

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯ

ХАБАРШЫСЫ

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

2

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2014

МАУСЫМ
ИЮНЬ
JUNE

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі,

«Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президентінің - 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. Әбеусейітова** шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
- Н. Н. Гилярова** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
- К. В. Зенкин** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылым істері жөніндегі проректоры (Ресей)
- Ә. Ғ. Қайырбекова** философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
- Б. И. Қаракұлов** өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- Д. К. Кирнарская** өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
- С. Ә. Күзембай** өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- И. В. Мациевский** өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
- А. Б. Наурызбаева** философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- С. Е. Нұрмұратов** философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
- И. А. Рау** философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
- М. Сэбит** 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 докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
- Я. Сипош** PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
- С. Ы. Өтеғалиева** өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
- В. Н. Юнусова** өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

**Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық
консерватория
ХАБАРШЫСЫ**

2 (3) 2014

**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
А. Д. Шорабек

Беттеген:
Д. Семдянов

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан
Алматы, Абылай хан д-лы,
86
Тел.: +7 (727) 261-5748

© Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық
консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

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. Абеусейтова доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
Н. Н. Гилярова доктор искусствоведения, профессор Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского (Россия)

К. В. Зенкин доктор искусствоведения, профессор, проректор
по научной работе Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)

А. Г. Каирбекова доктор философских наук, профессор, КНК
им. Курмангазы, заведующая кафедрой
Социально-гуманитарных наук (Казахстан)

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. Мациевский 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. Саго 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

**ВЕСТНИК Казахской
национальной
консерватории
им. Курмангазы**

2 (3) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Министерстве
культуры и информации
РК

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

Ответственные
редакторы:
В. Е. Недлина
А. Д. Шорабек

Вёрстка:
Д. Семдянов

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы, пр. Абылай-
хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-5748

© Казахская
национальная
консерватория
им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

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. Utgaliyeva PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)

V. Yunussova Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

**BULLETIN of Kurmangazy
Kazakh National
Conservatory**

2 (3) 2014

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. Nedlin
A. D. Shorabek

Page Makeup:
D. Semdyanov

Cover design:
V.E. Nedlin

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty
Ablay Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-5748

© Kurmangazy Kazakh
National Conservatory

МУЗЫКАДАҒЫ ИНТЕГРАТИВТІК ЗЕРТТЕУ

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В МУЗЫКЕ

INTEGRATIVE RESEARCHES IN MUSIC

UDC 781.1

Saule UTEGALIEVA

Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Alexander KHARUTO

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

COMPUTER STUDIES OF FLAGEOLETS ON KAZAKH DOMBRA

Abstract: This article is devoted to the research of flageolets on Kazakh *dombra*, to identification of overtone system at the time of sound extraction. They were reproduced from the main tones of *dombra* open strings (*g*) and measured by means of the computer SPAX program developed by A.V. Kharuto. They belong to natural overtone row.

Keywords: Kazakh Dombra, flageolets, computer analysis, equal tempered row, sonogram.

Тірек сөздер: Қазақ домбырасы, флажолеттер, компьютерлік талдау, біртекті-темперирлік бұрау, сонограмма.

Ключевые слова: казахская дombra, флажолеты, компьютерный анализ, равномерно-темперированный строй, сонограмма.

This article for the first time is devoted to the study of flageolets on the Kazakh *dombra*. Options of flageolets formed from the fundamental tone of the open strings were measured using a computer program SPAX¹, developed by one of the authors (A.V. Kharuto). Objective measurements are identification of overtone system when removing flageolets on *dombra*, tracking the process of their formation. Records in performance of A. Ahatov, who is a *dombra* player, were used.

The fig. 1 and 2 show the sonograms² with the flageolets from fundamental tone of the melodic string, which are closed to the sound of *g* of equal tempered row (ETR); they illustrate the changes in the spectrum near the time of sound extraction. Graphics on the right side of sonogram show the instantaneous spectrum at the time marked by a vertical line marker. To measure of fundamental tone pitch on sonogram superimposed the equidistant horizontal lines which indicate the corresponding of harmonics system.

Fig. 1 shows that the sound is produced at the time around $t = 32$ sec, the system of the initial partial tones formed, which are corresponding to a fundamental frequency 197 Hz (9 cents above *g*). This frequency is defined as the *average* value of the distance between overtones throughout the system of partial tones. The exact location of all the overtones produced by measuring in the program is given in Table 1. It may be noted that the lowest partial tone deviates considerably from the average value of 197 Hz, while the overtone number 1 (second harmonic) is very close in frequency to the corresponding "theoretical" value (see the right column of the table). Larger or smaller deviations from the "theoretical" values found for all partial tones, which can be explained as the ultimate measurement accuracy (5... 6 cents is 0.6 Hz for 197 Hz

¹ SPAX program for Windows (testimony of Federal Public Administration "Rospatent" on the registration number 2005612875 dated 7 November 2005).

² Recall that at the sonogram frequency axis is directed vertically, the time axis - horizontally; the stronger the spectrum component at the given frequency in a given time, the darker its point representing. The upper part of sonogram is the graph of current sound intensity in decibels at each time point.

frequency and 11 .. 12 Hz - for the upper overtones , there are 3940 Hz - see below for details), and inharmonious own instrument³. In this case, the substantial deviations (more than on the value of the error) mainly are observed for the lower frequency range, while the deviations of the upper harmonics do not exceed measurement error. (May also be noted the appearance of overtone an C pitch a short time, that is at a frequency of 65.6 Hz. It is three times lower than 197 Hz, but the subsequent partial tones are located approximately 197 Hz) (see Fig. 1).

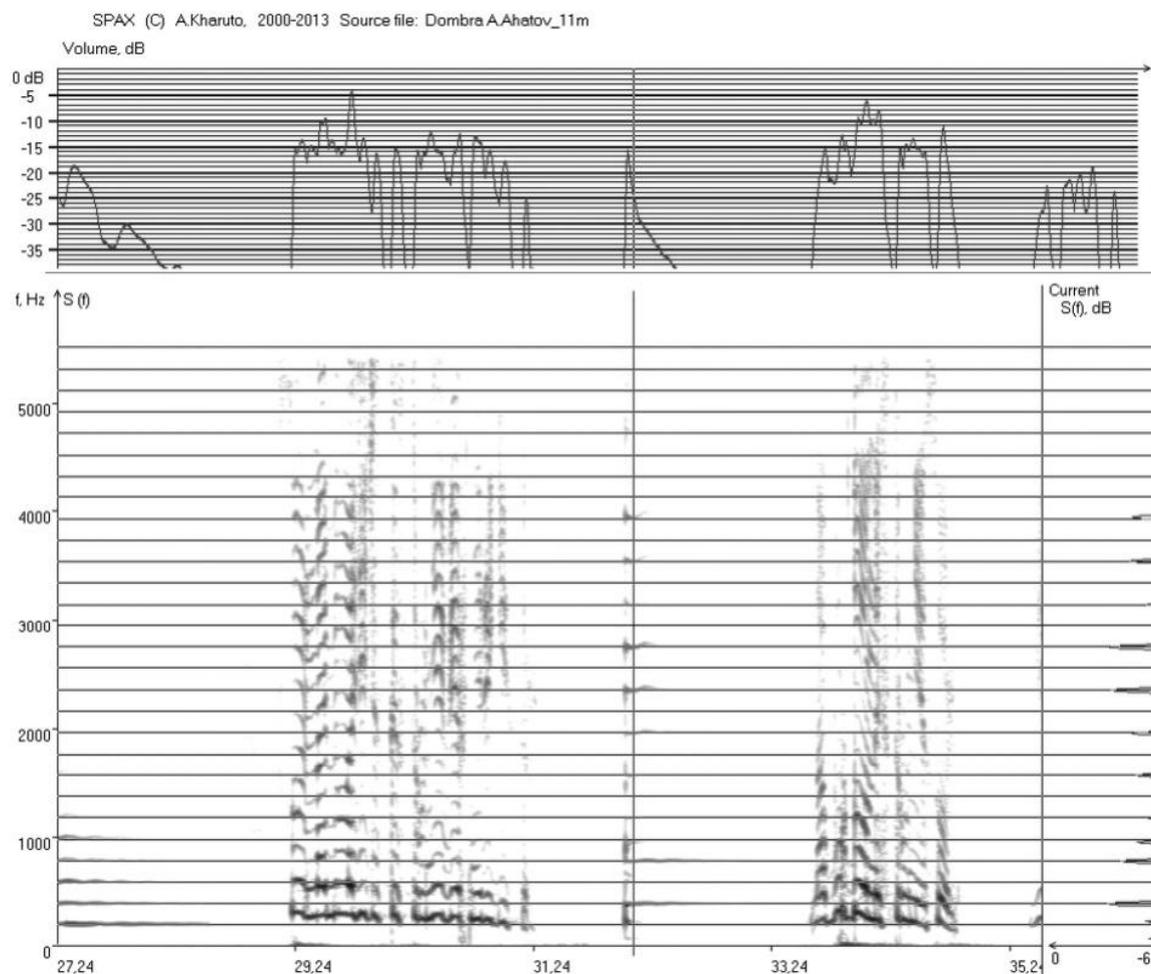


Fig. 1. Sonogram of sound extraction. The instantaneous spectrum at time $t = 32, 08$ sec shows right.

³ See, for example, Taylor Charles A. Physics of musical [1].

Table 1. System of partial tones in a time 32.08 sec

Number of overtone	Frequency of the spectrum component, Hz	Amplitude, dB	“Theoretical” frequency, Hz
0	210	-22	197
1	391	-1	394
2	595	-31	591
3	782	-10	788
5	1175	-23	1182
7	1567	-16	1576
9	1958	-14	1970
11	2354	-2	2364
13	2747	0	2758
14	2960	-55	2955
15	3147	-19	3152
17	3544	-10	3546
19	3944	-11	3940

After 0.1 sec, at time $t = 32,18$ sec, the system of harmonics "lost" part of the components and becomes more corresponding to about twice the fundamental frequency - 398 Hz (height $g_1 + 26$ cents), that shown in Fig. 2 and Table 2.

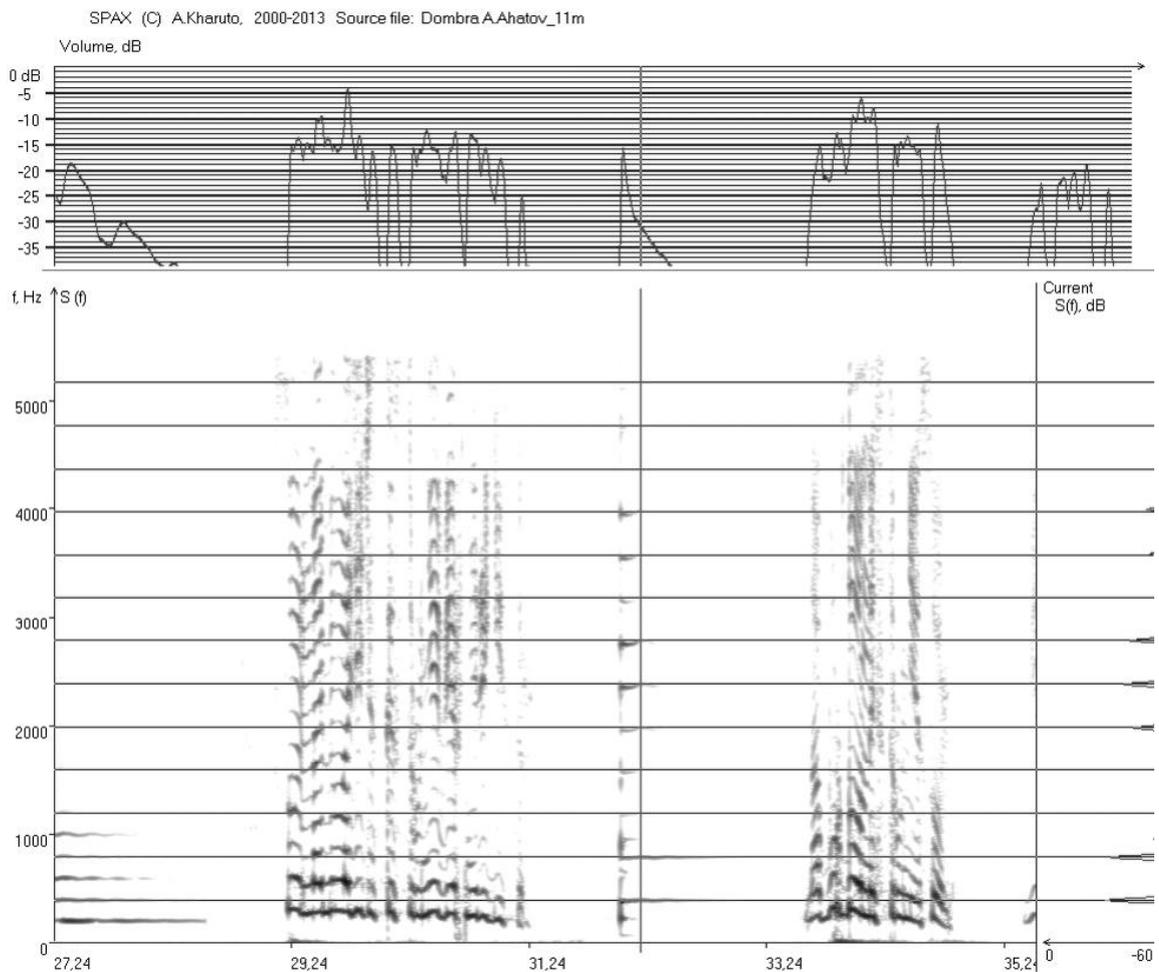


Fig. 2. Sonogram of sound extraction. Right shows the instantaneous spectrum through 0.1 sec after sound beginning

Table 2. System of partial tones in a time 32.18 sec

Number of the spectrum component	Frequency component of the spectrum, Hz	Amplitude, dB
1	398	0
2	791	-3
3	1191	-27
4	1581	-28
5	1984	-14
6	2383	-9
7	2779	-9
8	3183	-25
9	3587	-21
10	3994	-21
11	4381	-48
12	5179	-58

Fig. 3 shows the sound pitch transcription of the same fragment. The average sound pitch of the time interval $t = 32,08 \dots 32,18$ sec equal g^+ +9 cents; from the time $t = 32,18$ sec to $t = 33,10$ sec the average sound pitch is g^+ +23,7 cents. The spectrum of this sound (Fig. 1, 2) noticed a slight drift of all partial tones up during sound exaction. Measurement of this glissando gives the following parameters: start - $t = 32,18$ sec; g^+ +8,8 cents and end - $t = 33,11$ sec; g^+ +38,9 cents slope of glissando - 0.03 cents per millisecond.

SPAX (C) A.Kharuto, 2000-2013 Source file: Dombra.A.Ahatov_11m

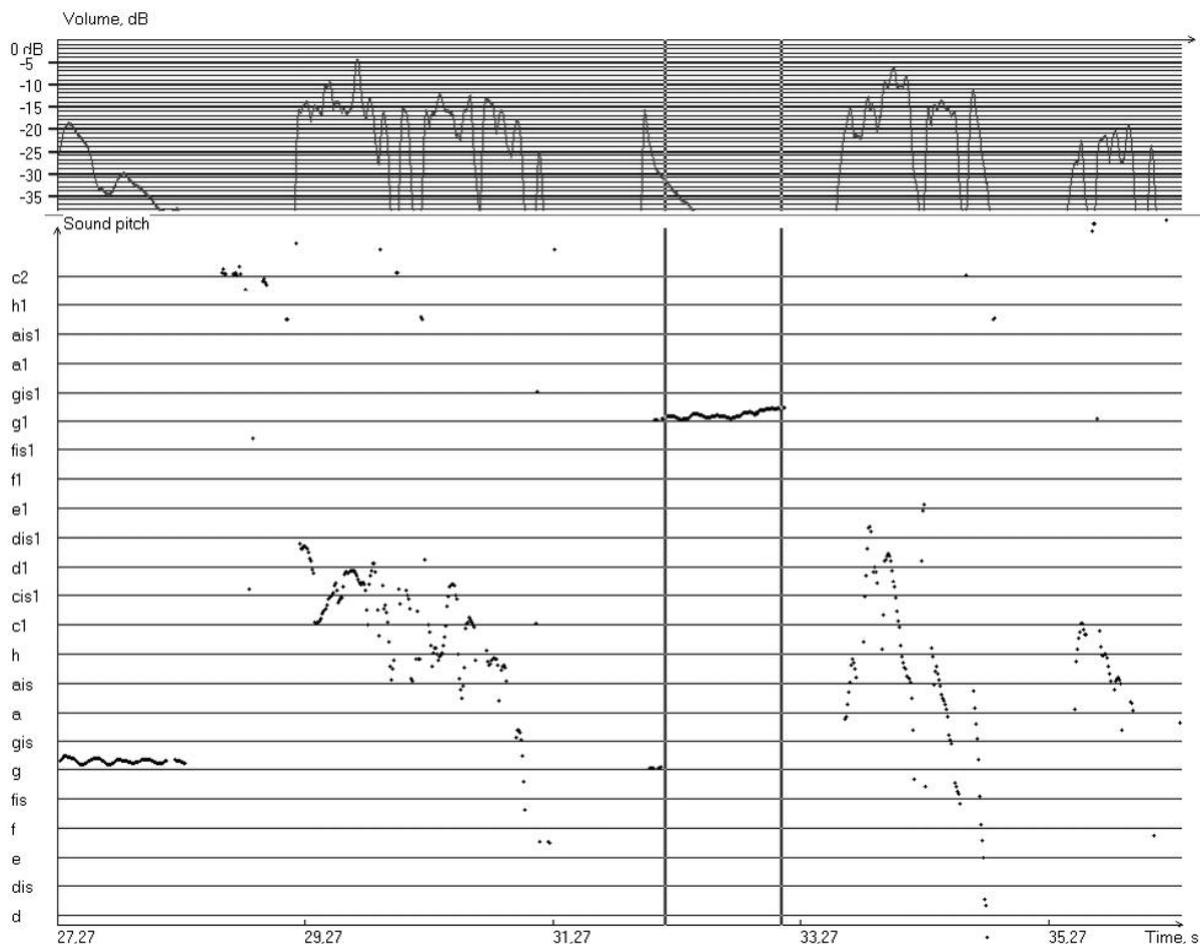


Fig.3. Sound pitch transcription corresponding to the studied sound

Likewise, the sound occurs around the time from $t = 43,68$ sec, as illustrated in Fig. 4. Originally sound formed with a frequency of 198 Hz ($g +18$ GHz). Then at the time $t = 43,83$ sec partial tones "through one" disappear, and a sound formed at a frequency of 396 Hz, or g' +18 cents.

