой-то новый особый жанр? В афише, выпущенной к премьере, сказано: “Қыз-жібек” – музыкальная пьеса. Но такое определение слишком общее, не конкретное. <...> По моему мнению, “Қыз-жібек” такая музыкальная драма, которая занимает среднее положение между музыкальной комедией и оперой. В таком понимании “Қыз-жібек” является действительно вполне законченным, полноценным произведением.<...> Театр не отрицает, что в недалеком будущем он перейдет к полноценной опере» [10];

– «Работая над “Таргыном”, мы поставили своей задачей создать первую казахскую оперу» [11].

4. «*Вопрос о создании национальной казахской оперы поднимался неоднократно на протяжении последних лет, но практически был поставлен только в прошлом году <...> Можно надеяться, что в зимнем театральном сезоне казахские трудящиеся будут видеть и слышать*

свою первую оперу», – так начинался и заканчивался текст статьи С. Муканова, опубликованной накануне декады, в апреле 1936 г., по истечении полутора (!) лет после премьеры «Кыз Жибек» и не в связи с «Ер Таргын» [12].

Обращение к периодике 1930-х годов убеждает: перспектива создания первой казахской оперы, воспринимавшаяся в своей безусловной актуальности, виделась в связи с другими произведениями; неоднозначная (особенно поначалу) оценка самой «Кыз Жибек» определялась наличием разных точек зрения на пути развития национального искусства.

«Первая казахская опера» – под таким названием в течение 1936 года с интервалом в шесть месяцев «Казахстанской правдой» были опубликованы статьи, освещавшие работу над воплощением двух самостоятельных оперных замыслов. Если публикация К. Джандарбекова и Е. Брусиловского [11] имела своим логическим продолжением постановку «Ер Таргын» (15 января 1937 г.), в последующем многократно проинтерпретированную как в музыкально-театральной, так и музыковедческой сфере, то «шаги», представленные С. Мукановым [12] – одним из авторов либретто, остались до конца не завершенными, а сквозь десятилетия – как бы «забытыми».

В статье «Казахская народная музыка и музыкальный театр» в 1936 г. М. Ауэзов писал: «Всеми своими начинаниями и достижениями Музыкальный театр теперь вплотную подходит уже к освоению, к воспроизводству на своей сцене настоящей полнозвучной оперы, каковою должна явиться новая казахская опера “Ахан – Зайра”, создаваемая для муз. театра заслуженным деятелем искусств композитором Асафьевым» [13]. Примечательно, что этот проект, не упоминавшийся в научно-исследовательской литературе, оказался вместе с тем подтверждаемым и через другие свидетельства и факты (к примеру, в публикациях 1964 и 1983 годов соответственно):

– «... Б. В. Асафьев выразил желание написать казахскую оперу. Либретто будущей оперы уже было написано, но болезнь помешала композитору осуществить свое намерение» [14];

– «Б. Асафьев намеревался на основе записей Затаевича писать оперу. Известно его письмо, где о будущей опере упоминается как о деле решенном, безусловном, имеющем свершиться в скором будущем» [15].

В письме, адресованном М. О. Ауэзову, Б. В. Асафьев признавался: «Сюжетно-драматическая основа и лиризм, весь ход действия в смысле его эмоциональной насыщенности и глубокой поэзии мне очень и очень по душе. Здесь много простора для музыки, есть красивые образы и яркие характеры. Словом, как материал для оперы – я не хочу искать другого» [16].

Поясняя свои творческие замыслы и планы для газетной публикации, композитор отмечал: «Меня целиком захватила и взволновала работа над казахской оперой. <...> Я отнюдь не собираюсь строить оперу этнографически-натуралистическими методами и простым пересказыванием народных мотивов <...> Я с нетерпением жду приезда <...> участников декадника <...>. Непосредственное знакомство с постановками Казмузтеатра и репертуаром казахской филармонии значительно облегчит мне работу над оперой» [17].

С учетом этой информации иначе воспринимаются хорошо известные и широко цитируемые статьи Б. В. Асафьева 1936-37 г.г., публиковавшиеся как во всесоюзной, так и республиканской печати. Прежде они были соотнесены лишь с письмами Б. В. Асафьева к А. В. Затаевичу по поводу его сборников и композиторских обработок.

5. «... на протяжении всего жизненного пути он боготворил Мухтара Ауэзова...», – данный тезис фигурирует в нескольких публикациях о Брусиловском [6, 75].

Творческие фигуры Е. Г. Брусиловского и М. О. Ауэзова в союзе «композитор и либреттист» впервые объединила «Айман – Шолпан» (1938) – четвертая из девяти написанных «аксакалом казахской музыки» опер (ей предшествовали «Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер Таргын») и результат повторного (в условиях музыкально-театрального синтеза) обращения драматурга, будущего «классика казахской литературы», к сюжету широко известного эпоса. Для истории национального оперного искусства произведение значимо как «первая комическая опера», в развитии художественной культуры – как единственный опыт непосредственного взаимодействия художников, чья профессиональная деятельность, многогранная и результативная, оказалась исторически соизмеримой.

Тем не менее в статье «Театр и композитор», опубликованной в том же, 1938 году, М. О. Ауэзов сочтет необходимым зафиксировать: «Наши оперы – пока это, по существу, собрание “цитат”. В “Ер-Таргыне” – опере Е. Г. Брусиловского 80 самостоятельных законченных казахских

песен. Вдобавок значительная часть из них имеет автора, имена которых хорошо известны всему народу. В “Жалбыр” – 75 народных песен. Только в “Айман – Шолпан” автор более широко использует свои творческие возможности». Показателен его призыв: «Нужно уточнить границы творческого использования народной музыки и оградить композиторов казахского народа от несколько беззащитного использования их произведений композиторами, работающими в Казахстане» [18]. В 1941 году в выступлении на совещании «По итогам всесоюзной оперной конференции» возросший уровень требований к композитору, являющемуся, по словам М. О. Ауэзова, «ведущим творческим персонажем в нашем творческом коллективе», будет обозначен им через критику Е. Г. Брусиловского.

С течением времени, особенно в публикациях, рассчитанных на всесоюзную читательскую аудиторию, его оценочные суждения приобретут более обобщенный характер, однако вряд ли это свидетельствовало об изменении индивидуальной позиции. Яркой иллюстрацией может служить фрагмент из протокола обсуждения (на заседании жюри по просмотру декадных спектаклей) оперы «Дударай» в мае 1958 года. Высказывание М. О. Ауэзова, раскрывавшего «неудовлетворительное впечатление», показательно как по сути «снятое», причем без особых затруднений, и факт успешной премьеры (1953), и факт не менее успешной реализации новой редакции, приуроченной к 40-летию Октября (1957) [19].

Свидетельства, подтверждающие наличие (возникновение) творческих разногласий, сохранились и в музыкально-критическом наследии Е. Г. Брусиловского. В воспоминаниях он уделит внимание развернувшейся после публикации статьи «Театр и композитор» «бурной, злобно тенденциозной “дискуссии”», в которой его работу «шельмовали на все лады» [20]; упомянет эту ситуацию при коллективном обсуждении «ошибок» А. К. Жубанова (1951), указывая на «лже-научную, националистическую, вредную мысль», высказанную М. О. Ауэзовым еще в 1938 году.

В заключение сформулируем выводы по тезисам, отобраным для комментирования и уточнения.

1. Влияние А. В. Затаевича на процесс формирования профессиональной композиторской школы в Казахстане (а не только становление музыкально-этнографической науки) – прямое и опосредованное, явное или же по тем или иным причинам вуалируемое – неоспоримо. Оно подтверждается как в обращении к личным признаниям и высказываниям отдельных музыкантов, так и при сопоставительном изучении изданных сборников, композиторских записей, обработок казахской музыки и текстов произведений, создававшихся в европейских жанрах на протяжении 1930-х и 1940-х годов. В условиях нового изучения фактологического материала той поры, более последовательного и тщательного, возможно осмысление истинного масштаба и многообразия форм реального воздействия А. В. Затаевича (его личности, деятельности, опубликованных работ) на развитие национальной музыкальной культуры в целом.

2. Расхождения в датах премьер музыкально-театральных постановок, объяснимые в контексте практики прежних лет, но сохраняющиеся и в современных изданиях (в том числе опубликованных за текущее десятилетие), в опоре на имеющиеся и вновь обнаруживаемые документальные источники во избежание дезориентации и разночтений должны быть «сняты» или по крайней мере прокомментированы). Это актуально и значимо, прежде всего, в отношении произведений, приобретших статус национальной классики.

3. Жанровое своеобразие первых в истории оперного искусства Казахстана партитур требует дальнейшего постижения. При этом представляется важным введение обязательных уточнений: в отношении какой именно из многочисленных и разновременных версий формулируются те или иные выводы. Творческая история «Кыз Жибек» и «Ер Таргын» достойна восстановления в полном объеме, включая периоды активного фигурирования в качестве предмета идеологических дискуссий, «снятия с репертуара» (выражение Е. Г. Брусиловского), то есть отсутствия в репертуарных списках и на сцене оперного театра, последующего восстановления и реконструкции.

4. Отдельное исследование может быть посвящено музыкальной пьесе из жизни акынов, певцов «Акан – Зайра», на сюжет которой предполагалось написать новую оперу. Ее содержание авторы облачают в сложную, чуть ли не «полифоническую» форму, обнаруживая свободу сочетания точности и аллегории, достоверности и условности, открытости и подтекста. Безусловно примечательный с точки зрения своей стилистики данный текст значим в контексте тех

художественных идей, которые были актуальны в общественном сознании той поры и в последующей перспективе.

5. Личное и художническое взаимодействие М. О. Ауэзова и Е. Г. Брусиловского, закономерно подверженное определенным изменениям, реализовывалось в разных сферах и со временем, в достаточно сложных и неоднозначных обстоятельствах, приобрело характер непрекращавшегося диалога-спора. Оно характеризуется в очевидной динамике от дружеского общения до публичного противостояния. Подлинное соотношение личностных и творческих позиций, важное по преимуществу для специалистов, все же не должно подвергаться искусственной идеализации, явно искажающей действительность и девальвирующей смысл принципиального отстаивания ими собственных точек зрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 **Дернова В.П.** А.В.Затаевич и казахская народная музыка. Автореф. дисс. ... к. иск. – Л., 1960. (Здесь и далее по тексту подчеркнуто мною. – А.О.).
- 2 Казахстанская правда. 1934. № 225. (Здесь и далее сохранена орфография цитируемого первоисточника).
- 3 Казахстанская правда. 1936. № 282.
- 4 Казахстанская правда. 1937. № 3692.
- 5 Простор. – 1997. – № 9.
- 6 **Кузембаева С., Егинбаева Т.** Лекции по истории казахской музыки. – Алматы: 2005. – 272 с.
- 7 Социалды Қазақстан. 1936. № 3705.
- 8 ЦГА. Ф-999, оп. №1, д. 265.
- 9 Недлина В. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 181 с.
- 10 Социалистическая Алма-Ата. 1936. № 128.
- 11 Казахстанская правда. 1936. № 236.
- 12 Казахстанская правда. 1936. № 85.
- 13 Қазақ әдебиеті. 1936. № 83.
- 14 Простор. – 1964. – № 6.
- 15 Ленинская смена. 1983. № 206.
- 16 Казахстанская правда. 1935. № 286.
- 17 Казахстанская правда. 1936. № 83.
- 18 Социалистическая Алма-Ата. 1938. № 707.
- 19 Летопись жизни и творчества М.О.Ауэзова. – Алматы, 1997. – 768 с.
- 20 Простор. – 1997. – № 10.

REFERENCES

- 1 **Dernova V.P.** A.V.Zataevich i kazahskaja narodnaja muzyka. Avtoref. diss. ... k. isk. – L., 1960. (Zdes' i dalee po tekstu podcherknuto mnoju. – A.O.).
- 2 Kazahstanskaja pravda. 1934. № 225. (Zdes' i dalee sohranena orfografija citiruемого первоисточника).
- 3 Kazahstanskaja pravda. 1936. № 282.
- 4 Kazahstanskaja pravda. 1937. № 3692.
- 5 Prostor. – 1997. – № 9.
- 6 **Kuzembaeva S., Eginbaeva T.** Lekcii po istorii kazahskoj muzyki. – Almaty: 2005. – 272 s.
- 7 Socialdy Қазақстан. 1936. № 3705.
- 8 CGA. F-999, op. №1, d. 265.
- 9 **Nedlina V.** Akademicheskaja muzyka Kazahstana i SShA: perekrestki rubezha vekov. – Almaty, 2011. – 181 s.
- 10 Socialisticheskaja Alma-Ata. 1936. № 128.
- 11 Kazahstanskaja pravda. 1936. № 236.
- 12 Kazahstanskaja pravda. 1936. № 85.
- 13 Қазақ әдебиеті. 1936. № 83.
- 14 Prostor. – 1964. – № 6.
- 15 Leninskaja smena. 1983. № 206.
- 16 Kazahstanskaja pravda. 1935. № 286.
- 17 Kazahstanskaja pravda. 1936. № 83.
- 18 Socialisticheskaja Alma-Ata. 1938. № 707.
- 19 Letopis' zhizni i tvorcestva M.O.Aujezova. – Almaty, 1997. – 768 s.
- 20 Prostor. – 1997. – № 10.

Ақлима ОМАРОВА

**ҚАЗАҚ ОПЕРАСЫ:
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҮРДІС ЖӘНЕ ТАРИХИ ТАҢБАЛАР**

Резюме

Мақалада қазақ опера тарихының жеке беттерінде жіберілген кейбір олқылықтар көрсетілген. Ұлттық мәдениет үшін таңбалы болып есептелетін есімдер мен туындылардың қиыстырылуы – А.Затаевичтің (1869-1936), Б.Асафьевтің (1884-1949), «Қыз Жібек» Е.Брусиловскийдің (1934, либреттосы Ғ.Мүсіреповтікі), «Абай» А.Жұбанов пен Л.Хамидидің (1944, либреттосы М.Әуезовтікі) және т.б. 2014 жылы өтетін мерейтой күндерімен байланысты таңдалған.

Көпшілікке аз танылған мағлұматтарды ғылыми айналымға тарту арқылы ауқымды фактологияның материалдың қорытындылануы дәлелденеді, оның жаңаша зерттелуі, толық игерілген және «тамамдалған» деген алдамшы ойдан арылуға мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: мәдениет, композитор, опера, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Aklima OMAROVA

**KAZAKH OPERA:
CREATIVE PROCESS AND HISTORICAL STAMPS**

Summary

The article shows inaccuracies in the interpretation of certain milestones (pages) of the history of Kazakh opera. Their combination reflects events and anniversaries in 2014, related to the names and works which have significant meaning for national culture – A. V. Zataevich (1869-1936), B. V. Asafiev (1884-1949), «Kyz Zhibek» by E. G. Brusilovsky (1934, libretto by G.M.Musrepov), «Abay» by A. K. Zhubanov, L. A. Hamidi (1944, libretto by M. O. Auezov), and others.

The need to summarize the extensive factual material and its new «understanding» (studying) is confirmed through the involvement of the little-known information, which eliminates the illusion of full study and «finalization».

Keywords: culture, composer, opera, periodicals, certificate, documents, fact.

Сведения об авторе

Омарова Ақлима Каирденовна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

УДК 78.01

Т. ДЖУМАЛИЕВА¹, В. ТЕТЕРИНА²

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения¹,
студент специальности «Музыковедение»²

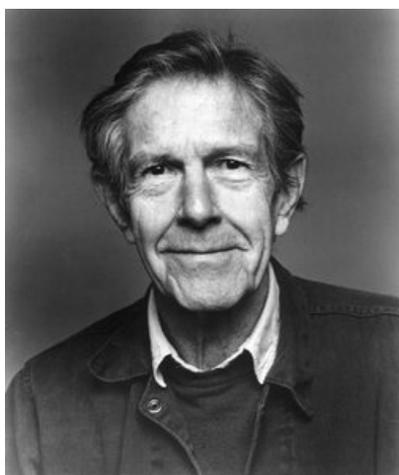
ЗВУКОВОЙ МИР ДЖОНА КЕЙДЖА

Эта статья посвящена работе американского авангардного композитора Джона Кейджа (1912-1982). В ней обсуждаются идеи композитора, связанные с эмансипацией и эстетизацией звука и шума и созданием нового музыкального мира.

Ключевые слова: Джон Кейдж, американский авангард, конкретная музыка, электронная музыка.

Тірек сөздер: Джон Кейдж, американ авангард, деректі музыка, электрондық музыка.

Keywords: John Cage, American avant-garde, concrete music, electronic music.



Бережнее к «непонятному», надо терпеливо и выжидательно взвесить разноречивые мнения. Если это только опыт – но ведь на опыте держится вся культура, наука, жизнь...

Б. Асафьев

XX век вошел в историю как период величайших потрясений основ общества и искусства. С ним связаны новые художественные течения, имена новых гениев, иные скорости, когда каждый новый художественный стиль приходился не на десятилетия, а на годы. С одной стороны, наметилась тенденция отрицания исторической преемственности, традиций, с другой, начались экспериментальные поиски новых форм и путей развития искусства. Ведущие представители в области искусства этого столетия – поэты, художники, композиторы, стали говорить об ином мироощущении, ином *звукосозерцании, звуковыражении*, видении окружающей среды, и выдвигать новые, нередко эпатажные идеи. Если сравнить состояние музыки начала XX века и его конца, то налицо резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте, музыкальных идеалах, ценностях и традициях.

Яркое свидетельство тому творчество Джона Кейджа (1912-1992) – гениального американского композитора, представителя молодой национальной композиторской школы, одной из значительных фигур послевоенного авангарда, философа, поэта, педагога, художника, новатора, 100-летие которого отмечалось мировой общественностью в 2012 году. Он изобретал новые композиторские техники, был одним из пионеров в области шумовой и электронной музыки, алеаторики, использовал восточные инструменты, препарировал фортепиано, писал музыку тишины, читал лекции о том, что называл словом «ничто», внимательно вслушивался в музыку жизни.

Высказывания и мысли о музыкальном искусстве Дж. Кейджа, анализ его этапных произведений, позволяет нам говорить о своеобразии и не типичности художественного мышления американского композитора-изобретателя, основанного на парадоксах, выделить основные тенденции и принципы, присущие его творческому методу, системе принципов, управляющих процессом создания музыкального сочинения. Назовем наиболее важные из них:

- отсутствие демаркационной линии между искусством и жизнью;
- доминирование иррационально-интуитивного начала как в композиторской, так и исполнительской сфере;

- новый взгляд на звуковую материю, эмансипация и эстетизация звука, применение звукошумовых и электронных звучаний, концепция «всезвуковой музыки»;
- использование нетрадиционных инструментов;
- изобретение препарированного рояля;
- широкое использование алеаторики;
- применение недетерминированной нотации;
- тенденция к синтезу достижений культурных традиций Запада и Востока, к созданию «единого культурного пространства»;
- тяготение к театральности, мультимедийности, расширению границ искусства;
- установка на равноправие участников классической триады «композитор-исполнитель-слушатель»;
- создание новой, своей публики.

Дж. Кейджа нельзя отнести к «гениям без инкубации», но этот инкубационный период был относительно краток. Причиной тому – нестандартность мышления, острое стремление американского композитора к новым берегам. Вобрав в себя ведущие тенденции музыки прошлого столетия, он постоянно тяготеет к преодолению и трансформации сложившихся в искусстве традиций, канонов, правил и ограничений, к смелым, нередко парадоксальным экспериментам и изобретениям. Кейдж рано пришел к мысли, что *«цель композитора – открытие окон для звуков окружающей среды, открытие дверей для непосредственной жизни, обращение внимания человека на окружающий мир, а не на себя»* [1]. По мнению американского критика и философа Г. Флинта «Бэббит, Ксенакис, Штокхаузен, Кейдж и их коллеги вступили в безумное соревнование в сфере радикальной музыки, сравнимое с космическими гонками» [2, 127].

В поиске новых решений, будоража свой ум и фантазию, пробуждая дремлющие силы созидания, он приходит к радикальному расширению звукового пространства музыки, к открытию иного звукового мира. Как справедливо отмечают исследователи, его интересует звук с точки зрения высотности, интенсивности, громкости, яркости, а также воздействия звука на человеческую психику. Естественно, что в своих сочинениях Дж. Кейдж будет следить не за эйдосом интонационно-мелодической линии (термин К. Зенкина)¹¹, а за оригинальностью, остротой и разнообразием звуковой мысли. Одна из новаций Дж. Кейджа, который, как известно, «повсюду слышал звуки и мог их создавать из всего», состоит в его новом взгляде на звуковую материю, открытии, что «музыка – это звук, резонирующий с целым миром». Отвечая на вопрос о лидерстве, Кейдж четко разъясняет свой творческий метод: *«Там где люди чувствовали необходимость «склеивать» звуки, чтобы добиться связности, мы стремились сделать наоборот, – избавиться от «клея», чтобы звук был сам по себе»* [3, 11].

Однако вряд ли правильным будет считать, что только Дж. Кейдж, расширяя звуковое пространство, создавал свой необычный звуковой мир, «освобождал звук от клея» и открывал неведомые новые глубины этого звучания, изобретал оригинальные и эпатажные одновременно музыкальные головоломки, которые предлагал слушать и решать слушателю. По сути, это была одна из ведущих тенденций современной музыки второй половины XX века, поскольку и в европейской музыке крупнейшие композиторы – О. Мессиа́н, П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Лигети и другие, экспериментируя со звуком, распространением его в пространстве, конструируя музыкальный материал, создавали иное звуковыражение.

Дж. Кейдж огромное внимание уделял ритму, тембру, тембровой драматургии. Подчеркнем, что одним из главных элементов у него становится не мелодия, не гармония, а *ритм*. Если мы обратимся к творческой биографии Кейджа, то заметим, что он много времени отдает изучению ритма, его роли, своеобразия и возможностей. В поле зрения пытливого композитора ритмы музыки стран Востока, древней Индии, «Весна священная» И. Стравинского, особенно такие разделы как «Величание избранной», «Великая священная пляска». Вслед за самим автором бессмертного балета Дж. Кейдж мог бы повторить: *«Я – тот сосуд, сквозь который прошла “Весна священная”»* [4, 153]. Ритм у Кейджа, как говорил сам композитор, дает жизнь

¹¹ Эйдос – в переводе с греческого языка – это наружность, идея.

произведению, удерживает его как целое, является элементом стабильности, генератором формы, альтернативой тональности.

В этом обнаруживаются, на наш взгляд, разные влияния. С одной стороны, увлечение восточной культурой: создание американским композитором целого ряда произведений, в которых нашло отражение ритмическое и тембровое своеобразие индийской, индонезийской, латиноамериканской музыки, использование различных ударных, нередко и экзотических инструментов. В отдельных вокальных произведениях Дж. Кейдж воспроизводит некоторые особенности пения и инструментального сопровождения, присущие для древней музыкальной культуры народов Северной и Южной Америки и Африки. С другой, продолжение тенденции, идущей от творчества выдающихся композиторов современности – М. Равеля, И. Стравинского, Б. Бартока. С третьей, можно усмотреть прямое продолжение идей итальянских футуристов – Л. Руссоло, Б. Прателлы.

В своих статьях Дж. Кейдж отмечает огромную роль шумовой, электронной музыки в современном музыкальном искусстве. *«Я верю, – говорит композитор в речи “Будущее музыки: Кредо”, – что использование шумов в музыке будет продолжаться и расширяться вплоть до создания произведения с помощью электрических инструментов, которые для музыкальной композиции сделают возможными любые звуки... Если в прошлом существовала разница между диссонансом и консонансом, то теперь, в ближайшем будущем, – между шумом и так называемыми музыкальными звуками»* [5, 3-4]. В этом высказывании, определяя музыку как искусство организации звука, он выступает сторонником и продолжателем так называемой *Американской пятерки*, в которую входят Чарльз Айвз, Карл Раглиц, Уоллингфрод Риггер, Джон Беккер, Генри Кауэлл. Они широко применяли шумы в качестве основного материала, реализуя установку на *эмансипацию* звука. Среди *Пятерки* выделим особое влияние Г. Кауэлла, создателя Концерта для ритмикона с оркестром (1931), *Ostinato pianissimo* (1934), Концерта для ударных инструментов (1958), которых отличает тенденция к расширению возможностей музыкального искусства посредством новых технологий, активизация ритмо-ударного элемента. Приведем строки из переписки Кейджа и Кауэлла. Последний писал в 1937 году: *«Я искренне верю и официально предсказываю, что ближайшее будущее музыки лежит в привнесении ударных с одной стороны, и скользящих тонов с другой, в той степени совершенства создания композиции и гибкости владения инструментами, в которой находятся сейчас старые элементы»* [6, 27].

Кроме того, среди американских композиторов отдельно назовем и Э. Вареза, автора таких сочинений как «Интеграл», «Гиперпризма» «Ионизация», где тембр звука и его колорит является важным элементом, зависимым от гармонии и обертонов, производимых каждым инструментом. Не случайно Варезу принадлежит цикл лекций «Музыка как наука» и «Передовые элементы современной музыки», где четко излагается позиция композитора-новатора, автора экспериментальных произведений на новые возможности электронных звуков и выделяются среди них наиболее важные: а) освобождение от темперированного строя; б) отказ от использования хроматической гармонии; в) углубление дифференциации тембров; г) расширение спектра динамических оттенков и другие [7, 317].

Начиная с 1930-х годов, Дж. Кейдж, стремясь передать звуки урбанистического мира, много пишет «шумовой музыки». Он считал, что ударные обладают большим богатством тембров, объемом и атакой звука, а звуковысотные свойства и образно-эмоциональная сфера ударных инструментов соответствуют его новым художественным замыслам. «Музыка для ударных – это революция, отмечает Кейдж в своей статье «Goal: new music, new dance» («Цель: новая музыка, новый танец»): *«Звук и ритм слишком долго были подчинены ограничениям музыки девятнадцатого столетия. Сегодня мы боремся за их эмансипацию. Завтра, когда зазвучит электронная музыка, мы услышим свободу... Сознательные противники современной музыки, конечно, попытаются сделать все возможное для контрреволюции, ... но наш ответ на критику должен состоять в том, чтобы работать и слушать, производя музыку с ее материалами, звуком и ритмом...»* [8, 87].

Отметим, что идея освобождения и эстетизации шума была почерпнута Дж. Кейджем у итальянских музыкантов-футуристов. Еще в начале XX века Франческо Прателла (1880-1955), Луиджи Руссоло (1885-1947) в своих Манифестах и книгах излагали взгляды на «шумовую музыку» будущего и одновременно представляли слушателю свои первые шумовые композиции. В

манифесте «Искусство шумов» (1913), получившем широкий резонанс, Л. Руссоло четко передает суть нового искусства: «... мы будем варьировать удовольствие нашего чувствования, различая бульканье воды, воздуха и газа в металлических трубах, урчанье и хрип моторов, трепетанье клапанов, движение поршней, пронзительные крики металлических пил, звучное скольжение трамвая по рельсам, шелканье бичей, плесканье флагов». Среди десяти тезисов, выдвинутых Ф. Прателлой в «Манифесте музыкантов-футуристов» (1910), явно опережавших свое время, особо отметим последний (№ 10): «Привнести в музыку все новые проявления природы, передать музыкальную душу многолюдия больших индустриальных предприятий, поездов, трансатлантических кораблей, броненосцев, автомобилей и аэропланов. Прибавить к великим и главным темам музыкального творчества господство машин и победоносное царствие электричества» [9, 272]. Кроме того, в первые десятилетия XX века в сфере шумовой музыки и шумовых эффектов, большую известность получают идеи и эксперименты русских авангардистов – врача, художника Н. Кульбина, композиторов А. Аврамова («Симфония гудков»), М. Матюшина («Победа над солнцем»), А. Мосолова («Завод»), французских композиторов Э. Сати («Парад»), П. Шеффера («Железнодорожный этюд»).

Находясь под влиянием урбанистических, конструктивистских идей¹², впрочем, также как и другие деятели американского искусства – Р. Раушенберг, А. Колдер, Б. Фуллер – Дж. Кейдж создает целый ряд звукошумовых композиций, благодаря которым его имя становится известным в США. Речь идет, прежде всего, о трех «*Constructios*» («Конструкциях»), написанных для ансамбля ударных и нетрадиционных инструментов (1931-1941)¹³, а также об экспериментальных произведениях, предвосхитивших утвердившуюся в конце 40-х «конкретную музыку» и «обработку» звука в процессе электрического усиления¹⁴, цикле электронной музыки в сопровождении ударных инструментов с романтическим названием – *Imaginary Landscape* («Воображаемый пейзаж» № 1, № 2, № 3, № 4, № 5)¹⁵.

В «Конструкциях» не только проявляется фантазия экспериментатора, создающего иные концепции ритма, тембра, динамики, но закладываются основы новой творческой манеры композитора. Кейдж использует, с одной стороны, инструменты, типичные для европейских оркестров; с другой, восточные инструменты – индийские, мексиканские, африканские, японские, индийские, китайские, индо-китайские, балийские, турецкие; с третьей, нетрадиционные – ветряное стекло, различные звуковые орудия, играющие под водой, предметы повседневного быта, жестяные банки¹⁶. Этот момент дал повод американскому музыковеду А. Ричу иронизировать над Г. Кауэллом, Дж. Кейджем и Л. Харрисоном, считая, что эти композиторы «совершили налет на всякого рода старье со двора и создали из этих предметов новый оркестр».

Одновременно с новациями, в Первую конструкцию (в металле, 1939) для секстета исполнителей Кейдж вводит инструменты, к которым прибегали в свое время Р. Вагнер («Мейстерзингеры», 1868), русский композитор-авангардист В. Мосолов («Завод, музыка машин», 1928) – металлические громо-листы; старшие соотечественники Дж. Кейджа Э. Варез – разного рода наковальни («Ионизация», 1930), Г. Кауэлл – струнное фортепиано с прутом («Композиция», 1931). Нельзя не согласиться с наблюдением одного из исследователей творчества Дж. Кейджа, украино-американского музыковеда Е. Григоренко, которая, касаясь вопроса, связанного с инструментарием Дж. Кейджа, пишет: «По своему образному строю 1-ая

² Творчество знаменитых русских, европейских конструктивистов и итальянских футуристов в 20-30 годы получило широкую известность в Америке.

³ *1st Construction (In Metal)* («Конструкция в металле», 1939, 9 мин.) для секстета исполнителей, *2nd Construction* (Вторая конструкция, 1940, 6 мин.) и *3rd Construction* (Третья конструкция, 1941, 15 мин.) для квартета ударных инструментов.

⁴ К подобной методике обработки звука в 50-х годах обращается К. Штокхаузен, в 60-х используется в практике рок-музыкантов.

⁵ Цикл ведет свое происхождение от «Конструкций», первоначально Второй пейзаж назывался Четвертой конструкцией.

⁶ Консервными банками как музыкальными инструментами пользовались уличные музыканты.

Конструкция напоминает грандиозную кузницу – остинатные металлические пульсы малых ударных, струнного рояля и наковален оттенены движениями масштабных звуковых масс там-тама, громо-листов и набатами японских храмовых гонгов» [6,34].

Многообразии тембровых красок, ритмическое богатство, наличие в инструментальном составе струнного фортепиано, бубенцов, колокольчиков, гонгов (японских храмовых, китайских), там-тама, вкупе с причудливым ритмическим рисунком, обилием остинатных синкопированных ритмов, придает музыке Первой Конструкции, на наш взгляд, особый колорит, первозданность и явно американский характер, делая ее похожей на экзотический ритуальный танец американских индейцев. Основу музыкального материала составляют 16 ритмических элементов, которые представлены в экспозиции. Биографы Кейджа отмечают, что в процессе работы над произведением, композитор изначально определяет для себя комплект этих ритмических элементов и их общей длительности:

1я Конструкция, m.m. 1-5 от

Оригинальностью замысла выделяются и следующие сочинения, например, *Living Room Music* («Музыка гостиной»), появившееся в 1940 году. Парадокс, но предметы, типичные для окружающей среды, в частности, для жилой комнаты – мебель, книги, журналы, газеты, да и сама комната, включая ее пол, стены, оконные рамы, трактуются композитором как *инструменты*. Более того, используется *человеческое тело*: четыре исполнителя стучат руками не только по журналам, столам, стенам, дверям и оконным рамам, но и по себе, выбивая четкий ритм ногами по полу. Позже, в 1966 году в Вариациях VII, представляющих собой *звуковой театр* Кейджа, композитором будут использоваться, наряду с 20 радиоприемниками, 10 работающими телефонными линиями, 10 бытовыми электрическими приборами, телевизионным экраном, четыре звука человеческого тела – *мозг, сердце, легкие и желудок*, усиленные 6 контактными микрофонами.

«Музыка гостиной» – это небольшой, длящийся всего 6 минут, но очень своеобразный четырехчастный цикл, предназначенный для *ударно-речевого* квартета. I часть – Чтобы начать; II часть – История; III часть – Мелодия; IV часть – Конец. Вновь, как и в раннем Квартете (1935), а затем в таких сочинениях как «Двойная музыка» (1941), Вариации I (1958), Вариации II (1961), «Шесть» (1991), композитор не конкретизирует и не ограничивает состав участников, а, полагаясь на фантазию и выдумку исполнителей, предлагает выбрать любой тип и количество инструментов. Оригинальностью замысла в цикле выделяется вторая часть квартета – История, представляющая собой разговорный квартет на репетитивный текст «Мир круглый» талантливой американской поэтессы Гертруды Стайн (1874-1946), к творчеству которой он обращается в ранний период неоднократно. На наш взгляд, здесь точно воссоздается репетиционная ситуация в театре: каждый артист занят многократным повторением текста, «зубрежкой» своей партии:

Музыка гостиной, II ч. «История», тт. 12-15

Естественно, что слушательская аудитория реагировала на новации, эксперименты американского композитора со звуковой материей, по-разному. Многие у Кейджа, стремящегося завлечь воображение слушателя, выходило за рамки чисто музыкального творчества, и потому не сразу усваивалось даже интересующейся публикой. Один нью-йоркский критик, пораженный обрушившейся на него звучащей «магмой» потоков звуковых «пучков» и аккордов-«клякс», так присущих музыке Дж. Кейджа, дает образное и конкретное сравнение с массажем слуха. И потому так важно привести советы самого композитора, призывающего слушателя, а все широкие аудитории, как правило, консервативны, к терпеливому и выжидательному восприятию любого необычного опыта: «Если что-то наскучивает за две минуты, проведите с этим четыре. Снова скучно — проведите восемь. Потом шестнадцать. Тридцать две. Внезапно вы заметите, что вам вовсе и не скучно» [10].

Философия, эстетические принципы, творческий метод, музыка Дж. Кейджа, его дерзкие эксперименты со звуком, по-прежнему продолжают удивлять, шокировать и одновременно привлекать художественную и научную интеллигенцию, музыкантов, исполнителей и последователей гениального американского композитора. На наш взгляд, появление в XX веке подобных новаторских идей, оригинальных концепций и сочинений свидетельствует о том, что творцы находятся в состоянии поиска, а музыка переживает интереснейший период, когда композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления и создавать свой звуковой мир.

Многогранность современной музыкальной культуры, концертная, театральная практика сегодняшнего дня, успешность и широкий резонанс фестивалей, посвященных 100-летию Дж. Кейджа в Европе, России, США, подтверждают жизнеспособность его идей и наследия. Круг слушателя музыки Дж. Кейджа, понимающего и принимающего его замыслы и новации, непрерывно расширяется: от художественной элиты – профессионалов музыкантов, любителей музыки, интеллектуалов, дилетантов в начале и середине XX века, до широкой слушательской аудитории на стыке XX-XXI веков. Парадокс, но время подтвердило значимость творческих идей Дж. Кейджа, а иное звукозерцание, звуковыражение, иной звуковой мир, представленные гением Кейджа, на сегодняшний день органически вписываются в панораму истории современного искусства, становясь *классическим*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 **Ценова В.** Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум // URL : <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> [последнее обращение - 01.12.13].
- 2 **Переверзева М.** Музыка США: вопросы истории и теории. М., 2008, с. 127.
3. *Conversing with Cage.* – New York, 1984, 11(Кейдж. Из интервью).
- 4 **Стравинский И.Ф., Крафт Р.** Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. – Ленинград : Музыка, 1971 – 415 с.
- 5 **Cage J.** The Future of Music: Credo // Cage J. Silence: Lectures and Writings. – Wesleyan University Press, 2010. – 312 p.
- 6 **Григоренко Е.** Джон Кейдж Творчество. – Киев, 2012.– 226 с.
- 7 **Сигида С.Ю.** Музыкальная культура США конца XVIII– первой половины XX века. Становление национальной идентичности. М., 2012.
- 8 **Cage J.** Goal: new music, new dance (Цель: новая музыка, новый танец) // Silence, 1961.
- 9 **Zanetti R.** La musica Italiana nel novecento. BustoArsizio, 1985. Vol. I. P.272.
- 10 100 лет со дня рождения Джона Кейджа URL : <http://www.lookatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100-years> [последнее обращение 02.12.13].

REFERENCES

1. **Cenova V.** Peresekajushhiesja sloi, ili Mir kak akvarium // URL : <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> [last visit - 01.12.13].
2. **Pereverzeva M.** Muzyka SShA: voprosy istorii i teorii. M., 2008, p. 127.
3. *Conversing with Cage.* – New York, 1984, 11.
4. **Stravinskij I.F., Kraft R.** Dialogi. Vospominanija, razmyshlenija, kommentarii. – Leningrad : Muzyka, 1971 – 415 p.
5. **Cage J.** The Future of Music: Sredo // Cage J. Silence: Lectures and Writings. – Wesleyan University Press, 2010. – 312 p.
6. **Grigorenko E.** Dzhon Kejdzh Tvorchestvo. – Kiev, 2012.– 226 p.
7. **Sigida S.** Muzykal'naja kul'tura SShA konca HVIII– pervoj poloviny HH veka. Stanovlenie nacional'noj identichnosti. M., 2012.
8. **Cage J.** Goal: new music, new dance (Cel': novaja muzyka, novyj tanec) // Silence, 1961, 87.
9. **Zanetti R.** La musica Italiana nel novecento. BustoArsizio, 1985. Vol. I. p.272.
10. 100 let so dnja rozhdenija Dzhona Kejdzha URL : <http://www.lookatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100-years> [last visit 02.12.13].

Тамара ДЖУМАЛИЕВА, Вероника ТЕТЕРИНА

ДЖОН КЕЙДЖДІН ДЫБЫСТЫ ӘЛЕМІ

Резюме

Бұл мақала ХХІ ғасырдың әйгілі авангардист композитор Джон Кейдждің (1912-1982) шығармашылығына арналады. Композитордың жаңа музыкалық әлемін құрудағы, оның ішінде ұрмалы аспаптардың шуы мен музыканың эмансипациясы мен эстетизациясы туралы ойлары қарастырылады.

Тірек сөздер: Джон Кейдж, американ авангард, деректі музыка, электрондық музыка.

Tamara JUMALIEVA, Veronika TETERINA

THE SOUND WORLD OF JOHN CAGE

Summary

This article is devoted to the work of American avant-garde composer John Cage (1912-1982). The ideas of the composer associated with the emancipation and the aestheticization of sound and noise and the creation of new musical world are discussed.

Keywords: John Cage, American avant-garde, concrete music, electronic music.

Сведения об авторах

Джумалиева Тамара Кажғалиевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. *Тетерина Вероника* – студент специальности «Музыковедение», научный руководитель – Т. Джумалиева

УДК 781.21И

А. НУСУПОВА¹, С. ПАРАХИНА²
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
кандидат искусствоведения, старший преподаватель¹,
магистрант²

ЮЛИУС РОЙБКЕ И ТРАДИЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Статья посвящена обзору и анализу творчества немецкого композитора-романтика Юлиуса Ройбке. Новизна заключается в попытке рассмотреть его творческий облик в историческом контексте эпохи.

Основные положения:

- исследованы ранее не рассматриваемые факты биографии и творческой деятельности композитора;
- определена основополагающая роль воздействия романтического стиля на композиторское творчество

Ю. Ройбке;

- выявлены преемственные связи с немецкой органной традицией, в частности с бесценным наследием

И. С. Баха.

Выводы: несмотря на то, что художественное наследие Ю. Ройбке не велико, оно оказалось значимым, т.к. явилось ярким отражением немецкой романтической эпохи.

Ключевые слова: Юлиус Ройбке, романтизм, немецкое органное искусство XIX века, традиции и новаторство.

Тірек сөздер: Юлиус Ройбке, романтизм, XIX ғасырдағы неміс органдық өнері, дәстүр және жанашылдық.

Keywords: Julius Reubke, romanticism, German organ music of the nineteenth century, tradition and innovation.

Как известно, второе десятилетие XIX века в Европе ознаменовалось возникновением художественного направления, впоследствии получившего название романтизм (франц. «romantisme»). Этот термин закрепился за идейным и художественным движением, истоки которого зародились уже на рубеже XVIII и XIX веков в странах Европы. При этом романтизм получил отражение в самых различных областях культуры и искусства. Эпоха романтизма сменила эпоху Просвещения, принесшую не только борьбу за духовное и социальное освобождение от феодализма, но и потрясения Французской революции конца XVIII века, ужасы наполеоновских войн и, в конце концов, политический реакционизм, вызвавший разочарование среди прогрессивно мыслящих художников и философов стран континента.

Главной темой творчества романтиков становится трагический разлад между художником и окружающей действительностью. Уход в свой, романтический «виртуальный» мир происходил по-разному. Один из путей – углубление в историю, но не в реальную, а в идеализированную: в мир мифических героев, полубогов, полуангелов. Другой – увлечение мистикой, эзотерическими сферами, где присутствуют тоже воображаемые персонажи с неестественными способностями. В качестве «материала» стала использоваться сказка или народный фольклор.

В музыке Германии романтическое направление зародилось еще при жизни Бетховена, то есть, в середине десятых годов XIX столетия. В это время создаются первые романтические произведения: романсы Шуберта, сказочно-легендарные оперы Гофмана, Вебера и Шпора.

В музыкальном искусстве все более утверждается «лирическая исповедь» героя, и, в особенности любовная лирика, которая, по мнению романтиков, в наибольшей степени способна раскрыть внутренний мир человека. Именно человек, вне сословий и положения в обществе, со своими переживаниями и противоречиями между окружающим, жестоким миром и миром внутренним – богатым душевными порывами и страданиями, – стал основной темой произведений романтиков. Этот круг проблем проходит через все их творения на протяжении XIX века, ставшим «веком романтизма», начиная с камерных романсов Шуберта, через все монументальные симфонии Берлиоза и как бы завершают эпоху жанра в грандиозных музыкальных драмах Вагнера.

Германия первой половины XIX века была страной политически раздробленной на несколько десятков княжеств и королевств, однако в культурном и идеологическом отношении стремилась к

объединению. После эпохи наполеоновских войн, продолжавшихся почти четверть века и в которых германские государства принимали самое непосредственное участие, во всех землях, где говорили по-немецки, наблюдался рост национального самосознания.

Не была исключением и Саксония, одна из наиболее экономически и культурно развитых областей Германии того времени. Данная провинция вообще отличалась новаторством во многих сферах в различные периоды истории. В начале XVI века она стала колыбелью религиозной Реформации и лютеранства, и в первой половине позапрошлого века была в географическом и культурно-историческом смысле самым сердцем Германии. Столь подробное освещение музыкальной жизни Германии, в частности Саксонии, было предпринято с целью понять и определить – в какой творческой среде родился и вырос немецкий композитор-романтик Юлиус Ройбке. Недалеко от места его рождения стоит город Виттенберг-Лютерштадт, название которого говорит само за себя. Именно здесь Мартин Лютер в 1517 году вывесил на дверях местной дворцовой церкви свои знаменитые девяносто пять тезисов, с которых началась новая немецкая протестантская вера.

Саксония стала также родиной классической немецкой музыкальной традиции. В столице провинции, древнем Магдебурге родился Георг Филипп Телеман (1681-1767), композитор эпохи барокко, органист и капельмейстер. А в одном из самых крупных ее городов, Галле появился на свет Георг Фридрих Гендель (1685-1759). Здесь же в Саксонии, при княжеском дворе в Кётене, недалеко от Галле, Иоганн Себастьян Бах написал знаменитые «Бранденбургские концерты». Общее «брожение умов», охватившее все германские земли в 40-х годах XIX века, конечно же, не могло обойти и эту местность. И, когда вспыхнула революция в Пруссии в 1848-м году, ее пламя перекинулось и на саксонские земли.

Конечно же, все это – культурная, духовная атмосфера того места, где родился и начал формироваться как личность Юлиус Ройбке, не могла не отразиться на его внутреннем мире, на восприятии окружающей действительности и, как следствие, на том, как он создавал свою музыку. Будущий композитор, как и его отец, появился на свет в среде, которая весьма и весьма способствовала становлению его именно как музыканта, как мастера, который посвятил свою жизнь музыке. Только их таланты проявились в различных сферах музыкальной деятельности.

Яркая, но недолгая жизнь Фридриха Юлиуса Ройбке началась 23 марта 1834 года в маленьком городке Хауснейндорфе, близ Кведлинбурга на юго-западе провинции Саксония (нынешняя Саксония-Ангальт). Его родителями были Элиза Вайдерхольд (Elise Wiederhold) и Кристиан Адольф Ройбке (Christian Adolf Reubke). Отец Юлиуса начинал свою профессиональную карьеру как строитель органов и был весьма известен в данном качестве в профессиональной сфере. Жизнь Адольфа Ройбке кардинально изменилась после того, как в 1839-м году он ознакомился с книгой известного органиста и знатока конструкции органа Иоганна Готлоба Топфера «Die Orgellbaukunst» («Строительное искусство органов», 1833). Этот знаменитый для своего времени труд, являлся универсальным руководством по созданию органов. Именно он определил судьбу А.Ройбке и вдохновил стать строителем органов.

Юлиус, как и его младшие братья – Карл Людвиг Эмиль (1836-1886), Карл Людвиг Гебхардт Отто (1842-1913) – росли в протестантской семье, и их образованием вначале занимался местный кантор, что глубоко отразилось на понимании мальчиками значения церковных псалмов. Все три брата были музыкально одаренными, но в разной степени. Эмиль присоединился к своему отцу в 1860 году, когда они совместно основали предприятие под названием «Reubke und Sohn». Младший же – Отто, по свидетельству Ференца Листа, «был подающий надежды органист и пианист».

После преждевременной кончины Юлиуса Ройбке (1854) его средний брат Отто выступил в качестве редактора первой опубликованной версии Органной сонаты. Наряду с этим, Отто создал пять собственных музыкальных произведений, которые, впрочем, не были ничем иным, нежели мастерским подражанием Шуману (так, во всяком случае, отмечали его современники).

Когда у юного Юлиуса стали проявляться музыкальные способности, родители отправили его учиться к Херманну Бенике (1821-1879), который славился скорее как сильный теоретик нежели практик в композиции. Ю.Ройбке учился у него до 1851-го года. Позднее будущий композитор переехал в Берлин, чтобы продолжить обучение у дирижера королевского оркестра Юлиуса Штерна в Музыкальной консерватории, основанной годом ранее. Это было первое учебное

заведение в Берлине, столице королевства Пруссии, где Ю.Ройбке обучался игре на фортепиано и осваивал азы композиции. В то время здесь преподавало несколько крупных и известных профессиональных музыкантов. Данное обстоятельство нередко порождало некоторые трудности для студентов, а именно: существовала проблема выбора и определения своего творческого кредо, так как авторитеты часто оказывали давление собственным мнением и стремились утвердить его в своих учениках. Но для такого самостоятельного дарования, как Юлиус Ройбке, успешно познающего секреты композиторского мастерства, такая творческая среда оказалась благодатной почвой для плодотворной учебы и развития.

Если обратиться к труду ученого Даниэла Хорземпа «Julius Reubke: life and works» [1], из штата Миннесота (США), то он делает любопытное замечание по поводу того, что Берлин во второй половине XIX века являлся гостеприимным пристанищем множества второсортных, то есть весьма средних музыкантов и композиторов, так как принимал всех, стремясь стать музыкальной столицей не только прусского государства, но и всей немецкой музыки. В атмосфере художественного созидания Ю.Ройбке приобрел не только широкое поле для проявления музыкальных способностей, но и возможность сравнить и оценить свои навыки и достижения с современниками.

В настоящее время сложно сказать, кого именно имел в виду Д. Хорземпа, упоминая о «средних музыкантах», но, насколько известно, основали консерваторию такие знаменитые в Германии и за ее пределами мастера как Теодор Куллак, Адольф Маркс, не говоря уже о самом Юлиусе Штерне. И это учебное заведение выпустило за все время существования таких талантливых музыкантов, как Бруно Вальтер, Мориц Мошковский, Эдвин Фишер, Клаудио Аррау и ряд других.

Именно в консерватории в классе Ю. Штерна началось становление юного Ю. Ройбке как музыканта, который сразу же проявил свой незаурядный талант. Здесь он продолжил заниматься не только фортепиано, но и всерьез познал тонкости композиции. Фортепиано Юлиусу преподавал Теодор Куллак (1818-1882) – воспитанник известных музыкантов Карла Черни и Отто Николаи. Прекрасный композитор, пианист, опытный педагог, Куллак воспитал целую плеяду талантливых исполнителей и композиторов, имена которых до сих пор не забыты в мире искусства. Среди них Ксавер Шарвенка, вышеупомянутый Мориц Мошковский, знаменитый российский музыкант Николай Рубинштейн.

Теодор Куллак также известен как автор многочисленных произведений в самых различных жанрах. В этот перечень входят фортепианные концерты, сонаты, трио, этюды («Школа игры октавами», «Школа пальцевых упражнений», «Советы и этюды» и другие). Данные сборники принесли признание Куллаку и как педагогу, и как композитору. Особо следует отметить его вокальное творчество, представленное песнями, романсами, а также транскрипциями на мелодии различных стран и народов: польские, русские, немецкие, испанские.

Композицию Ю. Ройбке изучал вместе с Адольфом Бернардом Марксом (1795-1866), который уже тогда прославился как музыкальный поэт, а также был прекрасным педагогом, пианистом, композитором, теоретиком, редактировал газеты, писал музыкально-критические заметки. Известен его монументальный труд «Учебник музыкальной композиции» в четырех томах, изданный в 1837-1847 годы, а также монография о Бетховене. А. Б. Маркс стремился посредством музыки передать различные чувства, их тончайшие нюансы. Его гармонии свойственна необычайная полнокровность и великолепие красок. Особое внимание композитор уделял чувственной стороне явлений. Ю. Ройбке усвоил у него некоторые приемы выразительности, ибо Бернард, по свидетельству органиста Михаэля Гайлита, «очень много внимания уделял именно психологической стороне музыки, выражению эмоционального строя композиции и воздействию ее на слушателя» [2, 12].

К 1856-му году Юлиус Ройбке, ко времени отъезда из Берлина, уже создал два своих серьезных произведения, дошедших до наших дней (помимо других, которые не сохранились) – это «Мазурка» и «Скерцо». Данные сочинения наряду с «Трио», опубликованным в 1848-м году (в 14-летнем возрасте), составили все работы раннего периода, до того момента, когда судьба свела его с Ференцом Листом и начался совершенно новый этап в жизни молодого музыканта.

Во время учебы А. Маркс и Ю. Ройбке неоднократно привлекали к себе внимание крупных музыкантов. Ханс фон Бюлов, в частности, рекомендовал Ю. Ройбке своему другу Ф. Листу,

написав ему: «Это лучший студент консерватории, который имеет все шансы стать великим композитором и исполнителем» [2, 12]. Так сбылась мечта Юлиуса, и в 1856-м году он направился к Листу в Веймар. Это была пора, когда Юлиус полностью был увлечен так называемой «нео-германской» школой музыки, сформированной Берлиозом, Листом и Вагнером, которые создавали произведения, разительно отличающиеся от творений Шумана и Мендельсона.

Ю. Ройбке основательно усвоил индивидуальный стиль Листа, с его принципами программности и содержательности музыкального искусства, что в свою очередь обусловило появление собственных симфонических поэм. Юный музыкант не смог пройти мимо богатого наследия предшественников, стимулировавшего его художественные процессы. Так Юлиус Ройбке явился первым среди молодых композиторов, который применил новые идеи в органной музыке. Д. Хорземпа комментирует это следующим образом: «Принимая во внимание ту удивительную скорость, с которой Ройбке усваивал стиль композиции Листа, неудивительно, что они быстро сблизились» [1, 84].

Как известно, орган издавна занимал значительное место в системе музыкальных ценностей Германии. Этому инструменту свойственны неограниченные возможности, богатство и разнообразие тембров и голосов. Недаром орган называют первым из инструментов, а органиста – первым из музыкантов.

Следует отметить, что в творчестве Листа, ярчайшего представителя романтизма, заметно расширилась и обновилась интонационная сфера выразительности. Сказанное относится к значительному обогащению красочности (гармонической и тембровой). Ю. Ройбке как достойный продолжатель композиторской школы Листа свободно применял усложненные аккорды, альтерацию, диссонансы, хроматизмы, средства одноименного мажора-минора. Результатом обновления гармонического языка стало достижение необычайной красочности. Как Лист значительно расширил звукоизобразительные и технические возможности фортепиано, так и Ю. Ройбке пытался раздвинуть рамки органа. Его произведения отличаются виртуозностью, моторностью и блеском. Композитор находит новые исполнительские приемы, принципы регистровки.

Благодаря ускоренному и плодотворному обучению, Ю. Ройбке вскоре стал основательно и вдумчиво разбираться в новаторских особенностях романтизма и был готов все найденные приемы выразительности использовать в процессе создания собственной музыки Рихард Поул (Richard Pohl), поэт и общий друг как Ройбке, так и Листа, отмечал, что Юлиус был «одним из любимых учеников своего наставника Листа, и он по праву заслужил это звание» [1, 13].

К этому времени качество и содержание композиций Ю. Ройбке заметно улучшилось и следующая большая работа молодого музыканта Соната для фортепиано является ярким свидетельством этому. Как данное произведение, так и следующее – Органная соната на 94 псалом – были закончены в краткие сроки и представлены публике одно за другим, в начале и в середине 1857-го года, когда автору было двадцать три года.

Четырехчастная органная соната C-dur имеет подзаголовок «94-й псалом», в нем содержится мольба к Господу о справедливости:

«Господь, Господь Всесильный, яви Себя отмщеньем,
Воздай высокомерным, за их дела воздай!
Доколь гордиться будут, кто всем несёт мученье?
Доколе нечестивцам при жизни будет рай?»

Гармоничное сочетание философско-религиозного подтекста с внешней виртуозностью (в этом сказалось влияние Листа) стало, как мы уже отмечали, близким и созвучным современности.

Соната была написана в апреле 1857-го года и посвящена Карлу Риделю, другу из Лейпцига. Ю. Ройбке было предложено устроить ее первое исполнение в Домском соборе города Мерзебурга 17 июня 1857-го года на органе Ladegast, который, как считали организаторы концерта, способен был ярко и убедительно отразить замысел композитора. Сейчас неизвестно, считал ли сам автор, что звуки этого инструмента подходят для исполнения его музыки. Тем не менее, премьера состоялась именно в соборе.

Произведение было тепло встречено публикой. Об этом можно судить по комментарию Карла Франца Бренделя, редактора «Neue Zeitschrift für Musik»: «Не может быть сомнения в том, что у него (Ю. Ройбке – *комментарий авторов*) есть высокие возможности как композитора и

исполнителя. И отличает его богатство воображения и свежесть новаторства» [1, 102]. Данное высказывание стало единственной рецензией на сонату, опубликованной при жизни композитора.

В этом, значительном и известном сочинении Ю. Ройбке, обращение к программности, тонкое ее воплощение посредством музыки было продемонстрировано в полной мере. Автор настолько мастерски использовал орган в оригинальной интерпретации, что сумел предельно выразительно отобразить языком органной музыки, как смысл, так и глубину духа 94-го псалма Давида. Начиная с первых нот и до конца сонаты, автору удалось передать всю божественную суть священного песнопения величественным полифоническим языком органа.

Следует отметить, что программные сочинения в органной музыке не были распространены. Для достижения новаторского эффекта, композитору следовало черпать вдохновение либо в традиционной органной музыке, либо в других камерно-инструментальных произведениях, или в хоральных прелюдиях, в основном, написанных Бахом. Ю. Ройбке как яркий представитель романтизма широко использовал приемы баховского контрапунктического письма, которые способствовали передаче особого исповедального духа романтического высказывания.

Если же взглянуть в прошлое, в эпоху Барокко, когда органная музыка достигла наивысшего развития, то, скорее всего, Ю. Ройбке мог быть также вдохновлен теорией аффектов, идеей, когда посредством музыки можно не только демонстрировать, а также вызывать различные человеческие эмоции.

Однако, как отмечали многие авторы еще в начале XX века, Органная соната на 94 псалом, как и вообще программная органная музыка «пока еще мало исследована и незначительно освещена музыковедами и специалистами в области теории музыки, причем, не только в самой Германии, но и в аналитическом сообществе в целом» [3, 303].

Так, по мнению музыковеда и органиста Харвея Грейса: «Жанр индивидуального исполнения на органе грубо игнорируется» (1918 г.) [3, 307]. В подтверждение своих слов, он приводит выдержку из словаря «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» («Музыкальный словарь Гроува музыки и музыкантов»), посвященную Феликсу Мендельсону, которая состоит из многих страниц описания его творчества и где весьма скудно затрагивается тема его выдающихся органных композиций.

Учитывая сказанное, неудивительно, почему так мало внимания уделено жизни и творчеству Юлиуса Ройбке, которое большей частью осталось за пределами внимания исследователей органной музыки. Несмотря на то, что ему посвящено несколько академических исследований, наиболее полным из них следует считать диссертацию Дэниела Хорземпа «Юлиус Ройбке, жизнь и творчество» [1]. Однако данная работа не фокусируется на органном творчестве композитора. Кратко останавливаясь на Сонате, Дэниел Хорземпа указывает лишь на ее программное содержание. Это подтверждается следующим высказыванием ученого: «Понимание самой сонаты будет неполным, если не иметь в виду именно программную сторону» [1, 254]. Другие исследователи, такие как Майкл Гейлит и Харвей Грейс, рассмотрели программный аспект сонаты в нескольких журнальных статьях незначительных по объему [2], [3].

Вдохновленный успехом сонат, автор стал подумывать о создании оперы. Но возможности, прежде всего материальной, для осуществления данного замысла у него не было. В Веймаре Ю. Ройбке не обладал финансовой поддержкой. Примечательно, что даже сам Лист в этом городе не имел признания, несмотря на свою бурную композиторскую, дирижерскую и общественную деятельность. Об этом, в частности, пишет М. Друскин: «Его смелые начинания постоянно наталкивались на противодействие и правящих кругов, и консервативно настроенных музыкантов. Вокруг Листа группировался лишь небольшой кружок друзей и учеников – пианисты, дирижеры, композиторы, музыкальные критики, которые противопоставляли себя наиболее сильному влиятельному направлению в Германии – лейпцигской школе» [4, 193-194]. В силу сложившихся обстоятельств, включая враждебно настроенную творческую среду и проблемы личного характера «жизнь в Веймаре стала для него невыносимой» [4, 193-194].

Учитывая то, что Ю. Ройбке входил в немногочисленную группу учеников Листа, боготворивших его, ситуация и для самого Юлиуса складывалась весьма неблагоприятно. Поэтому в декабре 1857-го года Ю. Ройбке переехал в Дрезден, получив приглашение вступить в общество «Dresdner ton Kunstlererversin», которое было основано в 1854-м году. Цель и миссия данного общества состояла в поддержке развития классической и современной музыки и музыкантов.

Иными словами, переезд был обусловлен чисто практическими соображениями и, по большей части, стал вынужденным. Ю. Ройбке надеялся обрести здесь и материальную поддержку, и новое творческое дыхание. Однако судьба оказалась немилосердна к молодому талантливому композитору. Подверженный заболеваниям, отнюдь не отличавшийся крепким здоровьем, Юлиус долго страдал от чахотки (туберкулез легких). Этот недуг также доставлял композитору дополнительные трудности, а к моменту создания его сонат, – физические страдания.

Незадолго до смерти у композитора началось обострение недуга, и он решил поехать в курортное местечко Пилнец, расположенное недалеко от Дрездена. Юлиус надеялся, что отдых в деревне поможет ему снять боль в груди. Однако этого не произошло. Фридрих Юлиус Ройбке скончался вечером, на закате 3 июня 1858 года и был похоронен спустя четыре дня. В некрологе местной церкви «Maria im Wasser» по его смерти указано, что причиной смерти стал отказ легких.

Творчество Юлиуса Ройбке своими корнями питалось разнообразными истоками: это и богатые традиции в области органной музыки, и достижения эпохи барокко. Но решающее значение на формирование его художественных вкусов и эстетических взглядов оказала романтическая эстетика.

Как ученик Ференца Листа композитор был хорошо знаком с творческими принципами своего наставника. Его обучение в Веймаре также способствовало усвоению им лейтмотивной системы Вагнера и так называемой «идеи фикс» Берлиоза. Наряду с этим нельзя обойти стороной его искренний интерес к творчеству И. С. Баха, так как вклад выдающегося немецкого композитора в органное искусство неоспорим и велик. Как отмечает Т. Бочкова: «Романтики сначала интуитивно, а потом и рационально ощутили особенность баховского наследия. Его музыка стала для них олицетворением высшей духовной реальности (не только для Мендельсона, Брамса, Регера, но и для Листа, Шумана, Франка), силовым полем, в которое они вольно или невольно попадали. Другое дело, что подняться, дорасти или приблизиться к этой этической музыкальной вершине было дано не каждому из талантливых представителей романтической эпохи» [5, 15].

После создания Органной сонаты на 94 псалом, Ю. Ройбке становится видным и известным композитором, так как ее первое исполнение имело огромный общественный резонанс, а Соната для фортепиано, исполняемая также на клавишине, снискала заслуженное уважение коллег. Оба эти произведения и по сей день пользуются большой популярностью среди исполнителей разных поколений. Хотя художественное наследие Ю. Ройбке невелико, оно оказалось значимым, и явилось ярким отражением немецкого романтического направления. Творчество композитора характеризуется оригинальностью музыкального языка, индивидуальностью почерка.

Несмотря на свою молодость Ю. Ройбке завоевал репутацию яркого талантливого художника. Его достижения могли бы стать еще более значительными и широко известными, если бы не короткая жизнь длиной всего в двадцать четыре года.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 **Chorzempa D.W.** Julius Reubke: life and works. – Minnesota University Press, 1971.
- 2 **Michael Gailit**, Julius Reubke and His Organ Sonata, the 94th Psalm, Part 1 // The Diapason 83, no. 1 (1992/01/00/January; January, 1992).
- 3 **Harvey Grace**, Church and Organ Music. Programme Music for the Organ (Continued) // The Musical Times 59, no. 905 – Jul. 1, 1918.
- 4 **Друскин М.** История зарубежной музыки. Вып. 6. – М.:М, 1983. – с. 528.
- 5 **Бочкова Т.Р.** Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахизма: Автореф. дисс. ... канд. иск. – М., 2000. – с. 189. http://dissers.info/disser_340668.html.

REFERENCES

- 1 **Chorzempa D.W.** Julius Reubke: life and works. – Minnesota University Press, 1971.
- 2 **Michael Gailit**, Julius Reubke and His Organ Sonata, the 94th Psalm, Part 1 // The Diapason 83, no. 1 (1992/01/00/January; January, 1992).
- 3 **Harvey Grace**, Church and Organ Music. Programme Music for the Organ (Continued) // The Musical Times 59, no. 905 – Jul. 1, 1918.
- 4 **Druskin M.** Istoriya zarubejnoi muzyki. Vyp. 6. – M.:M, 1983 – s. 528.
- 5 **Bochkova T.** Nemetskaya organnaya muzyka XIX veka i traditsiya romanticheskogo bahianstva. Avtoref. diss. ... cand. isk. – M., 2000. – 189 s. http://dissers.info/disser_340668.html.

Айзада НУСУПОВА
Светлана ПАРАХИНА

ЮЛИУС РОЙБКЕ ЖӘНЕ РОМАНТИКАЛЫҚ ДӘУІР ДӘСТҮРЛЕРІ

Резюме

Бұл мақала немістің романтик композиторы Ю. Ройбкенің шығармашылығын шолуға және талдауға арналған. Мақаланың жаңашылдығы композитордың шығармашылық бейнесін тарихи мәнмәтін тұрғысынан қарастыру талпынысы болып табылады.

Негізгі қағидалар:

– композитордың биографиялық және шығармашылық қызметі жөнінде бұрын-соңды қаралмаған дәйектер зерттелген;

– романтикалық стильдің Ю. Ройбкенің композиторлық шығармашылығына түбегейлі әсер етушілік рөлі анықталды;

– немістің органдық дәстүрімен мұрагерлік байланыстар, соның ішінде И. С. Бахтың теңдессіз мұрасымен сабақтастық анықталды.

Қорытынды: Ю. Ройбкенің көркемдік шығармашылығы аса көлемді болмағанымен маңызы зор, себебі ол неміс романтикалық дәуірінің жарқын көрінісі.

Тірек сөздер: Юлиус Ройбке, романтизм, XIX ғасырдағы неміс органдық өнері, дәстүр және жаңашылдық.

Ayzada NUSSUPOVA
Svetlana PARAHINA

JULIUS REUBKE AND TRADITIONS OF ROMANTIC ERA

Summary

The sole article is dedicated to analysis of works of German romantic composer Julius Reubke. Uniqueness of this work consists in attempt to carefully expose composer's creative aspect in historic context.

Key points:

– research of previously unexposed facts of biography and works of composer;

– fundamental effect of romantic style on repertoire and works of Julius Reubke is defined;

– continuity and following of German organ tradition, in particular with the heritage of J.S.Bach is revealed.

Conclusion: despite the fact that the artistic heritage of Julius Reubke is not large, it became so as it reflects in whole traditions of German romantic era.

Keywords: Julius Reubke, romanticism, German organ music of the nineteenth century, tradition and innovation.

Сведения об авторах

Нусупова Айзада Сайфуллаевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель КНК им. Курмангазы.
Парахина Светлана – магистрант КНК им. Курмангазы, руководитель – А. С. Нусупова

ОӘК 781.7

А. МҰҚАН

*М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, өнертану кандидаты, доцент***ҚАЗАҚ ОПЕРА САХНАСЫНДАҒЫ АБЫЛАЙ ХАН БЕЙНЕСІ**

Автор мақалада қазақ халқының басын біріктірген Абылай хан бейнесінің қазақ опера сахнасындағы сомдалу жолдарын талдайды. Әр жылдар қойылымдарының сахнаға қойылуы қырлары мен кейіпкердің актерлық орындалу жолдары салыстыра зерделенеді.

Тірек сөздер: опера, партия, кейіпкер, тарихи тұлға, әнші, тәуелсіздік, режиссура, спектакль, музыкалық бейне.

Ключевые слова: опера, партия, образ, исторический персонаж, вокалист, независимость, режиссура, спектакль, музыкальный образ.

Keywords: opera, party, image, historical character, vocalist, independence, direction, performance, musical image

Қазақ халқының өз алдына тәуелсіз мемлекет болуын баянды ету жолында қажырлы еңбек сіңірген ірі тарихи тұлғалардың бірегейі – Абылай хан. Кеңестік идеология үстемдік құрған ХХ ғасырда бұл хандық кезең және оның тарихи тұлғалары жайлы айтып, жазуға басымызда ерік, қолымызда билік болған жоқ. Сол себептен де халқымыздың қаһарман ұлдары мен қыздарының есімдері еріксіз ауызға алынбай, бірнеше ұрпақ санасынан өше бастаған. Десекте, тәуелсіздік алғаннан кейін ұлттық сананың сілкінуіне, халықты рухани түлетуге жаңа леп берген, кезінде бұрмалау мен ақтандақтарға айналған өткен тарихымызды қалпына келтіру болатын.

Еліміз жиырма екі жыл бұрын тәуелсіздік алуымен бірге өшкеніміз қайта жанып тарихымыз бен мәдениетіміз, салтымыз бен дәстүріміз қайта түледі. Абылай ханның ел мен жердің бірлігін сақтап, көрші қонған мемлекеттермен терезесі тең билік жүргізген аймақтағы ірі саяси қайраткерлігі жайлы құжаттар мен деректер күні бүгінге дейін көптеп табылуда. Абылайдың бірнеше ондаған жылдар бойы тәуелсіз еліміз бен мемлекетіміздің басында тұрып, халқының басын біріктіріп, іргесін бекітіп елін басқаруы, көрші алпауыт империялармен ұстанған сыртқы саясаттағы салып кеткен сара жолы қазіргі жас тәуелсіз мемлекетімізді баянды ету жолында да маңызды сабақ болды. Оның бейнесі халық ауыз әдебиетінің көптеген жыр-дастандары мен аңыз әңгімелерінде, әні мен күйінде, терме-толғауларына тақырып болды. Талай көркем туындыларға негіз болған бұл тұлға жайлы тақырыпқа еркін бару, еліміздің тарихын ешкімге жалтақтамай зерттеп жазу да осы, тәуелсіздік кезінің жемісі.

Соның ішінде, жазба әдебиетінің басты саласы драматургияда, кейін сахнаға тікелей жол тартқан шоқтығы биік Қ.Бекхожиннің «Ұлан асу» (1973, режиссері Қ.Жетпісбаев), М.Байсеркеновтың «Абылай ханның ақырғы күндері» (1997, режиссері М.Байсеркенов), Ә.Кекілбайдың «Абылай хан» (1998, режиссері Б.Атабаев) секілді туындыларының орны ерекше. Драма театр сахнасындағы Абылайдың асқақ бейнесі басты тұлға болып көрермен есінде сақталып қалған бұл спектакльдер Қазақстанның көптеген театрларында қойылып, көрерменнің шынайы ықыласына бөленді.

Ал, опера сахнасындағы тарихи тұлғаның келбеті қалай сомдалғанына келсек, бұл жерде қазақ опера өнерінің қалыптасу кезеңіндегі тарихи-әлеуметтік, саяси хал-ахуалды ескеруіміз керек. Кеңестер дәуірінің идеологиялық машинасы күшіне міне бастағанда, барлық әдебиет пен өнер саласы идеялық қалыптың қатаң тезіне илене бастаған сәті. Жаңадан түзіле бастаған опера репертуары Абылайды, қазақ халқының тәуелсіз мемлекет болған кездегі ханының бейнесін сахнаға шығармауы белгілі жәйт болатын. Әдебиет пен өнердегі болған идеялық көзқарастар үшін жазалаулар, цензуралық кедергілерді опера театры басынан толық өткергендіктен ел тәуелсіздігін өмірі мен саяси көзқарасының түп қазығы еткен Абылайды сахнаға алып шығуға мүлдем мүмкін болған жоқ.

Соған қарамастан, Абылай хан бейнесін опера сахнасында композитор Сыдық Мұхамеджановтың Софы Сматәев либреттосына жазған «Жұмбақ қыз» операсында алғаш рет көрініс берген болатын. Операның премьерасы 1971 жылы 25 желтоқсанда болып өтті. Қазақ кеңес

әдебиетінің көрнекті өкілі, ақын, драматург С.Сейфуллиннің лиро-эпикалық «Көкшетау» поэмасы негізінде жазылған бұл опера композитор шығармашылығында өзіндік орны бар, пролог пен эпилогтан және негізгі үш бөлімнен тұрады.