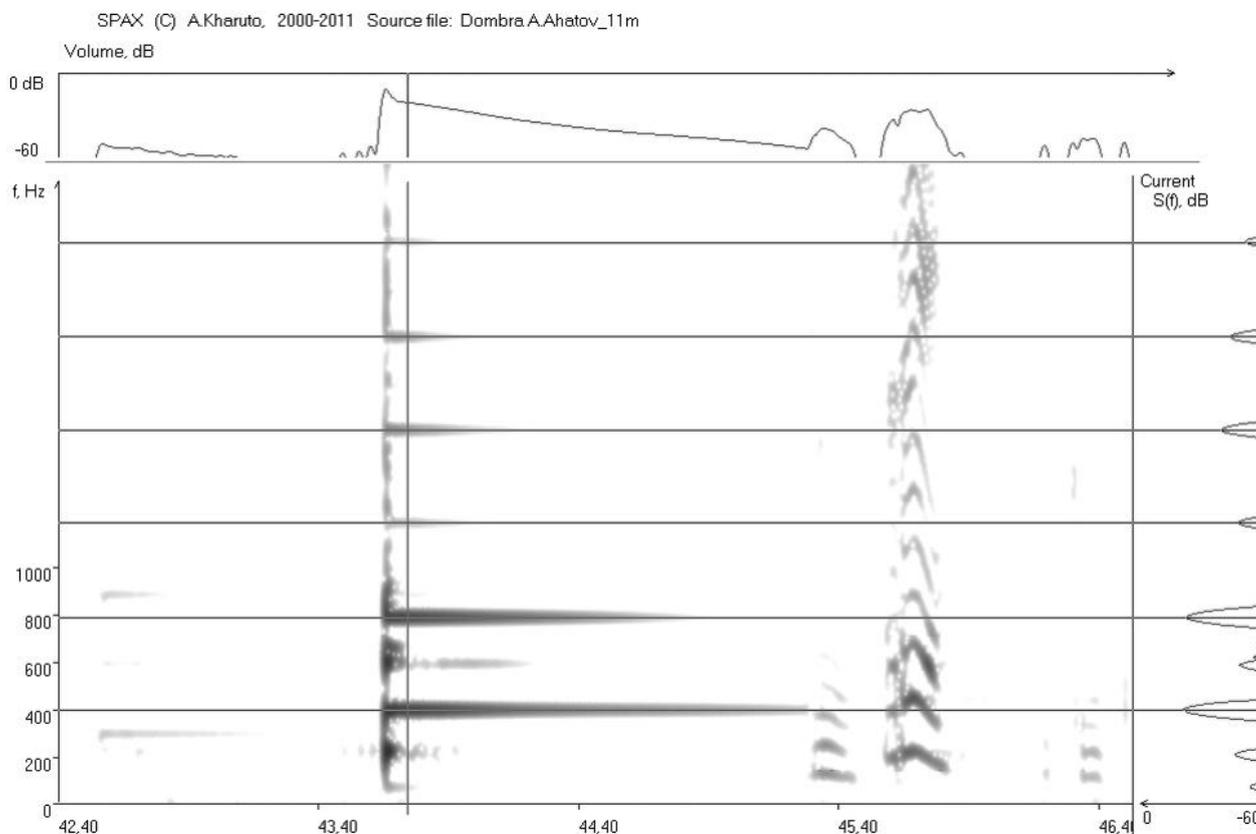


Fig. 4. Sonogram of sound at time $t = 43,68$ sec

The pitch of the fundamental and flageolet tones are shown in Table 3.

Table 3. Pitch of g and octave harmonics formed from it

Number of variants	The closest sound to the ETR and its flageolet	Sound pitch on the dombra (in cents)	differences of sound pitch
1.	g	-491	
	g'	726	1217
2.	g	-482	
	g'	718	1200

A more complex pattern is observed in the time from $t = 61,12$ sec (see spectrum in Fig. 5). Here sound is formed first with frequency of fundamental tone 198 Hz ($g +18$ cents), and then - at the time $t = 61,37$ sec - "one in three" partial tone remains in overtone system and basic tone is set at a frequency of 598 Hz (d^2 31 cents). Musician goes to triple frequency tone (i. e. the second overtone). Note that this tone does not coincide exactly with any tone equal tempered sound system.

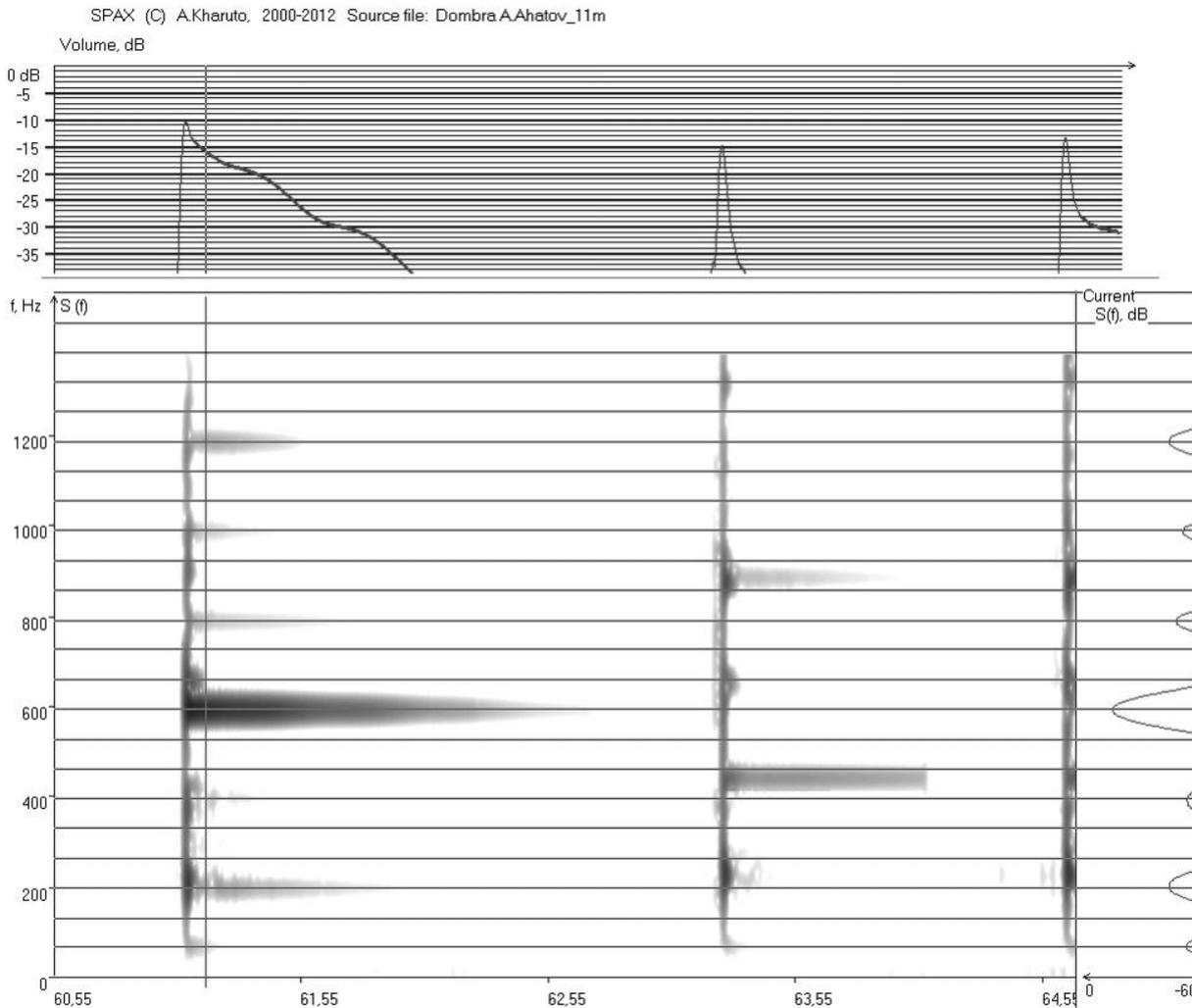


Fig. 5. Sonogram of sound at time $t = 61,12$ sec

Variants of pitch g and formed from it octave and duodetsima harmonics shown in Table 4.

Table 4. Pitch of g and all of it measured harmonics

Number of variant	Closest sound to ETR and its flageolet	Sound pitch for <i>dombra</i> (in cents with respect to c^1)	Differences of pitch	Theoretical value of intervals	Deviation from the theoretical values (cents)
1.	g	-491			
	g^1	726	1217	1200	+17
2.	g	-482			
	g^1	718	1200	1200	0
3.	g	-482			
	d^2	1431	1913	1902	+11

Deviations at +17 and +11 cents can be explained by the fact that in moments of sound extraction pressing the string was different in strength and possibly offset (Note that opposing trends observed when flageolet sound extraction: on the one hand, when you press string lengthens with other - its more tension enhances tone).

In the performance of A.Ahatov was measured a number of flageolet sounds pitch from basic tone close to g ; their comparison with the sounds of equal tempered rows is given in Table 5. Time moments are in one of the columns when measurements were made. Here we see a wide variation in pitch close to g (+9; +18 cents) and g' (+18, +26 cents). For conditional zero of sound pitch here adopted sound c' .

Table 5. Measurements of the pitch sounds of the Kazakh Dombra (harmonics of g) (A. Akhatov)

Time of measurement, seconds	Sound frequency of Kazakh dombra (Hz)	Frequency of nearest sound to ETR (Hz)	Pitch of nearest sound to ETR (cents, relation c')	Sound pitch of Kazakh Dombra (cents, relation c')	Kazakh Dombra sounds in comparison with ETR
32,08	197	196,00	-500	-491	g (+9 ц)
32,18	398	392,00	700	726	g' (+26 ц)
43,68	198	196,00	-500	-482	g (+18 ц)
43,83	396	392,00	700	718	g' (+18 ц)
61,12	198	196,00	-500	-482	g (+18 ц)
61,37	598	587,32	400	1431	d^2 (+31 ц)

Cited above measurement results of partial tones frequency received in a given time, may contain errors introduced by the measurement process, as well as the natural instability of the sound pitch of the instrument. To check the accuracy of the estimates obtained were measured average frequency for a number of extended sounds (10 ... 15), do not contain of pitch vibrato and standard deviation was estimated from the mean value. Table 6 shows a number of results for 15 sounds. There are the average values of pitch tones on the *dombra* (close to the sounds of ETR - C , D , Dis , E , G , d , d' , g'), used in the performance (quart and quint settings) and harmonics generated from them.

Computer analysis of the sounds on the Kazakh Dombra allowed to give more accurate measurements of different types of flageolets, generated from the basic tone of the open strings (octave and duodetsima), as well as to reveal the mechanism of their formation, including the process of deploying it in time. It is shown that the pitches of the generated harmonics do not fall exactly on the grid ETR steps - they are very close to natural-overtone series.

Table 6. Average pitch of sounds and deviations from them.

№№	Sounds of Dombra (listed next to them the sounds of ETR)	Deviation of the average pitch of sounds of Dombra on ETR (cents)	Standard deviation of pitch of the average value (cents)
1.	E	-48	21,4
2.	g'	19	5,9
3.	Dis	21	19,1
4.	g'	19	5,8
5.	C	16	0
6.	g'	16	2,0
7.	d'	24	3,6
8.	D	14	3,5
9.	D	14	0

10.	<i>D</i>	14	0
11.	<i>d</i>	16	4,8
12.	<i>d</i>	16	4,8
13.	<i>G</i>	34	8,6
14.	<i>C</i>	32	13,4
15.	<i>C</i>	16	0

Our results are not only scientific but also of practical interest. After execution of harmonics included in the course Dombra players, and audio parameters recorded in this process can serve as a guide for students (assuming the organization precise control of these parameters - for example, computer-based). Along with the above analyzed, there are other types of harmonics that require additional research computer.

Our results are not only scientific but also of practical interest. After performance of harmonics included in the course Dombra players, and audio parameters recorded in this process can serve as a guide for students (assuming the organization of precise control of these parameters, for example, on the base of computer technologies). There are other types of flageolets that require additional computer researches.

REFERENCES

1. Taylor Charles A. Physics of musical sounds / trans. from English. - M., 1976. - 184 c.

Сауле ӨТЕГАЛИЕВА, Александр ХАРУТО

ДОМБЫРАДАҒЫ ФЛАЖОЛЕТТЕРДІ КОМПЬЮТЕРЛІК ЗЕРТТЕУ

Түйін

Бұл мақалада домбырадағы флажолеттер алғаш зерттеледі, оларды зерттеу барысында обертоң жүйесі табылды және А.В.Харуто жасаған SPAX компьютерлік бағдарламада есептелініп, флажолеттер негізінде ашық перне (g) арқылы пайда болды. Олар табиғи обертоң қатарына жатады.

Тірек сөздер: Қазақ домбырасы, флажолеттер, компьютерлік талдау, біртекті-темперирлік бұрау, сонограмма.

Сауле УТЕГАЛИЕВА, Александр ХАРУТО

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЛАЖОЛЕТОВ НА КАЗАХСКОЙ ДОМБРЕ

Резюме

В данной статье впервые исследуются флажолеты на казахской домбре, выявлена система обертонов при их извлечении. Флажолеты воспроизводились от основных тонов открытых струн (g) и замерялись с помощью компьютерной программы SPAX, разработанной А.В.Харуто. Они относятся к *натурально-обертоновому* ряду.

Ключевые слова: казахская домбра, флажолеты, компьютерный анализ, равномерно-темперированный строй, сонограмма.

Information about the authors:

Utegalieva Saule – Professor of Musicology Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD in Arts.

Kharuto Alexander – PhD in Techniques, Associate Professor, Head of Department of Music and Information Technology of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Автор туралы мәлімет:

Өтеғалиева Сәуле Ысқаққызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының профессоры, өнертану ғылымының кандидаты.

Харуто Александр Витальевич – техника ғылымының кандидаты, доцент, П.И.Чайковский атындағы Мәскеулік мемлекеттік консерваториясының музыка мен информация технологиялары кафедрасының бастығы.

Сведения об авторах:

Утеғалиева Сауле Искаковна – профессор кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, кандидат искусствоведения.

Харуто Александр Витальевич – кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

УДК 781.1

Бахтияр АМАНЖОЛ*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***МУЗЫКА КАК ЯЗЫК СОЗНАНИЯ**

Резюме: Наука о музыке получает в наше время новый аспект, связанный с лингвистическим подходом в её изучении. Этому способствовало пересечение достижений ряда наук, таких как мифология, психофизиология, лингвистика, акустика, музыковедение. Данный подход включил в себя систему понятий (знак, код, концепт, специфическая система анализа, место музыки в системе языков мозга), позволяющих сформулировать его как научное направление – *лингвистическое музыкознание*. В плане музыковедческой практики этот метод рассмотрения музыки даёт возможность расшифровать и перевести на вербальный уровень её мировоззренческий план, понять некоторые механизмы воздействия музыки на духовно-чувственное, образное восприятие.

Особенностью метода является рассмотрение объемно-пространственных структур, которые составляют основу содержания музыкального языка. Структуры музыкального психологического пространства определяются физиологическими, мифологическими, мировоззренческими, ландшафтными и национально-традиционными составляющими.

Музыкальная этнолингвистика видится важной составной частью современного процесса познания культуры, сохранения её глубинного содержания.

Ключевые слова: вертикаль, вербальный, ассоциации, сакрально-пространственный анализ, уровни сознания, лингвистическое музыкознание.

Тірек сөздер: концепт, вертикаль, вербальдық, ассоциациялар, сакралды-кеңістіктік талдау, сана деңгейлері, лингвистикалық музыкатану.

Keywords: concept, vertical, verbal associations, sacral-spatial analysis, levels of consciousness, linguistic musicology.

Тайну феномена музыки научная мысль пытается разгадать уже несколько тысячелетий. Важность этой темы определяется тем, что музыка всегда служила каналом для связи с глубинами Духа. Самые древние, дошедшие до нас музыкальные жанры связаны с мистическими обрядами, частью которых они являлись. Более того, по некоторым древним мифо-пониманиям музыка является не только каналом связи, но и началом всего Мира. Об этом, например, говорится в индийской Махабхарате, в древней кыргызской легенде о Камбаре¹. Общее здесь то, что мир начался со Вселенского Взрыва и это было музыка, и это был Бог. Похоже, что эта информация пересекается и с библейским «В начале было слово», потому что слово, сказанное и являющееся Богом, должно было быть более чем предметно-логическим, то есть музыкой.

С развитием социальных структур музыка все больше осознавалась как особый язык, формирующий сознание масс. Например, Конфуций (V в. до н.э.) сформулировал понимание музыки как государство-образующего начала.

¹ «Камбар ехал вдоль гор и увидел оленя, который прыгая со скалы на скалу, разбился. Его кишки растянулись между камнями. В это время потянул ветерок и они, как струны, зазвучали. «Күүнүн башы – Камбар-кан» – произнес Камбар» [Начала света – Камбар-хан] («Күүнүн башы – Камбар-Кан» // Кыргыз гезиттери. – 2008, кыркүйөк, 8).

Поэтому понять то, как «работает» этот язык, означало разгадать некий код, позволяющий приблизиться к тайнам мира, открыть ходы к Богу и душам людей.

Однако все попытки разгадать музыку как язык тонули в необъятности её феномена. Музыка – это и глубины подсознания, и вибрации Вселенной. Обе линии уходили в бесконечность. Научная мысль упиралась в проблему двойственности природы музыки. С одной стороны музыка это – мир чувств, Духа, с другой – физических вибраций. Непроходимой тайной была связь между двумя берегами. Музыка как информационная система поддавалась изучению, если рассматривалась лишь одна из её сторон: или физическая, или духовная.

Так, например, древняя китайская наука открыла соотношение длины волны и высоты звука. Чем больше, длиннее волна (струна, флейта), тем ниже звук и наоборот. Так же было обнаружено, что у звука есть призвуки, которые располагаются в строго определенных интервальных пропорциях. Сейчас их принято называть обертонами. Легендарный китайский ученый Лин Лунь (17 в. до н.э.) выделил в последовательности обертоновых призвуков квинту. На последовательности квинт строился 12-ти тоновый ряд, который приводил вновь к первоначальному звуку. Однако, полученный звук по сравнению с первоначальным все же отличался на едва заметный сдвиг в сторону повышения (примерно на 1/5 полутона). Убедительна философская надстройка этих открытий: китайская мысль выстроила диалектическую Картину Мира, спиралевидную по своей структуре [1]. Все 12 звуков несли в себе мистическое значение. Первые пять имеют связь с пятью началами, из которых состоит мир [2].

Однако, то, почему музыка заставляет плакать, душа открывается, люди идут на смерть, шаман улетает на другие этажи своего сознания, ни физика, ни философия древней китайской науки не объясняет.

Древняя индийская мысль составила систему соотношений сочетания интонаций звуков и душевных состояний. На этой основе возникла система произведений – раг, каждая из которых соответствовала определенному духовному настрою, времени года, суток.

Однако, почему одна рага может вызвать пожар, другая – умиротворение, третья радость – мистическая тайна.

Последующие исторические попытки разгадать музыку как язык, предпринятые древнегреческой мыслью или средневековой арабской также не дают ответа на вопрос, как выстраивается мост между двумя берегами музыки: мирами физических вибраций и образов сознания.

Вряд ли человеческая мысль сможет до конца постичь тайну связи музыки с глубинами Души, структурами материи, – мы здесь приближаемся к зоне непознаваемого, кантовской «вещи в себе», – и, все же, современная мысль, основанная на достижениях в области психологии, мифологии, акустики, небывалых до сих пор информационных возможностях, открывает ключ к пониманию такой связи. Открытие лежит в области психолингвистики.

Тема музыки как языка освещена пока очень незначительно. В целом, музыку относят к коммуникативному пространству, рассматривают как невербальный язык, сферу паралингвистики (около лингвистики).

Так, У. Эко рассматривает музыку как отражение кодов: музыкальных семиотических (музыкальная грамота, полифония, гармония и др.), коннотационных (воздействия музыки, обусловленные воспитанием, рамками стилистики, денотативными системами типа военных и других сигналов), звукоподражания [3]. И. Яковлев перечисляет 9 невербальных языков, среди которых и язык эстетики, состоящий, в свою очередь, из *музыки* и цвета [4].

Современные исследования позволяют расширить представления о музыке как о языке, сдвинув границу его применения сознанием в сторону вербальности.

Теоретической базой для новых обобщений стали, как уже упоминалось, работы в области психологии и мифологии конца 19-го – начала 20-го веков. В трудах З. Фрейда, К. Юнга и других получила развитие тема ассоциативного мышления, в трудах А. Лосева, В. Проппа, В. Топорова и других возникло понимание мифа как зашифрованной информации о структурах Материи, глубинах сознания. В 70-годах прошлого века значительным событием в аспекте темы музыки как языка стали исследования нейропсихолога К. Прибрама [5], сделавшего выводы о том, что сознание по своей природе *голографично, объемно-пространственно*. Он сформулировал понимание того, что все языки мозга оперируют пространственными понятиями.