Опера тақырыбы лиро-эпикалық аңыз және ертегіге негізделген қазақ халқының көне дәуірін, нақтырақ айтсақ, Абылай хан билік құрған тарихи кезеңді баяндайды. Көкшетаудың әсем табиғатын, махаббаттың барлық қиындықты жеңіп шығар күшін, адами тұрғыдағы құндылықтарды жырға қосқан ақын шығармасына арқау болған тараулардан операға поэманың алғашқы бөлімдері – Оқжетпес шыңы мен Жұмбақ тас аралы туралы екі аңыз алынған. Ақын автор – Сәкен осы оқиғаны баяндаушы ретінде опера прологын ашатын және эпилогында жабатын кейіпкер ретінде енгізілген. Қалмақтың тұтқын қызы Нәзік Абылай хан бастаған жорықта қазақтар қолына тұтқынға түсіп, олжаға таласқан батырлар арасында тартыс тудырады. Қойылған жұмбақтарының шешімін тапқан жанға шығуға келісім берген Нәзік сұлу үшін ортаға бақтарын сынауға құралайды көзге атқан мергендер мен ұшқыр ойлы шешендер күш сынасуға шығады. Тұтқын қыз жұмбақтарына төрелік айтуға шығатын Абылай ханның бейнесін композитор алғаш рет музыкалық театр сахнасына арнап жазады.

Композитор С.Мұхамеджановтың: «Мен революционер ақын С.Сейфуллиннің шығармашылығымен ертеден таныспын. Оның тамаша поэмасының мазмұны менің көңілімді аударды... Мен бұл шығарманың *романтикалық сипатын, сюжеттің өзіндік даралығын көрсетуге тырыстым*», - деген пікірінен (курсив біздікі М.А.) [1, 157] біз композитор бірінші кезекте туындының лирикалық негізіне ерекше мән берген, сондықтан, поэманың тек аңыздық мотивтерінің ғана таңдап алынуы заңдылық болғандығын көреміз. Сондықтан да болар, бұл шығарма кеңестік қоғамның тоқырау атты тұңғыққа шөге бастаған кезеңінде сахнада қойылуы, көпшілікке және ресми мекемелерге осы күйінде жеткізу барысында аса көп кедергілерге ұшырамағандығын көреміз.

Операда Абылай ханның музыкалық келбеті бірнеше лейтмотивпен сипатталған. Көрермен алғашында Абылай ханның бейнесімен халық - хордың баяндауы арқылы танысады. Опера эпилогінде оркестрде орындалатын Абылай тақырыбы хордың орындауында Allegro assai жылдамдығында жүретін:

«Сақта тәңірім Абылайды,
Зарды Абылай танымайды.
Күлсе ол, күлер күллі дүние,

Ол шат, жаудың жаны қайғы» [2, 19-22] – деген хордың орындауында ұрандатып жігерлі айтылатын музыкалық нөмір арқылы барша қазақтың үміт артып, назарын тіккен Абылайдың бейнесімен көрермен сырттай таныс болады. Қазақ қадір тұтқан хан Абылайды біз алғаш рет осы халықтың жалынды ұран сөздері арқылы танымыз.

Осы бөлімдегі «№ 7. Абылайдың ариясы және хор» сахнасында [2, 80-96] хан келбеті ерекше көрінеді. Жігерлі де жылдам орындаулар ариясында Абылай бейнесі салмақты, қаһарлы сұсы да бар, қол астындағы еліне толық билік құрған, алмас қылыштың жүзіндей өткір тілді жан болып көрінеді. Оның:

«Орданды шауып ойрандап,
Ерлеріңді күл етем.
Жеріңді өртеп сайрандап,
Қыздарыңды күл етем.
Ғасырлар бойы қан жұтқан,

Халқым үшін кек алам» [2, 81-91] – деген сөздерінде елі мен халқының азаттығы үшін белді бекем буып, жанын беруге бар асқақ та айбарлы, бойында күші мен жігері мол ел басқарған Абылай ханның келісті тұлғасын көреміз.

Композитор Сыдық Мұхамеджанов өзінің «Жұмбақ қыз» операсындағы Абылай хан партиясын театрдың қою бас дауысты жас әнші Ш.Үмбетәлиевтің шығармашылық қарымы мен орындаушылық қолтаңбасына мөлшерлеп арнайы жазған. Абылай хан партиясы әншінің опера театры сахнасындағы ұлттық репертуардан жасаған елеулі жұмысының бірі. Абылай хан партиясы әнші Шора Үмбетәлиевтің вокалдық мүмкіндігіне, дауыс диапазоны мен орындаушылық ерекшелігіне арнайы жазылады. Көрермен араға бір жыл толмай опера сахнасынан бүкіл қазақтың

ту етіп көтерген Абылай ханының бейнесін тұңғыш рет Шора Үмбетәлиевтің орындауында опера сахнасынан тамашалады.

Бірінші көріністің аяғы – халық хордың орындауында салтанатты, жігерлі марштық интонациядағы үлкен хор сахнасымен аяқталады. Барша орындаушылар құрамының бір адамдай (tutti) атқаруында естілетін («Сақта тәңірім Абылайды») хордың екпіндей көтерілер интонациялық әуенінде көтеріңкі марштық ырғағында қажымас қайрат, мұқалмас жігер сезіледі. Талантты жас әнші Ш.Үмбетәлиев бойына қажетті әншілік әрі актерлік шеберлік қырлары толық табылды. Ол сомдаған Абылай қазақ сахнасының алғашқы бірнеше буын актер-орындаушыларының еншісіне бұйырмаған тарихи тұлғаны алғаш рет сомдады. Театр репертуарында 80-жылдар ортасына дейін жүрген бұл спектакльде әнші өз партиясының тұрақты орындаушысы болды.

Осыдан кейін қазақ көрермені опера сахнасында Абылай хан бейнесімен Тәуелсіздік кезеңінде жүздесті. К.Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрының репертуарына 2004 жылғы 13 ақпанда Француз композиторы Франсуа Жанно мен Бекболат Тілеуханның Мағжан Жұмабаев поэмасы негізінде «Батыр-Баян» музыкалы-хореографиялық көрсетілімі жасалды. Дирижері – Кристоф Мангу (Франция). Абылай ханның қолын бастаған ержүрек Батыр Баянның ерлігі жырлануы арқылы, ол ортадағы сананы жайлаған Зұлымдық, Даналық, Ынтызарлық, Құмарлық, Махаббат т.б. жалпы адамзат үшін әмбебап сезімдер мен ұғымдар екендігі және осы сезімдер ел мен жердің бірлігіне қауіп төндіргенде, намыс пен ар алдында жаны таза ел үшін еңіреген адал ұлдарды өлімге алып келетіні баяндалады. Қойылымда басты кейіпкерлер мен орындаушылар қатарында: Жыршы – Б.Тілеухан, Ақын – М.Тойкенов, Домбырашы – Р.Күлшебаев, Джаз квартеті, Фольклорлық топ және театрдың симфониялық оркестрі, хоры және балет труппасы қатысады [3, 6]. Бұл құрамда ойналған қойылым-спектакльде еуропалық симфониялық оркестрдің үні қазақтың көне аспаптары домбыра мен қобызбен қатар жыршының әсерлі орындауларымен өзіндік үйлесім тапқан. Хор мен балет ұжымдары осы оқиғаны баяндау барысында ежелгі грек трагедияларындағы сахналық көріністер мен суреттерге түсініктеме беруші, куәгері болып отырған. Бұл классикалық музыка мен дәстүрлі қазақ музыкасының қосындысынан туындаған жаңа үлгідегі эксперименталді қойылым болды.

Бұл жерде Абылай хан бейнесі, оның қол бастаған батыры Баянды сипаттауы, оның інісі Ноянның іс әрекеті арқылы көрермен назарына ұсынылады. Ел басқарған ханына сенімді серік болған батырдың сол сенімнен шығу үшін жасаған әрекеті арқылы көрерменге ел мен мемлекет мүддесінің жеке бастың сезімінен, туыстық, бауырлық қарым-қатынастан жоғары болатындығын еске салады. Абылай орнатқан қазақ хандығын сақтап қалу, оның іргесінің берік болуы үшін туған бауыр етіндей інісін оққа байлауы Батыр Баянның қазақ халқына, оның ақ киізге салып көтерген Абылай ханына деген шын жүректен ықыласын, берілгендігін көрсетеді.

2004 жылғы қазан айының 24 жұлдызында белгілі жазушы, қоғам қайраткері Ә.Кекілбаевтың либреттосы негізінде жазылған композитор Е.Рахмадиевтің «Абылай хан» атты екі бөлімді операсының тұсауы кесілді. Қазақ ұлттық опера репертуары жаңа шығармамен толығып, театр тарихының жаңа бетін ашты. Қазақ мемлекетінің тарихындағы алтын ғасырды орнатып, елдігі мен мемлекеттігін баянды еткен, батыспен де, шығыспен де терезесі тең құқылы араласып, халқына салиқалы билік жүргізген барша алаштың Абылай ханы өнерсүйер қауыммен опера театры сахнасында қауышты. Тәуелсіз ел болғалы Абылай ханын толыққанды бейнесінің музыкалық театр сахнасына арнайы опера шығармасының кейіпкері болып шығуы да осы болатын.

Халқымыздың танымал тарихи тұлғалары бірнеше толқынмен сахна төрінен орын алып, күні бүгінге дейін репертуардың көркіне айналды. А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» (1944), М.Төлебаевтың «Біржан-Сара» (1946) опералары өткен ғасырдың 40-жылдар жемісі десек, С.Мұхамеджановтың «Ақан сері-Ақтоқты» (1982), Ахмет және Ғазиза Жұбановтардың «Құрманғазы» (1987), Б. Жұманиязовтың «Махамбет» (1990) опералары 80-90-жылдарда дүниеге келді. Бірақ, ол дәуірде қазақ халқының қадір тұтқан ұлдары, Абылай, Кенесары хандар, Ахмет Байтұрсынұлы, Мағжан, Мұстафа Шоқайы т.б. туралы тақырыпқа баруға, оларды сахналық шығарманың кейіпкері етуге мүлдем мүмкіндік болмады. Тәуелсіздік алған еліміз бен мемлекетіміздің жаңа тарихи даму кезеңінде қазақ опера сахнасы егемен еліміздің ең бірінші туындысы мемлекеттігіміздің ұйытқысына айналған «Абылай хан» операсымен ашылды.

Опера желісі халқымыздың жоңғарлармен болған шешуші шайқасынан басталатын, бір тудың астына бірігіп біртұтас мемлекет болуының тарихи қалыптасу кезеңдері кіретін бірнеше онжылдықтар аралығын қамтиды. Қауырт оқиғалар легі, қоғамдық-саяси аренадағы жеңістеріміз

бен жетістіктеріміз, заманында Абылай ханның ұстанған көреген саясатының ізімен болуы, егемендік алғаннан кейінгі жас мемлекетіміздің бағытының дұрыстығын, дәстүрінің бабалардың дана жолымен жалғастығын айқындап берген секілді.

Бұл шығарма әу бастан опера либреттосы болып жазылып шыққанымен, кейін араға бірнеше жыл салып М. О. Әуезов атындағы Қазақтың академиялық драма театрының сахнасына үлкен табыспен қойылды. Б. Атабаевтың режиссурасымен көрсетілген «Абылай хан» спектаклі драма театр сахнасына арнайы жазылғандай елеулі өзгеріссіз қойылған ұлттық рухымыз бен елдігімізді, тәуелсіздігімізді паш еткен салмақты қойылым болды. Алғашында «Абылай хан» деген атаумен басылып шыққан жазушының бұл туындысына – «опера либреттосы» деген жанрлық анықтауды шығарма авторының өзінен алған. Десекте, либреттоның көлемділігі, кейіпкерлерінің монологтары мен диалогтерінің ұзақтығы бұл әдеби шығарманы бір кештік операның ауқымына сыймайтындай көрсеткен.

Шығарманың әр көрінісінің нақтылы атаулары бар. Салыстыра қарағанда ғұлама жазушымыз М. О. Әуезовтің «Абай жолы» роман-эпопеясының бірінші томындағы: «Қайтқанда», «Қат-қабатта», «Жолда», «Шытырманда» т.б. деген тарауларындағы аттары секілді қысқа да нұсқа болып берілген. Екі бөлім, жеті суреттен тұратын операның сахналық оқиғасының негізгі желісі де: «Арбасу», «Тұтқында», «Сөз тартыс», «Өрлеу», «Саясат алаңы», «Нартәуекел», «Бәтуаласу» деген нақтылы тақырыптармен аталатын көріністерде сипатталады. Операда көпшілік танып біле бермеген балаң жігіт Сабалақ-Әбілмансұрдың ерлігімен көзге түсіп қазақ халқының басын біріктірген ірі саяси тұлға – Абылай ханға айналуы, абыроймен елін басқаруы жан-жақты суреттеледі. Сондықтан композитор үшін көп оқиға желісі мен кейіпкерлерінің ішінен маңызды деген желілерді аршып, ашып көрсету оңайға түспеген болса керек.

Операның сахнадағы ғұмырына тікелей жауапты қоюшы-режиссер ресейлік Ю.Александров Алматы театрының өнер ұжымымен алғаш кездескен ол, театрдың орындаушылық деңгейі мен өзіндік ерекшелігін ескерген. Қоюшы режиссер ретінде «Абылай хан» операсының жазылу барысында шығарманың драматургиялық, құрылымын қосымша толықтырулар мен артық тұстарды алып тастауға шығарма жазылуы барысында композиторға ықпалы мүлдем болмаған. Театр композитордан қабылдап алып, опера клавирін режиссер Ю.Александровқа табыстағаннан кейін ғана қоюшы жұмысқа кіріскен.

Ерекше айта кетер бір жәйт, қойылым суретшісі ресейлік В. Окунев әр көрініске сай спектакльдің сырт бейнесін көркем жасай білген. Шым қара мақпалға оранған сахна кеңістігі оқиға орны ауысарда артқы пландағы матаның өзгеруімен және оқиға орнына тән нақтылы детальдармен өзгеріп отырады. Оқиға желісіне, өтетін әрекет орнына байланысты, сахна алаңының елеулі өзгеріске түсіп отыруы бұл операда нақтылы. Сахна төріндегі декорация мен бутафорлық қосымша детальдар театрдың ойын табиғатына қосалқы құрал ретінде жарасымды сән берген. Қазақ-қалмақ найза түйістіретін соғыс алаңы сар дала мен қалмақтардың тұтқынында болатын Әбілмансұрдың қапастағы халін суреттейтін дөңгелектеп жасалған темір тор, сахна ортасындағы ханның тағы кейіпкердің ішкі сезімдерін тереңнен ашып беруге көмектесіп тұр. Өнертанушы Д.Шарипова өзінің «Трансформация традиционных жанров в живописи. Общность стратегий в развитии живописи и сценографии» атты зерттеу мақаласында осы операның сценографиясы жайлы ойын: «...В опере был использован образ тюрьмы в виде железного круга, в замкнутом пространстве которого проводил заточение Аблай хан. Один емкий пластический знак вбирал в себя множество смыслов: неволя как фрагмент биографии хана, сопрягалась с олицетворением зависимости и несвободы всего казахского мира»[4, 92] – деген ой айтады. Сонымен бірге, спектакль финалындағы декорация кешегі қазақ мемлекетінің, үш жүздің басын берік біріктіріп елдіктің туын көтерген қасиетті Түркістан жеріндегі ұлттық рухымыздың тірегі Ахмет Яссауи мавзолейіне, кейін, бүгінгі егемен еліміздің жаңа астанасының төрінде орналасқан жаңа Қазақстанның символы - Бәйтерекке кезек-кезек ауысып отыруы көрерменге өткен тарих пен бүгінгі күніміз арасындағы тығыз байланысты меңзейді. Мұнда режиссердің бүгінгі күн талап еткен сұранысты болжай біліп, сол бағытқа бұрылғандығы да көрініс беріп тұр.

1998 жылғы драма театрының сахнасына қойылған «Абылай хан» спектаклінің музыкалық театр сахнасындағы нұсқасымен түп негізі бір, бірақ өзіндік жолымен, жанрлық өзгешеліктерімен ерекшеленетін туынды болды. Драма театр сахнасындағы спектакльдің музыкалық көркемдеуіне композитор Е.Рахмадиев ат салысқан болатын. Бұл операның біз байқаған басты ерекшелігі – речитативті болып келуі. Композитор қызу тартысқа құрылған сахналардың басым бөлігін

речитативке құрған: Абылай мен Қалдан Серен, Абылай мен билер шығатын сахналарда опера кейіпкерлерінің қара сөзге ауысуын әдейі қолдаған секілді. Композитордың «күрделіліктен - қарапайымдылыққа» ауысуы бар. Операның осы ерекшелігі жайлы музыкатанушы Г.Мұсағұлова өзінің зерттеуінде «Основная цель, выдвигаемая композитором в претворении различных форм речитативов – обрисовка образа оперного персонажа, показ динамики сюжетной линии, усиление драматургических узлов и т.д...– дей келе зерттеуші – композитором были задействованы многочисленные типы речитативного исполнения: мелодизированный речитатив, речитатив secco, скороговорка, скандирование, полуразговорная и диалогизированная речи» [5, 137] - дейді.

Режиссер операның жазылуы барысына тікелей қатыса алмағанымен, спектакльдің қойылуында өзінің кәсіби шеберлігі мен тәжірибесін жан-жақты көрсетіп қолдана білген. Ол автордың айтпақ негізгі ой-идеяларын түсініп, оны сахналауда спектакльдің ішкі мазмұны мен сыртқы формасын жасауда басты іс-әрекет көзін композитор шығармасының ішінен, ой-идеясынан суыртпақтап алуға тырысқан. Көріністен-көрініске өтетін сахналары жүйелі жасалған. Көпшілік қатысатын сахналар мен жеке кейіпкерлердің өзара қарым-қатынастары нақтылы әрекетке құрылған. Режиссер қойылымның басты идеясы етіп жаугершілік заманда қазақ халқының басын біріктіріп ел болуды армандаған ірі саяси тұлға Абылайдың образын бар қырынан көрсете отырып, қалған оқиғалар мен кейіпкерлер әрекетін осы тұлғаның, ол ту етіп көтерген ой-идея төңірегіне топтастырып бере алған.

Бірақ, спектакльде басты кейіпкер Әбілмансұр – Т.Күзембаевтің ортаға алғаш рет суырылып шығуы, қалмақ батырымен жекпе-жегі, халықпен қауышып қайта атқа қонуы сахнасы сенімсіздеу шыққан. Шарыш – Б.Сқақов бастаған қалмақтар қазақтардың намысына тиіп, қамшы үйіретін [6, 32-34] – сахна созылық шыққан. Оның есесіне қалың топтан «Абылайлап» ұрандап ортаға суырылып шығып қалмақпен жекпе-жекке бата сұрайтын Әбілмансұрдың алақан жаятын сахнасы драматургиялық тұрғыдан маңызды тұсы жұпыны көрінеді. Басынған жаудың басылуы, жас бағланның «Абылайлап» қазақтың рухын көтеруі осы жекпе-жектен басталады. Бұл сахналық көріністің шешімін бейнелі көркем көрсетсе мүлдем артықтық етпес еді. Біздіңше, сахнада режиссер мизансценалық шешімдерімен, жарықтың және басқа да сахналық техника құралдарының көмегімен жас баһадүр – Әбілмансұрдың жеке тұлғасының ғана емес, барша қазақтың қыл-көпір үстінде болған тағдыры шешілер сын сағатта қол жеткізген тарихи жеңісін қомақты етіп көрсетуге әбден болар еді. Сонымен бірге екі батырдың жекпе-жекке шығатын сахна төріндегі орнатылған «аттарының» оңды-солды теке-тірескен «шабыстары» көрермен езуіне күлкі үйіреді. Бұл да ойланарлық мәселе.

Келесі көріністерде көрермен Әбілмансұрдың іс-әрекеттері арқылы парасаты мол, ақылды, тапқыр, ірі саясаткер тұлға ретінде кеңінен тани бастайды. Т. Күзембаев спектакль барысында бірде өжет те өткірлігімен қызуқанды, енді бірде ойлы, алыстан байлам жасайтын тіс қаққан ел мен жердің қамын ойлаған жан ретінде көрінеді. Әншінің жұмсақ баритон дауысы бейненің ішкі сезім арпалыстары мен иірімдерін жан-жақты беруге барын салады. Ру басшылармен, билермен кездесуде Абылайдың дауыс иірімінде салмақтылық, ақылға жеңдірген сабырлылық басым сезіледі. Ал алтыншы көріністің соңындағы Абылайдың «Күні, түні ойға баттым теңселдірген, Елім-ай, көрейін деп еңсенді өрден!» [6, 331-332] – атты орталық ариясын әнші тереңнен толғап «толарсақтан саз кешкен» барлық іс-әрекетінің қорытындысы секілді, бойда бар орындаушылық шеберлігін сарқа пайдаланып терең сезіммен орындады. Алдыңғы план – авансценада орындалар бұл арияның операдағы орны мен салмақ жүгін жақсы түсінген әнші өз кейіпкерін толғандырған хал-күйді шынайы бере алды. Басқа партияларды орындаушылардың да актерлік, әншілік шеберліктерімен бірге ансамбльде жақсы өнер көрсеткендігін атап өткен жөн. Халқына рухани ақылшы болып жол сілтеген Бұқар-жырау – Ш.Әбілов, халықтың ар-ұяты мен шынайы келбетінің жинақталған бейнесі болған, езуінен мысқыл кетпес Диуана – Б.Бөкенов, мақтан сүйгіш, даңғойлығымен қазақтың басына әңгір таяқ ойнататын қалмақтың батыры Шарыш – Б.Сқақов, ойлаған ісінің аяғына дейін жеткізу үшін ештеңеден тайынбайтын Топыш – Д.Дүтмағанбетова, сахнаға қалықтаған құстай баяу самғап шығатын Күлпаш – Б.Жұбаева, жас та болса бойындағы күш-қайратынан жалыны оттай шарпитын Әмір Сана – Ж.Тапин ерекше есте қалды. Сонымен бірге, сырты сызылған «ізеттілігімен» көзі күлімсіреп жылтыраған қытай елшісінің сахналық келбетін әнші Т. Кожанұлы дөп басып орындаса, өзінің бағасын білетін империялық өктем

пиғылдағы орыс елшісінің партиясы – Ж.Жабағиннің орындауында қазақтың ханы Абылайдың алдына келгенде ұшып қонған «елпілдек», жеңіл қылықтарымен ерекшеленіп көрінді.

Театрдың бұл жұмысы жоғары бағаланып Е.Рахмадиевтің «Абылай хан» операсын қоюшы-орындаушылардың бір тобы: қоюшы-режиссер Ю.Александров, қоюшы-суретші В. Окунев, бас хормейстер Б. Жаманбаев, Абылай хан партиясын орындаған – Т. Күзембаев, Бұхар жырау партиясын орындаушы – Ш. Әбіловтер ҚР Мемлекеттік сыйлығының иегерлері атанды.

Қорыта айтқанда, қазақ опера театрының тарихында репертуарға енген Абылай хан бейнесі саны жағынан көп емес екен. Сондықтан, ол тұлға туралы опера сахнасында айтылғаннан әлі де болса айтыла түсер қырлары, ашыла түсер сырлары көп тұлға. Ер жүрек батыр, талантты қолбасшы, өз заманының тәжірибелі саясаткері, мемлекеттік қайраткер т.б. әр түрлі келбетінен тануда Абылай хан образын сан қырынан көрсетер тақырыптар жетерлік. Оның тек қана осы жақтарын ғана бір жақты қарастырмай, адами-кісілік келбетін, ет пен сүйектен жаралған адами қырларына да үңіліп көрсете алса ол да қазақ сахнасы үшін таптырмас желі бола алады. Олай болса, қазақ халқының тәуелсіздігі, мемлекеттігі, тұтастығы жолында бұл тұлғаның жасап кеткен ерен еңбегі еленіп, барша алаштың Абылай ханы жайлы келер ұрпақ әлі талай мәрте қалам тартып, жырға қосады деп білеміз.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

- 1 Күзембай С., Мұсағұлова Г., Қасымова З. Қазақ опералары. – Алматы. Жібек жолы, 2010. – 269 б.
- 2 Мұхамеджанов С. Жұмбақ қыз. Партитура. – Алматы. Өнер, 2009. – 367 б.
- 3 Батыр баян. Спектакль бағдарламасы. – Астана. 2004.
- 4 Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости. (Коллективная монография) – Алматы: Арда, 2009. – 344 б.
- 5 Мусағұлова Г. Национальное своеобразие речитации в казахской опере. – Алматы: Арда, 2008.
- 6 Рахмадиев Е. Абылай хан. Клавир. – Алматы: Өнер, 2009. - 376 б.

REFERENCES

- 1 Kuzembaj S., Musagulova G., Kasymova Z. Kazak operalary. – Almaty. Zhibek zholy, 2010. – 269 p.
- 2 Muhamedzhanov S. Zhumbak kyz. Partitura. – Almaty. Oner, 2009. – 367 p.
- 3 Batyr bajan. Spektakl' bagdarlamasy. – Astana. 2004.
- 4 Izobrazitel'noe iskusstvo Kazahstana. Period nezavisimosti. (Kollektivnaja monografija) – Almaty: Arda, 2009. – 344 b.
- 5 Musagulova G. Nacional'noe svoeobrazie rechitacii v kazahskoj opere. – Almaty: Arda, 2008.
- 6 Rahmadijev E. Abylaj han. Klavir. – Almaty: Oner, 2009.- 376 p.

Амангельды МУКАН

ОБРАЗ АБЫЛАЙ ХАНА НА КАЗАХСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Резюме

В данной статье автор анализирует воплощение образа Абылай хана на казахской оперной сцене. Автор рассматривает спектакли разных лет с точки зрения постановочной части и актерского прочтения.

Ключевые слова: опера, партия, образ, исторический персонаж, вокалист, независимость, режиссура, спектакль, музыкальный образ.

Amankeldi MUKAN

ABYLAIKHAN IMAGE ON THE KAZAKH OPERA STAGE

Summary

In this article, the author analyzes the embodiment of the image Abylaikhan on the Kazakh opera. The author examines the performances of different years in terms of the staging and acting reading.

Keywords: opera, party, image, historical character, vocalist, independence, direction, performance, musical image

Автор туралы мәлімет

Мұқан Аманкелді Оразбайұлы – өнертану кандидаты, доцент, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты.

ӨНЕРДЕГІ МЕНЕДЖМЕНТ

МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ

MANAGEMENT IN ART

Менеджмент в искусстве

УДК 005.93

A. RAIMKULOVA

*Professor, Doctor of Business Administration, Kurmangazy Kazak National Conservatory,
Vice-Rector, Head of the Composition and Art Management Department.*

ADAPTATION OF PROJECT MANAGEMENT TOOLS FOR A NON-COMMERCIAL SOCIAL PROJECT (on example of “Festival of New Music Nauryz-21”)

The article describes the project management elements for a non-commercial project of Kurmangazy Kazakh National Conservatory “International Festival of New Music Nauryz-21”. The complex diagnostics of the project has been performed and the project planning and implementation process has been described.

Keywords: project management, art management, music festival.

Ключевые слова: управление проектом, арт-менеджмент, музыкальный фестиваль.

Тірек сөздер: жобаны басқару, арт-менеджмент, музыкалық фестиваль

Until now the concept of a project has been applied to the project and estimate documents of buildings, constructions or technical structures. Professional project management (PM) implies the complex target measures for a new product or services within a fixed budget, timeframe and quality.

The professional project management in Kazakhstan has undergone a profound shift over the last 15 years: from individual projects to the integrated management system of companies and programmes. However, only first steps have been taken in project management in Kazakhstan to date.

The need to use the project management tools and technologies in social and cultural organizations is becoming extremely important. Huge transformations, taking place in the whole system of norms and values in the cultural life of the country, have had an impact on the project management. In connection with this, we need to refuse the old management system and seek new forms and methods as well as management models. The culture management process defines the formal boundaries of creative activity, its directions and priorities, determines the level of impact of different social subjects on the cultural process as well as on the relationships between the participants of the cultural process. In the end, the state and further development of culture will depend on the management.

It is also important to consider it through the organization of music festivals' projects. Many Kazak festival projects are having serious difficulties in non-commercial projects implementation under the present market economy.

According to the world practice, the project management principles and mechanisms can help festivals not only survive in a competitive market but also achieve their commercial and non-commercial goals.

A festival is usually a non-commercial project aimed at providing certain social and cultural services. The festival is based on “... a fruitful idea of the use of spiritual values and traditions leading to a specific financial and creative result.”

Phil Baguley highlights the five main characteristics of a project:

- one-off projects;
- each project is unique;
- projects have a timeline;
- all projects are flexible;

- project efficiency.

A festival meets all these requirements set in a project. At the same time, a festival is a specific project to be implemented in the field of culture and art. Milena Dragichevich-Sheshich believes that all cultural projects, regardless of their concept, have the following main characteristics: focus on a specific goal, a systematic approach, specific timeline, uniqueness and specificity, equal importance of both the process and result, as well as the cost effectiveness and efficiency of a project.

The main difference of a cultural project from other projects, in our opinion, is that in cultural projects the process itself is a result. A festival is a result, despite the fact that it pursues certain goals which were previously set and fixed in the festival concept.

Consequently, it can be said that every festival is a project and thus, laws, principles and other elements of management and marketing shall be applied to it.

However, it is to be noted that a festival is a cultural and art project which requires specific and ambiguous management. And another peculiarity of a festival project is that the results of the festival activity are services not the facilities.

Now we will look at implementation of non-commercial projects of Kazak National Conservatory named after Kurmangazy in accordance with the general management theory. As a research subject we will choose a non-commercial project of Kazak National Conservatory named after Kurmangazy "International Festival of New Music "Nauryz-21" (IFNM "Nauryz-21".) The idea of the project is covered by different aspects of the Cultural Development Programme of the Republic of Kazakhstan: young talents support, master classes by overseas specialists, implementation of advanced music technologies, promotion of classical and contemporary art in the country.

The purpose of the festival is to comprehend the ancient traditions and identify the new trends by developing composition and performance art of the XXI century. This non-commercial project of best samples of symphonic, chamber and instrumental music, vocal and folk music, arts, design, theatre is also a unique opportunity for our citizens to know the best pieces of contemporary music performed by highly professional musicians.

The name of the project "Nauryz-21" has been chosen for the reason that many Central Asian countries celebrate a new year on 21 March - the equinox. The Nauryz holiday is considered to be a rebirth of nature and is celebrated the whole month. The organizers of the festival "Nauryz" tried to make it a holiday of high hopes and renewal which we expect in the twenty first century; so that we could hear the sounds of peace and agreement on Earth in the music of composers and the works of artists, designers, theatre actors from different countries and continents.

In preparation for the project and during the festival, the project has contributed to the image of Kazakhstan abroad as the country with the great ancient culture and the rapidly developing art today. The festival was conducted in Almaty to confirm it as a cultural centre and demonstrate again its achievements in the contemporary art. Such events can only be held in a peaceful and stable country with sustainable economy. The festivals held in 2004, 2006 and 2008 show that it is worth conducting, and that there is a big interest in them.

The project accordingly has its history of building relations with participants, sponsors and partners. The partners of the project have become the organizations and companies who had shared the goals: official representatives and embassies of the participating countries: USA, Russia, India, Israel, Czech Republic as well as the Union of Composers of the Republic of Kazakhstan and Almaty city Akimat (mayoralty) who have provided tremendous support.

The participants of the International Project of New Music "Nauryz-21" were the National Academy of Arts named after Zhurgenev and Kazak State Academy of Architecture and Construction. The project has been a great example of the tandem of creative high schools where most talented young people are studying, who are going to be the future of Kazak and the world art. This creative collaboration of the students of the Conservatory and the Academy of Architecture and Construction within the framework of the cultural projects has become a good tradition. A creative group of students of the faculty of design at Kazak State Academy of Architecture and Construction has developed a set of image and printing products and the space design of the main concert halls for the festival "Nauryz-21". The creative findings and ideas of the students have been displayed to the general public in the Festival concert halls. The joint projects of the Conservatory and the Academy of Arts named after Zhurgenev have once again proved that the cooperation between the two creative universities were effective.

A special participant of the festival was the International Academy of Business (IAB). The reality is that creative people need knowledge and interaction with business, therefore, it was decided to involve the International Academy of Business in this project. The IAB took part in the Festival “Nauryz-21” under the joint education programme of the Academy of Business and the Conservatory “Arts management”. The problems of Cultural and Arts Management were successfully discussed at a round table meeting and the training which were worthwhile and timely. A new joint program demonstrated a fascinating illustration of the IAB mission: “We are training a new generation of managers for Kazakhstan’s democracy based on the international cooperation, interrelation with business and the creative and initiative professional team’s energy. We are not only teaching them but are also aiming for personal success of our clients, partners and the staff.”

The project participants, who contributed a lot to the organization of the festival, were the State Academic Symphonic Orchestra lead by T. Abdrashev, the State Ensemble of Classical Music “Camerata of Kazakhstan” lead by G. Murzabekova.

The First Festival in 2004 was financed from non-budgetary, very limited resources of Kazak National Conservatory named after Kurmangazy. In 2006 the Second Festival was financed by the National Oil Company “KazMunaiGaz”, the technical sponsors were the hotel “Almaty”, the restaurants “Aventinus” and “Govindas”, the media sponsors were Kazakhstan Press-Club, the journals “Guide” and “Kamerton”. The US Embassy, the Embassies of Israel and France bore a small part of the transportation and living costs of the foreign musicians at the First Festival in Almaty. Almaty City Akimat (Mayorality) helped with printing some of the promotional materials of the festival.

Technically, the organization of any project begins with preparations. We have to rely on the general legitimacy of a project life cycle in order to plan it correctly. Dr. Joe Goldblatt suggests one of the most logical schemes for cultural projects: idea, creative design, planning, implementation and coordination, research findings and analysis. According to this scheme, project organization begins with research, then search for new ideas, planning, implementation and evaluation. The evaluation of an outcome will be a point of the study of the next event. The cycle is repeated. A cultural project is a business project like any other one and the same methods can be applied to it. Firstly, a complex diagnosis of a project is carried out which has the following main tasks: project feasibility study; a new project marketing; budget evaluation and project implementation timeline; team building and formation of project participants.

A larger study needs to be carried out to analyze the feasibility of a project. An internal study includes: classical SWOT analysis, development of a project charter, description of the content, interpretation of a company data, a responsibility matrix, a Gantt chart. An external study involves external environment analysis – event marketing, competitive environment analysis.

The project charter is an instrument which authorizes a project and is extremely important to develop a project in the right direction. The IFNM “Nauryz-21” is a strategic project for the Conservatory aimed at improving a professional level of students and motivating them; securing international links, fostering development of the image of the Conservatory as a cultural and innovation centre of the republic.

The description of the content is the next tool for initiating a project, the content of the main part of a project, i.e. writing the project goals, stages and products.

For marketing analysis of a new project, a target market segment and an opportunity to meet the demands by organization and subcontractors have been identified, and thus, the unfulfilled tasks have been removed from the agenda. As a result of the marketing analysis, a future project concept has been formed which presents:

- a project idea, mission, goal, strategy (core provisions);
- a project facility or a product (main characteristics);
- an attractive marketing project (supply and demand, main competitors, price increase perspectives and etc.), possible sources of capital raising, subcontractors, suppliers and other project participants (basic information, as well as the estimated products and services prices).

After the analysis of all key aspects of the project (organization feasibility and efficiency) and when a decision on initiating the project is made we will proceed with the development and planning. When planning a project it is important to maintain a record of the resources. Otherwise, the resources we are using in the work will no longer belong to us. Let us name the main resources the IFNM “Nauryz-21” team is working with:

- Time is the most important, irretrievable and inflexible resource and it can be developed by planning. Job allocation, delegating problem solving and authorities, active use of computer, Internet, email and etc. allow us to increase our opportunities to tackle the issues using the time resource as much as possible.

- Finance – the Conservatory resource (planned budget funds) and sponsor contributions. Thereafter this resource can be used to solve the issues which will benefit and meet the Conservatory mission as a creative school.

- Project partners and participants are the main resource for budget and non-profit organizations as well as their projects. The resource can be developed by mutual and beneficial cooperation, assuming responsibilities and common objectives.

- Personnel – The Conservatory concert department (2 people), the Conservatory staff participating in project organization and implementation by virtue of their responsibilities in the main organization. Temporary staff: the Conservatory teachers and students, translators, suppliers and partners.

- Technical base – computers, software including audio and video playback and etc. The resource can be developed by maintaining and upgrading technical equipment.

- Facilities – The Conservatory concert halls and classrooms where the project activities are held.

- Experience – IFNM “Nauryz” is not the first project the Team has organized. There are statistics and the understanding of the difficulties and the process as a whole.

- Connections – every team member and the team on the whole have good contacts who can offer practical tips on how to plan and carry out a project.

- Data base – knowledge of potential project participants who are selected during our work. We need to increase and broaden this information.

- Approach to work – the project is not aimed at making a profit, they are based on the Conservatory’s mission.

- Popularity. A positive image can allow the Team to easily achieve the goals. The whole activity of the Conservatory and past projects are resources.

- Staff training. The project participants are musicians including performers who are also resources which can help to successfully solve the issues related to the professional development.

The ability to identify and increase the resources allows us to correctly share our efforts and knowledge in this project.

Several temporary plans of different sizes are required to develop during the project preparation. We use temporary time periods at our convenience: months, weeks, days. Since the preparation for the festival begins before it is held, the following plans need to be developed:

1. A general work plan - weekly and monthly;

2. A final stage plan: last weeks and days prior to a project start as the deadline approaches, the combination of all time components must be precise;

3. A project scenario. Specification of events must be extremely accurate (every minute, movement and action etc.)

Then the following project management tools are adapted to non-commercial social projects: specific budget for social non-commercial projects, selection of a team and communications which are the main element in the project management of similar projects.

Thereby, the IFNM “Nauryz-21” is part of the program of cultural education of the population, support of talents, introduction of music technology, exchange of best practices, promotion of classical and contemporary art in Kazakhstan carried out by the Conservatory Administration. We justify the project management at the Conservatory based on the university development strategy as the cultural and educational, scientific centre, on its goals and development plans, efforts, ways and means of the goals to be achieved. The project management at the Conservatory will allow us to minimize the risks, to solve the project issues, to achieve the objectives and meet the expectations of participants of the university cultural projects.

REFERENCES

- 1 Principles of Production. /Edited by G.P.Ivanov, P.K.Ogurchikov, V.I.Sidorenko. - M.:Business literature, 2003.- 719 p.
- 2 **Baguley P.** Project Management. - M.:FAIT-PRESS, 2004. – 208 p.
- 3 **Dragichevich-Sheshich M., Stoikovich B.** Culture Promotion and Cultural Projects Management. - Novosibirsk: Tigra, 2000.-156 p.
- 4 **Shumovich A.** Wonderful events/technologies and event management practice. - M., 2006. – 98 p.
- 5 **Tovb A.S., Tsipes G.L.** Projects Management: standards, methods, experience. M.: Olimp-Business, 2003. – 240 p.

Ақтомы РАИМКҰЛОВА

**АДАПТАЦИЯ ИНСТРУМЕНТОВ УПРАВЛЕНИЯ ПРОЕКТАМИ
ДЛЯ НЕКОММЕРЧЕСКОГО СОЦИАЛЬНОГО ПРОЕКТА**
(на примере Фестиваля новой музыки «Наурыз-21»)

Резюме

В статье описывается применение элементов управления проектами для некоммерческого проекта Казахской национальной консерватории имени Курмангазы «Международный фестиваль Новой музыки «Наурыз-21». Дана комплексная диагностика проекта, описан процесс планирования и реализации проекта.

Ключевые слова: управление проектом, арт-менеджмент, музыкальный фестиваль.

Ақтомы РАЙЫМҚҰЛОВА

**ЖОБАЛАРДЫ БАСҚАРУ ҚҰРАЛДАРЫН КОММЕРЦИЯЛЫҚ ЕМЕС
ӘЛЕУМЕТТІК ЖОБАЛАРҒА БЕЙІМДЕУ**

Резюме

Бұл мақалада Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында өткізілетін көптеген жобалардың бірі ««Наурыз-21» Халықаралық жаңа музыка фестивалі» коммерциялық емес әлеуметтік-мәдени жобасы ретінде осы салаға жобаларды басқару элементтерін еңгізу жолдары сипатталған. Сонымен қатар, жобаның жиынтық диагностикасы, оны жоспарлау мен іске асыру процесі көрсетілген.

Тірек сөздер: жобаны басқару, арт-менеджмент, музыкалық фестиваль

Information about author

Aktoty Raimkulova, Professor, Doctor of Business Administration, Kurmangazy Kazak National Conservatory, Vice-Rector, Head of the Composition and Art Management Department.

Сведения об авторе

Раимкулова Ақтомы Рахматуллаевна – ДВА, профессор, проректор по научной и творческой работе, заведующая кафедрой Композиции и арт-менеджмента Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

УДК 37.09

*Д. КИРНАРСКАЯ**Российская музыкальная академия им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, проректор по творческой и инновационной работе*

ЗАЧЕМ НУЖНО МАССОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ? ДОКАЗАТЕЛЬСТВО «ОТ ПРОТИВНОГО» (проблемная статья)

Статья посвящена проблеме привлечения обучающихся в музыкальные школы. Необходимость изменения подхода к обучению музыке в целом рассматривается через призму управления и маркетинга в системе образования и культуры. Приводятся аргументы, которые могут доказать обществу с помощью последовательной и научно обоснованной рекламной кампании, что художественное, и прежде всего, музыкальное образование, способствует наиболее гармоничному развитию личности.

Ключевые слова: музыкальное образование, креативная индустрия, творчество

Тірек сөздер: музыкалық білім, креативті өндіріс, шығармашылық.

Keywords: music education, creative industries, creativity.

Основной вопрос педагогики: наука или искусство?

Все мы, педагоги-музыканты, с ностальгией вспоминаем недавнее прошлое: перед нашим мысленным взором разворачивается идиллическая картина, рисующая стайку взволнованных девочек с бантами и еще более взволнованных бабушек под окнами нашей музыкальной школы. «Примут-не примут», – волнуются они. «Удастся ли поступить на фортепиано? Ведь конкурс очень большой. Если нет, то придется идти на скрипку или виолончель, а на рояле учиться по минимуму. Может, потом переведемся», – вздыхают они, наполняя сердце директора школы законной гордостью.

Увы, подобные воспоминания уже успели превратиться в сладкий сон, уступивший место суровой действительности. Во многих школах о конкурсе забыли думать, с трудом «выполняя план» и приглашая всех желающих. Стремление родителей отдать всех девочек и даже некоторых мальчиков «на музыку» уступило место другим, быть может, не менее благородным намерениям обучить их балету, фехтованию, гимнастике, фигурному катанию и, конечно же, английскому языку. «Зачем моей дочери Ваша музыка? – то и дело слышишь из уст особо практичных мам. – Если отдать ее на хореографию, так хоть осанка будет хорошая. Спорт воспитывает характер, учит преодолевать препятствия и воспринимать неудачи как стимул к дальнейшему росту. Ну а про английский и спорить нечего. Как говорят сами англичане, it's a must, то есть необходимость, которую не обсуждают».

Возражая родителям-прагматикам мы взываем ко многому: к традициям, которые нехорошо нарушать, к развитию эстетического вкуса и эмоциональной отзывчивости, которые непременно принесет музыка, к отвлечению от мерзких соблазнов улицы и полезному применению свободного времени, и, наконец, к светской привлекательности барышни, играющей на рояле, скрипке или арфе. Даже на гитаре, в конце концов. Последний аргумент звучит вполне убедительно: как признавался Дюк Эллингтон, выдающийся мастер джаза, последней каплей, склонившей чашу весов в пользу музыки, была его неизменная популярность у девушек, которые, заслышав звуки рояля, спешили продемонстрировать пианисту свою симпатию.

Готовясь подробнее изучить нашу аргументацию в пользу музыкальных занятий, нельзя не вспомнить более отдаленное прошлое, когда музыкальное образование занимало свое почетное место рядом с арифметикой, геометрией, риторикой и прочими свободными искусствами. В Средние века музыка была такой же неотъемлемой частью воспитания и обучения как латынь и начала точных наук. И здесь она была наследницей греческой античности, когда образование юноши нельзя было помыслить без владения игрой на кифаре, авлосе и лире. Спорт и грамматика от такого соседства вовсе не страдали, а напротив, только выигрывали. В Европе и России времен

Просвещения и романтизма, в XVIII и XIX столетии, эти старинные традиции горячо поддержали: все благородные дамы и кавалеры владели игрой на музыкальных инструментах и навыками пения.

Почему столь большое внимание в образовании дворянской молодежи отдавали искусству? И нельзя ли было за счет того, чтобы исключить его, как это предлагают сделать сегодня, усилить внимание к языкам и точным наукам? Ведь и тогда благородные мужи видели продолжение своей карьеры отнюдь не в оркестрах или на оперной сцене, но в армии и на государственной службе. К чему же тогда было терять время, брэнча на фортепиано и напевая романсы, когда можно было зубрить спряжения немецких и французских глаголов и решать математические задачи? И зачем уделять столь большое внимание искусству, когда в дальнейшей жизни и карьере оно не сыграет существенной роли? Нетрудно догадаться, что современная система образования ищет ответы на те же вопросы, только ответы эти, судя по всему, коренным образом отличаются от тех, что давали в прошлом.

В самом деле, насколько известно из истории, система образования «с гуманитарно-эстетическим уклоном» отнюдь не помешала Галилео Галилею, Исааку Ньютону или Рене Декарту стать великими мыслителями, математиками и физиками. Михайло Ломоносов, постигший начала естественных наук отнюдь не в детском возрасте, никуда не опоздал. Но это редкие гении, которые и тогда и теперь очень многое могут освоить самостоятельно. Так неужели педагоги прошлого все-таки заблуждались, и куда лучше было бы сразу обратить внимание на «полезные» занятия, не тратя время попусту? Такого рода сомнения все более овладевали умами по мере развития механики и техники: изумившись успехам точных наук, которые дали миру телефоны, телевизоры, самолеты, ракеты и даже компьютеры, учителя XX века с легкостью предали прежних богов и отдали пальму первенства физике, химии, биологии и царице их математике. Даже владение родным языком перестало считаться таким уж важным, когда ошибки можно исправить на компьютере, а навыки письменной речи ограничить щебетанием в Твиттере.

Так кто же прав: педагогика многих веков и тысячелетий, которая настаивала на необходимости гуманитарного и эстетического воспитания для всех, в особенности же для тех, кто станет элитой общества, или педагогика последнего столетия, с легкостью необыкновенной бросившаяся в объятия точного знания? Ответ, судя по всему, готова дать сегодняшняя экономика: осознав и увидев новое направление общественного развития, набравшее силу со второй половины XX века, современная педагогика вот-вот готова вернуться «на круги своя» и отказаться от технократического уклона, взятого ею в последние десятилетия.

Креативная индустрия и новые образовательные приоритеты

Так что же произошло? Ведь на протяжении XX века благодаря всеобщему техническому образованию удалось воспитать целую армию квалифицированных рабочих и техников, а также инженеров средней руки и ученых-ремесленников. Сотни тысяч эксплуатационников готовы производить, чинить и настраивать многочисленные машины, приспособления и устройства. Некоторое время назад еще казалось, что эксплуатационники-исполнители, воспитанные современной системой образования, весьма далекой от искусства, еще долго будут передовым классом и двигателем прогресса. Однако совсем недавно человечество преподнесло самому себе большой сюрприз в виде наступления постиндустриальной эры или эпохи информации. Передовым отрядом общества стал так называемый «креативный класс», возвращенный и вызванный к жизни новой «креативной индустрией». Уже не «заводы, газеты и пароходы» являются ныне знаменем движения вперед, а нечто иное, о чем написана нашумевшая книга Ричарда Флориды «Креативный класс: люди, которые меняют будущее».

Вот на что обращает внимание автор этой книги: «Креативные или творческие индустрии (creative industries) – ключевой сектор современной экономики. К ним относят кино, музыку, изобразительные искусства, исполнительские искусства, галерейный бизнес, моду, издательское дело, рекламу, дизайн, архитектуру, компьютерные технологии и т.п.». Нетрудно догадаться, что все вышеперечисленное и претендующее на роль передовых отраслей экономики, обращено к человеку и стремится повлиять на него, формируя его вкусы, привычки и потребности. Как бы варьируя мысль Ричарда Флориды и откликаясь на нее, английский премьер Гордон Браун заметил: «Познакомившись с последними статистическими данными, я обратил внимание на то,

что уже не аэрокосмическая отрасль или кораблестроение ведут за собой нашу экономику, а музыка, кино и дизайн одежды».

«Индустрия влияния» – вот как можно было бы назвать эти недавно набравшие силу отрасли. Если в прошлом победителем был тот, кто сумел произвести нечто нужное и востребованное, то сегодня им становится тот, кто сумел убедить общество сделать выбор в свою пользу; тот, кто сумел создать новые потребности и удовлетворить их. Сегодня успешен тот, кто смог не сделать, а продать; не изготовить вещь, а завладев умами, заставить общество ждать ее появления и смести с прилавков; не умножать уже известное, а дать нечто новое, способное заинтересовать и увлечь. Сегодня правят бал не те, кто производит и штампует, а те, кто изобретает и созидает все, что способно стать инструментом воздействия на людей через общение, будь то средства связи, социальные сети или модные тренды в музыке, кино и дизайне. Индустрия воздействия на умы, индустрия убеждения от телевидения до компьютерных игр набирает обороты. Иными словами, те, кто может и умеет заставить нас смеяться и плакать, радоваться и сопереживать, желать и не желать сегодня востребованы как никогда. Кто же эти счастливики? На этот вопрос с цифрами в руках отвечает Ричард Флорида: «Число ученых и инженеров за полстолетия выросло на 450% – с 1950 по 2000 год оно увеличилось с 400 до 1800 человек на 100000 населения. Рост числа людей, работающих в области культуры и художественного творчества за тот же период вырос на 375%». Для краткости мы можем назвать их всех творцами, творческими личностями или обладателями копирайта. Именно они, созидатели нового в науке, технологиях, искусстве и рекламе претендуют сегодня на самые лакомые куски общественного пирога. Причем, людям искусства здесь принадлежит первое слово: они определяют, что, как и зачем будет преподнесено обществу, то есть содержание информации, ее сущность. Люди науки обеспечивают средства распространения этой информации, совершенствуя их, будь то мобильные устройства или способы формирования интернет-сообществ, инструменты записи и фиксации информации или средства ее трансляции. И пока консервативная и громоздкая по самой своей природе система образования плетется в хвосте у прогресса, пытаясь следовать инерции прошлого, новые или хорошо забытые старые идеи будят педагогическую мысль.

Первыми устремились навстречу новому специалисты ЮНЕСКО. Нелишне напомнить, что ЮНЕСКО в переводе означает «отдел организации объединенных наций по образованию, науке и культуре». С трибуны конгресса ЮНЕСКО «Искусство в образовании», собравшемся в Лиссабоне в 2006 году, прозвучала назревшая мысль: «Искусство – не довесок и не помеха образовательному процессу, а его двигатель, катализатор и локомотив. Без художественного образования всякое иное образование неполно, половинчато и неэффективно». Обратившись к примеру передовых стран, идущих впереди всей планеты по конкурентоспособности, поклонники художественного образования для всех сумели доказать, что успехи Финляндии, Японии или Южной Кореи прямо связаны с доступом детей и подростков к искусству, которое обеспечивает государство. Так, в той же Финляндии на протяжении многих лет налоги от шоу-бизнеса направляются на всеобщее музыкальное образование, чтобы каждый мог научиться играть на музыкальном инструменте без удара по семейному бюджету. Осознав безусловный приоритет эстетического воспитания, финское общество всеми силами поддерживало педагогов-музыкантов и других служителей муз: даже в кризисные годы, когда безработица в среднем по стране достигала 17%, среди учителей музыки безработных не было.

В Японии и Южной Корее не только не ограничивают долю искусств в школьной программе, но по возможности усиливают их влияние на подрастающее поколение за счет множества внеклассных художественных занятий. Посещения музеев всем классом, перформансы и прочие реакции на увиденное в тех же самых залах под руководством учителя, занятия в школьном оркестре или хоре после уроков давно стали естественной нормой в образовательных системах «азиатских тигров». Заслушав множество докладов, лиссабонский конгресс сделал вывод о том, что дальновидные государства наращивают свой «человеческий капитал», умножая и активизируя художественное образование и готовясь к наступлению века информации и креативной индустрии; недальновидные государства, преследующие лишь сиюминутные выгоды, урезают долю искусств в школьной программе, не задумываясь о последствиях.

Следующий конгресс ЮНЕСКО в Сеуле, посвященный искусству и образованию и прошедший в 2010 году, лишь усилил наметившуюся тенденцию «реабилитации» искусства и его

внедрения во всеобщую образовательную практику. Профессора Мичиганского университета Мэри и Роберт Бернштейны представили результаты своего исследования, где они пытались увидеть составляющие успеха Нобелевских лауреатов в науке, литературе и политике за последние сто лет. Что же объединило этих столь разных людей, признанных в столь различных областях деятельности? Нетрудно догадаться, что это было полученное в детские годы художественное образование и любительские занятия искусством на протяжении всей жизни. Все властители дум, признанные Нобелевским комитетом, были страстными и последовательными любителями искусств, причем не только в роли слушателей и зрителей, но и в роли творцов. Причем, музыкантов среди них оказалось непропорционально много во главе со скрипачом-любителем Альбертом Эйнштейном. Черновой вывод из приведенных авторами доклада данных напрашивается сам собой и совпадает с опытом стран-лидеров: «Художественное образование вообще, и музыкальное в частности, является сильнейшим катализатором и стимулятором умственной деятельности, к чему бы эта деятельность ни относилась – к науке, политике или литературе».

Теперь дело за малым: доказать обществу с помощью последовательной и научно обоснованной рекламной кампании, что без художественного, и прежде всего, музыкального образования как «без воды» – «и ни туды и ни сюды». Слоган для педагогов-музыкантов в связи с этим легко сформулировать, и хотелось бы, чтобы они приняли его без возмущения и сожаления, а напротив, с энтузиазмом. Итак: «Учиться музыке не для того, чтобы быть музыкантом, а чтобы быть лучшим в любой профессии».

*Музыкальное образование – питательная среда для мозга и гарантия жизненного успеха
Музыка и творчество; музыка и математика*

Начнем с того, что музыка – древнейшее из искусств. Она старше чем тотемические изображения богов, старше чем наскальные рисунки на древних пещерах; музыка старше чем религиозные ритуалы, что включали в себя все виды искусств сразу – и пение, и танец, и театральные-декоративные элементы. В отличие от музыки, все виды искусств нуждаются в дополнительном подспорье в виде инструментов и материальных объектов; даже древние религиозные ритуалы требуют определенного сценария и средств его воплощения. Одна лишь музыка кроме нашего собственного голоса ни в чем не нуждается; и танцы, что сопровождали древнейшие песнопения, тоже не нуждались ни в чем, кроме наших собственных движений. Поэтому пока другие виды искусств лишь собирались явиться на свет, музыка уже существовала, удовлетворяя потребности древнего человека в общении с богами и другими людьми. Так вместе с музыкой, в теснейшем союзе с нею формировался наш мозг и росли наши творческие силы. Музыка – своего рода начало начал человеческой цивилизации, древнейшая колыбель культуры, и общаясь с нею, мы припадаем к своим истокам и питаемся ими. Вот почему музыка обладает такой огромной силой воздействия на душу и ум человека, формируя его интеллект, эмоциональный мир и творческие способности.

Психологам и педагогам известен принцип обучения и воспитания, называемый филогенетическим. Название это происходит от понятия «филогенез», или исторический путь развития человечества. Прочно и нераздельна связь филогенеза с другим фундаментальным понятием, называемым «онтогенез», или развитие человеческой личности от детского возраста к зрелости. В науке господствует представление о том, что онтогенез – это своего рода краткое повторение филогенеза: человек в своем развитии проходит те же стадии, что прошло все человечество. И эта закономерность касается всех видов деятельности и всех сторон разума: то, как человек овладевал этой деятельностью в процессе своего исторического становления, какие ступени прошел homo sapiens на этом пути, прямо и непосредственно отражается в том, как ребенок овладевает теми же видами деятельности, через какие стадии проходит путь его развития. Всякому педагогу, вероятно, полезно будет время от времени вспоминать эту закономерность и опираться на нее: то, чем человечество овладело раньше, раньше должен овладеть и ученик; более поздние навыки, явившиеся позднее на историческом пути развития цивилизации, должны позднее осваиваться учащимися. Возможны ли тогда сомнения по поводу того, чем должны раньше заниматься младшие школьники – наукой или искусством? Конечно, искусством, и в частности, музыкой, поскольку искусство старше науки, и музыка старше других искусств, в силу

чего и растущему мозгу удобнее и естественнее начинать путь своего интенсивного развития, отталкиваясь от исходной точки, от корней, от начала начал, нежели сразу пытаться овладеть основами научного мышления, хотя бы в виде арифметики и родного языка. Если интеллектуальные навыки будут преподноситься маленькому человеку одновременно с художественными и музыкальными, то учеба пойдет легче, и растущий ум будет развиваться с меньшим напряжением.

Во второй половине XX века психологическая наука открыла фундаментальную закономерность: все открытия и достижения человечества, равно как и повседневная умственная деятельность требуют согласной работы двух мозговых полушарий – левого и правого. Правое полушарие включает в себе наши творческие импульсы: фантазию, воображение и образные представления, в том числе и пространственные. Оно более интуитивно, эмоционально и неподвластно логике. Левое же полушарие, напротив, более разумно, рационально: если правому полушарию ближе синтез, то левому – анализ. Если правое полушарие мыслит нерасчлененно-целостно и спонтанно, то левое – последовательно и системно. Творческие порывы и смутные прозрения, зародившись в правом полушарии, получают свое развитие и оформляются в левом, дабы предстать в понятном для других людей виде. Ядро и связи, составляющие идею, рождаются в правом полушарии, однако воплощаются посредством одного из известных нам языков – словесного, музыкального или математического – в левом полушарии. Без согласной работы и взаимопонимания между полушариями человек и человечество ничего не могли бы создать и все замыслы остались бы невоплощенными.

Природным мостом между двумя полушариями является так называемое «мозолистое тело» мозга, или по-латыни, *corpus callosum*. Группа ученых под руководством Готфрида Шлауга (Gottfried Schlaug) пришла в ходе своих исследований к простому и вместе с тем ошеломляющему выводу, причем, открытие это относится к совсем недавнему времени, а именно к середине девяностых годов. Оказалось, что совсем недолгие занятия музыкой, например, в течение года по часу в день, приводят к радикальным изменениям в структуре мозга: *corpus callosum* ребенка увеличивается на целых 25%. Гигантский скачок, огромное преимущество! Те из нас, чье «мозолистое тело» лучше выполняет свои функции передатчика информации между правым и левым полушариями мозга, имеют значительное преимущество во всякой творческой деятельности, ибо связь между полушариями, укрепляясь и разрастаясь под воздействием музыки, необходима отнюдь не только в музыке и не только в искусстве. Творчество всеохватно: более эффективная работа мозга, связанная с согласной работой обоих полушарий, дает лучшие возможности для выражения своих идей и творческих намерений во всем, к чему бы эти идеи и намерения ни относились. Если ребенок отдал музыке несколько лет, скажем, будучи младшим школьником, возможности его мозга неизмеримо возрастут. Это ли не аргумент в пользу всеобщего музыкального образования!

Думая о том, что разнообразные творческие процессы должны протекать у занимающихся музыкой детей более гладко, нельзя забыть о волнующей всех родителей математике. Ведущая школьная дисциплина, обязательная составляющая ЕГЭ, необходимейшая опора всякой научной деятельности и шире, всякого логического мышления. Оказывается, и здесь музыка приходит на помощь мозгу, пытающемуся освоить математические навыки. Не случайно многократно замечено, что среди любителей музыки, и даже любителей страстных и преданных, непропорционально велика доля ученых – математиков, физиков, изобретателей и прочей технической элиты. Музыка как и математика – субстанция абстрактная. Подобно математике, музыка не имеет прямых аналогов в окружающем мире: она, строго говоря, не относится ни к чему вне человека и является его абсолютным и полным созданием, в котором он прямо не подражает природе. Пение птиц и шум волн, пожалуй, можно вынести за скобки, ибо доля «изобразительной музыки» по сравнению с остальной чрезвычайно, неизмеримо мала. Сопоставления величин, пропорции и разнообразные отношения элементов в значительной степени формируют и музыку и математику. И та и другая область отсылает к иерархии, когда отношения и связи одного порядка являют собою часть, долю, аспект отношений другого, более высокого порядка. При этом один ряд связанных между собою величин, чисел, фигур, мотивов или фраз встраивается как часть в другой ряд отношений более крупных величин, чисел, фигур, мотивов и фраз.

Чрезвычайно влиятельны и в музыке и в математике пространственные отношения. На них построена целая наука внутри математики – геометрия. Благодаря весомости пространственных отношений архитектуру в течение столетий привыкли называть «застывшей музыкой». И музыка и архитектура – суть форма, совокупность организованных частей и разделов, где значительную роль играет всякого рода симметрия. Занимаясь музыкой, человек незаметно тренирует и развивает свое пространственное мышление; он постоянно опирается на пространственные представления. Глядя на клавиатуру рояля и гриф струнных инструментов, организуя движения своих рук в соотношении с клавиатурой и грифом, нажимая клапаны духовых инструментов и осваивая их расположение, двигая смычок по струнам – совершая все эти действия многократно и постоянно ребенок, ученик и вообще любой музыкант независимо от уровня мастерства развивает свое пространственное мышление. Более того, обучаясь нотной грамоте и пользуясь нотной записью, человек делает то же самое: вот его взгляд начинает движение с левого верхнего угла нотного разворота, доходит до конца листа и переносится в правый верхний угол затем, чтобы оказаться через некоторое время в правом нижнем углу. А в это время двигательный эквивалент нотного текста является на свет, давая жизнь звучанию: считывая пространственный образ, представленный точками, палочками и хвостиками на нотном стане, музыкант обращает их в движения рук, рождающие звуковые образы. Даже дирижерские жесты, побуждающие играть нотный текст определенным образом, тоже суть пространственные узоры, обращаемые в звук. Как же активно должно развиваться пространственное мышление учащихся музыкантов, если оно задействовано везде и всегда, чем бы они ни занимались, будь то игра соло или в ансамбле, игра по нотам или по слуху, черновое разучивание или концертное исполнение... И рядом с пространственным мышлением, исподволь и незаметно, развиваются математические способности, которые используют те же интеллектуальные ресурсы, сходные навыки, аналогичные мыслительные операции. При одном весьма приятном условии: чтобы развивать пространственные представления, музыканту не нужно решать задачи, морща лоб и терзаясь от собственного бессилия. Он музицирует, творит, наслаждается искусством, пока его мозг совершает столь необходимую, ценную, но не обременительную работу.

Нельзя не вспомнить еще один важнейший элемент, на котором строится родство музыки и математики. Речь идет о трансформации, производности, когда из одних выражений и цепочек элементов буквально на глазах, последовательно и логично, рождаются другие выражения и цепочки элементов, безусловно родственные, производные, являющие собою варианты уже сказанного, продолжающие и развивающие уже найденные связи и отношения и строящие на них новые связи и отношения, прямо вытекающие из прежних. В математике постоянно, будучи построенными на определенных условиях, возникают возможные при данных условиях связи и отношения величин, чисел и математических выражений. В музыке также звуковые связи и отношения рождаются из предпосланных им закономерностей и систем, или условий, отражая и воплощая эти закономерности: звукоряды, лады, грамматические и стилистические нормы. И в музыке и в математике все последующее вытекает из предыдущего, являя собою его трансформацию по определенным правилам. В этом смысле алгебраическое и музыкальное мышление если не близнецы, то определенно – братья. И там и тут сказанное опирается на определенные грамматики, и все выражения, составленные в соответствии с этими квазизыковыми нормами, в каждой «речевой» последовательности соотношены с правилами, заданными в рамках именно этой последовательности. Так проявляется справедливый и для математики и для музыки закон производности, исключаящий явления, описанные известной поговоркой «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Так, если в музыкальные выражения баховского толка закралось бы прокофьевское музыкальное «слово», то даже неискушенный слушатель заметил бы столь явное нарушение. То же и в математике: если бы уравнения, принадлежащие теории игр, были бы «замусорены» уравнениями, принадлежащими теории множеств, то всякий изучающий математику не мог бы не обнаружить подобное несоответствие. И вновь, как и в случае с пространственным мышлением, это квазиалгебраическое мышление, это понимание отношений, построенных на трансформации и производности, возникает в ходе музыкальных занятий спонтанно и естественно, без решения специальных уравнений и умственного напряжения.

Рассуждая о творческих навыках, об умении воплощать свои идеи и выражать их; думая о развитии математических способностей, для которых так важно интуитивное понимание

пространственных и трансформационных закономерностей, нельзя не вспомнить о музыке, о музыкальных занятиях, которые будут прекрасной опорой для растущего мозга, позволяя заложить фундамент как для будущего творчества, так и для освоения «царицы всех наук» математики.

(продолжение в следующем номере)

Dina KIRNARSKAYA
WHY MASS MUSIC EDUCATION?
Proof “by contradiction”

Summary

This paper is devoted to attracting students in music schools. Need to change the approach to teaching music in general is viewed through the prism of management and marketing in the education system and culture. Arguments that may prove to society through consistent and evidence-based advertising campaign that art, and especially musical education contributes most harmonious development of personality.

Тірек сөздер: музыкалық білім, креативті өндіріс, шығармашылық.

Дина КИРНАРСКАЯ
БҰҚАРАЛЫҚ МУЗЫКА БІЛІМІ НЕ ҮШІН КЕРЕК?
«ҚАЙШЫ ПІКІРДІ» ДӘЛЕЛДЕУ

Резюме

Мақала – музыка мектептері білім алушыларын тарту мәселесіне арналған. Білім мен мәдениет жүйесіндегі басқару және маркетинг призмасы арқылы музыкаға үйрету жолын өзгертудің қажеттілігін қарастырады. Ғылыми негізделген жарнамалық компаниялар арқылы қоғамға көркем өнер, ең бастысы, музыкалық білім тұлғаның қалыптасуына жағымды әсер ететінін дәлелдейтін дәйектер келтіріледі.

Keywords: music education, creative industries, creativity.

Сведения об авторе

Кирнарская Дина Константиновна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, проректор по творческой и инновационной работе Российской музыкальной академии им. Гнесиных.

УДК 351.854

Г. БЕГЕМБЕТОВА

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, кандидат искусствоведения,
PhD, доцент, проректор по воспитательной работе*

РОЛЬ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ ГОСУДАРСТВА

В статье подчеркивается необходимость развития относительно новой сферы деятельности в нашей стране – управления в арт-индустрии. Это направление может решить проблемы дальнейшего развития казахского искусства, обеспечить возможность сохранения и развития традиций прошлого в условиях рыночной экономики.

Ключевые слова: арт-индустрия, арт-менеджмент, культурная политика, массовая культура.

Тірек сөздер: арт-өндіріс, арт-менеджмент, мәдени саясат, бұқаралық мәдениет.

Keywords: art industry, art management, cultural policy, popular culture, high art.

В условиях развития современной цивилизации и электронных технологий одним из важнейших факторов глобальной политики любого государства является культура, рассматриваемая не только как сфера человеческой жизни, но и как механизм взаимодействия отдельных государств. В этом смысле широкое и грандиозное явление глобализации, опирающееся, прежде всего, на информативные системы, ярко представлено двумя тенденциями. Одна из них – достаточно активно проникающая в сознание людей масс-культура, в своей нынешней форме несущая в себе некое покушение на духовное многообразие современного человечества, приводящая к утверждению обезличенности, лишенности духовно-нравственных ориентиров и ставящая во главу угла лишь рыночный критерий прибыли. Вторая же – это традиция высокого искусства, отраженная в художественном творчестве, принципах его организации, в системе профессионального обучения. Однозначно оценивать эти явления невозможно, но различия в степени их влияния очевидны.

Музыка масс-культуры с ее патологической демократичностью захватила внимание миллионов и стала едва ли не самым главным музыкальным знаком времени. Ушли в прошлое идеологические разносы, торжествует приоритет личного выбора, но каких-либо серьезных дискуссий по проблемам творческой ориентации нет. Столкновение этнического и глобального во многом разрешается в пользу последнего. Огромный успех музыкального шоу-бизнеса на всем постсоветском пространстве сформировал удивительное нежелание видеть уже созданные и накопленные человечеством духовные богатства. В этой связи необходимо говорить и думать о том, как увлечь, заинтересовать молодежную среду высоким искусством, как создать новую интеллектуальную элиту. Этот вопрос однозначно не должен оставаться вне внимания тех, кто отвечает за дело народного просвещения.

Однако, несмотря на проблемы, существующие в области музыкальной культуры, в Казахстане были и есть великие музыканты, гении и в творчестве, и в исполнительстве. Многочисленные гастролы творческих коллективов Государственного академического оперного театра им. Абая, Государственного симфонического оркестра, Государственного оркестра им. Курмангазы, Казахской национальной консерватории им. Курмангазы наглядно показывают, что слушатели готовы воспринимать серьезную музыку, отторжение от которой происходит в известной степени насильственным путем. Возникла ситуация вакуума культурного образования, особенно коснувшаяся отдаленных регионов республики.

Решение данной проблемы нам представляется в разработке нескольких направлений. Например, усилении общей гуманитарной политики государства, нацеленной на поддержку интеллектуальной базы страны и ее носителей; во включении всех творческих союзов в сферу государственных интересов. Важным в этом ряду мероприятий является развитие сравнительно новой для нашей страны сферы – менеджмента в сфере классического искусства. Остановимся подробнее на аспектах функционирования этой сферы.

Последнее десятилетие отмечено важными событиями, происходящими в культуре: обретение творческой и финансово-экономической самостоятельности деятелей искусства, возможность реализовывать результаты своего творчества независимо от решений каких-либо государственных органов, свобода от цензуры. Однако такое приобретение различных «свобод» потребовало от казахстанских художников весьма значительной перестройки в мышлении, в частности, понимании неоспоримого – успех или провал тех или иных арт-проектов во многом зависят от финансовых, материальных и организационных ресурсов. Подобная реальность оказалась воспринятой дифференцированно: одни сумели добиться определенных успехов, другие же, наоборот, оказались неспособными выжить в новых условиях рынка и конкуренции. Но, как бы то ни было, свобода творчества оказалось тем ценным приобретением, которое приняли абсолютно все творцы, вне зависимости от возраста, профессионального и общественного статуса и политических взглядов.

Как известно из истории, последнее десятилетие XX века прошло под знаком борьбы за выживание культуры практически во всех странах постсоветского пространства. За эти годы произошло сужение влияния государства и расширение сферы частного культурного производства. При сохраняющемся стремлении контролировать и направлять культурные процессы в обществе, государство теперь уже не имеет прежнего, в первую очередь, материального влияния. Созданная в советское время инфраструктура культуры оказалась чрезмерно объемной для новых режимов.

Появились новые категории заказчиков творческой продукции – различные общественные и благотворительные фонды, корпоративные структуры, спонсоры и меценаты. С каждым годом все больше появляется независимых компаний, которые заняты производством, распространением и реализацией продукции и услуг в арт-индустрии. Это частные издательства, концертные агентства, продюсерские компании, которые в шоу-бизнесе занимают ведущее положение, а в других областях искусства, таких как кинематограф, театр, академическая музыка, начинают составлять серьезную конкуренцию государственным организациям. Помимо того, всё большее влияние на творческий процесс начинают оказывать потребители (читатели, зрители, коллекционеры произведений искусства), которые своими эстетическими запросами, сочетающимися с финансовыми возможностями, во многом определяют объем и структуру предложения на рынке художественных товаров и услуг.

Безусловно, подобные перемены в хозяйственном укладе страны, изменение роли государства в экономической и общественной жизни соответственно требуют и новых отношений между художником и государством. Определить социальную роль художника на сегодняшний день, а также степень влияния государства на процесс производства и потребления творческой продукции, необходимо в первую очередь для того, чтобы обозначить пути дальнейшего развития казахстанского искусства, возможность сохранения и развития традиций прошлого.