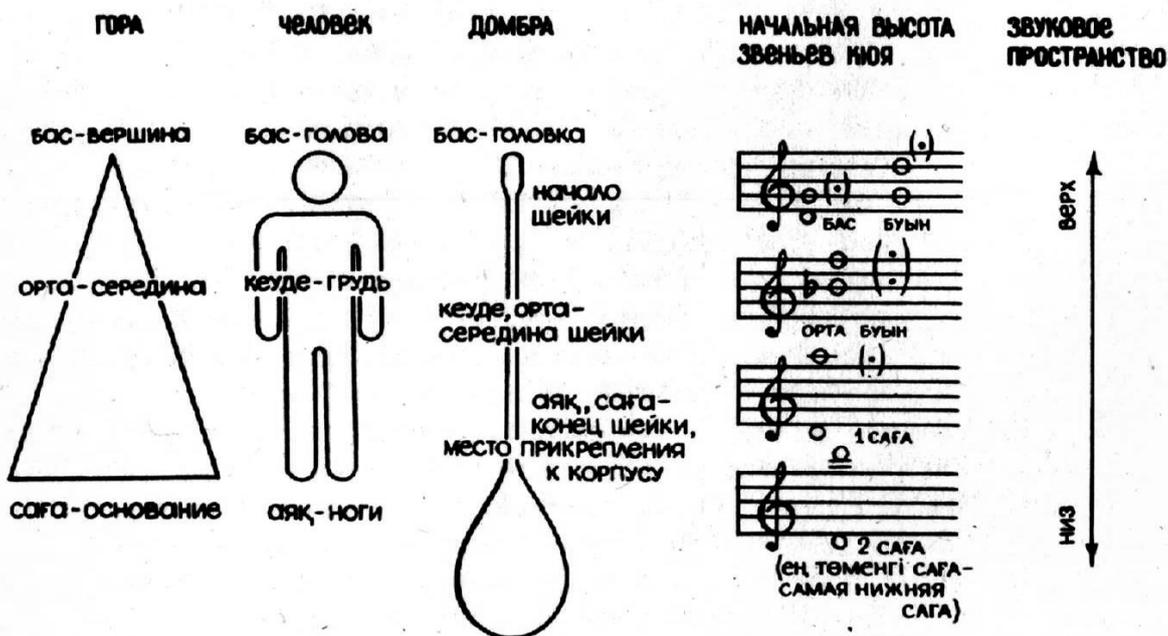
В области музыкознания большим событием начала прошлого века стала книга А. Швейцера о И.С. Бахе [6], в которой он, исследуя систему связи образного строя великого композитора с его воплощением в фактуре и интонациях, многократно обращает внимание на пространственно-объемные их характеристики.

В 70-х годах появилось сразу несколько работ, в которых тема музыки как выражение ощущений пространства была основополагающей. Во всех этих работах обращает на себя внимание то, что пространство в музыкальных образах выражается и физиологически, и мифологически (выстраивая Картину Мира). Например, А. Швейцер обращает внимание на связь интонаций у Баха с образами различных по характеру шагов, направлений движений, а анализируя музыку А. Веберна, В. Мартынов [7], а затем и В. Холопова в совместном труде с Ю. Холоповым [8] приходят к основам чувственного и философского восприятия композитором мира, вселенной, формулируют выраженные в его музыке пространственные мировоззренческие понимания.

Прорывной стала работа казахского музыковеда Б. Аманова [9], посвященная исследованию терминологии западно-казахстанских домбровых кюев. В ней он поставил в один ряд музыкальный инструмент домбру, которая мыслится в понятиях человеческого тела, вертикальный аспект разворота формы кюя в нотном воплощении, образа горы, – ключевого образа мифологической Картины Мира, и вертикаль тела человека.

Общее, что объединяет эти понятия – **вертикаль**. Б. Аманов не формулирует свои научные находки как музыкально-лингвистические, однако, его материалы могут быть основой, позволяющей рассматривать музыку как язык. **Он нащупал знак языка музыки (вертикаль)**, в котором пересекаются физиология и мифология.

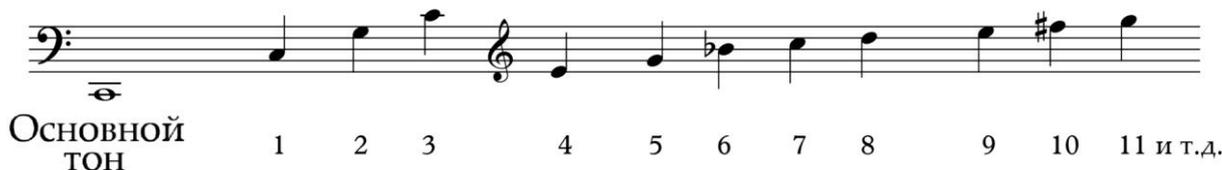
Пример № 1. Схема из статьи Бакдаулета Аманова



Исследования, продолжающие рассматривать музыку как информационное поле, несущее в себе выражение ощущений объемно-пространственного характера, продолжились в работах И.Мациевского и ряда других авторов. И.Мациевский [10] ввел в обиход термин «контонация» (то есть: голографически-объемное восприятие), в дополнение к «интонации» (линейно-последовательное), вывел музыкальный анализ на уровень рассмотрения математических пропорций как отражения драматургических задач, образа². В работах Б.Каракулова исследуется отражение в музыке структур симметрии [11].

Автор данной статьи удлинил ряд параллелей вертикали, выведенный Б.Амановым, звукорядом обертоновых призывков, сопровождающих основной тон [12]. Действительно, обертоновый звукоряд на нотной бумаге выглядящий почти как горизонталь, трактуется сознанием как вертикаль.

Пример № 2



Обертоновый звукоряд (основной тон и его обертоны)

В результате выявился знак, соединяющий собой все составные музыкального языка (мифология, психофизиология и раздел физики - акустика).

² Анализ Шестой прелюдии Ф. Шопена, сделанный на лекции в Алматинской консерватории в 2001 году.

Каким же образом резонансные свойства звуковых вибраций преобразуются в нашем сознании в жизненные образы? То есть: как акустическая вибрация переплавляется в образ сознания? Мостиком, соединяющим два берега, становится наше **ассоциативное мышление**. Попробуем сформулировать особенности ассоциативного мышления.

Первая из них – использования знака *вертикали*, в котором пересекаются представления о физическом теле, вертикальном развороте мифопоэтического Мироздания, структур музыкального языка и акустические особенности музыкального звука. Вертикаль наполняется, словно этажами, составными частями (уровнями тела, музыкальной фактуры, мироздания, обертоновыми призвуками). Соотношения между этажами обуславливаются пропорциями расположения звуков по линии обертонового звукоряда. На соответствии или, наоборот, несоответствии этим пропорциям выстраивается образ.

Вторая. Вертикаль – координата, связанная, в первую очередь, с характеристиками двумерного или трехмерного пространств. Однако сознание, а следовательно, и язык музыки оперирует и более сложными пространственными соотношениями. В области сознания выход за пределы трехмерности происходит легко – перемещения во времени, образные связи, не совместимые с точки зрения формальной логики, параллельные не пересекающиеся образные линии.

Одним из методов исследования многомерности пространств, которые использует наш мозг, является изучение снов, а также изобразительной культуры. В трудах П.Флоренского [13], Б.Раушенбаха [14], посвященных теме отражения сакрального в изобразительной культуре, мы находим подтверждение того, что сознание «работает» более сложными пространственными измерениями, чем трехмерность.

В теоретической физике существует логическое доказательство («Теория струн»), существования 10-ти – 11-ти мерного пространства. Вертикаль в этих более сложных измерениях меняется качеством. Из линии связи между низом и верхом, она становится также и перспективой «вглубь» пространства.

Пример можно увидеть в схеме Б. Аманова, приведенной выше (пример №1). Здесь можно обратить внимание на одновременную противонаправленность двух вертикалей: антропоморфного ориентирования инструмента и физиологического представления о соотношении «низ-верх»³, вдоль которого происходит развертывание во времени музыкального материала. То есть, кюя начинается в верхней части домбры («домбыраның басы») и развивается в сторону её низа («кеуде»). На грифе домбры нижние звуки кюя совмещаются с верхом инструмента («басы»).

То, что с точки зрения формальной логики выглядит как алогизм, с позиций музыкального сознания даже не обращает на себя внимание, так как ощущаются в объемах мифопространства.

Третья. В пространстве музыки, выходящем за рамки трёхмерности, оголяются тонкие пространственные ощущения, сформированные у нас на уровне физиологии универсальными структурами, находящимися в фундаменте строения материи. Это: симметрия, пропорции последовательности чисел Фибоначчи, «золотого сечения». Ряд исследований, написанных за последние несколько десятилетий, обнаруживают связь подобных пространственных и математических структур с образно-смысловым планом произведения [11, 15]. Тем ни менее эта область изучения пространственных форм менее структурирована и ждет дальнейших исследований.

³Ориентировки вертикали обуславливаются, в частности, физиологическими свойствами ассоциативных привязок грудных (более низких в плане отношения к земной гравитации) резонаторов к амплитудам более широких вибраций и головных (высоких) резонаторов к более мелким вибрациям.

Четвертая. Мифопространство играет роль образного поля, которое используется сознанием для религиозной связи. (Понятие «религия» здесь и далее по тексту применяется в его широком понимании, то есть в смысле духовной связи.) Линия вертикали (или: пути «вглубь») используется сознанием в качестве своеобразной ассоциативной зацепки, используя которую, сознание погружается в образы тонких слоев мироздания.

Пятая. На формирование образа нацелены все составные части музыкального языка: звук (тембр), ритм, фактура, форма. Все они имеют пространственное «прочтение», все нацелены на создание перспективы для сакральной связи.

Например: *тембр* кобыза. Он представляет собой сочетание основного звука и его призвуков: обертонов и шипящих шумов, возникающих при трении пучков волос смычка и струны друг о друга. Тембр читается сознанием сакрально и антропоморфно в одновременности. Главные характеристики звука, образующие для сознания образ тембра это, в первую очередь, – сочетание обертонов и сопутствующих шумовых призвуков [16]. В тембре кобыза основной тон и его призвуки становятся ассоциативной параллелью представлений о многослойности тела, в котором есть «мировая вертикаль» и которое состоит из плотной ипостаси и его тонких невидимых уровней. Тон и флажолетные (обертоновые) призвуки становятся вертикалью энергетических узлов-чакр, расположенных по позвоночнику (от нижней базовой – «муладхары» в сторону верха), а шумовые призвуки слоями ауры тела (эфирное тело, ментальное, астральное, Дух). По линиям вверх к «небу» и от «плотного к бесплотному» сознание создает сакральную связь и пространственные измерения более сложные, чем трёхмерные.

Шестая. Физиологический и мифологический аспекты восприятия ассоциируются друг с другом. Так многослойная Картина Мира является и выражением многослойности тела и наоборот.

Например, звук кобыза, который, как описано выше, ассоциируется с представлениями о теле, также прочитывается и как мифо-поэтическая Картина Мира. На этом строятся, например, структуры камлания, когда шаман, «работая» со своим телом, меняет что-то в окружающем его мире.

Седьмая. Физиологический аспект совмещается не только с мифологическим, но и с ландшафтным, то есть с образами Земли, на которой сформировалась духовная традиция народа. Например, в традиционной казахской музыке, сложившейся в степном ландшафте характерным является фактура, состоящая из одновременно звучащих всего лишь двух звуков. Многослойность пространственных ощущений, априорно присущая психике, в пустынном степном ландшафте легко заполняет мир образами мифопоэтического плана.

Поэтому в плане полифонии, то есть многослойности музыкальной фактуры, для казахской музыки характерна в большей степени «виртуальность» (то есть: музыкальный язык сформирован так, что достраивает многослойность в сознании; в нотной фиксации без специального анализа она не видна), в отличие от европейской традиции, в которой в иных ландшафтных пространствах развивалась полифония реально звучащая. По-видимому, сюда следует добавить и специфику кочевнического понимания материальных ценностей, в которых ценились такие их качества как легкость, многофункциональность, простота перемещения в пространстве. Исторические большие изменения в жизни казахов в XX веке выразились в языке музыки. Городской ландшафт и европеизация жизни способствовали процессам переосмысления музыкальной фактуры, в плане перевода виртуального в реальное, традиционных «степных» пространственных структур в условия гомофонии [17].

Восьмая. Структуры выражения пространственных объемов взаимосвязаны также с мировоззренческой, религиозной основой этноса. Так, например, анализ пространственных структур казахской музыки открывает её мировоззренческую базу – тенгрианство [18]. Плодотворны оказались исследования с этих позиций музыкального инструментария – культурной зоны, где музыкальные пространства и их мировоззренческая база получают свое материальное воплощение. Исследование распространения музыкальных инструментов, отражающих собой данную основу в традициях автохтонных народов, обрисовывают гигантский ареал распространения – от Урала до Тихого океана по линии Южной Сибири, включая Центральную Азию, Тибет, Корею, Японию, Дальний Север, а также регионы Северной Америки [19].

Девятая. В процессе исследования ассоциативных значений составных единиц музыкального языка научно корректно сравнивать музыкально-пространственные образы с образами некоторых других видов искусств. Обоснуем это.

В когнитивной лингвистике применяется термин «*концепт*», в котором выражается «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [20].

В контексте нашего исследования концептом является *вертикаль* – универсальная для человеческого сознания структура, пространство-образующая структура Картины Мира. Концепт реализуется в информационном поле через различные языки. «Семантико-когнитивный подход в лингвокогнитивных исследованиях, – пишет психолингвист Л. Черненко, – свидетельствует, что путь исследования “от языка к концепту” наиболее надежен и что анализ языковых средств позволяет наиболее простым и эффективным способом выявить признаки концептов и моделировать концепт (сравните, например, с трудностями описания концептов, выражаемых средствами несловесных искусств – музыки, живописи, архитектуры, скульптуры и т. п.)». [20]

Если представить сознание в виде дерева с корнями, стволом и ветвями, то концепт-вертикаль фундаментален, начинается с корней, ветви же – языки мозга – расходятся в разные стороны выше. Между проявлениями концепта-вертикали в ветвях могут быть горизонтальные параллели. Сравнивая проявление концепта по линиям горизонтали, то есть одного языка с другим, возможно лучше понять смысловые структуры корней.

В семиотике сравниваются понятия *язык* и *код*. Код, по сравнению с языком более схематичен. По словам Ю. Лотмана язык это – «код плюс его история» [21]. Перевод содержания из одного языка в другой, по сути, есть процесс его перекодирования. Часть содержания при этом неизбежно теряется, но в результате, переводя содержание в сторону вербальности, сознание может себя анализировать. Переводы и сравнения могут выявить глубинное.

Какие же языки в виде сравнительных параллелей удобней всего применяются для анализа языка музыки?

Используя классическое понимание работы психики, в котором она (психика) состоит из сочетания уровней, сформулированное З. Фрейдом, можно составить таблицу, состоящую по вертикали из трех уровней – бессознательное, подсознание, сознание [22] – и разместить на них по горизонтали зоны действий тех или иных языков.

Пример № 3

Языки мозга Уровни психики	Музыка			Слово				ИЗО (+ архитектура)	Синкретические искусства	Цифры	Жесты
	Без слов	Со словами	Сигнальные фразы	Научный текст	Разговорная речь	Поэзия	Миф				
Сознание	1	2	2	3	3	1	2	2	2	3	1
Подсознание	3	2	1	1	1	2	1	2	2	0,5	3
Бессознательное	3	2	1	0,5	1	2	2	2	2,5	0	2,5

Схема соответствия языков мозга уровням психики

Понятие *сознание* в данном контексте применяется в более узком смысле слова, в отличие от более широкого, взятого нами в название статьи. В данном случае это – область сознания (то есть психики, обращенной вовне), «...где человек может увидеть (если включит внимание, обратит внимание) свои имеющие логику психические процессы. [...]

Подсознание – область, где имеющую логику психические процессы происходят, но я их обычным образом увидеть (разглядеть и проконтролировать) не могу. [...] Однако, если я в себе покопаюсь, включу анализ, я могу понять: «Наверное, подсознательно я хотел...» [...]

Бессознательное – область, где происходят принципиально недоступные для восприятия самого субъекта психические процессы, внимание туда принципиально не достает. То, что может быть расшифровано только специалистом специальными методами» [23]

Будем обозначать принадлежность языков к уровням в трехбалльной системе оценки.

Конечно же, данная схема условна и в некоторой мере субъективна. Вместе с тем, упрощая и основываясь на очевидных понятиях, она может дать обобщенное представление о системе использования психикой некоторых языков. Также следует иметь в виду, что под музыкальным языком мы имеем в виду не язык нотных обозначений (перекодирование), а то что воспринимается со слуха.

Из схемы видно, что для анализа языка музыки языки *мифа*, *ИЗО*, *поэзии*, *жестов* и *синкретических видов искусств* подходят потому, что имеют на уровне нижней строчки наиболее близкие к музыке баллы (2 и 2,5). *Синкретические виды искусств* можно не учитывать, в связи с тем, что при анализе все равно придется синкретическое делить на составные части. Из оставшихся, языки *жеста* и *поэзии* менее подходят, поскольку *жест* тесно связан с физиологией и через него труднее подняться к анализу музыки, *поэзия* же включает в себя право нарушать формальные логические последовательности (силлогизмы), тогда как для жанра анализа необходима именно последовательная логика.

Поэтому, сужая круг, наиболее применимыми для сравнительного анализа, видим языки *мифа* и *ИЗО*. Выбор языков *мифа* и *ИЗО* в функции параллели музыке как наиболее удобные подтверждается практикой. Один из примеров этому – приведенная выше схема Б. Аманова (Пример №1).

Специфика анализа музыки как выражения пространственных структур, а также семантических ассоциативных связей, определяет необходимость применения особого специфического более расширенного по применяемым понятиям типа анализа. Особой областью рассмотрения этого анализа являются структуры психологического пространства. Автор статьи называет такой анализ **сакрально-пространственным**, поскольку пространство музыки, в силу своей способности подниматься над предметной конкретностью, легко приобретает значение Картины Мира, создает структуры *сакральной* (религиозной) связи.

Сакрально-пространственный анализ, по сути, имеет многовековую историю. Хотя, по сравнению с современным его пониманием, по-видимому, он был не полным. Современный его тип опирается на широкие научные исследования и, в связи с этим, является более научно-обоснованным. Апробацией применения этого типа анализа в наше время можно считать музыковедческие труды, в которых, рассматривая пространственные структуры музыки, исследователи имеют возможность выхода на выводы мировоззренческого плана, раскрывают связь между акустическим выражением музыки и её образным содержанием (В. Мартынов, Г. Орлов [24], Б. Аманов, Ю. Холопов, В. Холопова, И. Мациевский, А. Мухамбетова, Б. Каракулов, Л. Халтаева [25], В. Сузукей [26], Б. Аманжол [15, 27, 28] и др.). Поскольку язык музыки оперирует объемно-пространственными понятиями, сакрально-пространственный анализ является неотъемлемой частью *музыкальной лингвистики*.

В данной статье мы описали пространство-образующую знаковую структуру (концепт) языка музыки *вертикаль* – знак, прочитывающийся в других знаковых системах, что является признаком вербальности. Можно ли, исходя из этого, относить музыку к вербальным языкам? Такое желание прочитывается историей изучения тайны музыки. Или, например, современным уровнем задач компьютерного программирования, который может замахнуться на сочинение музыки, исходя из заданного образа, «душевного состояния».

Ответ прорисовывается на приведенной выше схеме распределения функционирования языков по этажам психики. Язык музыки располагается на нескольких этажах психики. Большая часть «информационного тела» музыки располагается в зонах *подсознания* и *бессознательного уровня*, а это делают вербальную зону не основной, а только лишь вспомогательной.

Вербальная зона музыки нужна нам для того, чтобы через неё с позиций *сознания* лучше проникнуть туда, где музыка своими корнями уходит в «непознаваемое», многомерное измерение, «волну Божественного».

Дальнейшая перспектива исследования музыки как языка также должна проходить на стыке широкого спектра наук, в первую очередь: музыковедения, психофизиологии, акустики, мифологии, психолингвистики.

Накопленный объем знаний по этой теме и сложившаяся системность понятий позволяют выделить её в отдельное научное направление – *лингвистическое музыкознание*.