Уже давно, как пишут исследователи (см., например, работы Д. К. Кирнарской, Г. Л. Тульчинского [2; 3]), назрела необходимость определить новые принципы взаимоотношений между творческими деятелями и государством, принимая во внимание такие объективные факторы, как существование рыночной экономики, реальный экономический потенциал страны и произошедшие за последние годы изменения в структуре общественных потребностей. Именно рынок с его изначальной ориентированностью на получение конкурентоспособного конечного результата может стать действенным инструментом повышения эффективности работы творческих коллективов и учреждений культуры. Однако в Казахстане подобный художественный рынок сложился и активно развивается лишь в некоторых видах искусства (эстрада, дизайн, архитектура). В других же сферах он либо пока находится в зачаточном состоянии (классическая музыка, народное искусство), либо сформировался частично (изобразительное и цирковое искусство, кинематограф). В данном случае важнейшей функцией государства является определение и уточнение приоритетов национальной культурной политики, которое основано на анализе состояния сферы культуры и прогнозе ее развития.

Одним из возможных направлений деятельности государства в сфере культуры становится создание совместных (государства и частного бизнеса) экспертных советов, редакций, конкурсных комиссий, групп по разработке новых культурных проектов, по проведению семинаров и конференций. Имеет смысл продвигать паритетное (или многостороннее – с участием частного бизнеса или третьих стран) финансирование тех или иных мероприятий и инициатив. Наиболее вероятное направление такого сотрудничества – проведение государственных конкурсов в различных областях культуры и искусства.

Опираясь на различные публикации в средствах массовой информации, можно вывести ряд рекомендаций по развитию взаимодействия государственных и частных структур в сфере культуры. Поддерживая и восстанавливая просветительские функции искусства, будущие проекты должны носить больше образовательный характер, помогать делать карьеру, повышать квалификацию, они должны давать новую и полную информацию об истории искусства, современных направлениях и жанрах, о тенденциях развития отечественной культуры. Целенаправленное сотрудничество международных организаций с представителями среднего и крупного бизнеса должно показать им важность культуры в развитии экономики страны, необходимость вкладывать средства в долгосрочные культурные проекты и институты, создание культурной инфраструктуры.

Однозначно, что реализация вышеупомянутых рекомендаций политологов и социологов, невозможна без грамотного менеджмента в искусстве. Срок приобретения профессионализма в музыкальной области исчисляется годами, если не десятилетиями. Во многих случаях стремление художников заработать «на жизнь» своим творчеством в большинстве случаев сдерживается их неготовностью самостоятельно вести финансовые дела, отсутствием навыков управления, незнанием и непониманием законов рынка художественной продукции и услуг. Успешное совмещение творческих и управленческих функций в одном лице сегодня – скорее, исключение из правил. Как показывает практика, в Казахстане существует серьезная проблема с менеджментом в сфере культуры. Нехватку в искусстве квалифицированных управленческих и продюсерских кадров специалисты объясняют низкой рентабельностью этого рода деятельности и, как следствие, его малой привлекательностью для квалифицированных менеджеров, особенно молодых.

Однако, это верно лишь отчасти. Зарубежный опыт подтверждает, что даже элитарное академическое искусство может приносить прибыль и художнику, и организаторам творческих проектов. В нашей стране экономическая рентабельность творческой деятельности долгое время сдерживалась ограниченной платежеспособностью населения. В последние годы спрос стал постепенно расти, так же как возрастает интерес отечественных спонсоров и меценатов к инвестициям и безвозмездным пожертвованиям в искусство. Но для того, чтобы эффективно распорядиться этими средствами, а также овладеть новыми методами и подходами, требуется качественно иной уровень менеджмента в сфере культуры, иная ментальность, предусматривающая отказ от психологии «потребительства». Государство всерьез озабочено проблемой подготовки управленческих кадров для творческих организаций, привлечением в сферу искусства квалифицированных менеджеров.

Одним из примеров может служить существующая уже несколько лет специальность «Арт-менеджмент» в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, студенты которой активно участвуют в организации и проведении многочисленных творческих проектов вуза. Эта деятельность регламентирована обязательными часами (кредитами) в учебных планах в форме различных видов практик – производственной, учебной, преддипломной. Не останавливаясь подробно на содержании учебных планов данной специальности, мы убеждаемся еще раз в том, что будущие менеджеры в сфере искусства должны быть разносторонне образованы – сочетать математические, экономические знания, системно мыслить, получать крепкую базу гуманитарного образования.

Одним из сложных моментов в подготовке арт-менеджеров в вузах культуры и искусства, является отсутствие специального экономического образования будущих специалистов. Однако, есть несколько фундаментальных экономико-юридических сфер, не владея которыми, нельзя быть управленцем в культуре. К ним можно причислить защиту интеллектуальной собственности, структуру контрактов между коммерцией и искусством, проблемы ценообразования, проблему навигации потребителя в культуре. Именно они составляют набор курсов в программе подготовки специалистов.

Профессия менеджера в искусстве требует особой одаренности. Образное мышление, способность мыслить операционально, свободная коммуникация и многие другие навыки присущи далеко не каждому. Конечно, не все выпускники станут владельцами собственных продюсерских центров. Существует целый ряд профессий «среднего звена», без которых культура нежизнеспособна. Это, например, начальник отдела дистрибуции в глянцево-журнале, театральный администратор, специалист по заключению контрактов в студии звукозаписи и т. п.

Следует разработать специальную программу по повышению эффективности менеджмента в сфере культуры и искусства, предусматривающую корректировку учебных планов, стажировки,

различные меры стимулирования оплаты труда управленцев (включая гранты, стипендии, премии) в сочетании с возможным введением механизма аттестации и аккредитации (для руководителей государственных организаций культуры). Именно от управленческих кадров зависит успех реализации Государственной политики в сфере культуры. Свести вместе интересы общественных институтов, рынка, государства под силу лишь специально подготовленным людям, и они должны стать сообществом, способным проводить эту политику.

Проблема осознана, и процесс обучения запущен. А поскольку мир классической музыки пока не сулит менеджерам таких же «золотых гор», как, например, мир торговли, есть шанс, что музыкальным маркетингом будут заниматься люди, по-настоящему любящие музыку.

Решение вышеназванных проблем, конечно же, в первую очередь зависит от экономических условий современной ситуации. Однако, вспоминая уроки великой эпохи Просвещения, можно надеяться, что процесс развития казахской культуры будет поддержан серьезными финансово-спонсорскими проектами и, в результате эффективной их реализации будут свершаться новые художественные открытия. Немаловажным, если не сказать приоритетным фактором в организации культурного пространства, является наличие традиционной культуры, содержащей в себе высокий нравственный потенциал. В стремлении сохранить и приумножить свои духовные богатства и ценности в процессе глобализации, нам всем необходимо помнить, что высокое искусство наряду с «генными» этнотрадициями всегда остается важнейшим индикатором состояния общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Закон Республики Казахстан о культуре.
- 2 **Кирнарская Д.К.** Роль художественного образования в становлении креативной экономики / Культура России. Актуальные задачи духовного возрождения России – М., 2012, – С. 3-24
- 3 **Тульчинский Г.Л.** Менеджмент в сфере культуры. – С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб.: Лань, 2001. – 382 с.

BIBLIOGRAPHY

- 1 Zakon Respubliki Kazahstan o kul'ture.
- 2 **Kirnar'skaja D.K.** Rol' hudozhestvennogo obrazovanija v stanovlenii kreativnoj ekonomiki / Kul'tura Rossii. Aktual'nye zadachi duhovnogo vozrozhdenija Rossii – M., 2012, – pp. 3-24
- 3 **Tul'chinskij G.L.** Menedzhment v sfere kul'tury. – S.-Peterb. gos. un-t kul'tury i iskusstv. – SPb.: Lan', 2001. – 382 p.

ГАЛИЯ БЕГЕМБЕТОВА

МЕМЛЕКЕТТИҢ МӘДЕНИ САЯСАТЫНДАҒЫ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТТИҢ РӨЛІ

Резюме

Мақалада біздің еліміз үшін жаңа сала болып табылатын мәдени кеңістіктің негізгі түйіні арт-индустрияның өркендеу қажеттілігі салыстырмалы түрде қарастырылады. Бұл бағыт – Қазақстан өнерінің болашақта даму мәселелерін шешуде, нарықтық экономика жағдайында көне дәстүрлерді дамыту мен сақтап қалудағы үлкен мүмкіндіктерді туғызатыны көрсетілген.

Тірек сөздер: арт-өндіріс, арт-менеджмент, мәдени саясат, бұқаралық мәдениет.

Galiya BEGEMBETOVA

ART MANAGEMENT ROLE IN THE CULTURAL POLICY OF THE STATE

Summary

The article emphasizes the need to develop a relatively new area of our country – control the art industry. This direction can solve the problems of further development of Kazakh art, provide the ability to save and develop the traditions of the past in a market economy.

Keywords: art industry, art management, cultural policy, popular culture, high art.

Сведения об авторе

Бегембетова Галия Зайнауловна – кандидат искусствоведения, PhD, доцент, проректор по воспитательной работе Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

ӘЛЕУМЕТТІК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES

УДК 339.926

И. РАУ

*PhD, профессор: Научный форум по международной безопасности
при Академии ведущих кадров Бундесвера, Берлин, Германия*

МИРОВОЙ СИМБИОЗ И ЛИДЕРСТВО

В статье рассматриваются особенности современной мировой экономики. Различные страны экономически тесно связаны, что позволяет говорить о мировом симбиозе. В центре внимания многих исследователей находится экономика Китая и её роль в этом симбиозе.

Ключевые слова: мировой симбиоз, мировое лидерство, Китай

Тірек сөздер: әлемдік симбиоз, әлемдік көшбасшылық, Қытай.

Keywords: global symbiosis, world leadership, China.

Развал биполярной структуры международных отношений произошел вместе с крушением Советского Союза. Этот развал имел два важных последствия:

- первое – утрата объективной необходимости существования статуса «сверхдержава»;
- второе – открыто выявилась тенденция формирования **многополярного мира**.

Эта тенденция набирает силу, хотя и находится еще на стадии становления и формирования. И этот процесс займет еще не одно десятилетие. Формирующаяся многополярность быстро отодвинула в сторону идею «**однополярности**» мира, выдвинутую американцами.

С началом глобального финансового и экономического кризиса стало модным говорить и писать о возрождении «**биполярности**». Теперь место Советского Союза пророчится Китаю. Он, мол, столь быстро наращивает экономическую и военную мощь, что уже обогнал вторую экономическую державу – Японию. И сможет в недалеком будущем потеснить с первого места США. Это при ежегодном росте китайского Внутреннего Валового Продукта (далее – ВВП) на 8-10%. Ряд специалистов стало говорить о «**новом типе капитализма**», который и делает возможным такие успехи.

Однако при сопоставлении статистических показателей ВВП на душу населения подразумевается, что мир в финансовом, экономическом и социальном отношениях однороден и в этом смысле глобален. А на деле мир не глобален, а представляет собой **симбиоз** около двух сотен весьма неодинаковых стран. Симбиоз, как известно, есть совместная жизнь разных существ при взаимной пользе. Страны современного мира имеют до невероятности различный экономический, социальный и политический уровень развития. Они находятся как бы в разном историческом времени, хотя и существуют сегодня. Сопоставление этих стран без учета симбиозности мира не может дать объективной картины их действительного места в мире. Представьте себе главврача больницы, который начнет оценивать состояние отдельного больного по средней температуре больных в больнице! Один из них уже умер, а его состояние будут оценивать по средней температуре.

Мировой симбиоз¹³ можно разделить на несколько крупных групп:

¹ Это понятие вводят Н.Симония и А.Торкунов.

1. *Развитые капиталистические страны.* Большинство из этих стран уже прошли стадию индустриализма и находятся на стадии постиндустриализма. В таких странах складывается информационно-технологическое общество (далее – **ИТ-уклад**).

2. *Индустриализирующиеся развивающиеся страны.* Эти страны наряду с индустриальной модернизацией стремятся подключиться к достижениям первой группы в сфере информационно-технологических достижений.

3. *Раннекапиталистические страны.* Они составляют сегодня большинство в Латинской Америке, Африке и отчасти в Азии.

4. *Слаборазвитые развивающиеся страны, борющиеся за выживание.*

5. *Несостоявшиеся государства,* которые не смогли создать устойчивой государственности, не могут существовать без иностранной экономической помощи.

Первые две группы большинством экспертов считаются претендентами на индивидуальное или коллективное лидерство в мире.

К теме «нового типа капитализма» в странах второй группы вновь и вновь возвращаются крупные специалисты по международным отношениям и безопасности. К ним относится и Джошуа Курланчик, сотрудник американского Совета по международным отношениям. В «Bloomberg Businessweek» он писал в 2012 году: «В последние пять лет, в течение которых развитые страны пытались выбраться из кризиса, возник новый тип капитализма...» [1]. Этот капитализм бросает вызов развитым капиталистическим экономикам. В развивающихся странах на смену свободному рынку приходит государственный капитализм. При этом капитализме государство либо владеет компаниями, либо играет главную роль, поддерживая или направляя их.

Дж. Курланчик приводит пример Китая. В нём государственные активы 121 крупнейшей компаний составляли в 2002 году 360 миллиардов долларов. В 2010 году они составляли 2,2 триллионов долларов, то есть выросли многократно: в семь раз за неполных восемь лет. Тенденция вполне очевидна. Курланчик подчёркивает, что для западных стран было бы опасно недооценивать инновационный потенциал этого капитализма. Вмешательство китайского правительства стимулировало в целом важнейшие научные разработки и развитие передовых отраслей производства.

Не менее показателен и пример Бразилии. 31 год назад бразильское правительство субсидировало самолётостроение. И в результате бразильский реактивный самолёт «Embraer» («Мечта») занял главную нишу на мировом рынке региональных самолётов этого типа. Известны и многие другие бразильские достижения. Она – выдающийся пример индустриальных успехов развивающейся страны. Но небесполезно напомнить, что основы этого были заложены в период правления военной диктатуры в 1964-1985 годах. Три сменявших друг друга у власти генерала внесли решающий вклад в индустриализацию страны. Произошло это и за счёт временной приостановки демократических процессов в стране. Примерно в тот же период другой военный диктатор в другой стране – Пак Чжон Хи в Южной Корее – совершил корейское «индустриальное чудо». И он во многом копировал японский исторический опыт. Государственный капитализм, как видим, не есть что-то новое и необычное в процессе «догоняющего развития» развития страны. Это скорее один из эффективных способов такого развития. Но, повторяю, демократия на это время непременно страдает.

Страны догоняющего развития не могут себе позволить путь многовекового развития, который прошли развитые страны Запада: история не даст им на это время. Приходится использовать не рыночные, а государственные, централизованные методы стимуляции экономики.

Другое обстоятельство. Либеральными теоретиками роль государства даже в самых развитых странах Запада или замалчивалась или сильно преуменьшалась. Меж тем есть яркие примеры вмешательства государства в экономику и в этих странах. Когда в Северном море было обнаружены месторождения нефти и газа, норвежское правительство сразу же создало *государственную корпорацию «Statoil»*. Корпорация совмещала производственные задачи с функцией регулирования допуска иностранных компаний. Позднее «Statoil» была под сильным нажимом Евросоюза преобразована в открытое акционерное общество, но с сохранением решающего контроля со стороны государства. Другой, более ранний пример: после Второй мировой войны в Италии была создана *государственная* нефтяная компания «Eni». Она долго добивалась принятия в англосаксонский нефтяной консорциум, получивший название «семь

сестёр». Ей было отказано. Но через все преграды эта компания превратилась сегодня в одного из важнейших игроков в мировом нефтяном бизнесе. Государственный контроль за экономикой всегда был, есть и будет. Но в одних обстоятельствах он должен быть более жёстким, в других – менее, а в третьих – почти совсем незаметным.

Но вернёмся к теме «вызова» стран второй группы, брошенного высокоразвитым странам. Из этих стран кандидат № 1 в лидеры мировой экономики – Китай. На первое место прочат его большинство экспертов. Их мнения различаются только по срокам достижения цели. Они подсчитывают эти сроки по паритету покупательной способности (PPP – Purchasing power parity), другие – по обменному курсу доллара. Но и эти подходы не могут быть прочной основой для предсказаний лидерского будущего.

Возьмём некоторые богатые, но социально отставшие нефтяные страны Персидского залива. Формально-статистически они входят в группу с 60 тысячами долларов на душу населения, но вряд ли могут претендовать на участие в соперничестве за мировое лидерство.

Всемирный банк считает, что в 2011 году китайский ВВП (внутренний валовой продукт) составлял, по PPP, 10 триллионов долларов против 14,6 триллионов долларов США. Это однопорядковые показатели. А вот ВВП на душу населения Китая приходится всего 16% среднеамериканского душевого дохода. Разница громадная и для преодоления её потребуются десятилетия. Многие американцы беспокоятся по поводу роста могущества Китая. Специалисты советуют им посетить западную китайскую провинцию Гуйчжоу. У населения этой провинции подушевой доход составляет 1/40 часть от среднеамериканского. И американцам можно успокоиться, говорит автор одной из статей в еженедельнике «Bloomberg Businessweek» [2].

В целом по Китаю ВВП на душу 1,3 миллиардов населения составлял в 2010 году 3,7 тысяч долларов. Это больше, чем в Индии (1030 долларов), но намного меньше, чем в Бразилии (8,2 тыс. долл.), чем в России (8,7 тыс. долларов). И это неизмеримо ниже чем в Японии (39,7 тыс. долл.), Германии (40,9 тыс. долл.) и США (46 380 долл.) [3].

В докладе на ноябрьском съезде КПК в 2012 году руководство Китая ставит задачу удвоения душевного дохода населения, а в 2021 году китайский ВВП должен превысить этот показатель в США [4]. Но даже если этот обгон и состоится, то и в этом случае китайский подушевой доход будет в четыре раза меньше американского [5].

Картину изменения экономической роли четырёх первых стран мира дал в своей книге «Eclipse» /«Затмение»/ Арвинд Субраманиан, профессор Университета мировой экономики (Петерсоновского). Вот сокращённая картина этой роли в % [6].

2010	США – 13,3	Китай – 12,3	Япония – 6,9
2030	США – 10,1	Китай – 18,0	Индия – 6,3

Кроме того, Субраманиан полагает, что лидером в мировой экономике станет Китай. Но понимает, очевидно, всю условность этого лидерства и называет Китай 2030 года «досрочной сверхдержавой». Другие специалисты предпочитают термин «преждевременная супердержава». Они имеют в виду то обстоятельство, что Китай станет экономически большим до того, как он станет экономическим богатым [6].

Почему такие не совсем оптимистические характеристики? Следующие данные и факты дают ответы на этот вопрос.

1. Китай ещё не вполне урбанизированная страна. Городское население составляет 51%, а 48% людей проживают в сельской местности. Подушевой доход между сельскими и деревенскими различается в разы. Доход городских составляет 3434 доллара (21 810 юаней) в год, а сельских – 1 тысяча (6977 юаней). При этом стоит добавить, что 128 миллионов человек (полторы Германии!) на селе получают всего 361 доллар (2800 юаней) в год [4].

2. Мелкие и средние предприятия производят две трети промышленной продукции, обеспечивают половину налоговых поступлений. На этих предприятиях занято около 80% работников¹.

¹ По сведениям Министерства промышленности и информации Китая. В: Bloomberg Businessweek,

3. Часто говорят об опережающем росте потребления энергии в Китае по сравнению с развитыми капиталистическими странами. Но превосходство ли это? Надо же учитывать, что «отставание» США, а особенно Германии и Японии, связано с большими успехами в сфере энергосбережения и эффективности использования энергии.

И вот теперь надо упомянуть о главном критерии шанса на лидерство в нынешних условиях симбиозной мировой цивилизации. Этот критерий заключается в формировании структур непосредственного общественного труда, предприятий (НОТ) на основе информационных технологий.

Китайское руководство ещё в 1980-х годах оценило значение информационных технологий для решения больших задач в стратегии догоняющего развития. После долгих дискуссий руководство остановилось на открытости Китая мировому рынку (ВТО). Оно решилось на интенсивное технологическое сотрудничество с транснациональными компаниями (ТНК). Были приняты решения о создании исследовательских центров области информационных и высоких технологий. Нацелились на максимальное использование ресурсов так называемого «Большого Китая», т.е. диаспоры («хуацяо»), Гонконга и Тайваня. Хуацяо особенно много в Юго-Восточной Азии (Сингапуре, Малайзии, Индонезии) и по всему миру. Но в особенности много их в Кремниевой долине, в США. Самые крупные центры информационных и высоких технологий были созданы в Ланфане – городе-спутнике Пекина, Шанхае (район Пудон – Zhangjiang High-Tech Park) и в Особой экономической зоне Шеньчжэня на границе с Гонконгом.

Эти центры охватывают собой ряд университетов, исследовательских институтов и предприятий по производству информационно-технологической продукции. Об их масштабах говорит следующий пример. Только один Пекинский центр включает 7,1 тысяч информационно-технологических компаний, 39 университетов и 200 исследовательских институтов [7]. В налаживании высокотехнологических производств важнейшую роль сыграл на первоначальном этапе Гонконг. А после доступа тайваньского бизнеса на материк основной вклад внесли информационно-технологические компании Тайваня.

Правительством были приглашены те тайваньцы, которые работали в Кремниевой долине США и сохранили хорошие связи с тамошними компаниями. Они могли имитировать тайваньскую продукцию. Инновации, которые они привнесли в свой бизнес, были маргинальными. Они касались дизайна, адаптации к местным рынкам, ускорения производства и доставки на рынки. Они не создавали нового продукта.

Тем не менее, некоторые из них добились региональной или даже всемирной известности. Тайваньский рынок был быстро освоен, стоимость рабочей силы быстро росла. И при первой возможности тайваньский бизнес ринулся на китайский материк. Во многих крупных городах юго-восточной «приморской полосы» Китая они создавали свои предприятия. И очень скоро они стали доминировать не только на местных рынках, но и в китайском экспорте компьютеров, мобильных телефонов, чипов со встроенными микропроцессорами и др.

По подсчётам тайваньского Института информационной индустрии, около 80 % тайваньского «железа» (hardware), то есть собственно электронной аппаратуры производилось в Китае. Из них 60 % производилось тайванским бизнесом на материке [7, 147]. Программный продукт (software) здесь до определённого момента почти не производился.

Одно время в литературе использовался даже термин «Кремниевый треугольник», состоящий из трёх звеньев «Кремниевая долина (США) – Синьчжу (техноград на Тайване) – Шанхай». Если это и был треугольник, то явно не равнобедренный по прибыльности. Главные прибыли доставались США (источнику технологии), значительная прибыль и слава присваивались Тайванем, остатки прибыли и облегчённые налоговые поступления приходились на Китай: он поставлял дешёвую рабочую силу.

Ныне в Китае действуют и без тайваньских посредников 480 из 500 крупнейших транснациональных корпораций (ТНК). Они создали свои филиалы в Китае: это 90 из 100 китайских информационно-технологических корпораций [8]. Важная особенность: на этих 90 предприятиях происходит лишь сборка готовой продукции («отвёрточная технология», как её называют пренебрежительно на международном жаргоне). Компоненты, содержащие программное обеспечение (чипы с микропроцессорами, телевизионные панели жёсткие диски), поступают из Японии, США, Южной Кореи и Тайваня.

Что же получается? Уже в 2006 году Китай вышел на второе место после США по экспорту электронной продукции (342 миллиарда долларов). Однако 75% этого экспорта включали в себя предварительный импорт этих компонентов. В итоге реальная добавленная стоимость в самом Китае составляла всего 85 миллиардов долларов [8]. В литературе приводится показательный пример с производимым в Китае новым продуктом «Apple iPod». Производственные издержки на единицу изделия составляли 150 долларов, но добавленная стоимость в самом Китае всего 4 доллара. При этом в США и других странах «iPOD» продавался по розничной цене в 299 долларов таким образом, «Эппл» доставалась львиная доля прибыли [8].

Большинство китайских фирм пока сфокусированы на периферийной продукции. Сказанное применимо и к индийским информационно-технологическим операциям, созданным «возвращенцами» из США. Там они раньше работали в американских транснациональных компаниях (ТНК). Такие корпорации и компании не хотят заниматься рискованными ИТ-разработками. Они берутся за исследовательские проекты только по заказу западных ТНК [9].

Можно утверждать, что Китай или Индия подключились к процессу глобализации, который контролируется ТНК. Но подключились они в качестве второго или третьего маргинального звена. Их модель поведения имитационна. И их инновации соответствуют такой модели. Продукцию можно сделать быстрее, по количеству больше, красивее, удобнее. Но в принципе это тот же самый продукт, который не требует рискованных расходов на исследования, на приобретение нового оборудования и так далее. Таким образом, в целом Китай находится в фазе догоняющего развития. Дело усугубляется латентным противоречием между правлением КПК и стремительно расширяющимся капиталистическим базисом страны.

Важнейшим препятствием для развивающихся и переходных стран является проблема реформирования традиционных систем образования. «Индустриальное чудо» произошло в Японии, Южной Корее, Тайване, Сингапуре, Китае и некоторых других странах. Оно в немалой степени опиралось на синтез современного (заимствованного у Запада) и традиционного конфуцианского наследия с его специфическими социальными установками. Однако же и традиционные системы социальных отношений в обществе, а не только образование должны были быть реформированы. Прежние сковывали полёт творческой мысли, которая и есть подлинная основа инновационной информационно-технологической экономики. Японии и Южной Корее только на осознание этого потребовались десятилетия.

Выяснилось, что нельзя использовать чужой социальный опыт напрямую. Китайскому руководству быстро стала очевидной необходимость иметь для роста информационно-технологического сектора поколение мыслящих людей. Чтобы этого добиться, в Китае разработали целую систему опеки и привлечения студентов и аспирантов, обучающихся за рубежом. Китайская статистика говорит, что за рубежом учатся и работают около 600 тысяч специалистов. В одних только США их насчитывается не менее 450 тысяч [10]. Не все из них готовы вернуться, но новый личностный потенциал накапливается. Китайское руководство озабочено слабостью национальной системы (НИС) и делает в неё значительные государственные вливания. В результате общемировая доля Китая в этих затратах составила в 2011 году 12,9%. Это существенный шаг вперёд. Но в США эта доля составляла 34% [11].

Но дела не только в этой статистике. В то время как американская НИС постоянно подпитывается лучшими специалистами со всего мира, Китай пока вынужден строить свою НИС на основе местных сил. Китайскую экономическую модель трудно ещё определять как инновационную. Инновации играют в ней пока несистемную, ограниченную роль [11, 82]. Западные инвесторы, зарабатывая значительную часть своей прибыли в Китае, не спешили делиться своими технологическими секретами. Но есть и другое обстоятельство: дороговизна рабочей силы в Китае быстро растёт. В связи с этим иностранные компании переносят свой бизнес в более «дешевые» страны – Индонезию, Вьетнам, Пакистан и другие. К тому же, международные компании опасаются огромной финансовой задолженности США Китаю [12].

Что же сделали руководители Китая? Политика к иностранным компаниям стала жёстче, а китайский бизнес устремился на Запад, главным образом в США. В 2006 году инвестиции Китая в США составляли скромные 200 миллионов долларов. А к концу 2010 года они достигли 5 миллиардов долларов [13]. Здесь преследуются две цели: 1) освоение крупного американского рынка; 2) обретение «ноу-хау» и высоких технологий «на месте».

И вот что примечательно. Некоторые китайские компании по ходу своей предпринимательской деятельности создавали исследовательские центры, нанимая местных специалистов. Этому поспособствовали финансовый и экономический кризисы. Активы, то есть все принадлежащие предприятию материальные ценности, в США подешевели и местные компании страдали от острой нехватки ликвидности, иначе – возможности быстро доставать деньги или что-то в деньги превращать. Банки не хотели расставаться с наличными деньгами в «смутное» время.

В США стали внедряться такие крупнейшие производители телекоммуникационного и другого электронного оборудования как «Huawei» и «ZTE». Они начинали свой бизнес в США со сделок с транспортными компаниями на поставку своих дешёвых смартфонов. «Huawei» была основана в 1987 году бывшим техником Народно-освободительной армии Китая. Сегодня она стремится превратиться транснациональную компанию. В самой Америке штаб-квартира этой компании располагает бюджетом на исследования и разработки в сумме 2,5 миллиардов долларов. Она наняла в Штатах десятки тысяч инженеров. Эта штаб-квартира имеет связи с другими своими центрами в Техасе, с исследовательскими центрами в Мексике, Индии, Вьетнаме, Тайланде, Бангладеш, Чили, Швеции и ещё в 13 других местах. В общей сложности на эту компанию работают 110 тысяч человек по всему миру. Отмечая свое десятилетие в США, эта компания открыла свой исследовательский центр в самой Силиконовой долине, в городе Санта Клара в Калифорнии [14].

Успехи «Huawei» в США несомненны, но репутация её здесь скорее ухудшается, чем улучшается. Это связано с подозрениями в связях с военными кругами Китая и с обвинениями в присвоении интеллектуальной собственности. Это обвинение предъявляет, в частности, американская компания «Cisco». Особенно большую озабоченность деятельность «Huawei» вызывает у Конгресса США. Более того, в октябре 2012 года эта компания обратилась в суд. Так что конкуренция обостряется и исход её не ясен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Bloomberg Businessweek, 2012, 2-8 July, pp. 4-5
- 2 Bloomberg Businessweek 2011, 17-23 October, pp. 14-15
- 3 Международные процессы 2010, №3. Декабрь, стр. 24
- 4 «Коммерсантъ», 2012, 9 ноября
- 5 The Economist, 2011, December 31st., P.57
- 6 The Economist, 2011, September 10th, P. 78
- 7 Greater China's Quest for Innovation/ En. By H.S. Rowen, M/G/ Hancock and W.F. Miller. Stanford. CA, 2008, pp. 159-160
- 8 Свободная мысль. 2010.№8, с.35
- 9 Greater China's Quest for Innovation...., с. 198, 345, 359
- 10 Проблемы Дальнего Востока, 2010, №5, СС. 86-100
- 11 Мировая экономика и международные отношения. 2012, №10, с. 80
- 12 Wall Street Journal; Financial Times, 2011, 9 August
- 13 Bloomberg Businessweek, 2012, 4-10 June, pp. S1-S4.
- 14 Bloomberg Businessweek, 2011, 30 July – 5 August, pp. 19-20; 2011, 19-25 September, pp. 74-75.

BIBLIOGRAPHY

- 1 Bloomberg Businessweek, 2012, 2-8 July, pp. 4-5
- 2 Bloomberg Businessweek 2011, 17-23 October, pp. 14-15
- 3 Mezhdunarodnye processy 2010, №3. Dekabr', str. 24
- 4 «Kommersant'», 2012, 9 nojabrja
- 5 The Economist, 2011, December 31st., R.57
- 6 The Economist, 2011, September 10th, R. 78
- 7 Greater China's Quest for Innovation/ En. By H.S. Rowen, M/G/ Hancock and W.F. Miller. Stanford. CA, 2008, pp. 159-160
- 8 Svobodnaja mysl'. 2010.№8, s.35
- 9 Greater China's Quest for Innovation...., с. 198, 345, 359
- 10 Problemy Dal'nego Vostoka, 2010, №5, SS. 86-100
- 11 Mirovaja jekonomika i mezhdunarodnye otnoshenija. 2012, №10, s. 80
- 12 Wall Street Journal; Financial Times, 2011, 9 August
- 13 Bloomberg Businessweek, 2012, 4-10 June, pp. S1-S4.

14 Bloomberg Businessweek, 2011, 30 July – 5 August, pp. 19-20; 2011, 19-25 September, pp. 74-75.

Иоганн РАУ

ӘЛЕМДІК СИМБИОЗ ЖӘНЕ КӨШБАСШЫЛЫҚ

Резюме

Мақалада, заманауи жаһандық экономика ерекшеліктері қарастырылады. Әр түрлі елдердің бір-бірімен экономикалық тығыз байланыстылығы – әлемдік симбиоз туралы айтуға себеп болды. Көптеген зерттеушілер Қытай экономикасы мен оның осы симбиоздағы орнын басты нысан етіп алуға.

Тірек сөздер: әлемдік симбиоз, әлемдік көшбасшылық, Қытай.

Johann RAU

GLOBAL SYMBIOSIS AND LEADERSHIP

Summary

Author studies features of the modern world economy. Different countries are closely linked economically, which suggests global symbiosis. The focus of many researchers is China's economy and its role in this symbiosis.

Keywords: global symbiosis, world leadership, China.

Сведения об авторе

Рау Иоганн Александрович – PhD, профессор: Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера, Берлин, Германия.

УДК 130.2

А. КАИРБЕКОВА

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, доктор философских наук,
доцент, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных дисциплин*

ТВОРЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

Автором предпринимается попытка раскрыть сложный для исследования феномен творчества, его особенности и структуру: формирование замысла, воображения, вдохновения, интуиции, памяти, творческих способностей, благодаря которым человек становится Творцом новой реальности. Потребность и желание свободно творить, познавая окружающий мир, и возможность выразить свою неповторимую индивидуальность, возвышает человека и наделяет смыслом его существование.

Ключевые слова: творчество, автор, воображение, искусство

Тірек сөздер: шығармашылық, автор, елестету, өнер.

Keywords: creativity, author, imagination, art.

В любом виде человеческой деятельности присутствуют элементы творчества. Тема творчества в литературе разных жанров прорабатывается давно и высказано много, но выяснить, каким образом было задумано и выполнено произведение, описать вдохновение, озарение, раскрыть с помощью языка, каким бы совершенным он ни был, достаточно сложно. Такое положение свидетельствует о субъективной природе творчества. Человек через творчество может выразить свои чувства, эмоции, настроение. Может передать красоту звука и красок, красоту слов и мыслей. Любое творение раскрывает природу человека, процесс развития его как личности, в котором взаимодействуют его профессиональные знания, интеллектуальные способности и умения, эмоциональные переживания и эстетическая восприимчивость к окружающему миру.

Стремление человека реализовать себя, проявить свои возможности – это главный побудительный мотив творчества. В творческом процессе он становится Автором. Под влиянием своего личного опыта, он активно воздействует на устоявшиеся представления о жизни и на культуру в целом; обогащает их, иногда отвергает, но в любом случае предлагает свой особый взгляд на мир. Автор с помощью всей совокупности, всего упорядоченного единства образов и символов обеспечивает возможность своего утверждения в мире в качестве существа социального, получая возможность общения с другими себе подобными и возможность понимания с их стороны. Его дух как символическое выражение духовного смысла коренится в творческой и свободной деятельности. Заключенная в символе творческая энергия реализуется, находит выход в создании новой реальности, которой нет аналога в чувственно воспринимаемом мире.

Всякое творчество – это таинство, создание чуда. Оно многолико – это всё то, что создано интеллектом, разумом и вдохновенным трудом человечества. Создание произведения начинается с ничего. Перед тем как писать, у автора рождается идея, проект, но между идеей и самим произведением, в котором она воплощается, огромная разница. Высокая степень одаренности, необычайная увлеченность творческой деятельностью, тонкая наблюдательность и аналитический подход к жизни, умение чувствовать прекрасное – концентрация этих способностей, свойственных в той или иной мере человеку вообще, в своем сочетании на высшем уровне составляют талант ученого или художника. Познание и эмоциональное восприятие внешнего мира, творческая переработка впечатлений от действительности, на основе опыта, мировоззрения, интересов ученого или художника дает материал и содержание для творчества, позволяет сделать выбор темы. Выбор объединяет и влияет на формирование замысла, на все этапы творческого процесса и его результат. Необходимость перехода от наблюдения и накопления фактов к их осмыслению при постановке научной проблемы или зарождении замысла означает возможность увидеть всю совокупность фактов в целом, в условиях, когда целое логически еще не дано. В процессе творчества художник или ученый используют различные возможности для наиболее полного выяснения своего замысла. Поэтому не существует одно единственное решение, один вариант данного замысла.