В отечественном казахском лингвистическом музыкознании метод рассмотрения музыки как выражения Картины Мира используется как инструмент изучения корневых свойств казахской музыкальной традиции и их отражения в современности. В *этнолингвистике* [29], существует понимание того, что язык это - один из главных наставников человечества. Современная информационная среда с её мультикультурностью, доминантными воздействиями, порождает в обилии явления псевдо-традиций, которые разрушают представления о настоящем. *Музыкальная*

этнолингвистика, в этих условиях, видится важной составной частью современного процесса познания культуры, сохранения её глубинного содержания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Шнеерсон Г.** *Музыкальная культура Китая*. - М.: Музгиз, 1952.
2. **Еремеев В.Е.** *Теория психосемиотика и древняя антропосоциология*. – М.: 1996.
3. **Эко У.** *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. / Пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. — СПб.: Симпозиум, 2006.
4. **Яковлев И.П.** *Невербальные коды и языки*. Copyright 2008 © Элитариум (www.elitarium.ru)
5. **Прибрам К.** *Языки мозга*. – М.: Прогресс, 1975.
6. **Швейцер А.** *Иоганн Себастьян Бах*. – М.: Классика XXI.
7. **Мартынов В.** (ред.). *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. – Л. 1974.
8. **Холопов Ю., Холопова В.** *Антон Веберн. Жизнь и творчество*. – М.: Советский Композитор, 1973.
9. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. - Алма-Ата: Өнер, 1985.
10. **Мациевский И.** *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
11. **Каракулов Б.** *Симметрия музыкальной системы (о мелодии)*. Алма-Ата: Наука Каз. ССР, 1989
12. **Аманжол Б.** *Тембры казахской музыки* // Мелодии веков: материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши Г. Медетова. Алматы, / Ред. А.К. Омарова, А.Р. Бердибай. Алматы: Дайк-Пресс. 2002. 308-319.
13. **Флоренский П.** *Христианство и культура // Обратная перспектива*. Харьков: Фолио, 2000. - С. 38-102.
14. **Раушенбах Б.В.** *Пространственные построения в живописи*. Очерк основных методов / М. Наука, 1980.
15. **Аманжол Б.** «Образная драматургия 6-ой симфонии Д. Шостаковича как слово о трагедии 37-го года» в сб. статей «Д.Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора». Москва, «Композитор», 2007.
16. **Клопов В.** *Основы акустики тембра*. Гос.комитет по культуре Каз.ССР, АГК им. Курмангазы, А-Ата, 1990 г.
17. **Аманжол Б.** «Казахская тенгрианская «Картина Мира» в опере М.Тулебаева «Биржан Сара» (опыт сакрально-пространственного анализа)». Материалны научно-практической конференции, посвященной 100-летию М.Тулебаева, СКК, Мин.культ. РК, Алматы, 2013, с.5-17.
18. **Мухамбетова А.** *Календарь и особенности времени в казахской культуре* / Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
19. **Аманжол Б.** «Музыка Тенгри» // статья в журнале «Аманат», № 6, 2005
20. **Черненко Л.О.** *Базовые понятия когнитивной лингвистики в их взаимосвязи*. / Язык, сознание, коммуникация: Сб.ст. / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2005. Вып. 30.
21. **Лотман Ю. М.** *Семиосфера. Культура и взрыв среди мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки* / Ю.М. Лотман. — СПб., 2001.
22. **Фрейд З.** *Толкование сновидений*. Изд. «Эксмо», 2013.
23. **Козлов Н.И.** *Книга для тех, кому нравится жить, или Психология личностного роста*. Изд. Акт, 2005, http://www.psychologos.ru/articles/view/soznaniezpt_podsoznaniezpt_bessoznatelnoe
24. **Орлов Г.** *Время и пространство музыки* // Проблемы музыкальной науки. - М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. 1.- 395-394 с.

25. **Халтаева Л.** *Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов.* Научное исследование. Машинопись.- Алматы, 2003.
26. **Сузукей В.** *Музыкальное наследие потомков древних кочевников Центральной Азии (общее и особенное) / Сб.статей по материалам конференции Традиционная музыка казахов и народов Центральной Азии: современное состояние, изучение, перспективы развития.* Каз.НАИ им.Жургенева, Алматы, 2013.17-28 с.
27. **Аманжол Б.** «О сакральном-пространственном анализе» / ст. в сборнике статей «Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке». / Материалы международного инструментоведческого конгресса. – СПб: РИИИ, 2011.
28. **Amanzhol B.** “Musical traditions of Tengrianism” [Электронный ресурс] [посл. обращ. 1.06.2014] URL : http://www.akdn.org/musical_geographies/bakhtiyar_amanzhol.asp
29. **Уорф Б.Л.** *Отношение норм поведения и мышления к языку.* – В сб.: Новое в лингвистике, вып. 1, М., 1960.

REFERENCES

1. **Shneyerson G.** *Muzikalnaya kultura Kitaya.* - М.: Muzgiz, 1952.
2. **Eremeyev V.E.** *Teoriya psikhosemiotika i drevnyaya antropokosmologiya.* – М.: 1996.
3. **Eko U.** *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedeniye v semiologiyu.* / Per. s ital. V. Reznik i A. Pogonyaylo. — SPb.: Simpozium, 2006.
4. **Yakovlev I.P.** *Neverbalnye kody i yazyki.* Copyright 2008 © Elitarium (www.elitarium.ru)
5. **Pribram K.** *Yazyki mozga.* – М.: Progress, 1975.
6. **Shveytser A.** *Iogann Sebastyan Bakh.* – М.: Klassika XXI.
7. **Martynov V.** (red.). *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve.* – L. 1974.
8. **Kholopov Yu., Kholopova V.** *Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo.* – М.: Sovetsky Kompozitor, 1973.
9. **Amanov B.** *Kompozitsionnaya terminologiya dombrovyykh kyuev // Instrumentalnaya muzyka kazakhskogo naroda.* - Alma-Ata: Oner, 1985.
10. **Matsiyevsky I.** *Narodnaya instrumentalnaya muzyka kak fenomen kultury.* Almaty: Dayk-Press, 2007.
11. **Karakulov B.** *Simmetriya muzikalnoy sistema (o melodii).* Alma-Ata: Nauka Kaz. SSR, 1989
12. **Amanzhol B.** *Tembry kazakhskoy muzyki // Melodii vekov: materialy mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu kyuyshi G. Medetova.* Almaty, / Red. A.K. Omarova, A.R. Berdibay. Almaty: Dayk-Press. 2002. 308-319.
13. **Florensky P.** *Khristianstvo i kultura // Obratnaya perspektiva.* Kharkov: Folio, 2000. - S. 38-102.
14. **Raushenbakh B.V.** *Prostranstvennye postroyeniya v zhivopisi. Ocherk osnovnykh metodov / M. Nauka, 1980.*
15. **Amanzhol B.** *Obraznaya dramaturgiya 6-oy simfonii D. Shostakovicha kak slovo o tragedii 37-go goda // D.D. Shostakovichu posvyashchayetsya. K 100-letiyu so dlya rozhdeniya kompozitora.* Moskva, «Kompozitor», 2007.
16. **Klopov V.** *Osnovy akustiki tembra.* Gos.komitet po kulture Kaz.SSR, AGK im. Kurmangazy, A-Ata, 1990 g.
17. **Amanzhol B.** *Kazakhskaya tengrianskaya «Kartina Mira» v opere M.Tulebayeva «Birzhan Sara» (opyt sakralno-prostranstvennogo analiza). Materialny nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu M.Tulebayeva, SKK, Min.kult. RK, Almaty, 2013, s.5-17.*
18. **Mukhambetova A.** *Kalendar i osobennosti vremeni v kazakhskoy kulture / B.Amanov, A.Mukhambetova. Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i KhKh vek.* Almaty: Dayk-Press, 2002.
19. **Amanzhol B.** *Muzyka Tengri // statya v zhurnale «Amanat», № 6, 2005*
20. **Chernenko L.O.** *Bazovye ponyatiya kognitivnoy lingvistiki v ikh vzaimosvyazi. / Yazyk, soznaniye, kommunikatsiya: Sb.st. / Otv. red. V. V. Krasnykh, A. I. Izotov. M.: MAKS Press, 2005. Vyp. 30.*
21. **Lotman Yu. M.** *Semiosfera. Kultura i vzryv sredi myslyashchikh mirov: Statyi. Issledovaniya. Zametki / Yu.M. Lotman. — SPb., 2001.*

22. **Freyd Z.** Tolkovaniye snovideny. Izd. «Eksmo», 2013.
23. **Kozlov N.I.** Kniga dlya tekhn, komu nravitsya zhit, ili Psikhologiya lichnostnogo rosta. Izd. Akt, 2005, http://www.psychologos.ru/articles/view/soznaniezpt_podsoznaniezpt_bessoznatelnoe
24. **Orlov G.** Vremya i prostranstvo muzyki // Problemy muzykalnoy nauki. - M.: Sov. kompozitor, 1972. – Vyp. 1.- 395-394 s.
25. **Khaltayeva L.** Genезis i evolyutsiya burdonnogo mnogogolosiya v kontekstve kosmogonicheskikh predstavleniy tyurkskikh i mongolskikh narodov. Nauchnoye issledovaniye. Mashinopis.- Almaty, 2003.
26. **Suzukey V.** Muzykalnoye naslediyе potomkov drevnikh kochevnikov Tsentralnoy Azii (obshcheye i osobennoye) / Sb.statey po materialam konferentsii Traditsionnaya muzyka kazakhov i narodov Tsentralnoy Azii: sovermennoye sostoyaniye, izucheniye, perspektivy razvitiya. Kaz.NAI im.Zhurgeneva, Almaty, 2013.17-28 s.
27. **Amanzhol B.** O sakralno-prostranstvennom analize / st. v sbornike statey «Kontonatsiya: Perspektivy muzykalnogo iskusstva i nauki o muzyke». / Materialy mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa. – SPb: RIII, 2011.
28. **Amanzhol B.** Musical traditions of Tengrianism [Elektronnyy resurs] [posl. obrashch. 1.06.2014] URL : http://www.akdn.org/musical_geographies/bakhtiyar_amanzhol.asp
29. **Uorf B.L.** Otnosheniye norm povedeniya i myshleniya k yazyku. – V sb.: Novoye v lingvistike, vyp. 1, M., 1960.

Бахтияр АМАНЖОЛ

МУЗЫКА САНА ТІЛІ РЕТІНДЕ

Түйін

Біздің кезімізде музыкатану ғылымы - зерттеу барысында орын ала бастаған лингвистикалық тұрғыдан келу үрдісіне байланысты жаңа қырынан көріне бастады. Бұған әртүрлі, мысалы, мифология, психофизиология, лингвистика, акустика, музыкатану сияқты ғылымдардың өзара ұштасуы себеп болды. Бұл тұрғыдан келу оны жаңа ғылыми бағыт – лингвистикалық музыкатану ретінде өрнектеуге болатын ұғымдар жүйесінен (белгі, код, концепт, талдаудың арнайы жүйесі, мидағы тілдер жүйесі) тұрады. Музыкатанушылық практика тұрғысында музыканы қарастырудың бұл әдісі оның дүниетанушылық сипатының сырын ашатын вербальдық деңгейге аударуға, музыканың рухани-сезімдік, бейнелі түрдегі қабылдануының кейбір тетіктерін түсінуге мүмкіндік береді.

Музыкалық тіл мазмұнының негізін құрайтын көлемді-кеңістіктік құрылымдарды қарастыру – әдістің ерекшелігі болып табылады. Музыкалық психологиялық кеңістіктің құрылымы физиологиялық, мифологиялық, дүниетанымдық, ландшафтық және дәстүрлі ұлттық құрамдардан тұрады.

Мақаланың авторы үшін берілген әдістің іс жүзінде іске асырылуының маңызды түйіні – қазақ музыкасының тілінің тақырыбы және оның заманауилық көрініс табуы.

Тірек сөздер: концепт, вертикаль, вербальдық, ассоциациялар, сакралды-кеңістіктік талдау, сана деңгейлері, лингвистикалық музыкатану.

Bakhtiyar AMANZHOL

MUSIC AS A LANGUAGE OF CONSCIOUSNESS

Abstract

The science of music gets in our time a new aspect related to a linguistic approach to its study. This was facilitated by the intersection of a number of achievements of science, such as mythology, psycho-physiology, linguistics, acoustics and musicology. This approach included a system of concepts (sign, code, concept, a specific system of analysis, the place of music in the language system of the brain) in order to formulate it as a scientific direction - linguistic musicology. In terms of musicological practice, this method makes it possible to consider music to decipher and translate into a verbal level of ideological plan, understand some of the mechanisms of the effects of music on the spiritual and the sensual, imaginative perception.

A feature of the method is to consider the three-dimensional structures that form the basis of the content of the musical language. The musical structure of psychological space defined is – physiological, mythological, philosophical, landscape and national traditional components.

The *musical ethnolinguistics* in these conditions seems an important component of the modern culture learning process, maintaining its profound content.

Keywords: concept, vertical, verbal associations, sacral-spatial analysis, levels of consciousness, linguistic musicology.

Сведения об авторе:

Аманжол Бахтияр Туткабаевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, композитор, музыковед.

Автор туралы мәлімет:

Аманжол Бахтияр Туткабайұлы – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының композиция кафедрасының доценті, композитор, музыкатанушы.

Information about author:

Bakhtiyar Amanzhol – PhD in Art studies, docent of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's composition department, composer, musicologist.

УДК 81'342.22

Анатолий АДАМЕНКО

ВОКАЛЬНАЯ И УСТНАЯ РЕЧЬ АУТЕНТИЧНОЙ МОДЕЛИ Бельканто без секретов

Резюме: Статья посвящена артикуляции вокальной и повседневной речи. Автор вводит понятия «натура» и «культура» речи. Правильность артикуляции связывается с форматно-фонемным уровнем языка. Физиологически разъясняются процессы формирования голосовой фактуры, различных фонем; связь артикуляции с координацией дыхания. Даны методические рекомендации по работе над артикуляцией и качеством звука в вокальной речи.

Ключевые слова: фонетика, аутентичность, бельканто, бельдире, голосовая фактура, звуковая фактура, естественный регистр, искусственный регистр, фальцетный регистр, компрессия, тонус, импеданс, Голософонемы, ГолосоТембр, ЗвукоТембр, фонема, форманта, редукция

Тірек сөздер: фонетика, түпнұсқалық, бельканто, бельдире, дауыстық болмыс, дыбыстық болмыс, табиғи дауыс күші, жасанды дауыс күші, жіңішке дауыс күші, компрессия, күш-қуат, импеданс, дауысфонемалары, ДауысТембрі, ДыбысТембрі, фонема, форманта, қысандану.

Keywords: phonetics, authenticity, bel canto, bel dire, voice texture, sound texture, natural register, artificial register, falsetto register, compression, tone, impedance, Voice-phonemes, Voice-Timbre, Sound-Timbres, phoneme, formant, reduction.

«Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить – целая наука, у которой должны быть свои законы».

К.С.Станиславский

Пение в исходной позиции органов речи

Пение – вокально-интонационная речь, дополненная лексикой. Так как в природе равноправия нет, и не может быть, необходимо сразу определиться, что в данном ряду первостепенно – интонационность или лексика? Объективным является факт, что младенец, сразу после рождения в полной мере владеет вокально-интонационными навыками при отсутствии речи. Значит, она у нас изначально отсутствует. На начальном этапе жизни малыш «учит» маму распознавать его звуковые сигналы. Значит, вокально-интонационные сигналы заложены в нас генетически, они НАТУРА – природа. Мама, напротив, «навязывает своему чаду, пусть самую простую, но словесность. Всё, что происходит на последующих этапах, является КУЛЬТУРОЙ. В особенности это относится к живой речи, где по мере освоения словарного запаса, первенство «захватывает» семантика и артикуляционность. Мы не будем касаться мимики и жестов, хотя это тоже огромный, сопутствующий словесности кластер.

Именно артикуляционность разделила человечество по языковым признакам, а следовательно, и формантно-фонемным уровням. Формантно-фонемные, значит вокально-позиционные. Изначально *фонетическая* сторона речи аксиоматична и радикально меняться не должна. На современном этапе тому может быть

подтверждением речь австралийских аборигенов. Лексически, в нашем понимании она, скорее примитивна, но фонетически – близка аутентичной модели, то есть *натуре*. Основой её сигнала является голосовая интонационность. Словесность не передаётся по наследству, а потому она – функция вспомогательная, второстепенная, так как приобретается по подражанию (*эмпирически*). Аутентичная модель речи *аэрофонична*, а потому слышна далеко, иногда даже очень. Словесная речь помехоперегружена и не может отвечать параметрам аутентичной модели. По этой причине сигнал об опасности человек подаёт самой чистой, а потому звонкой фонемой (-А-). Артикуляционные механизмы, как это ни звучит странно, создают препятствия голосовой фактуре, приглушая её зычность. Ярчайший пример радикального отхода от природы – фонетическое поле представителей восточных стран (Китай, Япония, Корея). Фонетический стиль устной речи названных народов преимущественно фальцетный (*голосовой свист при высокой форманте*). Англо-американская, немецкая и французская фонация, тоже довольно далекие от естества (*натуры*). И только испано-итальянская речь ближе всех к натуре чем, в большей степени, и объясняется их певческое и ораторское лидерство. Есть ещё несколько языков близких к ним, но это не принципиально.

Сохранить **крупнозвучность голосовой фактуры** в современных условиях проживания крайне сложно, даже невозможно. Мы по всем позициям стеснены в быту, транспорте, на работе. Голосовая фактура постепенно минимизируется. Окружение говорит между собой в полголоса (*mezzo voce*), очень часто четверть голоса (*sotto voce*), а нередко и в шёпоте. Местность, ландшафт тоже оказывают влияние на фактуру голоса, его тонус. Даже в отдельно взятом языке фонетика города и села различны и нередко кардинально. Общий тонус голоса «вянет». Вот и получаем мы общую картину «затухания» устной речи в особенности у жителей городов. Общение с гаджетами тоже предрасполагает к интимному тону голосовой фактуры. Дети только в младших классах общаются звонкими голосами. К окончанию школы картина радикально меняется. Уроки пения, которые изначально были введены для активизации и развития голосового тонуса и фактуры, как и уроки физической культуры для тела, перешли в разряд слушания музыки, не влияющего на органику развивающе.

Если следовать логике, то голос, как источник органического сигнала, дан всем живым созданиям на земле. Значит, *он* главенствующий в интонационном поле. Словесность, как носитель информации, прерогатива исключительно человека. Он совершенствовал её в течение тысячелетий и пользовался достаточно активно. Следуя логике, на основе голоса человек развил все уровни языковых систем, допустив изменения самой первой и основной – фонетики, причём в худшую сторону. Мы перенимаем, копируя, фонетику любого языка и пытаемся ей соответствовать, не учитывая физиологических норм и требований органики (необходимой активности в звучании голоса).

Гласные и согласные фонемы

Во времена зарождения цивилизаций человек пользовался ограниченным количеством даже Гласных фонем (Голософонем). Посмею предположить, что первой и основной была фонема (А). Остальные дополнили лексику человека благодаря общению с животными, которых необходимо было «заманить» и приручить. Человек вынужден был копировать издаваемые ими звуки. У каждого животного своя характерная фонема, и человек не преминул этим воспользоваться. Количество Голософонем очень мало, и наши предки были вынуждены создавать согласный ряд, расширяющий словарные возможности. Но они отличны по технике артикулирования. Прежде всего, все Голософонемы связаны с формами глотворта, их *калибром*. Задняя

стенка глотки, в данном процессе – основной артикулятор. Данная техника относится к сенсорному типу. *Это легко проверяется при вокализации гласных с закрытым ртом.* Их выстраивает глотка, формируя определённые объёмы рта и размер раскрытия ротового окна, необходимого для выхода голоса в окружающую среду. Так в русском языке чистых Голософонем шесть. Обратите внимание на их формы. Три из них Крупноформные (А-Э-О), а оставшиеся три Мелкоформные (И-У-Ю). У всех различная звуковая фактура. Если первые свободные, то последние зажаты мышцами ротополости. Они более засурдиненные (глухие), и это при одинаковом расходе воздушного запаса, что нерационально. Необходимые в речи ударения провоцируют расширения первых, и сужения вторых – чем объясняется дискретность (контраст по тембру и зычности). Целесообразность заключается в выравнивании всех Голософонем в МоноТембровом ряду, при сохранении фонеморазличительного символа (*аккомодации*).

Большую помощь в выравнивании звукового контекста в живой речи оказывает согласный ряд. Так известнейший певец М. Баттистини (1856-1928) не мог исполнять вокализы, страдая расширением форм ротополости. Контраст гласных являлся огромной помехой кантилене. Именно паритетная смена гласных и согласных в итальянской лексике решала данную проблему положительно, держа формы в средней позиции.

В итальянской речи паритетность смены гласных и согласных уникальна, и удобна для пения. Каждая фраза заканчиваются гласными звуками, что трудно найти в других языках. Глухих согласных у итальянцев тоже меньше. Русская и казахская речь перегружены глухими согласными как в середине слов, так и в окончаниях. По причине небрежности, происходит шёпотное произнесение голосовых фонем, что плохо, и мы получаем укороченные и «урезанные» слова (*редукции*) даже в пении.

Наш слух от рождения аутентичен. Он с первых минут жизни легко отличает хорошие интонации от грубых, мужской голос от женского, детского, больной от здорового, естественные интонации от искусственных и так далее. Наличие слуха запускает многие необходимые для полноценной жизни процессы в организме, дремавшие изначально. Прежде всего, это «считывание» информации из окружающего пространства.

Натура (*природа, естество, аутентичность*) откорректирована природой изначально и повторяется в каждом, вновь появившемся на свет ребёнке независимо от национальной и расовой принадлежности. ***Культура*** речи, напротив, выстраивалась в течение миллионов лет, а пользуемся мы ею в течение всего одного жизненного цикла. Культура возникла на базе натуры, сохранить которую нет возможности. У нас, у людей, в современное, заполненное гаджетами и электронной аппаратурой время, есть прекрасная возможность «отштамповать» любую речевую фонационность, из любого края света. Но улучшить *свою* речь самостоятельно крайне сложно. Главное, что к её звучанию мы изначально относимся небрежно, если голосовая система не напоминает нам о своём существовании. Вокальная сторона устной, а тем более певческой речи – отдельная тема. Небрежность по многим параметрам преследует устную речь от школьной скамьи и до того момента, когда окружение указывает на нечленораздельность и/или непонимание вашей речи. Особенно когда возникает необходимость выступления перед публикой в живом общении, и где мямлить попросту недопустимо. А ведь вместе с тем необходимо параллельно мыслить, читать, следя за темпом, пунктуацией, динамикой, лексикой, рематикой и многими другими неотъемлемыми элементами живой речи. Известный многим афоризм, что «Человечеством ничего не придумано сложнее собственной речи» остаётся

актуальным. Разобраться в голосовых и артикуляционных перипетиях устной, а тем более вокальной речи крайне сложно.

Речь мы получаем по подражанию (*эмпирически*), именно по этой причине все уверены, что она существовала всегда и учиться ей нет особой необходимости. Но жизнь показывает, что здесь не всё так хорошо. Современное общение требует качественной речи не только от политиков, артистов, офисных клерков, но и в быту. Лаконичность и членораздельность в телефонном и интернет общении связаны и с качеством звучания голоса.

Механизм работы речи вокальной и устной – един. Их фразы должны подчиняться требованиям пунктуации, быть в активном тоне, рельефными по интонационности и динамичности. В то же время их разделяют требования более высокого порядка. Вокальная речь это – увеличенная компрессия, большая ровность при выдержке голосовой фактуры (*экскурсия*), наличие предельно высоких тонов, умение их качественно удерживать и управлять динамикой (*филировка*). В устной речи проблемы несколько иные, но не менее важные – ликвидация спонтанных ударений и акцентов, выравнивание согласных между собой (аффрикаты и глухие) по динамике и, опять же, редуций в окончаниях. Как видите работа мелочная и длительная. Профессионализм ведь в мелочах!

Начинать освоение необходимо с **дыхания** (зона нижних дыхательных путей). О нём писали очень много и многие, но конкретики найти невозможно.

Основных **типов дыхания** два – *физиологическое* и *координированное*. При физиологическом типе мы обеспечиваем организм кислородом и обе фазы дыхания (вдох и выдох) *размеренны, одновременны и неглубоки*. Так как дыхание размеренное, то может производиться через носополость. Координированный тип дыхания рабочий, а потому отличен от физиологического *разновременными фазами*. При нём вдох укорочен по времени и более насыщен по глубине, объёму и компрессии. Фаза вдоха, в свою очередь, делится на *предварительную* (полный, глубокий) и *промежуточную* (довдох). Выдох является рабочим моментом. Он сопряжён с включением голоса, растянут по времени, насыщен по ЗвукоТембру, корректен по фактуре, а это компрессия.

Чем длиннее и качественнее фаза выдержки – тем более она отвечает требованиям высокого стиля речи (вокальной, устной). Включение и выключение голоса происходит в определённых местах, так как обе фазы привязаны к началу и концу фразы (заглавной букве и точке). Фраза (предложение) полностью подчинена возможности голоса быть длительно зычным, монотембровым. Так трудно в литературе найти определение, откуда взялась форма простого предложения (*фонетическая, грамматическая*)? Предложение изначально привязано к возможности человека озвучить на одном дыхательном цикле (вдох – выдох) 6-8 слов, (а это 10-11 секунд сочно звучащей голосовой фактуры), при этом экономя воздушный запас.

Второй по значимости процесс связан с **артикуляциями**, а это уже верхние дыхательные пути. Здесь фонатора поджидает много неожиданностей. Так, существует две системы артикулирования – *сенсорная* (*голософонемы*) и *тактильная* (*согласные фонемы*) – гласных и согласных звуков. На стыке этих систем происходит конфликт (*аккомодации и коартикуляции*), скорректировать работу которых необходимо. Гласные фонемы делятся на *крупноформные* и *мелкоформные*, *звонкие* и *глухие*. Согласные имеют ещё больший расклад по параметрам звучания и артикулирования – *звонкие, глухие, простые, сложные, губные, губно-зубные, зубные, переднеязычные, среднеязычные, заднеязычные, глоточные, гортанные...* Знать так много, чтобы говорить на бытовом уровне, нет мотивации. Но петь технически совершенно – требование жанра.

«Голос – основа звука,
но звук управляет голосом.»

Голос и **Звук** – два различных понятия. *Голосом* является исходящий из гортани фактурный материал. *Звук* мы получаем на основе первого в результате артикуляционной работы глоткорта. Таким образом, голос – матрица (неизменная фактура). Звук – субстанция вариативная, так как подвергается артикулированию по вертикальным и горизонтальным позициям. Озвученные подряд Голософонемы – яркое тому доказательство. В устной речи, как и в опере, изначально, прерогатива гласного ряда была основой. Итальянский язык потому способствует скороговорению, что согласный ряд не является помехой при артикуляциях даже на бытовом уровне общения. Русская фонетика перегружена согласными фонемами, которые далеко не со всем согласны. К тому же, она изобилует спонтанными акцентами (*мартеллато*), интонационной перегруженностью и большим количеством глухих согласных и их конструкциями (от трёх до пяти). В песне, написанной для детей рефрен – «учаТ В Школе» проговаривается в шепоте, и это припев. Речь со сцены, в интервокальной динамике, плохо прослушивается по причине некачественного проговаривания согласных фонем. И, напротив, при утрированном проговаривании согласного ряда, гласный редуцируется. А он «несёт» интонационную рельефность и фактуру голоса.

В оперном пении гласный ряд был и будет основным, а согласный вспомогательным. Причём данная модель должна доминировать и в устной, и в вокальной речи. Но на гласный ряд накладывается согласный, самый многочисленный и разношёрстный по звуковой фактуре. В нём огромное количество не просто одиночных, но и парных глухих фонем, (*ст, кс, тч, шк* и так далее), к тому же перманентно выключающих голос. Чем выше уровень поэзии, тем незаметнее согласные конструкции. Чем ниже, тем он более *помехоактивен*. Проблема вокализации на любом языке, кроме итальянского, связана с решением проблем двух систем – вокальной и артикуляционной. Ротополость, как механизм пережевывания пищи к артикуляциям приспособлена самим человеком.

Судя по логопедическим разработкам, точно отлаженных рекомендаций, подходящих к вокальной речи никто не описал. Механика движения органов речи, описанная логопедической наукой утрирована, наподобие движений пальцев при игре на фортепиано на начальном этапе обучения. Со временем пальцы сами опускаются ближе к клавишам, а язык очень часто остаётся активным, чем создаёт проблемы с дикцией. Аналогичные действия происходят и в речи (вокальной, устной). Подвижным органам речи недопустимо работать в увеличенных режимах. Прежде всего, это относится к язычным и зубным артикуляциям, формам ротового окна, которое должно открывается в необходимых и удобных для прохода голоса формах. Размеры её определить несложно. Малейшее напряжение говорит о крайностях форм губ и рта – увеличена или уменьшена. По подобным критериям оценивается работа и других органов речи.

Обратим внимание на язык. Ему противопоказано подниматься на фонемах, которые вполне доступно озвучить лежащей позицией (*Л-Н-Т-Д*). Оставшиеся четыре фонемы (*Р-Ж-Ш-Щ*) не создают особых проблем ввиду редкой востребованности. Данная техника хорошо показывает себя на скороговорках. Произнесение скороговорок на интервокальной динамике выстраивает все параметры голоса, звука и артикуляций в среднюю позицию. С привнесением скороговорок в арии появился стиль бельканто. Согласный ряд, при этом, полностью подчинён гласному, что и требовалось доказать.

Форма правит миром...

Мы привыкли различать окружающие нас предметы по форме. Форма присуща музыкальным произведениям. Отдельно хочется остановиться на формах Голософонем. Каждой Голософонеме характерна дифференцированная форма, провоцирующая звуковой контраст. В русском языке их всего шесть. Крупноформные (А-О-Э) чередуются с мелкоформными (И-У-Ю). Контраст разрушает кантилену. Задача вокальных уроков – выровнять формы между собой. По этому поводу очень точно высказалась итальянская певица и педагог Ирис Коррадетти, будучи в 1968 году в Москве: «Надо, чтобы в горле ничего не менялось, как если бы это был аппарат из металла, который нельзя деформировать». Ключевая мысль для всех уважающих себя риториков и вокалистов.

Приспособление (аккомодации) Голософонем между собой – сложная задача. На первых порах помогает пение секстонгов (А-Э-И-О-У-Ы) в разной последовательности. Задача - добиться Монотембровости при единой форме ротовой полости. Их необходимо перемещать в любом порядке, предварительно записав и отмечая неровности. Причём данное упражнение можно повторять и индивидуально, без педагога, записывая себя на диктофон. Нельзя позволять (-О-) быть округлой, диффузной. (-А-) и (-И-) между собой выравниваются психомеханически. Озвучиваешь (-А-), думаешь про (-И-) и наоборот. Несколько сложно даются глухие фонемы (-Ы- и -У-), но в результате занятий получается «придвинуть» их в переднюю позицию рта. Постепенно они озвончаются и выравниваются со смежными. Для запоминания единой формы рта и ротового окна, предлагается перед первой фонемой поставить (мысленно) дифтонг – (-Е-). Он контрольный по форме. Именно дифтонги указывают на место опоры звуковой точки опоры (ЗТО) акустического луча, «калибруя» все Голософонемные формы.

Необходимо отметить ещё один важный аспект. Артикуляционный механизм согласных фонем работает исключительно в одном режиме, как в шёпотной, так и в тихой, средней, или даже крайне громкой речи (вокальной, устной), вплоть до крика. Тем самым обеспечивается полная членораздельность. Принцип золотой середины тому гарант.

«...Красота естественности

Красота простоты...»

Японская мудрость

Плохо говорящий артист драмы – *реалист*. Плохо поющий артист оперы – *дилетант*. Высокий жанр обязывает и принуждает певца к совершенствованию... Мы не можем судить, как пел Э. Карузо или Ф. Шаляпин, так как запись в те времена была несовершенной. А вот насколько качественно пели Ю. Бьёрлинг, Б. Джилли, М. Каллас, П. Доминго и Л. Паваротти – известно всему миру. Они останутся в истории и будут эталоном академического пения. Останется ли современный певец в истории и на каком месте, зависит ни от того заслуженный он артист или народный, а исключительно от технического совершенства артикуляционной системы, ведь голосовая фактура критике не подлежит. Слух обмануть невозможно, несмотря на то, что данное пение академическое или классическое, барочное или народное, какое из них натуральное, а какое искусственное... Какое бы прекрасное произведение не исполнял певец, слух моментально разделяет пение от напевания, искусственность от естества и выберет то, что звучит легче, ближе, теплее и натуральнее.

О «техниках» Пения в речевой позиции

На самом деле их много, больше, чем языков на планете. В последние годы стал модным и активно обсуждаемым, предложенный Сетом Риггсом вариант организации вокального звука под слоганом «Пение в речевой позиции». Весь интернет наводнён данными предложениями, как панацеей, обещающей быстрое освоение его методов. Позиция звука в устной речи, которая человеку близка, благодаря длительному употреблению в ежедневном общении, не является научной, ведь все мы говорим «как получится», не задумываясь о фонетической чистоте и качестве. Наш слух моментально различает речь одного человека от другого не только по ГолосоФактурным и Тембровым характеристикам, но и по артикуляционным формантным дискретностям, своеобразным штрихам.

Но обратите внимание на тот факт, что каждая нация имеет свои фонетические позиции, связанные с артикуляционными оборотами речи, коартикуляционными отношениями гласных и согласных звуков в родном языке. В связи, с чем речевые «позиции» форманты могут быть даже различны, и это в среде своих соплеменников. Родной язык не может гарантировать единую позицию устной речи, а потому даже в лучших вариантах это уже будет стиль, скорее классический, чем академический (речь и пение). Классический стиль ближе к народному, по большей части естественному звукоизвлечению. Значит, в единую систему выстроить её будет сложно. Единой системой может служить только аутентичная модель речи, подаренная нам природой при рождении независимо от национальной, расовой и половой принадлежности. Она – матрица речи и только на неё необходимо опираться, как на базис.

Секреты бельканто и бельдире – [технические]:

- а) контент исполняется исключительно в голосовой, сочной фактуре (естественный регистр);
- б) пение во второй октаве только эпизодическое (искусственный регистр);
- в) не допускается укрупнение, равно как и «узаднение» звуковой фактуры (Звуковая точка опоры форманты дифтонговой позиции);
- г) чтение (равно как и пение) скороговорок в интервокальной динамике, не допуская редукций;
- д) темп движения речи не должен быть неконтролируем слухом;
- е) все Голософонемы инвариантны по форме [позиция дифтонга (-E-)];
- ё) полное и полноценное произнесение всех фонем (гласных и согласных) в контексте речи;
- ж) динамическая и интонационная рельефность фразы, абзаца и т.д.;
- з) язычной артикуляции должно быть минимальной по динамике;
- и) мимика исключительно естественная, без нарочитости;
- й) челюстная артикуляция динамична, но не нарочита;
- к) ротовое окно в форме дифтонга (-E-), не больше и не меньше;
- л) полное отсутствие жестов.

Метод самоконтроля

Огромное внимание уделялось живой речи в древнем Риме, где патриции гордились тем, что воспитывали из своих отпрысков ораторов, трибунов, голоса которых должны были прекрасно звучать в Колизеях и на площадях. Занятиям с голосом уделялось даже большее внимание, чем наукам. Помимо учебных занятий в академиях, ученики уходили за город и там, на открытой местности тренировали голос и красноречие. То, что сейчас не составляет труда (записать себя и прослушать) использовалось в древности с завидной находчивостью. Использовалась любая возможность услышать себя со стороны. Для этой цели воспользовались природным феноменом – ЭХО, в особенности в местности Порты Анджелика (PORTA ANGELICA),

находящейся в горах Италии. Местность обладала запоздалым по времени и прекрасным по качеству эхом, что позволяло прослушивать целую фразу. Данный природный феномен, активно использовался для обучения фонаторов (ораторов, певцов) искусству речи. Ученики произносили или пропевали фразу и, слушая вернувшийся сигнал, оценивали её звучание с пристрастием. Так учились слышать и корректировать некачественные элементы, повторяя фразу снова и снова.

Возможность услышать себя со стороны и критически оценить как голосовые, так и артикуляционные элементы речи, в наше время не составляет сложности. У каждого из нас есть гаджеты (телефон, караоке и пр.) записывающие не то что фразы, а целые стихотворения... В такой работе воспитывается, помимо остроты слуха, и звуковая фактура, механическая чистота. Процесс обучения, при этом, становится более продуктивным и динамичным. Мною довольно давно используется данная метода.

Данная статья приоткрывает истинные секреты бельканто никем ранее не описанные в мелочах. Если у вас появилось желание познакомиться с ними более основательно, добро пожаловать на сайт. Так же предлагается приобрести оригинал научного изыска в подлиннике от автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Адаменко А.** Фонетические и артикуляционные особенности вокальной и устной речи высокого стиля. (УДК 80\81: ББК 81. 2-1. А 28 ISBN 978-601-7232-29-0)
2. **Коррадетти И.** Интервью с Б.Дмитриевым в 1968 году. (интернет)
3. **Станиславский К.С.** – моя жизнь в искусстве – М.: Искусство, 1954

REFERENCES

1. **Adamenko A.** Foneticheskiye i artikulyatsionnye osobennosti vokalnoy i ustnoy rechi vysokogo stilya. (UDK 80\81: BVK 81. 2-1. A 28 ISBN 978-601-7232-29-0)
2. **Korradetti I.** Intervyu s B.Dmitriyevym v 1968 godu. (internet)
3. **Stanislavsky K.S.** – moyazhizn v iskusstve – M.: Iskusstvo, 1954

Анатолий АДАМЕНКО

ТҮПНҰСҚАЛЫҚ ҮЛГІЛЕРДІҢ ВОКАЛДЫ ЖӘНЕ АУЫЗША ТІЛІ Құпиясыз бельканто

Түйін

Мақала вокалды және күнделікті сөйлеудің артикуляциясына арналған. Автор, «болмыс» және «мәдениет» ұғымдарын енгізеді. Артикуляцияның дұрыс қойылуы тілдің фонемдық-қалыпты деңгейіне байланысты. Дыбысты сипат, әртүрлі фонеманың қалыптасу үдерісі: артикуляцияның дем үйлесімдігінің байланысы филологиялық тұрғыдан түсіндіріледі. Артикуляция және вокалды сөйлеудегі сапамен жұмыс жасауға әдістемелік ұсыныстар қарастырылған.

Тірек сөздер: фонетика, түпнұсқалық, бельканто, бельдире, дауыстық болмыс, дыбыстық болмыс, табиғи дауыс күші, жасанды дауыс күші, жіңішке дауыс күші, компрессия, күш-куат, импеданс, дауысфонемалары, ДауысТембрі, ДыбысТембрі, фонема, форманта, қысаңдану.

Anatoliy ADAMENKO

VOCAL AND CASUAL SPEAKING OF AUTHENTIC MODEL
Bel canto without secrets

Abstract

The article is devoted to articulation of vocal and everyday speech. The author introduces the concept of "nature" and "culture" of speech. Correctness of articulation associated with formant-phonemic level language. The processes of formation of voice texture, different phonemes; connection with the coordination of breath articulation are explained physiologically. Guidelines to work on articulation and sound quality in vocal speech are given.

Keywords: phonetics, authenticity, bel canto, bel dire, voice texture, sound texture, natural register, artificial register, falsetto register, compression, tone, impedance, Voice-phonemes, Voice-Timbre, Sound-Timbres, phoneme, formant, reduction.

Сведения об авторе:

Адаменко Анатолий Иванович – Теоретик-фонолог. Педагог-вокалист (вокальная, устная речь, дефектология) (phonology, phonasci). Преподаватель спецкурса по коррекции речи на основе аутентичной модели, как отвечающей физиологическим требованиям, фонетической целесообразности, логике и здравому смыслу. Автором ведётся частная практика и обширная пропагандистско-лекторская работа. Подробнее о методах работы над артикуляцией можно узнать на сайте автора www.adamenko.kz или задав вопрос по e-mail: www.adamanatol@gmail.com.

Автор туралы мәлімет:

Адаменко Анатолий Иванович – Теорияшы-фонолог. Педагог-вокалист (вокалды, ауызша сөйлеу, дефектология) (phonology, phonasci). Физиологиялық талаптарға, фонетикалық мақсаттылық, логикаға және парасатты ой-түйсікке жауапты тұлға ретінде, түпнұсқалық үлгі негізінде тілді түзету бойынша арнайы курс мұғалімі. Автор жеке тәжірибе және кең ауқымды лекторлық-насихаттық жұмыстар жүргізеді. Артикуляциямен жұмыс жасаудың әдістері туралы автордың сайтынан танысуға www.adamenko.kz немесе e-mail: www.adamanatol@gmail.com арқылы сұрақ-жауап алмасуға болады.

Information about author:

Adamenko Anatoly – theorist of phonology. Teacher-singer (vocal, speaking, defectology) (phonology, phonasci). Teaches special course of speech correction based on authentic model as being responsive to physiological requirements, phonetic expediency, logic and common sense. The author maintains a private practice and extensive publicity and lecturing work. More information about the working methods of articulation can be found on the author's website www.adamenko.kz or ask a question by e-mail: www.adamanatol@gmail.com.

**ҰЛТТЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ
ЗАМАН**

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ И
СОВРЕМЕННОСТЬ**

NATIONAL MUSICAL CULTURES AND MODERNITY

УДК 781.7

Марина ДУБРОВСКАЯ,

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

ПРОБЛЕМА КРИЗИСНЫХ ЭПОХ В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ЯПОНЦЕВ

Резюме: В статье изложены результаты исследования феномена переходных/кризисных эпох (ПЭ) в истории японской музыки. С позиций российской исторической науки впервые осуществляются описание места и функций ПЭ в этом процессе. Формулируется вывод о кульминационном значении ПЭ в формировании магистральных явлений японской музыкальной традиции. Прослежено доминирующее значение в их возникновении аккультурации континентальных музыкально-художественных ценностей, впоследствии адаптировавшихся в национальном искусстве. В целях классификации определяются два типа ПЭ, сложившиеся в японской музыкальной культуре. Одни из них, условно обозначаемые в качестве «кризисных» ПЭ, предшествуют другим ПЭ – «новой классике». В повторяющихся сменах-чередованиях соседних единораздельных ПЭ вызревают самобытные жанрово-стилевые и ладоинтонационные характеристики японской музыки.

Ключевые слова: японская музыка, аккультурация, переходные эпохи (ПЭ), классификация, жанры, ладообразование.

Тірек сөздер: жапон музыкасы, аккультурация, өтпелі кезең (ӨК), жіктеу, жанр, ладжаратылысы.

Keywords: Japanese music, acculturation, transitional epochs (TE), classification, genres, mode formation.

Процессы аккультурации в истории музыкальной культуры Японии, которая постоянно менялась и развивалась, приспособляясь к различным контекстам и ситуациям, всегда интересовали международную музыкальную японистику, особенно в свете послевоенных идей об уникальности национальной идентичности японской культуры. Считая ускоренное развитие и поразительный взлет композиторского творчества японцев в XX в. следствием «общественной интеграции, приобретенной долгими периодами изоляции Японии» [1], ученые справедливо полагают, что именно исторически выработанные механизмы аккультурации позволили японцам добиться мировых достижений в музыкальном искусстве [2; 3]. Особый *ретардационный тип культуры*, предпочитающий приращение замещению, определил сохранение в Японии всех музыкальных традиций – автохтонных и заимствованных, и активную ассимиляцию здесь с конца XIX века новой – композиторской – культуры [4, 18]. При этом именно сочетание устойчивого типа культуры с ассимиляционным способствовало успешной адаптации инонациональных моделей в истории становления японской музыки [5, 5].

Если рассматривать в этом ракурсе диахроническое формирование самобытного музыкального наследия этого народа, следует учитывать, что исторический процесс становления музыкально-художественной культуры Японии (как и других стран) протекал в условиях «устойчивых» и «переходных» эпох¹. Взяв за исходный посыл

¹ Историческое знание, как известно, подразделяет исторический процесс на два типа эпох – «устойчивые» и «переходные» [6].

утверждение, что «вариативность возможностей, рождающихся в горниле переходной эпохи, делает ее наиболее интересной для исторического исследования» [6], сосредоточим внимание на данном феномене. Поскольку отечественное историческое знание определяет «переходность» как *кризис* [7], причем доказано, что «в условиях переходной эпохи кризис охватывает все институты социума» [6], осмыслим «переходные эпохи» в качестве синонима эпох «кризисных».

Рассматривая, вслед за российским научным сообществом, «переходные эпохи» в широком смысле (включая как внутривидовые, так и межвидовые перестройки общества)², следует полагать, что острая динамика человеческого существования в кризисных ситуациях закономерно находит отражение в состоянии культуры общества, в том числе, музыкальной. Только при анализе основных черт «переходных эпох» в конкретном геокультурном пространственно-временном отрезке выясняется, имел ли место полный разрыв традиции в сфере художественной культуры или осуществились переход и постепенная трансформация. В отличие от историков и культурологов музыковеды, насколько известно, еще не столь активно пытались обобщать в обозначенном ракурсе имеющиеся многочисленные данные, касающиеся почти двух тысячелетий существования японской музыки.

Доминирование в истории японской культуры эволюционных изменений над революционными экстраполируется нами на существо музыкально-исторических явлений. Опыт исследовательской работы с музыкальным наследием Японии позволяет выдвинуть следующую гипотезу: особенно показательные процессы постепенной трансформации происходили здесь именно в контексте переходных/кризисных эпох, в результате чего возникали новые виды, жанры и формы национальной музыкальной традиции.

На передний план в этом контексте выступает проблема выявления переходных/кризисных эпох в истории становления музыкального наследия японцев. В целях выработки системных подходов к анализу феномена вновь обратимся к позициям отечественной исторической науки. Согласно формулировкам Н. Б. Бурыкиной, переходная эпоха (ПЭ) характеризуется: распадом универсальной картины мира; **усилением мифологизации сознания**; появлением эсхатологических и хилиатических настроений и переживаний; маргинализацией общества; кризисом коллективной идентичности; **встречей двух культур и возникновением их диалога; возникновением разнообразия художественных тенденций, философских концепций, расширением мира культуры, рождением нового стиля; выработкой отличного от предшествующей эпохи способа мировосприятия и собственной классики** [7][курсив наш – М.Д.]. Из приведенных характеристик ПЭ мы выделили позиции, имеющие прямое отношение к художественной, в том числе, музыкальной, культуре Японии³.

Итак, какие же эпохи становления музыкального наследия японцев есть основания обозначить в качестве переходных? Взяв за основу классификации обозначенные параметры, мы получили возможность выделить восемь ПЭ, обнимающих почти всю историю японской музыки: Асука (552–645), Нара (710–794), Камакура (1192–1338), Муромати (1338–1573), Момояма (1573–1603), Эдо (1603–1868), Мэйдзи (1868–1911) и Тайсё (1912–1926).

² См. об этом: Переходные периоды во всемирной истории: трансформации исторического знания // Материалы Международной научной конференции. М., 2012.

³ В определении знаковых исторических периодов и их границ, ситуация в которых отвечает обозначенным определениям автор настоящей статьи базируется на традиционной периодизации истории музыкальной культуры Японии.

При этом, на наш взгляд, ситуация в каждой из данных исторических эпох становления японского музыкального наследия соответствует отнюдь не *всем*, а лишь *определенной части* классификационных признаков ПЭ. В контексте приведенных характеристик выявилась сущностная единораздельность каждой *соседних* ПЭ: Асука – Нара, Камакура – Муромати, Момояма – Эдо, Мэйдзи - Тайсё. Четыре пары соседних ПЭ обладают совершенно определенными типологически сходными параметрами: первая, более хронологически ранняя – одними, соответственно, вторая, более поздняя – другими. Каждая пара в свою очередь крепко связана чертами типологической общности. Поскольку черты кризисности проявляются более отчетливо и остро именно в первых эпохах, обозначим первую ПЭ как «кризисную», а вторую ПЭ, в которой создается новый слой музыкального наследия японцев, – в качестве «новой классики».

Кратко охарактеризуем каждую из ПЭ в истории музыкальной культуры Японии. Первая, «кризисная» ПЭ, – **Асука** – «период многонациональной музыки» (У.П. Мольм), когда произошло приобщение японцев к достижениям древних мощных очагов континентальной культуры: Китая, Кореи, Индии, Парфии, Кушан и др., стала судьбоносной для дальнейшего развития японской музыкальной культуры. Период переходный по существу: происходил процесс наслаивания на автохтонные традиции массивированных инонациональных. В это время материковая культура еще не растворяется и сохраняет символическое значение в местной культурной среде, существуют многосоставность и неоднородность влияний. Вместе с тем, Асука стала подлинной колыбелью японской музыкально-художественной культуры, положила начало складывания традиционного профессионализма.

Вторая ПЭ, «новая классика», – **Нара** – считается временем создания раннеклассической модели японской культуры, достижением ею первых вершин, началом ассимиляции континентальных моделей, полученных вследствие сильнейшего культурного импульса Танского Китая. Это обусловило проникновение в Японию к концу периода всей цельной символической космологизированной музыкальной системы Китая; влияние древних дальневосточных теорий (буддизма, конфуцианства, даосизма) на традиционную концепцию музыкального искусства в Японии. В результате деятельности японских посольств в Китай развивается теория и практика придворного музыкально-сценического искусства; заимствуется японским культурным комплексом многонациональная музыкально-сценическая модель *бугаку* («танцы и музыка»). Гагаку стало родовым названием всех стилей инструментальной музыки бугаку в Японии. В эту эпоху во время дворцовых церемоний национального культа *синто* исполнялись «так называемые японские танцы, которые <...> противопоставлялись произведениям гагаку» (8, 149); к периоду Нара «относятся первые попытки создания так называемой японской музыки (*вагаку* или *хогаку*)» (8, 92).

Третья ПЭ, «кризисная» **Камакура**, известна как «эпоха бурь и гроз» в японской истории в связи с междоусобными войнами, в результате которых власть в стране перешла к дому Минамото, установившему систему военной диктатуры – сёгунат. XIII в. – окончательное вступление Японии в период феодальной раздробленности, усугубленной угрозами внешнего вторжения (монголов), следствием чего стало прерывание контактов с материком. Гегемон в обществе – новое сословие: служилое дворянство самураи. Процесс обновления в сфере культуры проходил в больших масштабах: после рафинированного мироощущения родовой аристократии сформировались более простые, целеустремленные, масштабные и «реалистичные» этико-эстетические концепции самурайства; суровое, порой трагическое мировосприятие с гуманистическим сочувствием к жертвам войн. Это время широкого развития эпического творчества, вызвавшего к жизни музыкальный эпос *хэйкёку*. Профессионализация древнего культового действия *эннэн но* («моление о долголети») и

фарса *саругаку но* («действие обезьян»), их содержательно-структурные параметры и музыкальная составляющая послужили истоками будущего классического искусства театра Но (*ногаку*) [9].

Четвертая ПЭ, «новая классика», – **Муромати** – характеризовалась ростом производительных сил и территориальных экономических связей; переходом от среднего феодального землевладения к крупному – княжескому (*даймё*); застройкой и увеличением числа городов, цеховых объединений ремесленников, среди которых – *дза* – цех актеров-музыкантов. Оживление экономических и культурных контактов с континентальными странами привело в XV в. к установлению новых связей с Китаем и Кореей; середина XVI в. ознаменована появлением в Японии первых европейцев-христиан, в том числе, миссионеров-иезуитов. В этот период самураи, укрепив свою власть, осознают современность как эру духовного возрождения, а себя как хранителей подлинно национальных традиций; создают свою культуру: ее апогей – музыкально-художественная система театра Но. *Ногаку* возникает в конце XIV в. как первый классический синтетический музыкальный театр в истории Японии, считающийся наиболее полным выражением японского духа в искусстве.

Пятая «кризисная» ПЭ – **Момояма** – отличалась усилением централизаторских тенденций внутри Японии, приведших к своеобразной форме абсолютистского государства, в котором светская власть была сосредоточена в руках военных правителей – сёгунов, а религиозная отдана императору – главе *синто*. Пристальный надзор и жесткий контроль над общественной жизнью граждан, закрепление – посредством многочисленных кодексов и указов – нормативности быта, строгих норм общения и поведения отразились на регламентации искусства дальнейшими сословно-иерархическими ограничениями. Следствием появления с 1542 г. в Японии первых европейцев (португальцев) стало распространение христианства, первое знакомство японцев с европейской музыкальной культурой (католические песнопения), музыкальными инструментами.

Шестая ПЭ, «новая классика» – начало периода Эдо (XVII в.) – стала временем окончательного формирования японского менталитета. Тяга городского демократического населения к завоеванию достижений отечественной культуры и созданию близкой своим потребностям духовной атмосферы способствовала обогащению национальной литературы и искусства тематикой, связанной с жизнью и бытом горожан. Умозрительный мир преданий и мифов, превалировавший вплоть до конца XVI в. в семантике национального искусства, уступил место новому герою – живому, полному реальных чувств и переживаний человеку. В условиях крайней несвободы личности в эту эпоху иллюзию идеальной свободы давали «веселые кварталы»; искусство гейш (в частности, *нагаута* – «длинная песня») стало новой струей в стилистике традиционной музыкальной культуры Японии. Обновление эстетических принципов и складывание новых закономерностей художественного мышления аккумулировались взаимосвязью синтоистских и буддийских концепций на неоконфуцианской основе. Понятие *кабуки* в его первоначальном смысле («вульгарный») стало ключевым для определения культуры городских сословий. Происходит постепенная секуляризация музыкального искусства. На основе отстоявшихся музыкальных традиций развились новые многочисленные вокально-инструментальные и собственно инструментальные стили и жанры городской музыки для кото и сямисэна, а также традиционные музыкальные театры Нингё Дзёрури (*бунраку*) и Кабуки. В музыкальной культуре Японии становление и развитие системы *дзокугаку* определило начало перехода от канонической системы традиционного музыкального мышления к искусству нового типа, отличаясь некоторым размыванием средневекового канона, упрощением и большей открытостью музыкальной системы,

поворотом в эмоциональную сферу, нацеленностью на демократическую слушательскую аудиторию [9, 16].

Седьмая, «кризисная» ПЭ, – **Мэйдзи** – время «цивилизации и просвещения» (Таити Сакаия), символизировала рождение новой Японии, переход в кратчайшие сроки от Средневековья к современным формам западной экономической, общественной и культурной жизни. Важнейшее завоевание в сфере музыкального творчества – возникновение предпосылок к формированию национальной композиторской школы, что приобщило музыкальную культуру Японии к мировым метакультурным процессам, заложило основы дальнейшего ее расцвета и обогащения. В это время в историческом процессе саморазвития проходила радикальная ассимиляция импульсов, полученных извне; были разработаны и внедрены санкционированные «сверху» специфические методы и формы перестройки культурного сознания общества; возник «японский вариант» музыкальной вестернизации. Эти методы, пройдя в период Мэйдзи довольно жесткую апробацию, позволили японскому народу достигнуть в результате заметных успехов в культурном строительстве, плоды которого проявились в полноценном качестве уже в новую историческую эпоху. На рубеже XIX-XX вв. к продуктивному творчеству приступают композиторы-японцы, в первую очередь, Таки Рэнтаро (1879–1903) [2].

Восьмая ПЭ, «новая классика» – **Тайсё** – стала периодом демократического развития Японии. Его отличали новые тенденции в культурной политике государства; борьба творческой интеллигенции за высокий профессионализм в новом искусстве; усиление российско-японских контактов в сфере музыки. Тайсё характеризуется активной творческой работой основоположника японской композиторской школы Ямады Косаку (1886–1965) и плеяды композиторов его круга. Новой классикой эпохи становятся показательные в художественно-стилевом отношении сочинения этих авторов в области магистральных жанров эпохи – детской песни (*доё*) и «взрослой» песни-романса (*какёку, сёкёку*) – по степени адаптации каждым из них образности, характера и музыкально-выразительных средств традиционного искусства в целях создания национального музыкального стиля японской композиторской школы. Определяется направленность музыкально-стилевых исканий, оформляется жанровая система японского композиторского творчества, в частности, в сфере оперы, симфонизма, фортепианной музыки. Происходит становление авторских стилей [2].

Как следует из сказанного, именно в периоды вторых ПЭ формируются основные жанрово-стилевые признаки японского музыкального наследия, как традиционного, так и композиторского; создается «новая классика» – эталонные сочинения образовавшихся жанровых сфер и стилей. Это – первый вывод, логически обусловленный предлагаемой классификацией ПЭ.

Второй вывод проистекает из анализа более глубинных, знаковых процессов, происходивших в сфере музыкального наследия японцев в ПЭ. Закономерным следствием создания новых музыкальных ценностей явилось становление и развитие японской ладоинтонационности, то есть, активизация процессов ладообразования, в конечном свете приведшая к формированию национального мелоса.

В музыкальной системе гагаку, начиная с эпохи Нара, происходит трансформация ладовой структуры в систему гемитонно-гептатонических ладов *рицу-рё*; постепенный ход от лапидарности мелодики – к ее обогащению и большей орнаментации. В музыке мистерии национального культа синто – *кагура* – формируется «лад кагура»: таким образом начинается процесс формирования национального лада.

В период XII-XIII вв. (эпоха Камакура) в ладовую организацию профессиональной традиционной музыки Японии, заимствованную у материковых культур, внедряется национальная структура – будущий «крестьянский» лад *ёсэнно*, что нашло отражение

уже в звуковысотной характеристике *хэйкёку*, – эпического сказа в сопровождении бива.

Ладоинтонационная система *ногаку*, сложившаяся к XV в. (эпоха Муромати), знаменует собой новый этап развития ладового мышления японцев: тетракордный принцип составности и установление ладовых опор ладозукорядов вокальной партии Но (*ёкёку*), генетически связанной с буддийской псалмодией *косики*, – в двух стилях: *ева-гин* («мягкое/слабое пение») и *цүё-гин* («сильное/строгое пение»), различающихся не только по ладовому объёму и содержанию, но и в эмоционально-выразительном и динамическом аспектах.

В области звуковысотной организации в XVII в. (эпоха Эдо) произошло теоретическое осмысление собственно японской ладозукорядной системы *инсэнно* («мягкий лад») и *ёсэнно* («твёрдый лад»), представляющей собой шесть пятиступенных гемитонных и ангемитонных звукорядов с характерным изменением высоты некоторых ступеней звукорядов при нисходящем движении. С XVII в. под влиянием гемитонно-генамисотонического ладозукоряда городского фольклора Японии *миякобуси* происходит эволюция ладовой системы *ногаку*.

Наконец, в последние ПЭ – Мэйдзи и Тайсё – наряду с продолжающимся функционированием всех жанров и форм традиционного наследия происходит формирование японского композиторского творчества, что свидетельствует о гигантском обогащении ладоинтонационного потенциала японской музыки. В контексте широких интертекстуальных заимствований происходит становление самобытных стилевых манер представителей японского композиторского творчества [см. об этом: 6].

Даже краткое рассмотрение истории формирования музыкального наследия японцев позволяет полагать, что кризисные/переходные эпохи в его становлении и развитии стали поистине кульминационными с точки зрения динамики и результативности музыкально-художественных процессов. В «кризисных» ПЭ осуществлялось заимствование и ассимиляция инонациональных ценностей, а ПЭ «новая классика» характеризовались радикальной адаптацией ассимилированных моделей, созданием эталонных сочинений нового жанрово-стилевого и ладоинтонационного профиля. Дальнейшее исследование этих явлений позволит прояснить истинное значение многих недооцененных еще факторов, составляющих специфику музыкальной культуры Японии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Galliano Luciana.** *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century.* Scarecrow Press, 2003. – 368 p.
2. **Дубровская М. Ю.** Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX – первая половина XX вв.) [Текст]/ М.Ю. Дубровская; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2004. – 572 с. – ISBN 5-9294-0034-2
3. **Groemer Gerald.** The Rise of “Japanese Music”// *The world of music.* – Vol. 52. – 2010 (1–3). P. 29–53.
4. **Дубровская М. Ю.** Музыкальная культура Японии: тексты лекций / Учебное пособие для студентов музыкальных вузов [Текст]/Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2007. – 74 с. – ISBN 978-5-9294-0055-1
5. **Дубровская М. Ю.** Музыкальная культура Японии. Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. – Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2007. – 54 с. – ISBN 5-9294-0020-2
6. **Бобкова М. С.** Определение понятия «переходная эпоха» в изучении западно-европейской истории: к постановке вопроса. [Эл. ресурс]. URL.: <http://refdb.ru/look/1284901.html>

7. **Бурыкина Н. Б.** Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009, Вып . 118. [Эл. ресурс] URL.:<http://cyberleninka.ru/article/n/perehodnaya-epoha-i-refleksiya-istoricheskogo-protsesta#ixzz2jh8MWKwK>
8. **Сисаури В. И.** Церемониальная музыка Китая и Японии. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2008. – 292 с.
9. **Дубровская М. Ю.** Музыка в традиционном театре Японии (на материале Но и Кабуки) [Текст] : Автореф. дис. ... канд. иск.-я. / Дубровская Марина Юзефовна.– М., 1985. – 24 с.