Реализация замысла происходит в процессе творчества, который включает в себя деятельность воображения, фантазии, особого эмоционального психического состояния и интуиции. «Фантазия» (строже – продуктивное воображение) есть универсальная человеческая способность, обеспечивающая человеческую активность восприятия окружающего мира. «Не обладая ею, – пишет Э. В. Ильенков, – человек не может ни жить, не действовать, ни мыслить по-человечески ни в науке, ни в политике, ни в сфере нравственно-личностных отношений с другими людьми» [1, 275]. Значение воображения особенно велико в процессе создания поэзии, изобразительного искусства, музыки. Всякое художественное произведение, в отличие от научного трактата выражает содержание в конкретно-образной форме. Настоящий художник видит по-иному, благодаря творческому воображению он преобразует действительность повседневного восприятия, обремененную случайными, лишеными выразительности штрихами, в соответствии с требованиями действительности и художественного замысла. Творческое воображение прибегает в художественном произведении к фантастике, к отклонению от некоторых сторон действительности, с тем, чтобы придать образную наглядность действительности, основному замыслу или идее, отражающую опосредованно какую-то существенную сторону действительности.

Английский химик XVIII века Дж. Пристли, утверждал, что действительно великие открытия в науке, до которых «никогда не додумался бы рассудительный медлительный и трусливый ум», способны делать лишь ученые, которые «дают полный простор своему воображению» [2, 303]. Для профессионального же музыканта, как писал Г. Г. Нейгауз: «Музыка – законченная речь, ясное высказывание... Она имеет определенный имманентный смысл, и поэтому для её восприятия и понимания не нуждаются ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях... Вот почему для людей, одарённых творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программа, и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке до конца всё своё содержание» [3, 31-32].

Воображение основано на памяти, которая создает преемственность между актами культурного творчества. Память – средоточие человеческой личности; в ней весь ее накопленный опыт знаний, переживаний. В природе человека, указывал Э. Фромм, заложены уникальные экзистенциальные потребности, удовлетворение которых способствует достижению смысла жизни. Выпадение памяти приводит к идиотизму. Талантливые художники и ученые обладали исключительной памятью. Известно, что в музыкальном искусстве такой памятью обладали В. А. Моцарт, Ф. Лист, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Тосканини, которые запоминали масштабные музыкальные произведения. При этом музыковеды отмечают, что музыкальная память, которая основана на предварительном анализе произведения, понимании произведения в процессе заучивания и целостного исполнения, расширяет исполнительские возможности музыканта.

Обращение к сложным ассоциациям, когда воспоминания человека распределяются по сходству или необходимости по времени и вытягиваются в непрерывную последовательную цепь и есть путеводная нить воображения. Богатство ассоциаций говорит о богатстве внутреннего мира как художника, так и ученого, то есть чем больше опыт человека, тем больше материал, которым располагает его воображение. К. Паустовский об этом пишет так: «Есть крепкие минеральные источники. Стоит положить в такой источник ветку или гвоздь – что угодно, как через короткое время они обростут множеством белых кристаллов и превратятся в подлинное произведения искусства. Примерно то же происходит и с человеческой мыслью, погруженной в источник нашей памяти, в насыщенную среду ассоциаций. Мысль превращается в произведение искусства» [4, 287]. Воображение может выступать и средством расширения опыта человека, ибо человек может вообразить ситуации, которых не было в его личном опыте. Воображение в этом случае становится необходимым условием всякой умственной деятельности человека. Именно необходимость действовать и существовать в среде с неполной информацией привела к возникновению механизмов воображения у человека.

В творческом процессе огромна роль и творческого вдохновения и интуиции. Творческое вдохновение – это максимальное напряжение и волевая направленность всех творческих сил. Состояние, при котором все предварительно накопленные материалы искусства или научного исследования, интуитивно выливаются в будущий художественный образ или научное понятие.

П. И. Чайковский о вдохновении, которое появляется в этот момент, говорил: «...Когда приходит вдохновение, становишься просто ненормальным. Одна мысль погоняет другую. Не успеваешь записывать ноты. Рождаются все новые и новые музыкальные образы, это необъяснимое чувство вдохновения». Именно вдохновение отличает действительного творца и от ремесленника, и от дилетанта, как в искусстве, так и в науке.

Состояние вдохновения сопряжено не только с аналитической способностью, а в большей мере с действием в психике личности творца интуитивно-бессознательных процессов. Интуиция – это способность непосредственного постижения истины без предварительного логического рассуждения, то есть скачок в движении мысли. Это субъективная способность выходить за пределы предшествующего опыта путём мысленного схватывания или обобщения в образной форме непознанных связей и закономерностей. Механизм интуиции, перерабатывая значительно большее количество информации, чем логическое мышление, помогает на основе предварительного опыта, знаний, прошлых аналогичных ситуаций и запаса эмоциональных образов преодолеть препятствия в творческом процессе, которые встают в ходе осуществления замысла, выбрать верное решение и предвидеть будущие результаты. Характерная черта интуиции заключается в эвристическом соотношении ранее не сопоставимых объектов, в непосредственном, до определенного времени логически не подтвержденном усмотрении в них общего. «Если бы человек не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной красоте то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, – писал Д. И. Писарев, – тогда я решительно не могу себе представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни» [5, 124]. Талант художника или ученого, оригинальность и самобытность их творчества характеризуется большей гибкостью ассоциативных связей, возможностью выбора из многообразия качественных, а не количественных аналогий, дающих возможность более широкого поля нахождения необычных решений, новых ракурсов. Так мир музыкальных звуков, образов, мыслей и чувств возвышает человека, роднит его со всем существующим, открывает порой необъяснимые возможности воображения, фантазии, уносит в бескрайние просторы вселенной, приближает к истине, идеалу, делает нашу жизнь осмысленней, духовно чище и прекрасней.

Написанная книга, картина, музыка – это удивительное изобретение, о котором сам автор, не завершив его, не знает, какой оно будет. В этом новом произведении открывается некая личность. Открывается не кто иной как творец – автор, для которого его творение есть возможность явить себя миру и быть услышанным им. Именно в нем личность стремится проявить себя в обществе, стремится передать ему себя и свои мысли. Любое произведение лично авторизовано, оно не появляется внезапно, вдруг, а возникает, как бы проявляется со временем – от проблеска мысли (озарения), до реализации его на материальных носителях в виде книг, картин, партитуры, изобретений, архитектурных форм – готовых к потреблению. Однако, между этими двумя крайними состояниями, существует период вынашивания замысла в подсознании, его совершенствования и созревания в сознании. В этот момент происходит рождение произведения как результата творчества, сугубо индивидуального, ибо автор-творец сам лично задумал его, выносил, выстрадал, одухотворил, то есть вложил в него часть своей души, сердца и выпустил в свет для служения людям, сотворил.

Всеобщее бытие – бытие мира и человека – бесконечно, и каждое его описание, прочтение есть актуализация одной из таких бесконечных возможностей, актуализация его нового смысла. Поэтому Творение автора не боится ошибиться, не признает авторитетов, иногда разрушая каноны, бросается навстречу неизвестному. Оно не терпит беспорядок и развлекательную беспринципность, а стремится к совершенству, знанию и абсолюту. Написанная книга, картина, музыка – это сам автор, ставший «другим»: «подавляя» себя в произведении, он через него же утверждается. Отстраняясь от автора, произведение воплощает в себе его собственное бытие, его неповторимую индивидуальность. Каждый автор уверен, что процесс, в котором то, что внутри него было ничем, возникает во внешней действительности в определенной форме как нечто истинное, совершенное. Этот процесс и есть творчество, попытка самовыражения того, что существует только в авторе и через него. Наверное, его вдохновляет следование божественному – оставаясь средоточием материальности, творение не теряет утопию возвышенного. Такая

уверенность необходима человеку, который пишет творение. То, что Гегель называет истинным благом перехода от ночи возможностей ко дню присутствия, или уверенностью в том, что на свет рождается именно то, что дремало в ночи [6, 15]. Научное открытие или художественное произведение является радостью самостоятельного поиска, блужданием по неизведанным пространствам, вызовом иметь неповторимую личность, мужеством быть дописанной и отброшенной ради открытости иной работе.

«Есть путь творца, художника, писателя, мыслителя. Однако творчество мыслителя или художника предполагает акт самоприращения и самоотречения и, узаконивая гения перед миром, требует от него определенной отдачи, борьбы и нелегких жертв, – того, о чем во времена безответственности гений и понятия не имел. За это даруется гению – независимо от того, пользуется или нет творчество его успехом, – прикосновенность к царству духа, единокровность с тысячами предшественников и творческих современников, восприимчивость к нерушимым и вечно живым – через все времена и культуры – мудрости и красоте» [7, 159]. Благодаря способности «выходить за пределы» человек осуществляет творческие изменения, как в мире, так и в себе самом: «в творчестве создается и сам творец»; «человек, сделавший что-нибудь значительное, становится в известном смысле другим человеком»; «человек в творчестве становится больше самого себя и возвышается над собой». Каждый большой художник, даже если он действует в рамках предлагаемого обществом стилевого направления, представляет собой неповторимую индивидуальность, которая проявляется в манере выражения художественной мысли, характерную для того или иного художника.

Высшую ступень развития способностей человека называют талантом, это возможность успешно, самостоятельно и оригинально выполнять какую-либо сложную деятельность. Наличие природных способностей, таланта в сочетании с необходимым жизненным, профессиональным опытом и большим трудом формирует мастерство. Если высшее проявление способностей называется талантом, то высшее проявление таланта – гениальность. Гениальность – это наивысшая степень проявления творческих сил человека. «Стрелок, попадающий в цель, в которую никто не может попасть – талант, стрелок, попадающий в цель, которую никто не видит – гений» (А. Шопенгауэр).

Без качественного образования и самообразования творческие способности не развиваются. Творческий потенциал растёт и развивается только от сосредоточенности и напряженной работы в какой-то одной сфере деятельности. Если сконцентрировать усилия на одной выбранной по душе профессии и накапливать в этой сфере деятельности знания и информацию, навыки и умения, то неизбежно будет расти мастерство и опыт, появятся профессионализм, стиль работы и особый почерк в деятельности с высокой эффективностью труда – с неизбежно высоким качеством продукта деятельности. В свое время Б. В. Асафьев писал: «Я утверждаю только, что изобретения и опыты каждого подлинного композитора связаны с веками накопленными музыкой ценностями и вкрапливаются в эволюцию музыки как органические элементы, подобно тому, как и работы ученого входят в науку, если только его выводы находятся в соответствии с закономерными данными и не являются досужим вымыслом» [8, 265]. В результате такой работы творческий потенциал возрастает многократно, а интенсивность и качество мышления увеличивается настолько, что решение профессиональных задач становится возможным осуществлять в процессе их постановки, и к моменту полного осознания проблемы уже появляется вариант решения, подсказанный интуицией. Творческое решение – это возникновение упорядоченной структуры идеи из хаоса мыслей в разуме индивидуума. Возможность комплексного и объемного видения проблемы и её понимания приводит к решению, которое будет адекватным, наиболее эффективным, эффектным и быстрым. Таким образом, мышление становится нелинейным, уникальным, креативным, концептуальным, а решения неожиданными и удивительными, оптимальными и красивыми. В этом и состоит для личности преобразующая до совершенства роль творческого труда.

Результат творчества должен оправдывать существование и давать возможность присутствия тому, что не существует. Новизна – это всегда качественный скачкообразный переход информации из одного состояния непонятного человеку в другое состояние с появлением понимания её сути и смысла. Понимание – это и есть озарение, прозрение, постижение или *инсайт*. Момент, когда рождается новизна. Если пришло понимание, то появляется возможность трансформировать мысль

в символы или знаки, понимаемые всеми – высказыванием, написанием, любым видом изображения, то есть материализовать мысль. В этом заключается одно из предназначений человека на Земле.

Всякий продукт творчества теряет свою ценность, если из него убрать новизну и оригинальность. Творчество людей, возможно, изучать по их произведениям. В творчестве у каждого свой стиль, свой почерк, свой смысл и дух, соответствующие характеру и силе личности творца. Творение художника обладает культурной ценностью потому, что в индивидуально неповторимой форме выражает то, что значимо для достаточно больших групп людей, связывая их в единую общность. Великие музыкальные произведения и великие, красивые, изящные научные теории – непревзойдённые и неповторимые – вызывают восхищение и признание людей. Все шедевры неподражаемы и ярко индивидуальны.

В процессе творчества человек ищет истину, чтобы стать свободным и всемогущим, познав её. Свобода мыслить и познавать мир, свобода воли и выбора как жить, свобода мечтать и творить – это свобода реальная, ибо духовна, её невозможно отнять, купить. В творческой деятельности свободомыслие необходимо, иначе не будет полёта фантазии и грёз воображения, истоков новизны. Свободомыслие позволяет избавляться от шаблонов, стереотипов, стандартов и догм, что является основополагающим фактором для свободного творчества – продуцирующего новизну и уникальность, обеспечивающего развитие и прогресс во всех сферах человеческой деятельности. Свобода творчества является основанием появления идей и действий по их реализации. Продуцировать идеи по принуждению или по обязанности невозможно. Эффективность творчества всецело зависит от таланта, опыта и профессионального мастерства творящей личности, отличающейся своим почерком, стилем, вкусом.

Потребность, желание и возможность творить – это стартовые условия свободного волеизъявления для создания любого нового произведения, когда они сливаются воедино – происходит факт начала творения. Духовная свобода – это жажда творения или созидательной деятельности. Она возникает, когда создаются условия и стимулы. Человек должен быть мотивирован хорошими внешними и внутренними условиями жизни – тогда он творец. Процесс рождения новизны = творения – событие ярко индивидуальное. С этого события у произведения появляется имя автора и название, благодаря которым оно начинает жить самостоятельной жизнью. Произведения искусства и научные открытия создаются и существуют благодаря тому, что их наделяют значениями и смыслами различные типы общества. Эпоха действует через человека и его намерения, влияя на всех по-разному, но ни один автор не избавлен от вторжения в свой творческий процесс отнюдь не творческих моментов. И все же творчество – это дух свободы, уникальность и неповторимость, а для его создателя – жизнь во времени и пространстве. Чтобы в мир приходили великие личности, Авторы, необходимо восстановить авторитет культуры, авторитет образования и появление Великих Учителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 **Ильенков Э.В.** О специфике искусства //Искусство и коммунистический идеал. - М.: Искусство. 1984 – 320 с.
- 2 **Рубинштейн С.Л.** Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2009. – 713 с.
- 3 **Нейгауз Г.Г.** Об искусстве фортепианной игры. М., 1987
- 4 **Паустовский К.Г.** Золотая роза // Соч.: в 7 т. - М., 1984. - Т.3.
- 5 **Писарев Д.И.** Избр. соч.: В 2-х т. - М., 1975. Т.2.
- 6 **Бланшо М.** От Кафки к Кафке. Пер. с фр. / Перевод и послесловие Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. – 240 с.
- 7 **Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог и роман//Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. - С. 427-457
- 8 **Асафьев Б.В.** Кризис личного творчества//Из истории советской эстетической мысли 1917-1932. – М.: Искусство.1980 – 455 с.

BIBLIOGRAPHY

- 1 **Il'enkov E.V.** O specifikе iskusstva //Iskusstvo i kommunisticheskij ideal. - M.: Iskusstvo. 1984 – 320 p.
- 2 **Rubinshtejn S.L.** Osnovy obshhej psihologii. – SPb.: Piter, 2009. – 713 p.
- 3 **Nejgauz G.G.** Ob iskusstve fortepiannoј igry. M., 1987
- 4 **Paustovskij K.G.** Zolotaja roza // Soch.: v 7 t. - M., 1984. - T.3.
- 5 **Pisarev D.I.** Izbr. soch.: V 2-h t. - M., 1975. T.2.

- 6 **Blansho M.** Ot Kafki k Kafke. Fr. trans. / Perevod i posleslovie D. Krotovoj. M.: Logos, 1998. – 240 p.
7 **Kristeva Ju.** Bahtin, slovo, dialog i roman // Francuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu. M., 2000. - P. 427-457
8 **Asaf'ev B.V.** Krizis lichnogo tvorcestva // Iz istorii sovetsoj jesteticheskoj mysli 1917-1932. – M.: Iskusstvo.1980 – 455 p.

Әлима ҚАЙЫРБЕКОВА

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ – АДАМ ТҮРМЫСЫ РЕТІНДЕ

Резюме

Автордың бұл еңбегінде зерттеу үшін күрделі болып саналатын шығармашылық түсінігі, ерекшелігі мен оның құрылымы: адам жаратушыға айналатын ой түйіндеуі, елестетуі, серпілісі, сезімі, шығармашылық қабілеттері жан-жақты қарастырылған. Қоршаған ортаны тану мен өзіндік қайталанбас тұлғасын көрсетуде еркін ойлаудың қажеттілігі адами қасиеттің мәнін ерекшелендіріп, рухтандырады.

Тірек сөздер: шығармашылық, автор, елестету, өнер.

Alima KAYIRBEKOVA

CREATIVITY AS A PHENOMENON OF HUMAN EXISTENCE

Summary

The author attempts to uncover complicated for exploring phenomenon of creativity, its features and structure: the emergence of idea, imagination, inspiration, intuition, memory, creativity, through which a person becomes a creator of a new reality. Need and desire to create freely, cognizing the world, and the opportunity to express his unique individuality elevates man and gives meaning to his existence.

Keywords: creativity, author, imagination, art.

Сведения об авторе

Қайырбекова Әлима Гафуовна – доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных дисциплин КНК им. Курмангазы.

МАГИСТРАНТТАРДЫҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS STUDENTS

Статьи магистрантов

УДК 781.24

B. ABISHEVA

*masters student of Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.
Scientific supervisor – Vitaliy Shapilov, docent, PhD*

SYNCRETIC ART OF “ORTEKE” IN THE TRADITIONAL CULTURE OF KAZAKHS AND TURKIC PEOPLES

This article is dedicated to the little-known field of Kazakhs' traditional music culture – *Orteke* musical theater performances of mountain goat's dance.

Keywords: *Orteke*, syncretic art, mountain goat's dance, traditional music, musical instrument, *dombra* art, *tak-teke*, *buz-bez*, *teken* by.

Ключевые слова: Ортеке, так-теке, буз-бэз, текен би, кукольное представление, музыка тюркских народов, домбра, синкретическое искусство.

Тірек сөздер: Ортеке, синкретикалық өнер, қуыршақ өнері, музыкалық-театралдық көрініс, түркі халықтарының музыкасы, халық дәстүрлі музыкасы, домбыра өнері, так-теке, буз-бэз, текен би.

There are still rarely performed works of folklore, insufficiently studied phenomenon in traditional art of the Kazakhs, which was unfortunately bypassed by researchers for lack of facts.

This article is dedicated to the little-known field of Kazakhs' traditional music culture – *Orteke* musical theater performances of mountain goat's dance. *Orteke* was designed as a hand marionette: the wooden figure of a mountain goat installed on a small machine tool. The figure is set in motion by pulling a cord attached to a wire that is in contact with the figure on one side, and worn on the fingers of performer's right hand, playing a musical instrument, on the other side. This motion is defined by rhythmic patterns of music. The wooden figure jumps, rides, makes different turns while playing the *dombra*.

Academician Ahmet Zhubanov published the article about this art in the “Kazhstanskaya pravda” newspaper (1935.25.02): “*Orteke* – the beginning of the Kazakh puppet theater”. Describing the musical theater performance with the figure of a mountain goat he gave interesting facts: along with goat figures in *orteke* “sometimes added figures of a horse, a man and a woman”. Last ones do different dance moves to the appropriate rhythm of music. A skilled *dombra* performer can make very interesting combined movements of aforementioned four figures. According to the author the well-known musician, the *dombrist* of the XIX century Nausha Bokeykhanov perfectly knew this art, regulated movements of all four wooden figures.

As it became known from the “Aikyn” newspaper (from 2008.12.04) a musical instruments' making master Zhanibek Abilpeisov who lives and works in Western Kazakhstan knows the art of *orteke*. According to Zh. Abilpeisov *orteke* is an ancient art beyond any doubt. Musician is convinced that *orteke* art appeared about 3,000 years ago (as written in the article from the newspaper). This age suggests ancient Turkic origins of the *orteke* art, but it is still no any evidence-based information for this suggestion.

As professor, master maker of musical instruments Zholaushy Turdygulov marks he had seen in childhood in his native Tarbagatai region *dombra* player who controlled a little bear's figurine that has not been installed on the machine tool. *Dombra* player was playing sitting on the carpet, clutching marionette to toes and depicted bear's movements.

According to known artist, associate professor of Folk Music department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory Ersayin Basykara, *orteke* is different from all kinds of puppetry technique of

performance. “I am familiar with the art of a mountain goat from childhood, – says the musician. – My father was a famous kuyshi Bakhyt Basygaraev. He played this dance with dombra for us when we were children. When we asked father what he was playing, he said, that the melody is called “Kalmyk kui”. Imagine my surprise when, after many years in the early 90's of the twentieth century at the “Voice of Asia” festival I suddenly heard the same melody! It was performed by Kalmyk woman – artist from Elista...” Thus, Kazakh art is connected with Kalmyk. Since we don't have other sources connected with the Kalmyk art, it can be assumed that such a phenomenon also exist among the Kalmyks. E. Basykara also noted that the passage of this Kalmyk kuy performed by him is used in the film “The Nomad”.

Thus, we see that the *orteke* is not limited with goat figure, it may be a complex performance with the participation of other puppets. In general, the existence of different variants of animal images in *orteke* associated with the features of Kazakh land's geography. Figures of man, woman, horse and bear was attended in performance except the *Orteke* itself.

According to famous artist, public figure and researcher Abdulhamit Raimbergenov Kazakhs' *orteke* art was more developed in the past than today. For example, performers could control several figures of goats – five, even eight, what indicates the developed performance skill. The dombra player also told us about an interesting fact. Famous kuyshi Murat Uskembaev performed kuy “Segiz lak” (“Eight young goats”) attaching the thread from eight goats' figurines to the fingers of his left hand. In this case figures danced not on a machine tool but on carpet laid out on the floor.

Thus, the *orteke* art been developed in different parts of the huge Kazakh steppe and in different ways. Unfortunately there are no more masters of this genre and technique is not preserved.

Art *Orteke* today in Kazakhstan in the path of revival. Every year a festival at the international level. Kazakh artists and manufacturers *Orteke* submit their best work. modern model *Orteke*. Instead of the traditional wood *Orteke* made of Plexiglas and perfected by modern lighting.

Orteke three in one machine. The authors explain, the first figure “ata *Orteke*” meaning “grandfather”, the second – “ake” – “father”, the third “ball *Orteke*” – “boy, son” wooden figurine of a mountain goat, installed on the machine type of the mountain.

Artist and master manufacturer Dalbay Muratkhan of East Kazakhstan has made himself dombra trapezoidal shape, which is typical for this area, and attached a plaque for dolls. “This is my personal invention - *Dombyra* intended only for *Orteke*. My grandson loves when I'm hiding behind the bed so that he saw kids dancing alone that of my performance revolves 360 degrees”.

Master Abilov Erkosay made the most enhancement view *Orteke*. Figurine of a goat is not only dancing, four legs, but also turns on both sides of the head, with the pedal moves and back *Orteke*.

The music of “Orteke”. Kuys

There are *kuys* in Kazakh dombra art, known in traditional culture as *orteke*. During the study we found some of them performed by B. Qubayzhanov and Sh. Qozybakov. One of them known from B. Kubayzhanov is an ancient masterpiece of the genre, followed by a story, connected with the myth. According to the classification of the famous scientist, culturologist and researcher of the Kazakh and Turkic traditional culture A. Mukhambetova this *kuy* can be attributed to “*kuy with the legend*” genre. Legends not only complement *kuy*, they also carry out the dramaturgic function in *orteke* performance.

Theatre and *orteke kui* are interchangeable and complementary. Such *kuys*, performed together with the narrative legend, eventually ceased to perform. As we have previously said, the art *orteke* is syncretic genre, and this syncretism appears in *kuy*. As the researcher A. Muhambetova marks Kazakh *kuy* is a syncretic genre. *Kuy* always is the unity of the narration and the music [1, 120 c].

Later during the study we found information about the existence of folk *kuys* “*Sur Teke*” in Zhetisu dombra tradition. Recorded in the Western notation by researcher B. Muptekееv this *kuy* is performed in fifths tuning (c-g). There are several versions of folk *kuys* “*Kok Serke*” and “*Zhorgha Ayu*” in the Altai-Tarbagatai region. First *kuy*'s name explicitly says that it belongs to the genre of *orteke* (“*Serke*” means goat). *Kuy* “*Zhorgha Ayu*” depicts a bear walk. Thus, we can assume that these *kuys* performed in theatrical performance as *orteke*.

In concluding this section, it should be noted that the aforementioned *kuys* “*Orteke*”, “*Sur Teke*”, “*Zhorgha Ayu*” (in the fifths tuning) were performed with the narrated legend what indicates their ancient origin. And, in our opinion, they have been associated with the art of *orteke*. For them swirling motifs are

distinctive what reflect the idea of gyre, rotation in a circle which is typical for hunting magic, and expressed in the shaman ritual [2].

Later samples of *orteke* kuys were in quart tune, they are characterized by saltations (jumps), pauses, grace notes. Kuys of humorous, comic character, in our view, were created as a result of observing the habits of the animals that have fallen in the pit.

Kazakh *orteke* dance

Obviously, this art is connected with the dance. In a life of nomadic cattlemen were dances in which a concrete sensual images transferred all the features of nomadic life. “*Ormek bi*” – the dance of weavers, “*Qarazhorgha*”, “*Tepeng kok*”, “*Zhorghalau*” – dance of horse, running horse, “*Qoyan bii*”, “*Qoyan burkit*” – dance of eagle hunting a hare and “*Orteke*” – a dance of goat-jumper. But there is very little information about them, and they are still almost unexplored.

Doll-goat in the decorative art of the Kazakhs

Wooden figure of *Orteke* mountain goat is a part of nomadic culture’s heritage. The art of mountain goat surprises by mixing of different kinds of art. In *Orteke* music, dance movement and crafts are joined together.

Movements of figures can be different, so each piece of figure is made individually. So, the master not only makes the doll, but he should know how a figure moves. Therefore, when making a puppet legs are made separately and attached to the body with thread or gut strings. *Orteke* consists of ten parts: head, torso, four legs and ankle, which are installed on the body. While doing *Orteke* the master must take into account some circumstances. You cannot get carried away by beauty, it is important that the doll could move artistically, appealing and not interfere the musician during the performance. Masters use different ways of fixing during the installation of marionette’s different parts. Currently we often can found puppets, parts of which are fixed with fishing line. This method is convenient because of the invisibility of the fishing line. You can fasten parts with a thin iron wire, strips of raw leather and other materials. Master manufacturer also takes into account that parts of the dolls can be different in size and complexity depending on the dance *Orteke*. The scene of this performance – the machine tool which is made as percussion instrument in the form of *dauylpaz* and it is usually beautifully executed with fabric material with national ornaments or carvings of bone.

As you know, since the XVI century, Islam has forbidden depicting of man and animals. However, the ancient cultural tradition was stronger. Craftsmen carved wooden sculptures of horses, deer and birds of prey. As A. Margulan notes, for centuries, images of man, animals (goats, deers, sheep, tigers) and birds were included in the compositions of the frescoes in the domed mausoleums, embroidery on clothes. [3]

Etymology of the word “Orteke”

Faced with such an interesting and rather rare art of Kazakhs we must turn to etymology of the word.

Consider the two words that make up the “*Orteke*” – “*or*” and “*Teke*”. The first of these has two meanings. First, the “*or*” (“*ur*” in the ancient Turcic dictionary) means “circle”, “cave”. In the Kazakh language “*ungur*” (үңгір) means “cave”. Also *op-ur* is circle, grave, world of the dead, the underworld [4]. The pits were dug around the haystacks to protect against cattle and wild goats. Animals trapped in the pit (and more often goats - “*Teke*”), in fear began to rush around looking for a way out, jumping, spinning, making a lot of meaningless movements. There is a proverb among the Kazakhs “*Bireuge or qazba, ozing tusesyng*” (direct translation “Do not dig a hole to another one, or you will enter into it first”, English analogue “Curses come home to roost”). The second meaning is associated with the word “*orghu*” – “to jump”, what means it refers to the typical movement of mountain goat. This word is often used in Kazakh folk dances as the name of the dance movement. The word “*teka*” in the Ancient Türkic dictionary means goat [5]. This means that the word *Teke* has Turkic origin

In the nomadic life Kazakhs engaged in cattle breeding. Mountain goat was a totem animal, a symbol of male fertility, (in Kazakh *tau-teke*, in Kyrgyz *too-teke*, *tak-teke* – a sort of cloven-hoofed animals of goats genus). The favorite and almost constant habitats of mountain goats is the rocky highlands. The

rocky terrain provides them the necessary safety conditions. Teke was always ahead of the sheep flock. Smart and fast goats easily jump over the mountain crevices, feel perfect on rocky talus and climb on the rocks and cliffs. Sheep will climb anywhere, but only if the leader – a goat kok-serke will go ahead. Kazakh people appreciate this quality. As people say “Serkesiz qoy zhoq, baygesiz toy zhoq” – there is no herd of sheep without a goat, there is no any feast without a prize (*at horse races*).

Musical-theater performance of other nations

A similar phenomenon exists also in Kyrgyz tradition. Famous Kyrgyz musician Nurah Abdrahmanuly notes that since ancient times Kyrgyz children and many adults loved the “*tak-teke*” performance – dancing wooden goat. There is a whole Kyrgyz puppetry with goat figurine. He describes the stage action as follows: not one but two goats are dancing driving by movings of the fingers and hands of komuzchi (Kyrgyz traditional musician). Then there is a fight between the two, during which appears a hunter and kill one of them, shooting at him. Thus, Kyrgyz people preserved a whole spectacle with its own story and dramaturgy.

In the art of the “*tak-teke*”, along with performance on Temir komuz and komuz sounds also a song.

The young goat puppet called Buz-Bez is also found in Central Asia, as reported by Mark Slobin [6]. Buz-Bez belongs to puppet musical tradition which is common in Northern Afghanistan. The marionette is set on the platform, connected through a pipe with the *dombur* instrument and it moves in the rhythm of music. A puppet carved entirely of wood and is made of sequins and knickknacks and sometimes of bells. As the researcher M.Slobin notes, nowadays this art as entertainment performed for earn some money. But he is convinced that this performance is deeply connected with the ancient ideas about the power of mountain goats.

During the study we found information that the Irans in the old day had this art called “*kiik oynaghysly*”. We can see it in the historical film of N. Saryhanov “*Shukur-Bakhshi*” or “*Competition*”, which was filmed in 1963. Shukur the musician went into enemy Khanate to take a part in dutarists’ competition. Shukur learns that his brother was captured by Khan. His friends are preparing a military raid to free Shukur’s brother, but Shukur goes to the Khan alone with his dutar. Khan arranges competition in playing dutar between Shukur and court musician Ghulam, promising to free Shukur’s brother in case of his victory. At the end of the competition Shukur bakhshi show saiga dance with dutar and won.

Thus, we are once again convinced that the cultures of the Turkic peoples are similar due to genetic relatedness, common history, ritual and ceremonial practices, and commonality of language.

Corneous ornament in Kazakh art and crafts (animal totem as goat, deer).

The image of goat and ibex, goat horns clearly reveals itself in the fine art of Kazakhs, proto-Kazakhs and their ancestors – Scythians, Sakas, Huns. As we can see, in the life of the nomads among the image of a mountain goat argali and deer images was very common.

In the life of Türks who lived on the territory of Kazakhstan very important were animal styles. The “*Tamgaly Gallery*” is full of a number of well-executed anthropomorphic forms, animals endowed with human qualities, objects, phenomena, and mythological creatures.

Images of the goat are frequent in the regions of Kazakhstan. In the mythology of the early nomads of Semirechye region the mountain goat is associated with the image of “*carrier*” of the human soul to the tops of the mountains – the habitat of these deified animals. There is a clear sacralization of mountains in the religious consciousness of the nomads of Saka time. Mountains are represented as the abode of the gods, where the soul of man aspires after the death and to where the mountain goats have “*free*” access [7, pp. 81 - 112].

Orteke has a sacred meaning. There is a suggestion that this genre certainly was associated with hunting magic. As noted by performers, *dombra* players and spectators who watched the dancing goat entered into a trance. In the Neolithic, according to E.Tursynov, “*emerged totems imaged as sacred animals. They were objects of religious worship and were considered the patron. There were also mediators among hunters, was the belief that the host-spirits of the areas, as well as all the spirits in general, love to listen stories or playing a musical instrument. The basis of such concepts was an aesthetic pleasure, which ancient man experienced while listening to music or a detailed story narration, and the*

challenge of mediators who Turkic-Mongolian hunters took with them was entertainment of spirits by playing a musical instrument and folklore story performance in order to appease them and ensure a successful hunt for those who at that time went to hunting” [7, С 42 – 43].

Thus, the mentioned kind of musical performance art has its ethnic and cultural roots in the mythological-animistic worldview, closely connected with traditions of nomads. Animals constituting the mountain bestiary serve as mediators – a bridge between worlds: mountain goats, sheep, reached snowy peaks, where, according to representations of the Kazakhs, was the upper world, so called “pastures of heaven”.

Conclusion

To summarize our research we should give the following conclusions:

1. There are “orteke” folk dance and the same name kuys and marionette theater in Kazakh culture. We reviewed dombra kuys in traditional musical art, syncretic musical theater show, as well as arts and crafts. As the mountain goat, along with sheep are totems in traditional representation, horn motif is reflected in the rock art and ornamentation of Kazakhs and proto-Kazakhs.

2. Etymology of the word “orteke” is considered.

3. The deer was one of the most revered animals not only among the nomadic tribes of Eurasia, but also among many other Asian and European nations.

4. As for the causes of fading orteke tradition, it should be noted that in our opinion, cult of the horse originated in connection with pastoral way of life of nomads. Cult of the horse replaced the cult of deer, goat and quickly occupied the sacrificial position, second only to man, surpassing the bulls, rams and goats. Replacing the deer by horse in beliefs is a phenomenon associated not only with shamanism. The general process, which took place in ancient times in the vast area of Eurasia, accompanying the development of horse breeding, reflects in shamanic traditions. Another reason for the extinction related as we noted earlier with the arrival of Islam, because Islam prohibits images of people and animals. Cult of Saints in Islam is largely formed from a complex of beliefs that shaped the ancient cult of the dead ancestors. Another reason has social and historical nature. In Soviet times, the state theaters adopted the European way of development, and therefore the national theater gradually began to lose its importance. Also, attempts to revive the genuine folk phenomena were persecuted and harassed.

5. In the course of our study “orteke” kuys were found – both folk and author.

6. In a result of this material research we established the existence of orteke art in Kyrgyz, and also with the Afghan cultures besides Kazakh. Earlier these facts nowhere in Russian-language literature were noted. The other Turkic-speaking peoples has orteke phenomenon which exists as game and ritual theater.

7. Currently orteke, as well as other forgotten ancient traditional arts revives.

REFERENCES

- 1 **Muhambetova A.** Genezis i evoljucija kuya (Tipy programmnosti)//Kazahskaja tradicionnaja muzyka i XX vek. Amanov B, Muhambetova A. A. “Dajk-Press”. 2002. 544 p.
- 2 **Omarova G.** Kobyzovaja tradicija. Voprosy izuchenija Kazahskoj tradicionnoj muzyki: Monografija. Almaty: 2009, 520 p.
- 3 **Margulan A.** Iskusstvo mifologii sakov. - A, 1984.
- 4 **Zhuasbekov E.** Qazaq qyrshaq teatrynyng qalyptasuy men damuy : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija – A, 1994.
- 5 Drevnetjurkskij slovar'. Smirnov B. M., 1969.850 p.
- 6 JSTOR: Buz- Baz: A Musical Marionette of Northern Afghanistan by Mark Slobin
- 7 **Tursynov E.D.** Proishozhdenie nositelej kazahskogo fol'klora. A, Dajk Press, 2004 – 25, 31 p.