REFERENCES

1. **Galliano Luciana.** *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century.* Scarecrow Press, 2003. – 368 p.
2. **Dubrovskaya M. Yu.** *Yamada Kosaku i formirovanie yaponskoi kompozitorskoi shkoly (poslednyaya chetvert XIX – pervaya polovina XX vv.)*[Text] / M.Yu. Dubrovskaya; Novosib.gos. konservatoriya im. M.I. Glinra. - Novosibirsk, 2004. – 572 p. – 500 ekz. – ISBN 5-9294-0034-2
3. **Groemer Gerald.** *The Rise of “Japanese Music”// The world of music. – Vol. 52. – 2010 (1–3). P. 29–53.*
4. **Dubrovskaya M. Yu.** *Muzykalnaya kultura Yaponii: teksty lektsiy* [Text] Novosibirsk, 2007. – 74 p. – 200 ekz. – ISBN 978-5-9294-0055-1
5. **Dubrovskaya M. Yu.** *Muzykalnaya kultura Yaponii. Uchebnoe posobie dlya studentov muzykalnyh vuzov* [Text]/ Novosib. gos. konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki. - Novosibirsk, 2007. – 54 p. – 200 ekz. – ISBN 5-9294-0020-2
6. **Bobkova M. S.** *Opreделение ponyatiya «perehodnaya epoha» v izuchenii zapadno-evropeiskoi istorii: k postanovke voprosa.* [Text]. URL.: <http://refdb.ru/look/1284901.html>
7. **Burykina N. B.** *Perehodnaya epoha i refleksiya istoricheskogo protsesta* [Text] *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena.* 2009, Vyp. 118. URL.:<http://cyberleninka.ru/article/n/perehodnaya-epoha-i-refleksiya-istoricheskogo-protsesta#ixzz2jh8MWKwK>
8. **Sisauri V. I.** *Tseremonialnaya muzyka Kitaya i Yaponii* [Text]. SPb.: Publishing house SPbGU, 2008. – 292 p.
9. **Dubrovskaya M. Yu.** *Muzyka v traditsionnom teatre Yaponii (na materiale No i Kabuki).* [Text]. Avtoref. diss. kand. isk.-ya. – Moscow, 1985. – 24 p.

Марина ДУБРОВСКАЯ

ЖАПОН МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫНДАҒЫ ДАҒДАРЫС КЕЗЕҢІНІҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйін

Мақалада жапон музыкасы тарихындағы өтпелі/дағдарыстық кезең (ӨК) түсінігін зерттеу нәтижелері берілген. Ресей тарихи ғылымы ұстанымымен алғашқы рет бұл үдерістегі ӨК қызметі мен орны анықталады. Жапон музыка дәстүрінің желілік ұғымының қалыптасуындағы ӨК шарықтау маңызы туралы қорытынды тұжырымдалады. Ұлттық өнердегі ақырғы бейімделген континентті музыкалық-көркемдік құндылықтар аккультурациясының пайда болуына аса мән берілген. Жіктеу мақсатында жапон музыка мәдениетіндегі ӨК екі түрі анықталады. Оның бірі, ӨК «дағдарыстық» түрінде басқа ӨК «жаңа классикаға» шартты сипат береді. Үнемі қайталанатын іргелес бірыңғайтүрлі кезекті-алмасудағы ӨК жапон музыкасының төл жанрлық-стильдік және ладинтонациялық сипатын жетілдіреді.

Тірек сөздер: жапон музыкасы, аккультурация, өтпелі кезең (ӨК), жіктеу, жанр, ладжаратылысы.

Marina DUBROVSKAYA

THE PROBLEM OF THE CRISIS EPOCHS IN THE FORMATION OF THE MUSICAL HERITAGE OF THE JAPANESE

Abstract

This article presents the results of the first research of the phenomenon of transitional / crisis epochs (TE) in a long historical process of formation of the musical heritage of the Japanese. Basing on the approaches of the Russian historical science it is carried out the description of the position and functions of TE in the history of Japanese music, the experience of their classification and typology is proposed. The consideration of the subject in the historical retrospective allows to make a conclusion about climax importance of TE in the formation of the arterial events of the national musical traditions of Japan. A dominant role of acculturation in their genesis was traced – such as borrowing continental musical and artistic values, which later adapted in the national art. For the purposes of classification and differentiation of the phenomena it was defined two types of TE, historically established in Japanese music culture. The first four of them which are conventionally denoted as the "crisis ones" come before four other TE - "new classics." It was shown how original genre and stylistic features and mode-intonational characteristics of Japanese music of the past and present were gradually ripening through repeated shifts-alternations of neighboring uni-separated TE.

Keywords: Japanese music, acculturation, transitional epochs (TE), classification, genres, mode formation.

Сведения об авторе:

Дубровская Марина Юзефовна – Доктор искусствоведения, Профессор кафедры этномузыкознания НГК (академии) им. М.И. Глинки.

Автор туралы мәлімет:

Дубровская Марина Юзефовна – өнертану докторы, М.И. Глинка атындағы Новосібір мемлекеттік консерваториясы, этномузыкатану кафедрасының профессоры.

Information about author:

Dubrovskaya Marina – Doctor of Arts, Professor of the Department of Ethnomusicology of Novosibirsk State Conservatory (Academy) of M.I. Glinka.

УДК 78.01

Татьяна СЕРГЕЕВА

*Institute of Mass Communications and Social Sciences, Kazan Federal University
N. Zhiganov Kazan State Conservatory (Tatarstan, Russia)*

ФЛАМЕНКО И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА: ТОЧКИ ПРИТЯЖЕНИЯ

Резюме: В статье анализируются причины особой популярности и востребованности фламенко в современной культуре. Они обусловлены восточными характеристиками и синтетической природой фламенко, а также их созвучностью культуре постмодерна.

Ключевые слова: фламенко, танец и музыка Испании, андалусская культура, культура постмодерна.

Keywords: flamenco, dance and music of Spain, Andalusian culture, postmodern culture.

Тірек сөздер: фламенко, Испаниның би және музыкасы, андалус мәдениеті, модерннен кейінгі мәдениет.

*«Фламенко всемирно и должно присутствовать повсюду»
Хосе Мерсе*

Фламенко – песенно-танцевальная традиция, родившаяся на юге Испании в результате взаимодействия различных этнических культур, принадлежащих к цивилизациям Востока и Запада. В настоящее время искусство фламенко – одно из самых популярных в мире. Это подтверждается огромным количеством фестивалей, творческих коллективов, развитой сетью профессионального и любительского обучения во всём мире, включая самодеятельные школы и клубы (в одном только Токио функционируют 300 школ, в Москве – 30, в Санкт-Петербурге – столько же¹). Как заметил испанский танцовщик и хореограф Хавьер Латорре: «Судьба фламенко навсегда связана с его универсальностью, и его будущее – в подпитке, приходящей извне: либо фламенко будут развивать коллективы со всего мира, либо оно исчезнет» [1,50].

Наличие больших и хорошо разработанных сайтов в Интернете (на испанском, английском, русском и других языках), всё увеличивающиеся каталоги книг, аудио- и видеоматериалов свидетельствуют о том, что фламенко – один из самых потребляемых (на разных уровнях) продуктов современной культуры.

Однако научное осмысление этого искусства, и в России в том числе, несмотря на большое число его почитателей, находится лишь в самом начале. До сих пор фламенко таит в себе много неясного и неизученного, это касается его прошлого и настоящего; его музыкальной семантики и особенностей функционирования; его поэтических текстов и пластического языка.

Начнём с проблемы необычайной популярности фламенко и постараемся ответить на вопрос: с чем же она связана? Какие средства выразительности придают фламенко особую притягательность и магнетизм? Какие особенности данной традиции оказались наиболее действенными в процессе её включения в современную культуру?

¹ Цифры были приведены Х. Латорре и Л. Кузнецовой на первой конференции по фламенко в России «Культура фламенко в процессах глобализации», состоявшейся в Москве в мае 2011 года.

Прежде всего, увлечение традицией фламенко в конце XX – начале XXI века, на наш взгляд, развивалось по двум векторам. Первый – в русле интереса к Востоку и, в частности, к Андалусии, второй – в русле постмодернистской культуры.

Рассмотрим фламенко как восточную традицию. Генезис и эволюция искусства фламенко, сформировавшегося в конце XVIII – начале XIX веков, связаны с взаимодействием различных культур, сосуществовавших на юге Пиренейского полуострова, – иберийской, арабской, еврейской и цыганской. В музыкально-поэтической основе (*cante flamenco*) и его специфическом горловом пении, в котором слышны отголоски андалусской (арабо-испанской) музыки², до сих пор в наибольшей степени проявляется восточное происхождение традиции фламенко.

Цыгане, пришедшие на Пиренейский полуостров в XV веке, «переинтонировали» старый андалусский песенный репертуар, создав свой песенный стиль (*cante jondo* – «глубинное» пение) и соединив его со своей пластической культурой (истоки которой, по мнению исследователей, среди которых и испанский композитор Мануэль де Фалья, надо искать в Индии). «Так сошлись цыганские и андалусские дороги, своя беда с чужой, а цыганский артистизм – с андалусской песенной культурой, проникнутой одиночеством и самозабвенной восточной тоской» – писал об этом процессе российский испанист и переводчик Анатолий Гелескул [2:8].

Что касается пластической составляющей фламенко, то она является результатом развития и отбора в течение сотен лет лучших средств выразительности, как в танцах Древнего Востока, так и в пластической культуре Средиземноморья. Относительно первого, отметим, что это сопряжено с исторической родиной цыган – Индией, для которой характерно особое отношение к танцу, поскольку он связан с богами и всегда оказывается в центре театрально-музыкального синтеза. Выделяя наследие Средиземноморья, уместно вспомнить восхищённые упоминания античного географа Страбона о танцах Кадиса (от названия древнего города Гадес-Кадис), мода на которые существовала еще в императорском Риме при Тите и Траяне. Показательно, что на протяжении всей своей истории иберийская культура воспринимается, прежде всего, через танцевальные формы, получившие мировое признание. К ним относятся пассакалия, сарабанда, павана, хота, болеро, танго³. В этом ряду стоят и танцы фламенко.

Особенность многих восточных танцев заключается в том, что они представляют собой своеобразное театральное действие, соединяющее танец с музыкальным аккомпанементом и пением, в котором раскрывается прямо или косвенно определённый сюжет. В самом фламенко, на наш взгляд, можно проследить в некоторой степени связь с плачами – древнейшими формами пения, соединёнными с экстатическим танцем. Искусство фламенко всегда трагично и напоминает древние драмы-мистерии. В песнях-танцах фламенко находит своё выражение целое мировоззрение, отношение к жизни, связанное с мироощущением цыган, таинственной расой вечных кочевников, подвергавшихся многочисленным гонениям. Цыгане в Испании прошли тот же крестный путь, что и повсюду. Поэтому основными мотивами песен-танцев фламенко стали темы одиночества и ностальгии по утраченной родине, которые трансформируются в образы трагической любви.

² Более подробно о формировании и развитии арабо-испанской (андалусской) музыки см.: Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань, 2008.

³ Показательно, что андалусские песенно-танцевальные жанры, соединяясь с латиноамериканскими традициями, также давали выдающиеся результаты (например, аргентинское танго или кубинская хабанера).

Остановимся на проявлении закономерности в формировании синтетических культурных явлений, на которую обращали внимание некоторые культурологи, в том числе Дж.К. Михайлов, и она, на наш взгляд, имеет отношение к фламенко. Речь идёт о воздействии традиций кочевников на культуру оседлых народов. Не обладая сами по себе необходимой степенью самодостаточности, кочевые культуры являлись не просто «передающей средой» между базовыми цивилизациями, как это видится на первый взгляд. Гипотетическая реконструкция прошлого оседлых народов показывает, что их собственной потенции зачастую было не достаточно для реализации в ярких и рельефных явлениях. И только в результате синтеза с традицией кочевников возникали многие специфические формы и жанры, чётко определялись их самобытные этнические черты.

Это касается и музыки, и музыкально-поэтических жанров, и визуально-пластического оформления, что находит отражение в костюмах, аксессуарах, пластической стилистике. Вероятно, этим можно объяснить тот необычайно яркий музыкальный, танцевальный и визуальный образ фламенко, который стал настоящим символом всей Испании. Ведь для большинства иностранцев классический образ Испании ассоциируется с Андалусией и песней-танцем фламенко.

Анализируя традицию фламенко, с целью выявления её восточных характеристик, можно отметить и те, которые определяют своеобразие функционирования профессиональной музыки (в том числе и классической) на мусульманском Востоке. К ним относятся: незакреплённость текста (поэтического, музыкального, танцевального), и устная передача традиции от учителя к ученику, и наличие импровизации на основе знания Канона при воссоздании текста.

В свою очередь, импровизация невозможна без особого состояния, которое в Андалусии называют «дуэндэ», что означает «чувство», «огонь», «магия». Ф. Г. Лорка наделяет дуэндэ демоническими чертами. По его мнению, «дуэндэ возможен в любом искусстве, но ему просторнее в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле (...) Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть – оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг» [3].

Дуэндэ превращает танец скорее в шаманство, магию, в этом есть что-то первобытное, идущее от древних ритуальных танцев. И, что интересно, в искусстве фламенко нет возрастного ценза, потому что главное не форма, а содержание, дух.

К восточным характеристикам фламенко относятся и специфические формы коммуникации во время исполнения с особым типом общения между исполнителями и слушателями-зрителями, когда последние бурно и непосредственно реагируют на происходящее, включая восклицания, возгласы восхищения и поддержки. И чем активнее бывает реакция зрителей, тем вдохновеннее чувствуют себя и проявляют исполнители. Наряду с этим всегда присутствует момент соревнования-общения между самими исполнителями: певцом, гитаристом и танцовщицей / танцовщиком (в разных комбинациях).

Остановимся на экспрессивных средствах триединства пения – танца – инструментальной игры. Ритуальный стержень фламенко с его древними архаическими кодами именно через синкретизм пения и танца под звуки ударно-щёлкающих тембров воздействуют и на исполнителя, и на зрителя-слушателя, как магия и шаманство. Архаика в отношении музыки проявляется, прежде всего, в самой ударно-тембровой и ритмической основе – акцентах, неотступном повторении ударно-щёлкающих звуков, в их динамическом нагнетании с ускорением к концу акта исполнения. В звуковой палитре фламенко особое значение имеют ударные звуки, извлекаемые с помощью человеческого тела: щелчки пальцами (*питос*) и хлопки руками (*пальмас*), стук ногами

(каблуком, носком, подошвой обуви). Звуковая семантика (то ли птичий клёкот, то ли звук конских копыт) не осознаётся исполнителями, скорее всего, она утрачена.

Таким же архаическим музыкальным элементом фламенко, и, пожалуй, самым консервативным, является специфическое горловое пение, напоминающее пение арабских бедуинов и которое для европейского уха ассоциируется чаще всего с «дикими звуками». Первозданная стихийность и обнажённая эмоциональность андалусского *cante jondo*, самого старого песенного стиля фламенко, наиболее ярко выражена, как уже отмечалось, в интонациях плача.

Однако архаика фламенко (в музыкальной составляющей) сочетается с высоко эстетизированной пластической формой танца – изящного, экспрессивного и «гордо-воинственного». При всей жёсткости и резкости танец фламенко отличают грация и завораживающая пластика. И, несмотря на то, что танец – наиболее подвижный и гибкий элемент синкретического целого данной традиции, наиболее подверженный изменению и впитыванию различных культурных и стилевых влияний, в нём также присутствует традиционная база.

Ритуальная пластика фламенко включают в себя «ворожбу» воздетых к небу рук, круговые движения их запястий и пальцев, характерные позы, виртуозное отбивание танцовщиком сложных ритмов ногами (*capateado*), имеющее, на наш взгляд, несмотря на более позднее происхождение, хтоническое значение, замысловатые вращения корпуса, «игру» с юбкой. По утверждению Антонио Гадеса, «фламенко – это воплощение трёх стихий: ноги – земля, корпус и руки – воздух, а душа – огонь» [4].

В традиции фламенко, как в явлении в большей степени восточном, нераздельно сосуществовали и сосуществуют высокий и низкий культурные регистры. В настоящее время различают старое, *риго* («чистое»), т.е. настоящее искусство, и новое (коммерческое) – продукт развлекательной индустрии. Показательно, что в современной культуре фламенко органично вписывается как в её популярную сферу, так и в элитарное, высокое искусство.

Отметим ещё такую особенность традиции фламенко, как синтетичность, то есть соединение многих культурных опытов (сочетание полиэтничности, поликонфессиональности, различных экологических типов), что наделяет её той удивительной притягательностью и жизнеспособностью, которая, на наш взгляд, и объясняет её популярность во всём мире, независимо от времени. Это характерно для андалусской культуры в целом, если вспомнить огромный интерес к ней в европейской и русской музыкальной культуре в XIX – начале XX веков.

Таким образом, популярность фламенко объяснима его восточными истоками и основными характеристиками.

Кроме того, традиция фламенко оказалась созвучной и культуре постмодерна с её мозаичностью, способностью откликаться на всё и открытостью всему. Постмодерн пересматривает отношение к танцу, который становится, с одной стороны, «глянцевой упаковкой» потребительской массовой культуры, с другой, – обращением к истокам, архаике, биогенным кодам, мифопространству. Отсюда – символически насыщенное использование танца в кинематографе. Вероятно, только в конце XX века могла появиться танцевальная трилогия Карлоса Сауры («Кровавая свадьба», «Кармен» и «Колдовская любовь»), где фламенко и его средства выразительности в интерпретации классических сюжетов выведены на уровень мировой художественной культуры.

Относительно содержательного аспекта фламенко, уже упоминавшиеся его основные поэтические мотивы – «ностальгия по жизни», «праздник одиночества», «смерть и любовь» – оказались созвучны человеку XX века, эпохи катаклизмов и трагедий:

«Если ты услышишь звон колоколов,
Не спрашивай, по ком они звонят.
Они звонят по мне.
По моим умершим надеждам» [5].

Подобные «экзистенциалистские» поэтические тексты весьма характерны для фламенко. И всё это подчёркивается крайне экспрессивной манерой исполнения.

Интересно, что в поэтических текстах фламенко можно найти приём фрагментарности, так называемой «разомкнутости» повествования и связанный с этим эффект переключения внимания (что также входит в систему средств постмодернистской эстетики). Песня фламенко построена на ярких эпизодах и образах, зачастую вырванных из других текстов, и для их понимания нужно знание широкого контекста⁴. Об этом явлении пишет А. Гелескул: «Дробное строение... с их переключкой таинственных голосов, с их неожиданными пространствами и превращениями, – это прерывистая цепочка образов, обособленных и сведённых воедино внутренней мелодией, обманчиво похожей на сюжет. Ближние и дальние планы, словно цветные аккорды, властно ведут наше воображение – и мы с известной свободой, начинаем домысливать события или, как сказал бы Лорка, разгадывать тайну» [2,12].

С середины XX века искусство фламенко вступило в один из наиболее динамичных и противоречивых этапов своего развития, который можно охарактеризовать как поиск новых путей и идей. Речь идёт об экспериментах с фламенко и его слиянии с другими видами искусства (например, в музыкальной сфере – с джазом и академической музыкой). Назовём лишь два имени – испанского композитора Хоакина Родриго и гитариста Пако де Лусию, – с которыми связана эпоха выдающихся экспериментов.

Однако главное для фламенко – это, несмотря на вызовы времени и эксперименты, оставаться самим собой, не порывая со своими подлинными источниками. Не случайно в ноябре 2010 года фламенко включено в список нематериальных объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Сергеева, Т.** Постигая искусство фламенко [Текст] / Сергеева Т. // «Музыковедение». – 2011. № 7. – С. 50 – 51.
2. **Гелескул, А.** Андалусский алтарь [Текст] / Гелескул А. // Лорка Ф. Г. Цыганское романсеро. – М., 1996. – С. 5 – 20.
3. **Лорка, Ф. Г.** Дуэнде, тема с вариациями [Текст] / Лорка Ф. Г. // Избранные произведения в 2-х томах. Стихи. Театр. Проза. Том. 2. – М.: «Художественная литература», 1986 // URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt (дата обращения: 10.03.2012).
4. «Балет Антонио Гадеса» снова в Израиле [В Интренете] // Dance life. 07.02.2011 // URL: <http://ru.dancelife.co.il/173772> (дата обращения: 10.03.2012).
5. **Шевченко, А.** Неукротимые игры фламенко. Ностальгия по жизни [В Интренете] // URL: <http://www.flamenco.ru/articles/shevchenko4> (дата обращения: 10.03.2012).

REFERENCES

⁴ На нестыковку и существование лакун в текстах песен фламенко обращал внимание ещё Ф. Лорка. Об этом говорят и сами современные андалусийцы, с которыми автор статьи неоднократно обсуждал эту проблему.