Баян ӘБИШЕВА

**«ОРТЕКЕ» СИНКРЕТИКАЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ҚАЗАҚ ЖӘНЕ БАСҚА ТҮРКІ ТІЛДІ
ХАЛЫҚТАРЫНДАҒЫ БАЛАМАЛАРЫ**

Резюме

Мақала «Ортеке» өнерінің музыкалы-театралдық көріністің қазақ және басқа түркі-монғол елдеріндегі болмысын қарастыруға арналған. «Ортеке» өнерін зерттеу – түркі халықтарының қуыршақ өнерінің қайнар көзін айқындаудың жолы және (басқа да өнер түрлерімен қосыла танылғанда) жалпы мәдени мұрасын тануының кілті болып табылады.

Тірек сөздер: Ортеке, синкретикалық өнер, қуыршақ өнері, музыкалық-театралдық көрініс, түркі халықтарының музыкасы, халық дәстүрлі музыкасы, домбыра өнері, так-теке, буз-бээ, текен би.

Баян АБИШЕВА

СИНКРЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО «ОРТЕКЕ» У КАЗАХОВ И У ДРУГИХ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Резюме

Статья посвящена изучению «*Ортеке*» («Танцующий козлик») – разновидности музыкально-театрализованного (кукольного) представления, истории его возникновения и особенностям функционирования. Данное явление под разными названиями бытует у ряда тюрко-монгольских народов Евразии («ортеке» – у казахов, «так-теке» – у кыргызов, «текен би» – у калмыков). Также имеются сведения о его бытовании в Северном Афганистане под названием «буз-бээ».

Ключевые слова: Ортеке, так-теке, буз-бээ, текен би, кукольное представление, музыка тюркских народов, домбра, синкретическое искусство.

Information about the author

Abisheva Bayan Meyramovna – masters student of Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. Scientific supervisor – Vitaliy Shapilov, docent, PhD.

УДК 786.02 (07)

А.ӘПЕНОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2-курс магистранты

ҚАЗАҚТЫҢ ЖЕТІГЕН АСПАБЫНЫҢ ДАМУЫ БАРЫСЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Бұл мақалада, қазақтың көпшіекті аспабы – жетіген туралы мәселелер, оның басқа халықтардың аспаптарымен ұқсастығы және т.б. зерттеулері қарастырылады.

Тірек сөздер: Жетіген, аспаптық музыка, фольклорлық аспаптар, цитра, жетіген аспабында орындаушылар, музыкалық аспаптар жіктелуі.

Ключевые слова: жетыген, инструментальная музыка, фольклорные инструменты, цитра, исполнители на жетыгене, классификация музыкальных инструментов.

Keywords: zhetygen, instrumental music, folk instruments, zither, zhetygen performers, classification of musical instruments.

Халқымыздың сонау ғасырлар қойнауынан ата-бабаларымыз көзінің қарашығындай сақтап, кейінгі ұрпаққа аманат етіп жеткізіп берген рухани құндылықтарымыздың бірі және бірегейі дәстүрлі музыкалық өнеріміз екені белгілі. Сол дәстүрлі өнерімізден ойып тұрып орын алатын саласы – қаншама мың күйлерді, қаншама халық шығармаларын, халық арасынан шыққан композиторлар мен орындаушылар шығармашылығын қамтитын аспаптық музыкамыз. Қазіргі таңда бұл аспапты музыка саласы кеңінен тарап, бүгінгі мәдениетімізде кең қолданысқа ие болып отыр. Аспаптық музыкамызда өзіміздің ұлттық халық аспаптарымыздың, соның ішінде халық арасында кең тараған, бертін келе ұмыт болып, тек ХХ ғасырларда қайта жаңғырып, жетілдіріліп, тыңдаушысымен қайта қауышқан фольклорлық аспаптарымыздың алатын орны ерекше.

Бұл фольклорлық аспаптарды зерттеу жөнінде сөз қозғаған кезде, әрине, ең бірінші тілге тиек етіп сүйенеріміз зерттеуші-этнограф, профессор Болат Шамғалиұлы Сарыбаевтың еңбектері болып табылады. Аспаптану ғылымы Қазақстанда тек 1964 жылдан бастап қана қолға алына бастады. Ұзақ уақыт халық тұрмысында тек домбыра, қобыз, сыбызғы аспаптары ғана қолданылып, аспаптардың не бары төрт түрі ғана белгілі болып келген. ХІХ ғасырдың ортасында белгілі этнограф-ғалым Шоқан Уәлиханов өз еңбектерінде көне аспаптардың халық тұрмысында қолданылмай, соның салдарынан көптеген халқымыздың ән-күйлерінің орындалмай жүргендігі туралы жазған болатын. Көне музыкалық аспаптардың пайда болуы, дамуы, олардың түрлі ерекшеліктері туралы жазылған ғұлама ғалым Әл-Фарабидың еңбектеріне, белгілі зерттеуші Шоқан Уәлихановтың және басқа да ХҮІІІ ғасырда қазақ даласын зерттеуге ағылған саяхатшы-ғалымдар еңбектеріне сүйене отырып, Болат Сарыбаев қазақ халқының ұмыт болған көне аспаптарын зерттеуге білек сыбана кіріседі. Әртүрлі әдебиеттерде келтірілген деректерге, халық арасындағы аңыз әңгімелерін арқау ете отырып, іздестіру жұмыстарын белсенді түрде жүргізіп, мұражайдағы бұйымдарды саралап, экспедицияларға шығу нәтижесінде жетіген, сазсырнай, тұяқтас, қоңырау сияқты көптеген аспаптарды тауып, оларды қайта өңдеп, дамытып, түрлі оркестр, ансамбль құрамдарына қосып, тыңдаушысымен қайта қауыштырады. Осындай ізденістің барысында белгілі болған аспаптар саны жиырма тоғызға жетті.

Болат Сарыбаев өзінің «Қазақтың музыкалық аспаптары» еңбегінде музыкалық аспаптарды былайша жіктейді:

- «1) үрлеп тартылатындар;
- 2) ішекті;
- 3) мембраналы;
- 4) сым тілшелі;
- 5) сілкіп ойналатындар» [1, 58]

Ішекті аспаптардың өзін шертіп ойналатындар және қияқпен ойналатындар деп екі топқа бөледі. Ішекті аспаптардың шертіп ойналатын тобына жататын көп ішекті аспабымыз – жетіген аспабы. Жалпы шертіп ойналатын аспаптардың ең көне түрлерінің даму тарихы күні бүгінге дейін

бізге беймәлім болып отыр. Бұл саланы зерттеушілер тек әртүрлі болжамдарға ғана сүйене алады. XVIII ғасырдың ғалымдарының еңбектерінде садақ түріндегі көне аспаптан қыл қобыз пайда болған болуы мүмкін деген деректер де кездеседі.

Жетіген аспабының пайда болу және даму уақыты, таралу жолдары туралы нақты деректер жоқ болғандықтан, ерте заманда арғы аталарымыз мекендеген тарихи жерлерінде көп ішекті аспаптардың қолданылғаны айтылған ғалымдардың деректеріне сүйене отырып, жетігеннің арғы тегі сол заманнан бастау алатынын пайымдауға болады. Ол деректерде б.з.д. 3000 жылдары өмір сүрген Шумер елінде, Көне Хорезмде кифара қатарлы аспаптар, б.з.д. V-IV ғасырларда Пазырық қорғанында екі ішекті арфа тектес музыка аспаптары болғандығы көрсетіледі. [2, 3]

Уақыт өте келе бұл көп ішекті аспаптар әртүрлі даму сатыларынан өтіп, кейбір халықтарда кемелденген ұлттық аспаптарына айналып, кейбір халықтарда көне құрылымы ғана сақталып, ал енді бір халықтарда сұраныстан шығып, мүлде ұмыт болған. Бұл аспаптардың құрылымы, орындаушылық әдіс-тәсілдері әр халықтың шығармашылық ерекшеліктеріне орай бейімделіп, жаңарып, дамытылып, түрлі өзгерістерге ұшырап отырады. Осылайша көне заманғы арфа тектес аспаптар бірнеше топтарға жіктеле бастайды: «1) тік ұстап ойналатын аспаптар – арфа тектес; 2) таяқшамен ұрғылап ойналатын аспаптар – цимбала тектес; 3) орындаушы алдына жатқызып, саусақтарымен іліп ойнайтын аспап түрлері – цитра тектес». [2, 3] Қазақ халқының көп ішекті жетіген аспабы да осы цитра тектес аспаптар қатарына жатқызылады.

Көп ішекті цитра тектес аспаптарды зерттеген ғалымдар бұл аспаптардың құрылымы мен әуездік сипаттарын салыстыра келе, Азия елдері мен түркі халықтарының көп ішекті аспаптарына ұқсас және ол аспаптардың пайда болу, таралу жолдары бір болғандығын топшылайды. Азия елдерінің бірқатар халықтарында бұл аспаптар әр халықтың өзіндік әуендерін ғана емес, классикалық шығармаларды да орындайтын жітік қалыптасқан музыкалық аспапқа айналды. Бұл аспаптар қатарына қытайдың цинь, гучжен аспаптарын, жапонның кото аспабын, корейдің каягым аспабын, вьетнамның данчань аспабын жатқызуға болады. Түркі халықтары арасында көне аспаптарын осы күнге дейін өзгеріссіз сақтап қалған халықтар да бар. Атап айтсақ, хакастарда – чатхан, тувалықтарда – чадаган, тофыларда – чаттыган, татарларда – етиген, башқұрттарда – чанза аспаптары. Монғол халқының ятага аспабы қазіргі кезде жетік дамыған музыкалық аспаптары болып отыр.

XVIII ғасырдағы орыс саяхатшылары Лепехин И., Паллас П., Георги И., Рычков П. сияқты зерттеушілердің жазбаларынан түркі халықтары арасында қолданған көп ішекті шертпелі көне аспаптар туралы деректерді жиі кездестіруге болады. Саяхатшылар көп жағдайда қазақ ауылдарын да аралап көрген.

Сол этнографиялық мақалалардың бірінде: «Джатаган» деген атау аспапқа тағылған жеті ішекке байланысты алынған, өйткені «джаты» – жеті деген сөз. Ол үшін ұңғылап жасалған ағаш жәшік сияқты, ұзындығы – бір жарым аршын шамасында, ені – аршынның төрттен біріндей, ал биіктігі екі вершокқа жетеді, ұзын әрі кең бүйірлі жағы ашық қалдырылған, екінші бүйір жағы жабық. Жабық бүйірге жуандығы әртүрлі сым ішектер тағылады, олардың әрқайсысының астында екі тиектен болады. Ойнау кезінде жіңішке ішектерді бері қаратып қояды да, оны екі қолымен ұрғылайды, бір қолымен дауысқа ыңғайлай шерттеді де, екіншісімен тиектен біршама жерден мұнды, әрі дірілдеп шығатын дауысты келтіреді». [1, 109]

Б.Сарыбаев өз еңбегінде саяхатшылардың XVIII ғасырдың екінші жартысында кездестірген жетігендерінің кейбір түрлері тіптен қара дүрсін екендігін жазады. Академик П.Паллас солардың бірі туралы былай деп жазған: «Аталмыш аспап шағын шырша жәшігінен тұрады, оның түбі ғана бар, оған жуандықтары әртүрлі алты сым ішектері ешқандай құлақсыз-ақ керілген». Ертеде көптеген үй жабдықтары, музыка аспаптары, солардың ішінде жетіген де тұтас ағаштан ойып жасалатын болған. Мұндай жетігенде құлақ, қақпақ дегендер болмаған. Ішектер аспаптың сырт жағына қолмен керіліп байланған. [1, 109]

Сонымен қатар, жетіген туралы деректер басқа да көптеген саяхатшылардың мақалаларында келтірілген. Этнограф-саяхатшылардың еңбектерінен жетіген аспабы еліміздің кейбір аймақтарында XIX ғасырдың ортасына дейін қолданысқа ие болғанын байқаймыз. Одан кейін шамамен жүз жылға жуық уақыт қолданыстан шығып, ұмыт болған. Халық тұрмысында сұраныстан қалып, жоғалған бұл аспапты халқына қайтаруда ұшан-теңіз еңбек сіңірген Болат Сарыбаев болды. Ол 1966 жылы Өзбек ССР-нің Бұқар облысындағы Тамды ауданына барған

экспедициясында жергілікті домбырашы Жақсылық Елеусіновтың аузынан жетігеннің пайда болуы туралы көне аңыздың бір нұсқасын жазып алады. 1818 жылғы «Сибирский вестник» журналындағы мақалада жетіген аспабының суреттелуі бойынша Оразғазы Бисембаевқа өзі айтып отырып, 1966 жылы алғаш жетіген аспабын қайта жасатады. Бұл алғашқы нұсқадағы жетігеннің ішек саны 13 болып, одан 20 дыбыс алынды, диапазоны бір жарым октаваны құрады. Ішектерді екіге бөлетін ортадағы тиектің көмегімен әр ішектен екі дыбыстан алынатын болды. Сол қолдың ойыны соль дыбысынан до-диезге дейінгі төменгі диапазонды қамтыса, оң қол ойыны 1-октаваның ре дыбысынан 2-октаваның ре дыбысына дейінгі аралықты қамтиды. Ішектердің құлақ күйлері құлақтарын бұрау арқылы және тиекті жылжыту арқылы келтірілді.

Жетігеннің жетілдіріліп, екінші рет жасалған нұсқасына едәуір өзгерістер енгізілді. Даусы күшейтіліп, біршама әуездене түсті. Шанағы 180 мм-ге ұзартылып, соның нәтижесінде даусы жақсартылды.

Үшінші рет жасалған жетігеннің диапазоны екі октаваға жетті. Дыбыс қатарының төменгі бөлігіне бес ішек қосылып, шанақтың енін кеңейту нәтижесінде даусы күшейеді. Дыбыс қатарлары хроматикалық түрде болды. Осы үлгідегі жетігенді 70-жылдары алғаш сахнаға алып шығып, ән-күйлер орындап, халыққа ұсынған Т.Сарыбаев пен Қ.Мақанов болды. 80-жылдардан бастап Құсайынов Е., Жақыпбек Н., Меркеева С., Қылышбаева Ш. сияқты орындаушылар жетіген аспабын кеңінен насихаттады. Бұл аспап түрінің қыр-сырын зерттеп, дәстүрлі ән-күйлерді лайықтап, орындаушыларға бағыт-бағдар берген өнер зерттеушісі А.Райымбергенов болды. Репертуары кеңейіп, орындаушылары көбейген жетіген аспабы фольклорлық ансамбль, оркестр құрамдарында, жеке орындаушылық аспап ретінде де қолданыла бастады.

2002-2003 жылдары Алматы қаласындағы К.Байсейітова және А.Жұбанов атындағы Республикалық дарынды балалар мектептерінде көне аспаптардан алғаш факультативтік сыныптар ашылды. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында Халық музыкасы факультетінің деканы, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор Сахарбаева Карима Сүндетқызының жетекшілігімен жетіген сыныбы алғаш рет мамандық ретінде ашылып, оқытыла бастады.

Қазіргі таңда, жетіген аспабының зерттелуіне шынайы ден қойып, осы аспапты жетілдіріп, ары қарай дамытуға зор үлес қосып, оған дәстүрлі ән-күйлерді, сонымен қатар шетелдің классикалық шығармаларын лайықтап, жетігенді үйрету әдістемесін жасақтап, оқулық құрастырып, аянбай еңбек етіп жүрген – консерваторияның оқытушысы, өнер зерттеушісі Н.Жақыпбек. Ол жетігеннің құрылымдық ерекшеліктерін барынша зерттеп, орындаушылық мүмкіншіліктерін кеңейту мақсатымен бұл аспапқа тәжірибелер жүргізіп, жан-жақты ізденіс үстінде жүр. Болат Сарыбаев өз еңбегінде: «Жетігенді одан әрі жетілдіре беруге болады. Жетігеннің прима, альт, тенор және бас түрлерін жасау – қолдан келетін іс» деп айтқан болатын. Осы бір мақсатты басшылыққа ала отырып, музыка аспаптарының шебері Н.Абдрахмановпен бірлесіп, өзі қадағалап жүріп жетігеннің бас түрін жасатып шығарды.

XX ғасырдың орта кезінен кері жаңғыртылып, қолға алына бастаған жетіген аспабымызға елу жылдан астам уақыт ішінде көптеген өзгерістер енгізіліп, диапазоны кеңіп, репертуары да молайып, біршама жетілдірілді. Халық арасында, соның ішінде, кейінгі жастар арасында зор сұранысқа ие болып, жетігенді меңгеруге деген құштарлық артып отыр. Десек те, жетіген қазіргі таңда домбыра, қобызымыз сияқты толыққанды жетілген, нақты бір жүйеге келтірілген аспап ретінде толық өз деңгейіне жете алмай отыр. Атап айтсақ, диапазоны жағынан да, құрылымдық ерекшелігі жағынан да әлі де толық зерттеуді, тұрақты бір жүйені қалыптастыруды қажет етеді. Кейбір шығармаларды, әсіресе, классикалық шығармаларды ойнаған кезде кездесетін кездейсоқ белгілерді (диез, бемоль) алу әлі күнге дейін қиындық тудырады. Қорыта келгенде, ендігі мақсат аталған проблемаларды шешу жолдарын іздестіріп, жетіген аспабын жан-жақты жетілген, толыққанды қалыптасқан аспаптар қатарына көтеру мәселесі болып отыр.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

- 1 Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: «Өнер» баспасы, 1981. – Б. 208
- 2 Жақыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011. – Б. 210
- 3 Мұқышев Т. Сыбызғы сазы. – Алматы: «Өнер», 2005. – Б. 80

REFERENCES

- 1 Sarybaev B. Qazaqtyn muzykalyq aspaptary». – Almaty: «Oner» baspasy, 1981. – 208 p.
- 2 Zhaqypbek N. Zhetigen ujrenu mektebi. – Almaty, 2011. – 210 p.
- 3 Muqyshev T. Sybyzғы sazy. – Almaty: «Oner», 2005. – 80 p.

Асылай АПЕНОВА

К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОГО ИНСТРУМЕНТА ЖЕТЫГЕН

Резюме

В данной статье рассматриваются вопросы происхождения казахского многострунного инструмента *жетиген*, его сходства с инструментами других народов.

Ключевые слова: жетыген, инструментальная музыка, фольклорные инструменты, цитра, исполнители на жетыгене, классификация музыкальных инструментов.

Asylay APENOVA

RESEARCH ON THE ISSUE OF ZHETYGEN KAZAKH INSTRUMENTS

Summary

This article describes the issues about zhetigen, kazakh polychord instrument, about its similarities with instruments of other nations and about its investigations.

Keywords: zhetygen, instrumental music, folk instruments, zither, zhetygen performers, classification of musical instruments.

Автор туралы мәлімет

Апенoвa Асылай Жанкельдиевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2-курс магистранты. Мұқышев Талғат Карипжанұлы – өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы.

УДК 780.7

Д. МУСАХАН

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, магистрант***К ВОПРОСУ ИССЛЕДОВАНИЯ КИНОМУЗЫКИ КАЗАХСТАНА**

В данной статье описываются проблемы, возникающие перед исследователями при попытке изучения киномузыки. Статья подводит некоторые итоги изучения киномузыки зарубежными и казахстанскими исследователями. Автор также затрагивает вопросы истории возникновения и формирования кинематографа Казахстана.

Ключевые слова: киномузыка, кинематограф, композитор, Казахфильм.

Tірек сөздер: киномузыка, кинематограф, композитор, Қазақфильм.

Keywords: cinema music, cinematography, composer, Kazakhfilm, Kazakhstan.

*«Функцию обобщенного образа
по отношению к изображаемому
явлению должна играть музыка»
С. Эйзенштейн [6, 50]*

Искусство кинематографа является одной из самых востребованных областей деятельности в современной мировой культуре. Благодаря многим своим свойствам кинофильмы производят глубокое эмоциональное впечатление на аудиторию. Истинное кинопроизведение способно не только быть средством развлечения, но и способствовать духовному развитию личности. Особенно важную роль в этом играет музыка, без которой достижение подобного эффекта довольно затруднительно. Являясь необходимым структурным элементом киноязыка, она выполняет самые различные функции – раскрывает, комментирует, динамизирует, подчёркивает, иллюстрирует, характеризует происходящее на экране действие.

В разное время выдающимися композиторами созданы блестящие образцы жанра киномузыки – достаточно вспомнить имена Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Бенджамин Бриттена, Андрея Петрова, Микаэла Таривердиева, Гия Канчели, Максима Дунаевского, Нино Рота, Энио Морриконе и многих других.

Удивительно, но тема киномузыки достаточно редко затрагивается музыковедением и является, по сути, неизведанной им областью. По словам польского исследователя Зофьи Лиссы, «даже кинотеоретики редко высказывают свои суждения о киномузыке, а если и высказывают, то преимущественно односторонне или даже совсем ошибочно и, как правило, недооценивая роль музыки в кино» [2, с.13]. А между тем, музыка к кинофильмам нередко представляет собой объёмное произведение, написанное на сотнях партитурных листов. Нередко статьи этой тематике посвящали и сами композиторы, в числе которых Д.Шостакович, М.Дунаевский, Т.Хренников, А.Хачатурян, Н.Крюков и др.

Недостаточное внимание музыковедов и киноведов, возможно, объясняется тем, что даже в мировом пространстве киномузыка долгое время считалась жанром вторичным и прикладным. Т. Ф. Шах в монографии «Музыка в структуре медиатекста» [5] выявляет причины, по которым «музыка медийных жанров» и до настоящего времени не воспринимается самостоятельным элементом.

Необходимо заметить, что сама специфика так называемой «фоновой» музыки кино предполагает трудности и даже невозможность применения традиционных методов музыковедческого исследования. Таких трудностей немало. Прежде всего, к ним относятся: отсутствие единообразной стилистики киномузыки (как в рамках одного фильма, так и в творчестве одного композитора); «перебивание» музыки в фильме различными шумовыми и звуковыми эффектами, речью; отсутствие полноценно завершенных музыкальных форм,

использование композиторами (при условии свободы выбора исполнительских составов) разнообразных электронных преобразований звука. Особо проблематичен и сам поиск нотного материала, необходимого для классического музыковедческого анализа. В большинстве случаев музыка к кинофильму записывается исполнителями на студии единожды и редко исполняется вторично (за исключением отдельных образцов). Поэтому, нотный материал, который нигде не издавался и зачастую не сохранялся, довольно сложно найти. А в настоящее время, у создателей многих кинокартин, к сожалению, не имеется достаточное количество средств для записи живого оркестра, и нанятый композитор вынужден делать запись сугубо студийными звуковыми возможностями: при помощи электронных и компьютерных синтезаторов. В этом случае записанная музыка сдаётся в электронном виде, а нотный материал и вовсе может отсутствовать. Кроме того, для более качественного анализа необходимо изучение сопутствующих материалов – режиссерских сценариев, рабочих обсуждений, различных архивных материалов.

Говоря о музыковедческом исследовании киномузыки, следует отметить, что в настоящее время не выработаны единые методические принципы изучения киномузыки, вследствие чего каждый исследователь предлагает свои способы ее изучения. Более того, еще не сложилось единой классификации киномузыки, исходя из её функций. Зарубежные исследователи, в разное время обращавшиеся к проблеме функций киномузыкальных единиц, создали свои теории классификаций по принципам соотношений звукового и зрительного рядов (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров), описания звуковой сферы (А. Андриевский), взаимодействия музыки и изображения (Б. Балаш, П. Шеффер) и так далее.

Не менее интересным (особенно в условиях постоянного расширения технических возможностей) в плане профессионального анализа предстаёт проблема понимания творческого замысла режиссера, постичь идею кинопроизведения, тонко воссоздать портреты киногероев, а также в грамотном выборе стилистики, исполнительских составов, используемых тембральных красок. Огромное значение для кинокомпозитора имеет его профессиональная компетентность, а также свойственные данной профессии особый тип мышления и способность к эмпатии, психологизму.

Жанр музыки к кинофильмам в Казахстане также остаётся почти не изученным отечественными исследователями, несмотря на то, что в этом направлении были задействованы многие ведущие композиторы республики разных поколений, и темы жизненного и творческого пути которых не раз затрагивались в многочисленных исследованиях – Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский, Латиф Хамиди, Мукан Тулебаев, Еркегали Рахмадиев, Нургиса Тлендиев, Газиза Жубанова и многие другие.

Киноискусство Казахстана имеет уже почти вековую историю, если учитывать тот факт, что еще в 1910 году в городе Верном (ныне Алматы) появились первые частные кинотеатры, и состоялись первые киносеансы. Конечно, о повсеместном распространении кино говорить еще было очень рано. Тем не менее, несмотря на низкий уровень техники, малую заселённость территорий, возможность показа кинофильмов лишь в некоторых крупных городах и экономические причины, интерес к новому виду искусства постепенно возрастал. В начале XX века в республике насчитывалось 13 установок для показа кино. После Октябрьской социалистической революции 1917 года, большое внимание власти стало уделяться «политическому просвещению», в связи с чем кинематограф занял одно из ведущих мест среди средств пропаганды коммунистических идеалов. Таким образом, с данного периода на территории Казахстана кинематографистами со всего СССР были созданы десятки как документальных, так и художественных фильмов [3, с.11].

В разное время на киностудии «Казахфильм» были созданы самые разножанровые кинокартины, каждая из которых отличается своим ярким музыкальным решением. Процесс становления кинематографического искусства Казахстана этого времени шел в тесном развитии с киноискусством России и других республик бывшего Советского Союза. В годы Второй мировой войны, в Алма-Ату были эвакуированы киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм». На основе слияния Московской, Ленинградской и Алма-Атинской студий была создана Центральная Объединённая Киностудия (ЦОКС). Эвакуация сыграла огромную роль в становлении казахского кино. ЦОКС сняла огромное количество фильмов. В Алма-Ате работали высококвалифицированные деятели культуры – режиссеры С. Эйзенштейн, братья Пудовкины,

И. Пырьев, Г. Рошаль, Г. Раппапорт, Я. Посельский, Ф. Эрмлер, А. Файнциммер, Э. Шуб, Ю. Райзман, А. Роом, Г. Козинцев, А. Столпер, А. Птушко, Л. Трауберг, Б. Иванов, операторы А. Москвин, Б. Волчек, Б. Горбачев, Л. Косматов, А. Гальперин, Э. Тиссэ, А. Головня, актёры Б. Блинов, Л. Смирнова, Н. Крючков, Б. Бабочкин, В. Ванин, Н. Черкасов, П. Кадочников, М. Ладынина, Б. Чирков, М. Жаров, В. Марецкая, документалисты А. Медведкин, Я. Посельский, Д. Вертов, И. Венжер, Р. Кармен, М. Слуцкер, А. Ованесова, а также специалисты производственных цехов, лабораторий и представители многих других профессий, связанных с киноискусством. Кроме того, в Алма-Ату был временно переведён Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК).

В числе фильмов, созданных на киностудии «Казахфильм» – жемчужины казахского кинематографа: «Песни Абая» (1946, композитор Латиф Хамиди), «Девушка-джигит» (1955, композитор Василий Соловьев-Седой), «Джамбул» (1952, композиторы Николай Крюков, Муқан Тулебаев), «Наш милый доктор» (1957, композитор Александр Зацепин), «Кыз Жибек» (1970, композиторы Евгений Брусиловский и Нургиса Тлендиев) и так далее. В вышеназванных и других фильмах, так или иначе, присутствуют все функции киномузыки, выдвинутые в разные годы исследователями. Помимо этого, композиторами активно использованы методы стилизации, цитаты, использования тембров народных инструментов, а также самые различные способы взаимодействия музыки и кадра: закадровая, внутрикадровая, «шумовая», конкретная музыка, песни, и т.д. Всё это требует внимательного и детального изучения.

В заключении хочется отметить, что современному этапу развития музыковедения, в том числе и казахстанскому, открываются проблемы, которые еще недавно не рассматривались как возможные области отдельного исследования. Киномузыка, несмотря на недостаточную изученность, в настоящее время является наиболее востребованным жанром в творчестве композиторов и даже более того, уже сложилась в самостоятельную отрасль композиторского творчества. Диссертация, отдельные результаты которой изложены в данной статье, возможно, послужит своеобразным импульсом к дальнейшему осмыслению и изучению проблем киномузыки Казахстана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 **Воскресенская И.Н.** Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – Москва, 1984.
- 2 **Лисса З.** Эстетика киномузыки / З.Лисса. – Москва, 1970.
- 3 **Ногербек Б.Р.** Национальный кинематограф Казахстана / Б.Р.Ногербек, Т.К.Смайлова // Киноэнциклопедия Казахстана. – Алматы, 2010.
- 4 **Фролов А.** Введение в киномузыку [Электронный ресурс] / А.Фролов. – Режим доступа: <http://froland.ru/myart.html?m9.txt>.
- 5 **Шах Т.Ф.** Музыка в структуре медиатекста / Т.Ф.Шах. – Краснодар, 2010.
- 6 **Эйзенштейн С.М.** Избранные произведения. Т. 3. – М.: Искусство, 1953.

REFERENCES

- 1 **Voskresenskaja I.N.** Zvukovoe reshenie fil'ma / I.N. Voskresenskaja. – Moskva, 1984.
- 2 **Lissa Z.** Jestetika kinomuzyki / Z.Lissa. – Moskva, 1970.
- 3 **Nogerbek B.R.** Nacional'nyj kinematograf Kazahstana / B.R.Nogerbek, T.K.Smajlova // Kinojenciklopedija Kazahstana. – Almaty, 2010.
- 4 **Frolov A.** Vvedenie v kinomuzyku [Jelektronnyj resurs] / A.Frolov. – Rezhim dostupa: <http://froland.ru/myart.html?m9.txt>.
- 5 **Shah T.F.** Muzyka v strukture mediateksta / T.F.Shah. – Krasnodar, 2010.
- 6 **Jeizenshtejn S.M.** Izbrannye proizvedeniya. T. 3. – M.: Iskusstvo, 1953.

Данара МҰСАХАН

ҚАЗАҚСТАННЫҢ КИНОМУЗЫКАСЫН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕСІНЕ

Резюме

Осы мақалада киномузыканы зерделеуге талпынған кезде зерттеушілердің алдында туындайтын проблемалар суреттеледі. Мақала шетелдік және қазақстандық зерттеушілердің киномузыканы зерделеуінің бірқатар

қорытындыларын шығарады. Автор сондай-ақ Қазақстанда кинематографтың пайда болу және қалыптасу тарихының мәселелерін қозғайды.

Тірек сөздер: киномузыка, кинематограф, композитор, Қазақфильм

Danara MUSSAKHAN

ON THE ISSUE OF RESEARCHING OF KAZAKHSTAN CINEMA MUSIC

Summary

This article describes problems facing researchers in the attempt to study cinema music. The article summarizes some of the results of studying of cinema music by foreign and Kazakh researchers. The author also affects issues of origin and formation's history of cinematography of Kazakhstan.

Keywords: cinema music, cinematography, composer, Kazakhfilm, Kazakhstan

Сведения об авторе

Мусахан Данара Еруланқызы – магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель кандидат искусствоведения, профессор Хасанова Ризвангуль Куддусовна.

УДК 782.1

А. ЕНИКЕЕВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, магистрант

ОПЕРА «ТОМИРИС» АЛМАСА СЕРКЕБАЕВА: ВОПРОСЫ КУЛЬТУРНОЙ ЦЕННОСТИ, ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ

В статье рассматривается эстетическая и культурная ценность, особенности драматургии, жанра, композиции и музыкального языка оперы «Томирис» современного казахстанского композитора Алмаса Серкебаева. Комплексное исследование данной оперы является актуальной задачей музыкаловедения. В сюжете оперы воплощается возвышенная нравственная и патриотическая идея. Жанр «Томирис» синтезирует историко-эпический и лирико-психологический типы опер. В музыке оперы народные и классические традиции сочетаются с современной техникой композиции. «Томирис» – этапное произведение в творчестве А. Серкебаева и в казахстанском оперном искусстве.

Ключевые слова: Алмас Серкебаев, Томирис, опера, драматургия, жанр, композиция, музыкальный язык.

Тірек сөздері: Алмас Серкебаев, Томирис, опера, драматургия, жанр, композиция, музыкалық тіл.

Keywords: Almas Serkebayev, Tomiris, opera, dramatics, genre, composition, musical language.

Современный Казахстан – страна с большим будущим, неуклонно прогрессирующее государство, с оптимизмом смотрящее вперед. За сравнительно короткий срок своей независимости наша страна добилась больших успехов в сфере экономики, производства, социальной и внешней политики, культуры и образования, по достоинству заслужив уважение всего мирового сообщества. Такое интенсивное, имеющее перспективу развитие возможно при наличии прочной культурной основы, определяющей сознание людей. И Казахстан обладает этой основой, имея за плечами многовековой исторический опыт, богатое культурное наследие, позволяющее сохранять и приумножать достижения нации, воспринимать лучшие тенденции мирового прогресса.

Формирование уважительного отношения к национальной культуре и традициям, стимуляция интереса к истории своих предков является необходимым фактором для развития сильного независимого государства, воспитания нравственно здорового поколения, поддержания патриотического духа граждан. Как говорит Президент Республики Казахстан – Лидер нации Нурсултан Назарбаев в послании «Стратегия «Казахстан-2050»: «Традиции и культура – это генетический код нации... Нам следует оберегать нашу национальную культуру и традиции во всем их многообразии и величии, собирать по крупицам наше культурное достояние... Мы не должны забывать, что адекватный ответ вызовам времени мы сможем дать только при условии сохранения нашего культурного кода: языка, духовности, традиций, ценностей»[1].

Ключевые исторические события, деятельность выдающихся людей прошлого, направленные на сохранение национального достояния, сделали возможным существование и процветание страны и в наши дни. Знание и почитание народных героев, их вклада в развитие нации способствует формированию верных ценностных ориентиров и должно распространяться на культурном пространстве страны.

Сакская царица Томирис – одна из таких героев. Эпизод из древней истории Казахстана, посвященный царству массагетов и связанный с победой над персидским завоевателем Киром (558–529 гг. до н.э.), не случайно превратился в легенду. Глубоко патриотическая идея, необычайная сила и мужество героини послужили достойным примером для последующих поколений, который не теряет своей актуальности и сегодня. Именно поэтому данный сюжет продолжает трогать умы и сердца людей, находя своё воплощение в литературе, живописи, кинематографе, в драматическом театре, в музыке и хореографии. Ярким событием в сфере

музыкального искусства Казахстана 2007 года стала постановка оперы «Томирис» современного отечественного композитора Алмаса Серкебаева (род. 1948) на либретто Ляйлим Имангазиной¹⁷.

Претворение легенды о Томирис в таком демократическом жанре как опера является вполне закономерным и оправданным с точки зрения эстетических и культурных позиций. «Слияние музыкального и драматического начал в опере даёт ей огромное преимущество перед другими искусствами. Опера столь же конкретно и наглядно отражает действия людей, как и всякий театр, и столь же полно и тонко раскрывает человеческие переживания, как и музыка вообще... Поэтому опера обладает столь волшебной силой очарования» [2, 18].

Оперный жанр, дающий широкие возможности яркой передачи человеческих чувств, способствовал раскрытию новых граней в сюжете легенды, в образе царицы Томирис. Л. Имангазина сумела раскрыть эти новые грани. Обладая большим опытом работы в оперном театре, в сфере оперной режиссуры, она смогла увидеть именно те нюансы, которые с наибольшей характерной для искусства силой, могут быть представлены средствами оперного жанра. Роман Болата Джандарбекова «Саки» [3], яркие фрагменты которого были положены в основу либретто, был творчески переосмыслен в контексте идейного содержания спектакля, основной целью которого стало раскрытие необычайно сложного, внутренне богатого образа Томирис на историческом фоне.

Создавая либретто, Л. Имангазина уже имела своё видение сценического воплощения спектакля, которым она впоследствии делилась с композитором А. Серкебаевым. Активное сотрудничество композитора и режиссёра давало возможность построить композицию таким образом, чтобы она способствовала наибольшей яркости, эффектности сценического действия, отражала малейшие нюансы в развитии сюжета, отличающегося событийной насыщенностью.

Легенда о Томирис повествует о событиях тысячелетней давности, и, тем не менее, этот сюжет остаётся актуальным для современности, привлекая своей многомерностью, наличием нескольких сюжетных линий. Такая многолинейность сюжета лежит в основе знакового для эпохи жанра кино, и поэтому является созвучной современному зрительскому восприятию. По этой причине в композиции оперы часто используется прием киномонтажной драматургии.

Многомерность сюжета обусловлена сложностью образа главной героини. Раскрытие основных граней образа Томирис осуществляется через её отношения с другими персонажами оперы. В опере можно выделить три основные сюжетные линии. Первая связана с нападением на сакские земли персидского царя Кира. В этой ситуации Томирис предстаёт как умелый политик и полководец, сумевший разоблачить коварные планы врага и защитить свои земли, одержав в бою победу над могущественной армией. Через сюжетный мотив борьбы с иноземным захватчиком в опере утверждается возвышенная патриотическая идея, что придаёт всему произведению эпическую масштабность.

Вторая сюжетная линия, связанная с конфликтом Томирис с вождями Хусрау и Шапуром, совершившими попытку убийства царицы и устроившими мятеж, с надеждой заполучить власть, носит остродраматический характер. На этом уровне развития сюжета Томирис проявляет себя, как мудрый правитель, призванный сохранить порядок внутри государства и предотвратить распри, казнив мятежников.

Третья сюжетная линия посвящена раскрытию лирических переживаний героини через её отношения с возлюбленным Бахтияром и мужем Рустамом. Эта линия драмы характеризует Томирис, как человека, способного на большое чувство, стремящегося к счастью. Но в отличие от двух вышеописанных линий, её финал носит трагический характер – горечь предательства Бахтияром усугубляется гибелью мужа и сына в сражении с Киrom.

Сюжетная многолинейность отразилась на особенностях оперной драматургии. В соответствии с каждой линией сюжета в опере выделяются три основных драматургических направления развития содержания, получающие параллельное сквозное развитие: эпическое, драматическое и лирико-психологическое. Драматургическая многомерность позволяет определить жанр оперы как

¹⁷ Сведения о премьерной постановке оперы, режиссёре, исполнителях главных ролей, творческой команде, оценках, данных в прессе, а также о других произведениях А. Серкебаева есть в более ранних статьях автора [4; 5].

жанр исторической мелодрамы, синтезирующий историко-эпический и лирико-психологический типы опер.

Стремление создать зрелищное, насыщенное событиями и эмоциями произведение, отразилось на особенностях композиции и музыкального языка. Ведущими в композиции оперы являются принципы контрастных сопоставлений и сквозного развития. Принцип контрастных сопоставлений проявляется не только на стыках крупных разделов формы, но и внутри более мелких структурных элементов:

– контраст проявляется в применении композитором различных оперных форм: хоровых сцен, монологов, балетно-симфонических сцен, ансамблей;

– композитору удалось создать яркие непохожие друг на друга образы, каждый герой оперы имеет неповторимую музыкальную характеристику;

– ярчайшее сопоставление в музыке оперы обнаруживается между двумя образными сферами – драматической и лирико-эпической, воплощенными контрастными музыкальными средствами¹⁸;

– резкие переломы в развитии ситуаций отражаются на внутреннем строении сцен, состоящих из контрастных по настроению и музыкальному содержанию разделов; они отличаются своеобразием гармонического языка, фактуры и оркестровки;

– вокальная партия отражает мельчайшие перемены эмоционального состояния героев, посредством сопоставления контрастных штрихов, динамики, ритма, мелодического движения.

Для параллельного развития сюжетных линий композитор избирает сквозной принцип. Он распространяется на все уровни строения музыкальной ткани, способствуя её слитности, стремительному развёртыванию:

• Каждый номер оперы играет важную роль в развитии одной или сразу нескольких драматургических линий: фоновых номеров в опере нет. Номера и эпизоды, посвящённые раскрытию одной и той же сюжетной линии или образной сферы, объединены интонационно-тематическим родством.

• Сквозной принцип проявляется во внутреннем строении разделов, составляющих сцены. Структура подобных разделов представляет собой единую волну со сквозным развитием. Накопление напряжения внутри волны подводит к кульминации ближе к концу построения.

• Сквозному развитию способствует вариационный принцип, лежащий в основе некоторых фрагментов оперы. Существенными являются процессуальные полифонические приёмы развития.

• Сквозная структура вокальных форм во многом обусловлена особенностями поэтического текста, построенного в весьма свободной форме и обладающего событийной плотностью. Сольные вокальные номера оперы написаны в форме развёрнутых монологов или эпизодов внутри ансамблевых и хоровых сцен.

• Ладогармонические особенности музыки оперы также связаны со сквозным принципом. В процессе развития сквозной волны возникает тенденция к становлению и обновлению ладовых структур по ходу развития. Происходит расширение тональности средствами мажоро-минора, свободной вариантности ступеней, возникают частые внутритональные сдвиги, ведущие к образованию разнообразных звукорядов. В драматически напряжённых разделах формы происходят постоянные ладовые мутации, переключения из одной ладовой системы в другую, на некоторых участках композиции возникает тенденция к децентрализации лада, относительной ладотональной неопределённости, в своем крайнем выражении приводящей к двенадцатитоновой полимодальности. В связи с этим, музыке свойственна остродиссонансная окраска.

Особой яркостью и оригинальностью отличается партия оркестра. В ней отчетливо просматриваются особенности композиторского стиля А. Серкебаева, работающего преимущественно в жанре инструментальной музыки. Оркестровое сопровождение оперы строится на разнообразных остинатных фактурных приёмах, в которых возрастает роль ритма. Наличие расширенной группы ударных инструментов, частое применение акцентной артикуляции в партии

¹ Так «драматический конфликт оперного произведения порождает, помимо контрастных сценических образов, и ярко выраженный интонационно-образный конфликт, то есть противопоставление и взаимодействие резко контрастирующих, развивающихся музыкальных образов» [6, 203]

струнных и духовых позволяет создавать средствами оркестра яркие ритмические фигуры, которыми насыщена музыка оперы.

Оркестр участвует в развитии ситуаций и создании образов наравне с вокальной партией, а также может приобретать доминирующее значение. Такие оркестровые тембры, как арфа и вибрафон играют ведущую роль в создании одной из главных в опере лирико-эпической образной сферы.

Музыка оперы «Томирис» является образцом переосмысления богатых народных и классических традиций в контексте современной техники композиции. Её музыкальный язык был воспринят исполнителями и слушателями как явление сверхсовременное для казахстанского музыкального театра. Особенности ладогармонического языка обусловили трудность интонирования вокальных и инструментальных партий. Вместе с тем, традиционные для казахской оперы элементы были обогащены, что обусловлено особенностями сюжета. Воплощение на сцене исторических сюжетов и личностей традиционно. Томирис, как единственная женщина-правитель, является уникальным персонажем среди героев других казахских опер. Вместе с тем, сюжет, относящийся к VI веку до н.э., отличается существенным углублением исторической ретроспективы.

Оперный жанр в Казахстане прошёл достаточно большой путь развития. Лучшие произведения становились этапными в эволюции национального музыкального театра. Но в последние десятилетия интерес композиторов к опере значительно уменьшился. Поэтому каждая новая опера представляет ценность для дальнейшего развития оперного жанра. Опера «Томирис» отражает тенденции, характерные для нового этапа развития казахстанского музыкального театра, что проявляется в повышении интереса к политической истории страны при выборе сюжета, в обновлении некоторых элементов музыкального содержания, усложнении драматургии спектакля. «Томирис» стала этапным произведением в творчестве А. Серкебаева, ознаменовав собой весьма удачный опыт освоения сложного жанра оперы¹⁹, а также воплощения средствами музыки образа выдающейся исторической личности со сложным внутренним миром.

Постановка оперы стала ярким событием в культурной жизни страны. Она помогла в значительной мере повысить свой профессионализм постановочной группе ГАТОБ им. Абая, а слушателям – расширить границы восприятия современного искусства. «Обогащаясь животворными традициями устно-поэтического и песенно-инструментального наследия, постигая достижения отечественного и зарубежного оперного искусства, казахская опера является неразрывной частью мирового художественного процесса» [7,39].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Послание Президента Республики Казахстан-Лидера нации Н.А. Назарбаева народу Казахстана Стратегия «Казахстан-2050» Новый политический курс состоявшегося государства [Интернет-ресурс] // Стратегия «Казахстан-2050» Новый политический курс состоявшегося государства – Астана: Акорда, 2012. [Цитировано: 27.11.2013] URL: http://strategy2050.kz/ru/page/message_text/

2 Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. – М., 1963.

3 Жандарбеков Б. Саки: Ист. роман-диалогия. – Алматы: Жазушы, 1993.

4 Калымова Г., Еникеева А. Некоторые особенности современного музыкального театра на примере оперы А.Серкебаева «Томирис» // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: Материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения М. Тулебаева. – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2013, с. 219 – 224.

5 Калымова Г., Еникеева А. Современные тенденции в развитии оперного жанра на примере оперы А. Серкебаева «Томирис» // Самобытность национального искусства в контексте социокультурного развития страны: Материалы международной научно-практической Конференции. – Алматы: Алматинский музыкальный колледж имени П. Чайковского, 2013, с. 61–64.

6 Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М., 1953.

7 Куземабаева С.А. Национальная основа жанра оперы в Казахстане // Казахская музыка в контексте культур. – Алматы: Ғылым, 2002.

REFERENCES

¹ «Томирис» - первая и единственная на сегодняшний день опера А. Серкебаева.

1 Poslanie Prezidenta Respubliki Kazakhstan – Lidera natsii N.A. Nazarbayeva narodu Kazakhstanana Strategiya «Kazakhstan-2050» Novyi politicheskiy kurs sostoyavshegosya gosudarstva [Internet-resource] // Strategiya «Kazakhstan-2050» Novyi politicheskiy kurs sostoyavshegosya gosudarstva – Astana: Akorda, 2012. [Last refer: 27.11.2013] URL: http://strategy2050.kz/ru/page/message_text/

2 Vanslov V. Opera I eyo scenicheskoye voplochsheniye. – M., 1963.

3 Zhandarbekov B. Saki: Hist. roman-dilogiya. – Almaty: Zhazushy, 1993.

4 Kalymova G., Yenikeeva A. Nekotoryye osobennosti sovremennogo muzykal'nogo teatra na primere opery A. Serkebayeva “Tomiris” // Mukan Tulebaev and contemporary musical culture: international scientific conference dedicated 100th anniversary of Mukan Tulebaev. – Almaty, Kurmangazy Kazakh National conservatory, 2013, pages 219–224.

5 Kalymova G., Yenikeeva A. Sovremenniy tendentcii v razvitiu opernogo zhanra na primere opery A. Serkebayeva “Tomiris” // Identity of national art in the context of socio-cultural development of the country: international scientifically-practical conference. – Almaty, 2013, pages 61–64.

6 Yarustovskiy B. Dramaturgiya russkoy opernoy klassiki. – M., 1953.

7 Kuzembayeva S.A. Nacionalnaya osnova zhanra opery v Kazakhstane // Kazakhskaya muzyka v kontexte kultur. – Almaty: Gylym, 2002.

Анна ЕНИКЕЕВА

АЛМАС СЕРКЕБАЕВТИҢ «ТОМИРИС» ОПЕРАСЫ: МӘДЕНИ ҚҰНДЫЛЫҚТАР, ДРАМАТУРГИЯ ЖӘНЕ КОМПОЗИЦИЯ МӘСЕЛЕСІ

Резюме

Мақалада қазіргі Қазақстандық сазгер Алмас Серкебаевтің «Томирис» операсының эстетикалық және мәдени құндылықтары, драматургиялық, жанрлық, композициялық және музыкалық тілінің ерекшеліктері қарастырылады. Осы операны кешенді зерттеу –музыкатанудың көкейкесті мақсаты болып табылады. Опера адамгершілік және отаншылдық ой салады. «Томирис» – опера жанрының тарихи-эпикалық және лирико-психологиялық үлгілерін біріктіреді. Операның музыкасында халық және классикалық дәстүрмен заманауи композицияның техникасы үндеседі. «Томирис» – А. Серкебаевтің шығармашылық өмірінің және Қазақстандық опера өнерінің кезең туындысы.

Тірек сөздері: Алмас Серкебаев, Томирис, опера, драматургия, жанр, композиция, музыкалық тіл.

Анна ЕНИКЕЕВА

ALMAS SERKEBAYEV'S "TOMIRIS" OPERA: ISSUES OF CULTURAL VALUE, DRAMATICS AND COMPOSITION

Summary

The article considers aesthetic and cultural value, features of dramatics, genre, composition and musical language of contemporary Kazakh composer Almas Serkebayev's "Tomiris" opera. Complex research of this opera is the actual problem of musicology. The sublime moral and patriotic idea is embodied in the plot of the opera. Genre of "Tomiris" synthesizes history-epical and lyric-psychological types of operas. National and classical traditions are combined with modern technology of composition. "Tomiris" is the landmark work in creativity of Almas Serkebayev and Kazakhstan opera art.

Keywords: Almas Serkebayev, Tomiris, opera, dramatics, genre, composition, musical language.

Сведения об авторе

Еникеева Анна Борисовна – магистрант КНК им. Курмангазы, научный руководитель кандидат искусствоведения, доцент Шапилов Виталий Александрович.

ОӘЖ 781.7

Г. ДАЛБАҒАЙ

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты***САЗ СЫРНАЙ АСПАБЫНДА ОРЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Бұл мақалада қазақ халқының көне музыкалық аспабын заманауи кезеңде игеру және дамыту жолдары қарастырылады. Халық арасында кең тараған музыкалық аспап, қазіргі уақытта дамытуды және әлемдік қолдауды қажет етеді.

Тірек сөздер: Саз сырнай, окарина, үрлемелі аспап, тыныс алу, саусақтар техникасы, аппликатура, дыбыс, интонация, ұлт аспаптар ансамблі.

Ключевые слова: саз сырнай, окарина, духовые инструменты, дыхание, пальцевая техника, аппликатура, звук, интонация, ансамбль народных инструментов.

Keywords: Saz syrnay, ocarina, wind instruments, breathing, toe technique, fingering, sound, intonation, ensemble of folk instruments.

Саз сырнай – үрлемелі музыка аспаптарының ішінде кең тараған, сыбызғыдан кейінгі халық арасында қолданыста бар музыкалық аспап. Арнайы саз балшықтан иленіп, кептіріліп, отқа күйдірілген бұл аспап әлемдегі окарина тектес аспаптармен тығыз туыстастар қатарына жатады. Саз сырнай қазақ халқының үскірік, үшпелек, тастауық, уілдек секілді т.б. аталатын үрлемелі аспаптар тобының ішіндегі кең қолданыста жүрген бірегейі. Оңтүстік Қазақстан, Темір станциясының тарих пәнінің мұғалімі Асантай Әлімовтың оқушыларымен болған экспедициясымен болған қазба жұмысында көптеген құмыралар, мыс құмандармен бірге, көлемі құстың жұмыртқасындай іші қуыс, қос ойығы бар қыштан жасалған аспап та тауып алады. Табылған дүниені жергілікті жердің көнекөз қарияларына көрсеткенде мұның саздан жасалған музыкалық аспап аты – саз сырнай екендігі айқындалды. «Саз сырнай аспабын жазушы Дүкенбай Досжанов, Б.Сарыбаевтың музей-пәтеріне Қазақстанның оңтүстігінде орналасқан көне цивилизация орталығы Отырардан әкеп табыс етті» [1, 75] деген мағлұмат бар. Кейін бұл аспап музыка зерттеуші ғалым Болат Сарыбаевтың қолына тиеді.

Түрік қағанаты дәуіріне (VI-VIII ғғ) жататын уілдек аспабы 1978 жылы қазіргі Жамбыл облысындағы көне Тараз қаласының орнына археологиялық қазба жұмыстарын жүргізген кезде табылған. Аспаптың үлкендігі қаздың жұмыртқасындай ғана, ішінде салдырмағы бар, үндік ойығы үшеу. Ал, саз сырнай Отырар қаласын қазған кезде табылған. Жергілікті қариялар оны «Фарабидің саз сырнайы» [2, 13] – деп атаған. Аспап ерекше сапалы саздан алдымен тұтас құйылып, содан кейін күйдірілген. Осы аспаптың құрылысына зерттеу жүргізген Б.Сарыбаевтың еңбегі зор нәтиже берді. Ғалым аспапты терең зерттей келе, өзіндік құпиясын ашты. Аталмыш үлгі бойынша саз сырнайдың бірнеше түрлерін жасады. Үздік шыққан ең қолайлысы жетілдіріліп тәжірибеге енгізілді. Ұлттық оркестірлеріміз бен ансамбльдеріміз өзіндік дыбыс үнімен ерекшеленетін жаңа аспап түрімен толықтырылды. Сонымен бірге сазсырнай аспабына тән музыкалық шығармалар іріктеліп, оның орындаушылары көбейді, оны жасаушы шеберлер де пайда бола бастады.

Саз сырнай аспабы бүгінгі қазақтың фольклорлық музыкасын орындайтын академиялық ұлт-аспаптар оркестрінен бастап шағын фольклорлық ансамбльдердің құрамынан ойып тұрып өз орнын алды. Барлық оркестрлер мен ансамбльдерде орындаушылар қатары молайып, ол ұжымдардың құрамын бүгін саз сырнай аспабынсыз көз алдымызға елестету қиын. Ұлт музыкасының өркендеп дамуына өзіндік үлес қосып келе жатқан бұл аспапқа деген қазіргі көзқарастың түбегейлі өзгеруін де біз соңғы жылдары болып жатқан елеулі өзгерістерден байқаймыз. Алматы қаласында алғаш рет өткізілген ұлт аспаптар ансамбльдерінің республикалық фестиваль-конкурсында бағдарламаның міндетті түрде орындалар бір шығармасын отызға жуық ансамбльдің басым бөлігі жеке орындауда саз сырнаймен көрсетуінен аспапқа қызығушылықтың, оны игеруге деген сұраныстың республика көлемінде мол екендігін көрсетті. Аспаптың мүмкіндігін таныту үшін жазылған шығармалардан бастап өңделген туындылар саны өсіп сапасы да жаңа белеске көтеріліп келеді. Сондықтанда, фольклорлық ансамбльдерінің толыққанды

мүшесіне айналған саз сырнай аспабы жайлы, терең зерттеу мен оқып үйрену, жаңа репертуарын жасау, басқа да мол мүмкіндіктерін ашу жолдарын кеңінен қарастыру бүгінгі таңда қажеттіліктен туындаған.

Оқушының теориялық білімін шыңдауына, негізгі әдіс-амалдарды үйренуі, аппликатуралық ерекшеліктерді дұрыс пайдалана білуі, орындаушылық шеберлікті арттыруы, кәсіби біліктіліктің өсіруіне ықпал етеді. Қазір жер-жерде үлкен сұранысқа ие саз сырнай аспабында ойнауды үйрету әр түрлі деңгейде сан алуан ұсылдармен жүзеге асып келеді. Үйретіп шәкірт тәрбиелеп жүрген ұстаздар арасында орындаушылықтың негізгі мәселелерін шешуде, шеберлікке баулудың әдістемесіне байланысты бір ізділік жоқ. Ұстаздар сабақ барысында шәкіртке өзінің білім деңгейі жеткен биігінен әр түрлі мақсат-міндеттер қойып келеді. Оқушының аспаптан дыбыс шығарып, нотамен жүрдек ойнайтын сыртқа техникалық орындауы назарда болып, комплексті жалпы музыкалық дайындығына, үрмелі аспапта орындаушыдан талап етілер жекеленген маңызды деген қажетті компоненттердің жеткілікті дәрежеде игерілуіне көп мән берілмейді. Бұл ауыз қуысында орналасқан күрделі органдардан тұратын тыныс алу аппаратымен тікелей байланысы. Саусақтың қоюда (аппликатура) да жүрдек қимылдарымен қатар оңтайлы дамуға тиісті өзіндік ерекшеліктері орынды шешімін тапқан жоқ.

Саз сырнай аспабын үйрену, бесаспап орындаушы ретінде жан-жақты жетілген маман болып қалыптасуы үшін шәкіртке маңызды деген төмендегі элементтерді игеру керектігіне баса назар аударамыз. Енді осы ерекшеліктерге қысқаша тоқталып кетейік.

Алғашқы сабақтан бастап шәкірттің аспапты игеруде дұрыс тұруына, дене мүшелерінің орнықты, еркін қалпын сақтауына ерекше мән берілуі керек. Денені тік ұстап тұзу тұру, басты, кеудені, екі қолдың толықтай еркін сезіну саз сырнай аспабында ойнауды игерудің сәтті бастамасы. Аспапта орындаушы денесінің теппе-теңдігін жоғалтып алмас үшін екі аяқтың арасын сәл ашып қойғаны жөн. Сонда әуен ырғағына берілген орындаушының денесі оңға, солға, алға, артқа қозғалғанда қажетті теппе-теңдікті сақтап қалуға болады. Орындаушы қолдарын шынтақтан иыққа дейін денеге жабыстырмай еркін ұстағаны жөн. Қолдың еркін қимылдау қалпын сақтау үшін иықтың, қардың, білектің бұлшық еттерінің жұмсақ болуына назар аудару керек.

Аталмыш бұлшық еттердің біреуінің қатты болуы орындаушының аспапты еркін игеруге кедергі келтіреді. Орындаушының иық, қол аппаратын босату үшін оқытушы арнайы жаттығулар жасатып шәкірттің психо-физиологиялық халін тұрақты қадағалап отыруы керек. Саусақтардың ұшы (фалангалары) аспаптың дыбыс шығаратын ойықтарын тегіс жабатындай ыңғайлы формада әдемі қалыппен орналасады. Саусақтардың еркін қимылдарына кедергі келтірмеуі тиіс.

Үрлемелі аспапта орындаушының тыныс алуы мен тілдің қызметі ыспалы аспаптар ысқышының атқаратын жұмысымен парапар. Музыкалық орындауды жетілдіру үшін тыныс алу әдісін ұзақ уақыт бойы жүйелі түрде дайындалу қажет. С. Левин еңбегінде, бұл аспаптың техникасын игеру жолында: «Тыныс орындаушылық өнердің ерекше маңызды құралы болатынын» [3,28] – деп баса көрсетеді. Орындаушының тыныс алуы қаншалықты жақсы жаттыққан болса шығарманың орындалуы, оның әр-алуан нюанстары да соншалықты сан түрлі болып шығады. Сонымен бірге сапалы тыныстаудан орындаушының тек динамикалық көрсеткіштері өсіп қана қоймай, аспаптан шығатын дыбыстың көркемдік сапасы да жақсара түседі. Музыкалық сөйлемдердің бірі екіншісінен тыныс алудың көмегімен бөлектеніп отырады.

Аспапта орындауда дыбысты интонациялық тұрғыдан таза алу көркем орындаудың маңызды да міндетті шарты болып есептеледі. Сондықтан, саз сырнайды үйренетін оқушыны алғашқы сабақтан бастап таза, тұрақты музыкалық дыбыстарды алуға жаттықтыру болашақта сауатты, білімді музыканттың қалыптасуына жол ашады. Сабақтан-сабаққа оқушы бойында есіту органдарының дұрыс қалыптасуын, еріннің бұлшық еттерінің, саусақтардың физиологиялық қимыл-әрекеттерінің жеңіл болуын қадағалап, қажетті түзетулерді жасап отыру, орындаушы бойындағы аспапты игеру процесін алдыға бастырады және шеберлігін шыңдауға қолайлы жағдай тудырады. Бұл өз кезегінде аспаптан таза интонациялық сазды үннің шығуын қамтамасыз етеді.

Үрлемелі аспапта дыбыс шығару адам өкпесінің толыққанды жұмысымен тікелей байланысты. Дұрыс дем алу және оны үнемдеп шығаруды үйреншікті жағдайға келтіру біраз еңбектенуді қажет етеді. Дыбыс күшінің қалай (қатты, жәй) өзгеруіне қарамастан дыбыс тазалығын бір қалыпты (қалуға) сақтау үшін, аспапқа үрленетін демді үзіліссіз болуы қажет.

Саусақтардың қозғалыс жылдамдығын дамытатын негізгі шарттар: қолды қатты ұстамау; саусақтарды нақтылы өз уақытында көтеру, түсіру, басы артық қимыл-әрекеттерге бармау. Жаттығу үшін материалдар әрбір саусақты жаттықтыруға арналып, гамма пассаждарды әр түрлі штрихтармен орындау керек.

Саз сырнайды үйрену барысында ерін мен беттің бұлшық еттерінің жаттығу техникасына мән беріп жетілдіру қажет. Адамның бұл ағзасын маңызды орындаушылық құрал деп білген жөн. Музыкалық дыбыстың әдемілігі мен интонациялық дәлдігі осы ерін мен беттің дұрыс қызмет етуіне тікелей тәуелді. Астыңғы және үстіңгі еріндердің бұлшық еттері ұзақ уақыт бойы жиырылып, жазылып, дыбыстың биіктігі мен күшінің күрт өзгеруіне байланысты тез өзге қалыпқа түсіп отыруы қажет. Еріннің өз қажеттілігінен көп немесе аз жиырылуының сапалы көркем дыбыс қалыптастыруға, әдемі әуезді әуенді шығаруға әсері зор.

Әр алуан музыкалық штрихтарды, сан түрлі музыканың дыбыстар характерлерін беру үшін орындаушы тілдің мол мүмкіндігін кеңінен пайдаланғаны жөн. Музыкалық дыбыстың нақтылы, анық интонациялық биіктікте шығуы үшін тыныс алудың өзі қажетті дыбыстың характеріне сай болуы тиіс. Аспаптан дыбыс шығару процесі кезінде тіл қызметі ерекше маңызға ие. Тіл орындаушы өкпесінен шығатын ауаны аспапқа қажетті мөлшерде бөлуші қақпақ (клапан) ролін атқарады. Тілдің аспаптан аластауы мен жақындауы, қандай жылдамдықпен, қандай мінезбен қозғалуына, берілуіне сай дыбыс характері де сан құбылады. Тілдің іс-әрекеті орындалатын музыкалық шығарманың табиғатымен тікелей байланыста. Шығарманы орындау барысында тілдің саусақ әрекетімен бір мезгілде қимылдауына ерекше назар аударған жөн.

Саусақтар техникасы – бұл белгілі бір ырғақта саусақтардың әрекетке келуі. Бұл техниканы дамытуды асықпай, белгілі бір кезекпен тұрақты даму үстінде жасалынуы тиіс. Және бұл процесс оқытушының тұрақты бақылауы арқылы іске асқаны жөн. Ол жұмыс барысында оқушының ырғақтық тұрғыдан саусақтар біркелкі, нақты (ритмикалық дәлдікпен) орындалуына, саусақтардың дұрыс жұмыс істеуін, бір дыбыстан келесі дыбысқа ауысқанда дыбыс тазалығын сақтауға, қосалқы, басқа дыбыстардың болмауына, сөйтіп шығарманы орындау барысында әуеннің тазалығына нұқсан келтірер, құлаққа жағымсыз естілер кездейсоқ дыбыстардың болмауын қадағалауға назар аудару керек.

Аспап арнайы жасалған қорапта (футляр) немесе қалтада сақталу керек. Аспапта ойнап болғаннан кейін іші мен сыртын арнайы жұмсақ матамен немесе кистімен мұқият құрғатып тазаланады.

Бүгінде арнайы ЖОО мен колледждерде саз сырнай аспабы арнайы және қосымша аспап пәні ретінде оқытыла бастады. Негізгі мамандығы халқымыздың кең тараған аспаптары (домбыра, қобыз, шертер, баян т.б.) болып келетін студенттердің біразы қосалқы аспапқа саз сырнайды таңдауы, ойнап үйренуге деген талпыныс білдірушілер қатарын көбейтті. Оларға аспап көлемінің шағын, диапазонының октава көлемінде, құрылымының қарапайымдылығы секілді сырт қарағанда үйренуге жеңіл тартымды болып көрінуі мүмкін. Алайда бұл аспаптың дыбыс шығару техникасын жоғарыда атап кеткен жолдармен толық игермей, сапалы көркем дыбыс шығарып толымды шығарма орындаудың оңай шаруа еместігі түсінікті. Ұлттың құнды рухани мұрасы – Саз сырнайды игеру, аспапта ойнай білу бүгінгі жастарға қызықты әрі мәртебе.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

- 1 **Бейсенбекұлы О.** Сазды аспаптар сыры. – Алматы; Ана тілі, 1994. – 128 б.
- 2 **Сарыбаев Б.** Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы; Жалын, 1978. – 136 б.
- 3 **Левин С.** Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Москва; Музыка, 1973. – 263 б.

Гульфайруз ДАЛБАГАЙ

ОСОБЕННОСТИ ИГРЫ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ САЗ СЫРНАЙ

Резюме

В данной статье рассматриваются пути развития и освоения древнейшего казахского народного музыкального инструмента на современном этапе. Саз сырнай – популярный в народе музыкальный инструмент, который на сегодняшний день находится в стадии развития и нуждается во всемерной поддержке.

Ключевые слова: саз сырнай, окарина, духовые инструменты, дыхание, пальцевая техника, аппликатура, звук, интонация, ансамбль народных инструментов.

Gulfayruz DALBAGAY

FEATURES OF PLAYING A MUSICAL INSTRUMENT SAZ SYRNAY

Summary

This article describes the development and exploration of the ancient Kazakh folk musical instrument at current stage. Musical instrument which is popular among people is currently in the development stage and needs overall support.

Keywords: Saz syrnay, ocarina, wind instruments, breathing, toe technique, fingering, sound, intonation, ensemble of folk instruments.

Автор туралы мәлімет

Далбагай Гүлфайраз Есімханқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты, ғылыми жетекші/кеңесші – Өтеғалиева Сәуле Ысқаққызы, өнертану кандидаты, профессор.

МАЗМУНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Обращение главного редактора Ж. Аубакировой.....	5
Бас редактор Ж. Аубакированың үндеуі.....	5
Greetings of chief editor J. Aubakirova.....	5
<i>Юнусова В.</i> Точные методы исследования творчества в классической музыке Ближнего и Среднего Востока.....	10
<i>Юнусова В.</i> Таяу және Орта Шығыс классикалық музыкасындағы шығармашылықты зерттеудің нақты әдістері.....	10
<i>Yunusova V.</i> Precise art's research methods in classical music of the Middle East and Central Asia.....	10
<i>Өтеғалиева С.</i> Халық күйшісі – Дина Нұрпейісова: стиль ерекшеліктері.....	18
<i>Утеғалиева С.</i> Народный күйші — Дина Нурпеисова: особенности стиля.....	18
<i>Utegalieva S.</i> Folk kuischi — Dina Nurpeisova: style peculiarities.....	18
<i>Омарова А.</i> Казахская опера: творческий процесс и исторические штампы.....	24
<i>Омарова А.</i> Қазақ операсы: шығармашылық үрдіс және тарихи таңбалар.....	24
<i>Omarova A.</i> Kazakh opera: creative process and historical stamps.....	24
<i>Джумалиева Т., Тетерина В.</i> Звуковой мир Джона Кейджа.....	30
<i>Джумалиева Т., Тетерина В.</i> Джон Кейдждің дыбысты әлемі.....	30
<i>Jumaliev T., Teterina V.</i> The sound world of John Cage.....	30
<i>Нусупова А., Парихина С.</i> Юлиус Ройбке и традиции романтической эпохи.....	37
<i>Нусупова А., Парихина С.</i> Юлиус Ройбке және романтикалық дәуір дәстүрлері.....	37
<i>Nussupova A., Parahina S.</i> Julius Reubke and traditions of romantic era.....	37
<i>Мұқан А.</i> Қазақ опера сахнасындағы Абылай хан бейнесі.....	44
<i>Мукан А.</i> Образ Абылай хана на казахской оперной сцене.....	44
<i>Mukan A.</i> Abylaikhan image on the Kazakh opera stage.....	44
<i>Раймқұлова А.</i> Adaptation of project management tools for a non-commercial social project (on example of “Festival of new music Nauryz-21”).....	51
<i>Раймқұлова А.</i> Адаптация инструментов управления проектами для некоммерческого социального проекта.....	51
<i>Райымқұлова А.</i> Жобаларды басқару құралдарын коммерциялық емес әлеуметтік жобаларға бейімдеу.....	51
<i>Кирнарская Д.</i> Зачем нужно массовое музыкальное образование? Доказательство «от противного».....	56
<i>Кирнарская Д.</i> Бұқаралық музыка білімі не үшін керек? «қайшы пікірді» дәлелдеу.....	56
<i>Kirnar'skaya D.</i> Why mass music education? Proof “by contradiction”.....	56
<i>Бегембетова Г.</i> Роль арт-менеджмента в культурной политике государства.....	63
<i>Бегембетова Г.</i> Мемлекеттің мәдени саясатындағы арт-менеджменттің рөлі.....	63
<i>Begembetova G.</i> Art management role in the cultural policy of the state.....	63
<i>Рау А.</i> Мировой симбиоз и лидерство.....	68
<i>Рау А.</i> Әлемдік симбиоз және көшбасшылық.....	68
<i>Rau J.</i> Global symbiosis and leadership.....	68
<i>Қайырбекова А.</i> Творчество как феномен человеческого бытия.....	75
<i>Қайырбекова А.</i> Шығармашылық – адам тұрмысы ретінде.....	75
<i>Kayirbekova A.</i> Creativity as a phenomenon of human existence.....	75
<i>Абишева Б.</i> Syncretic art of “orteke” in the traditional culture of Kazakhs and Turkic peoples.....	82
<i>Абишева Б.</i> «Ортеке» синкретикалық өнердің қазақ және басқа түркі тілді халықтарындағы баламалары.....	82
<i>Abisheva B.</i> Синкретическое искусство «ортеке» у казахов и у других тюркских народов.....	82
<i>Апенцова А.</i> Қазақтың жетіген аспабының дамуы барысындағы зерттеу мәселелері.....	88
<i>Апенцова А.</i> К вопросу исследования развития казахского инструмента жетыген.....	88
<i>Apentova A.</i> Research on the issue of zhetygen kazakh instrument.....	88
<i>Мусахан Д.</i> К вопросу исследования киномузыки Казахстана.....	92
<i>Мусахан Д.</i> Қазақстанның киномузыкасын зерттеу мәселесіне.....	92
<i>Mussakhan D.</i> On the issue of researching of Kazakhstan cinema music.....	92

<i>Еникеева А.</i> Опера «Томирис» Алмас Серкебаева: вопросы культурной ценности, драматургии и композиции96	96
<i>Еникеева А.</i> Алмас Серкебаевтің «Томирис» операсы: мәдени құндылықтар, драматургия және композиция мәселелері.....96	96
<i>Enikeeva A.</i> Almas Serkebayev's "Tomiris" opera: issues of cultural value, dramatics and composition.....96	96
<i>Далбағай Г.</i> Саз сырнай аспабында орындау ерекшеліктері.....101	101
<i>Далбағай Г.</i> Особенности игры на музыкальном инструменте саз сырнай.....101	101
<i>Dalbagay G.</i> Features of playing a musical instrument saz syrnaу.....101	101

ISSN 2310-3337

Меншік иесі: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория

Үчредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ХАБАРШЫСЫ

1 / 2013

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Ә.Д. Шорабек

Вёрстка:

С. Досаева

Мұқаба дизайны:

В. Е. Недлина

Редакцияның мекенжайы:

050000, Қазақстан Алматы, пр. Абылай хан, 86

Тел.: +7 (727) 261-5748

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

1 / 2013

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы» I ISSN 2310-3337

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

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов
Министерства культуры и информации Республики Казахстан №13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 1000 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А. Д. Шорабек

Вёрстка:

С. Досаева

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Адрес редакции:

050000, Казахстан Алматы, пр. Абылай-хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-5748

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

1 / 2013

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.E. Nedlina

A.D. Shorabek

Page Makeup:

S. Dosayeva

Cover design:

V.E. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Abylai Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-57-48

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылайхана, 86. тел. +7(727) 261-57-48

Адрес типографии: ТОО «Нурай-Принтсервис», г. Алматы, ул. Муратбаева, 75, тел. +7(727) 234-17-02

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

Верстка на компьютере *С. Досаевой*

Дизайн обложки *В.Е. Недлина*

Подписано в печать 23.12.2013.

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

6,8 п.л. Тираж 1000. Заказ 6.