1. **Sergeyeva, T.** Postigaya iskusstvo flamenko [Tekst] / Sergeyeva T. // «Muzykovedeniye». – 2011. № 7. – S. 50 – 51.
2. **Geleskul, A.** Andalussky altar [Tekst] / Geleskul A. // Lorka F. G. Tsyganskoye romansero. – M., 1996. – S. 5 – 20.
3. **Lorka, F. G.** Duende, tema s variatsiyami [Tekst] / Lorka F.G. // Izbrannyye proizvedeniya v 2-kh tomakh. Stikhi. Teatr. Proza. Tom. 2. – M.: «Khudozhestvennaya literatura», 1986 // URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt (data obrashcheniya: 10.03.2012).
4. «Balet Antonio Gadesa» snova v Izraile [V Intrenete] // Dance life. 07.02.2011 // URL: <http://ru.dancelife.co.il/173772> (data obrashcheniya: 10.03.2012).
5. **Shevchenko, A.** Neukrotimye igry flamenko. Nostalgiya po zhizni [V Intrenete] // URL: <http://www.flamenco.ru/articles/shevchenko4> (data obrashcheniya: 10.03.2012).

Tatiana SERGEEVA

FLAMENCO AND CONTEMPORARY CULTURE: INTERACTION

Abstract

In the article the reasons of special popularity and demand of the flamenco in the modern culture are analyzed. They are caused by east characteristics and the synthetic nature of the flamenco, and also their accord to a postmodern culture.

Keywords: flamenco, dance and music of Spain, Andalusian culture, postmodern culture.

Татьяна СЕРГЕЕВА

ФЛАМЕНКО ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ МӘДЕНИЕТ: ТАРТЫЛЫС НЫСАНЫ

Түйін

Мақалада заманауи мәдениеттегі фламенко аспабының ерекше танымалдылығы мен қажеттілігінің себептеріне талдау жасалады. Олар шығыс сипаты мен фламенконың синтетикалық табиғатына, сонымен қатар, олардың модерннен кейінгі мәдениет үндестілігіне негізделген.

Тірек сөздер: фламенко, Испанияның би және музыкасы, андалус мәдениеті, модерннен кейінгі мәдениет.

Сведения об авторе:

Сергеева Татьяна Сергеевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и практики электронных СМИ Института массовых коммуникаций и социальных наук Казанского (Приволжского) федерального университета, доцент кафедры теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

Автор туралы мәлімет:

Сергеева Татьяна Сергеевна – өнертану докторы, Қазан (Привольжск) федералдық университетінің «Көпшілік коммуникациясы және әлеуметтік ғылымдар институтының», «Электрондық БАҚ-ның теориясы мен тәжірибесі» кафедрасының доценті, Жиганов атындағы Қазан Ұлттық консерваториясының орындаушылық өнер теориясы мен тарихы кафедрасының доценті.

Information about author:

Sergeeva Tatiana – Doctor of Arts, Associate Professor of Electronic Media Theory and Practice department of Institute of Mass Communications and Social Sciences, Kazan Federal University; assistant professor of theory and history of the performing arts department of the N. Zhiganov Kazan State Conservatory.

UDC 78.01

*Aliya SABYROVA**Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory***THE TRADITIONAL KAZAKH SONG IN THE ASPECT OF ANCIENT MYTHOLOGICAL BELIEFS**

Abstract: The article examines representations associated with bird totems in ancient Turkic mythology. Veneration of swan, goose and owl came down hitherto from the time of the Saka, Hun influenced the culture of the Kazakh songs. Such definitions of the lyrics as “*andi sayrau*” (“twitter song”), “*an qanaty*” (“wings of song”), “*andi qalqytu*” (“a soaring song”) associated with the system of views on the manner of singing are discussed in this paper. Therefore the image of birds used in the state emblem and flag.

Keywords: totem bird, image of a bird, the mythology of the Turks.

Тірек сөздер: құс тотемі, құс бейнесі, түркі мифологиясы.

Ключевые слова: тотем-птица, образ птицы, мифология тюрков.

It was impossible to imagine systematic studying of ancient mythological form and monotheism as an independent object forty years ago. Methodological bases of researches of this problem were prepared by ethnographic activity and supervisions of specialists in folklore of XIX century as Ch. Valikhanov, A. Divaev, D. Banzarov and by monographic works of foreign scientists as M. Bois, V. Ternier, L. Levy-Brul, O. Fradenberg, S.A. Tokarev, V.N. Basilov, E.M. Meletinsky and others [1]. The ideas of different ancient superstitions, beliefs and Islamic influences on verbal poetic creativity and their displays are in customs and ceremonies dispersed in many philological researches of Kazakh folklore of M. Auezov, A. Margulan, B. Uahatov, B. Abylkasimov, C. Kaskabasov, E. Tursunov, A. Seidimbek and in theological, ethnographic, philosophical researches of T. Shulenbaev, S. Aktaev, H. Arginbaev, A. Toleubaev, G. Kasimov [2] and others.

This scientific works confirm the importance of ancient mythological beliefs in world view of the people. The declared aspect of study successfully develops in musicology. System description of mythological picture of the world was undertaken in fundamental labor “Traditional world view of Turks of South Siberia” [3], where on the basis of presentations of a number of Turkic people social status of shaman and functions of singing-othertalking were certain. These researches were confirmed on the base of evolution of Turkish bourdon tow-voices contrapuntal in dissertation of L. Haltaeva [4]. Kazakh ancient totemic beliefs, related to a funeral-mention rites, dualistic ideas about beyond the grave life and ceremony of initiation, according to scientists S. Raimbergenova and G. Omarova [5, 6], made rich in content semantics of ancient *kui*-legends about lame and sacred animals.

S. Elemanova [7] also pays attention on initial character of wedding *sinsu* and *betashar*. Integral approach in the study of wedding ceremony allowed not only to expose his ethnographic specific, but also latent semiotics of ceremony. Articles of scientist about the songs of Muslim post *zharapazan* and about Sufi *zikir*'s melodies designated the outlines of evolutionary way of religious presentations in the Kazakh song. Mythological layer of the Kazakh ancient folklore lyric poetry investigated by D. Amirova [8], looks like an attempt to glance in the world of life of that time and recreates a look of ancient ideal of sound, based on an imitation of sounds of a nature. That's why suppositions of A. Berdibai [9], that is the most

archaic part of the song, sound reasonably, because it rudimentary exists till today as non-lexical adding to the verse. At the same time, refrain of the song, which is called “*qayirma*” (from the word “*qaytu*”, “*qaytti*”, that means “to return”, “to get back”), confirms the presence of faith in a reincarnation in the Kazakh environment.

The system of ancient mythological beliefs about music can be educed by studying of sources and poetic basis of song. A content of traditional Kazakh songs wasn't a subject of independent study before. But it's necessary to confess that such interesting and independent direction of musicology would throw light on the wide circle of presentations, explaining a context of all ancient mythological beliefs of Kazakh people. It should be noted, that poetry were formed and saved by generations, and it has built it's own key denotations “concept vehicle”. The task of researcher consists in their system exposition. In the period of desacralization of the music, when singing was realized as the independent aesthetic phenomenon in a traditional poetry, the atmosphere of correct singing was certain as “*andi bappen aitu*” (singing of song on rules). This system of presentations is based on one basic presentation – music results in harmony the inner world of man (“*konil aschar*”) and his relationships with nature (on principle micro and macrocosm).

These rules are base on watching of a man nature (studying at a nature) and surrounding world. In this connection Kazakh traditional picture of the world and the base constituents of the ideal singing, according to monographic labour of S. Ayazbekova [10], had a few stages of development. These stages are – cosmocentric, naturecentric, monocentric and anthropocentric. The first tow of them in our view most closely related to the early folklore period of becoming of song, therefore completer expose the constituents of national sound ideal. Naturecentric model is presented by texts of epic, *akhin* poetries, and also by the domestic song of *kara olen*.

The object of our study was one of constants of naturecentric picture of the world is character of bird. We will trace modification and evolution of this character in a culture. It is necessary to notice that the boarders of this article doesn't allow to light up the declared aspect of problem scalene and deeply. That's why positions of this article are expounded concisely and carry preliminary character. As material of research we are attract the published musically-ethnographic collections of the Kazakh folk and professional songs. Our research object selection is not casual, in fact Kazakhs speaking about a song designate her: “*an schirkau*”, “*an sairau*”, “*an kalkitu*” (“the flight of the song”, “to twitter song”, “a song steams”). All these metaphors specify on the inspiring value of singing, music carried out in the elevated atmosphere of joint work.

In texts of folk lyric and domestic, and also folk-professional songs the phenomenon of singing is exposed with extraordinary plenitude. In texts the process of extraction of sound, melodious motion, development and quality of song is “analysed” as the artistic phenomenon. The analysis of poetic texts showed that the special confession in a folk-professional environment was got by melodies flight, difficult of access for amateur voice, and by virtue of it favorite professionals. A height and virtuosity of melodies are imprinted by folk determinations: “*aeletu*”, “*kokke orletu*”, “*aspandap an schirkau*” (literally: to “sing, flying up in sky”).

There is terminology, indicative on specific carrying out subtleties the extractions of sound, related to the various receptions of singing: “*enteletu*” (“singing by an assertive sound”), “*bulkuldetu*” (“seething, vibrating”), “*komei bulpuldaidy*”, “*dausty izgitip aidau*” (“by a buzzing, vortical sound”), “*dau sirganau*” (by a sliding sound). The breadth of range of such songs is given out by metaphors: “*tasu*” (“to spread”), “*aeletip an schirkau*” (“rocketing high into the air song”), “*askak an*” (“elevated song”), “*orletu*”, “*schariktatu*” (“highly soaring song”). Soft sounds of uppercase compared to character of swan: “*Akkudai aspandagi an kosuschi em*” (“When the question is about a song, I steam in the sky, like

swan”) and on the sounds of middle register, coinciding with a former traditional line-up of *dombra* – “*konir kazdin dausindai*”.

Epithets, related to painting in gay colors in development of melody in middle areas the forms quite often compared to the nightingale singing. Such denotations of song patterns, as “*mamirlau*”, “*ange sal turlenlirip beine bulbul*”, “*kubilu*”, “*turlendiru*”, “*tolkitu*”, “*buraltip an schirkau*”, “*aschekeileu*”, “*oinaktatu*”, “*tamilschitu*” – testify that development of melody had character of the undulating varying.

Concept the climactic areas of form mark in tradition: “*samgau*”, “*schirkau*”, “*kalkitu*”. Considered in antiquity, that the invisible world is only pronounced the having voice. That’s why, calling to the spirits, it was important to tax voice, to wail (“*daus*”) [D. Amirova]. That explains existing till today in Zhetisu regional analogues of a funeral-mention cycle, such as “*daus schigaru*”, “*daus koteru*”. The term of “*koterme*” in Zhetisu is designating the refrain of the funeral weeping, executable usually in a high register [11].

Thus, character of bird is constantly used in the folk singing. This character in Indo-European mythology symbolized the overhead world, sky and sun, and in shamanistic tradition of Turks of South Siberia – ritual vestment, soul of doctor. Therefore these epithets, designating singing, are main part of mythological picture of the world. In frontier situations the “bird singing” served as the language of othertalking of shaman. Appearance of this character is non-random and ascends to deep antiquity. Not secret, that shamans comprehended there magic ceremony as a flight. They traveled in another world on the musical instrument. Sleeves and symbolics of ritual suit of shaman could remind a bird, because a bird quite often was the patron of force of shaman. Feathers of eagle-owl were not only talisman on the head-dresses of akhins, sals and seres, but also symbolized the personal patrons of talent of singer (“*nagual*”) [E.Tursunov].



Fig. 1. Kazakh traditional artists

In Kazakh tradition feathers served not only as a talisman from jinxing, but the self space of nomad’s tent, supported by the world of spirits-ancestors, was designated in tradition by a capacious word “*kanat*” (“wing”), that also served as a square perch. In antiquity singing had a goal to indulge spirits.



Fig.2 The insight of the yurt.

Maybe, that explains the origin of the long beginning of the songs, turned to the help, support of ancestors. With the loss of the ceremonial setting of song a myth about a bird loses his sacred value and reincarnated in character of the wonderful singing. Choice of type of the birds, personifying a song, also was not arbitrary. It is the birds-totems honored as sacred, a hunt on that was forbidden. In musically-poetic texts a song and singing contact mainly with three types of birds: swan, brown goose and nightingale. All three kinds were sacred. To the Kazakh ideal of voice, as is generally known, determination corresponded of “*konir kazdin dausindai*” (“a voice like a brown goose has”).

Typology of complimentary remarks about voice: “*kaz moinmin*” (letters “a voice like a brown goose has”), “*akkumen aspandagi an kosuschi em*” (“song my steams like a swan in the sky) confirms their status of national voice ideal. Flying up upwards of a melodious contour is perceived as a norm without that the usual form of song is unthinkable: “*kelmeidi an porimga schirkap salmai*” (“A song does not find the ordinary form, while will not fly up”). Some poetic epithets is impossible to imagine without a word “song”. Such are word-combinations: “*an schirkau*”, “*an sairau*” (letters: “song as a bird twitter”), “*an kalkitu*” (letters: “soaring song”), “*kanattandiru*” (letters: “a song, having the wings) : “*Men aitamin olindi kustai zaulap*” (I sing a song, steaming as a bird); “*kaliktap an salu*” (letters. “soaring singing”); “*schirkap salu*” (letters. “singing highly flying”); “*animnin schariktaidi ashilari*” (“the song carried out by an open sound steams”); “*aspanda shariktaidi askak an*” (song, flying highly in the sky). The source of a beautiful sound, throat, is compared to the nest: “*tandaimda schel sozdin uiasi bar*” (letters. “In the throat of a singer the stream of words nest as a wind”); “*olennin tandaimda uiasi bar*” (letters. “A throat is a nest of verses”); “*karaimin auziy achsan komeine, bir bulbul ketken au dep shumirtkalap*” (“If you will open a mouth, I will see (letters) a nightingale nested in a throat”). Comparing of singer to the nightingale (“*annin bulbuli*” – “nightingale song”, “*bulbul daus*” – “nightingale voice”, “*shigit bulbul*” –

“horseman is a nightingale”) is probably related to Arabic literature, where the allegory of nightingale and roses personified perfection of face of God [12]. It should be noted that one of sources of songs-onomatopoeias were ancient *kui*-legends about sacred animals (“*Kaskir*” (“wolf”), “*Nar idirgen*” (“Milking camel”), and among them *kui* “*Akku*” (“white swan”). As is generally known, they are related to the faith in sacred animals-totems, where onomatopoeia to the animal was equal to most animal, and provided success of commercial magic [5,6].

In traditional music of XIX century onomatopoeia becomes major expressive means for the transmission of Sufi theory of emanation. “*Bulbul*” (nightingale) served as the means of transmission of isothere character of Perfect God. Emulating singing of nightingale corresponded to the allegorical image of ecstasy of Sufi from beholding of blameless face of the most High. Tradition of *kuis* “*Bulbul*”, that got a wide development in *kuis tokpe* (Kurmangazy, Dauletkerey, Dinah) formed the independent branch of instrumental music, adopted by P. Shchegebaev as tradition of *nazira* [12]. At the same time, onomatopoeically elements in the folk-professional song of XIX century are usually related to the refrain. The question is about such popular songs as “*Gakku*” of Ukili Ibray and “*Ak kain*” of Shashubay. As historical, ethnographic and study of art researches show, bird is deep and ancient character in the culture of Kazakhs.

In Kazakh mythology character of bird was related to ceremonial practice, he deeply got into the art and poetry. Characters of birds get to the national patterns, find a reflection in the Kazakh traditional jeweler art. Almost at all people bird associated with the overhead world and sun. In the days of saks and oguses the birds of hawk's family were sacral. An eagle and griffin was in the metallic decorations of saks, where a bird interpreted as the symbol of universe. An image of wings on the head-dress of saks warrior was the sign of the highest power, and four wings on the *kulakh* meant, that he managed four parties of light.

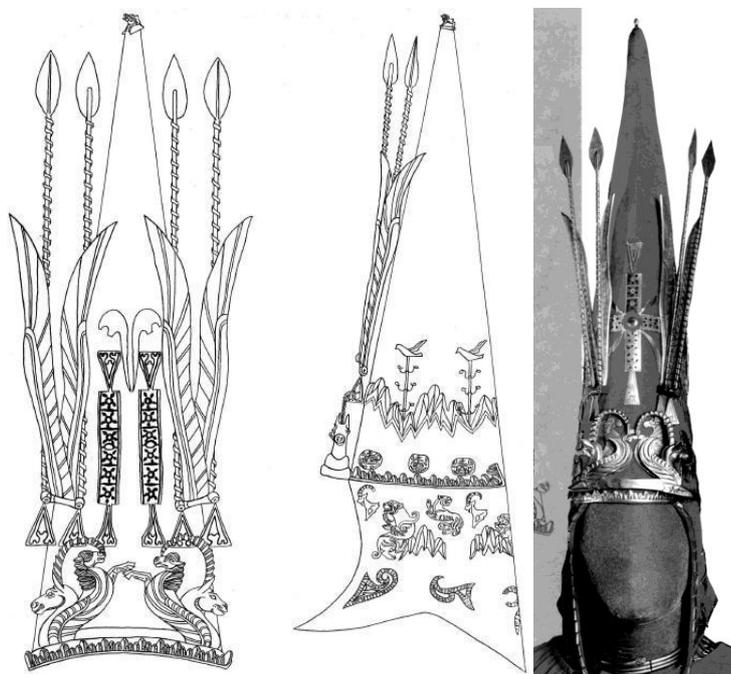


Fig. 3 The Golden Man's hat – *kulakh*

Therefore in the chronics of Herodoth saks were adopted as “gold by guarding vultures”, because saks leaders carried the winged crowns. At oguses hawk and his varieties were the symbols of tribes (*tamga*), and also emblem of power. The presence of cult of birds is proved

by the names of the Kazakh tribes and war-cries (*urans*). A golden eagle and an eagle-owl was also provided with protective force for Kazakhs. Particular interest in the Kazakh traditional jeweller decorations presented pattern “ukiaiak” – claws in a silver frame that was provided with magic force.



Fig.4 Kazakh traditional jewelry

“Birds were not only protective talismans, they also personified impregnating, clearing force, symbolized different good wishes, were the carriers of the light beginning. To character of bird Kazakhs associated happiness, (it was considered, that to see a bird in sleep means happiness). It was considered that images of birds in a house assisted goodness” [13]. So, a character of birds was one of the leading symbols of the Kazakh traditional jeweller decorations and decorative pattern. Great Abay also compared the melodious contour of song to the flying up and highly soaring bird: “*Konil kusi kuikilshir chartarapka*”. A song performance causes a glad mood, delight of the soul. Abay writes, that the soul, rejoicing, dances in time of a song. Thus, a bird is once again shown as deep semantic character of centuries-old culture.

The image of the bird is also in the State emblem and National flag of the Contemporary Kazakhstan

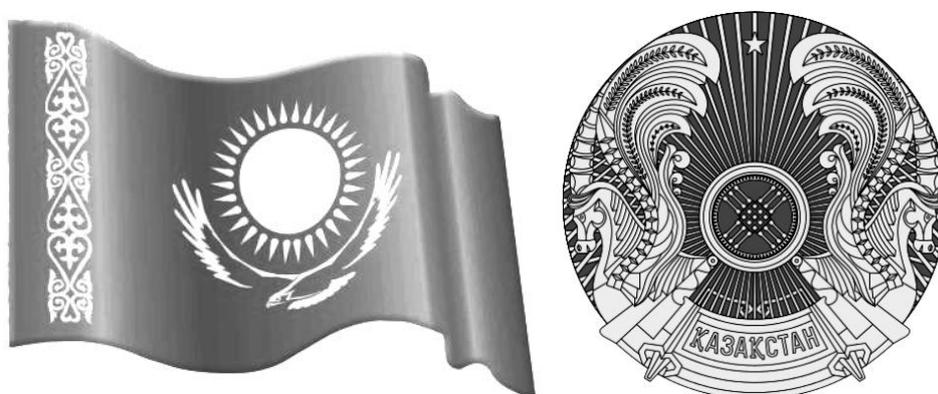


Fig. 5. The state sybols of The Republic of Kazakhstan

Thus, our small digression in the history of one of the most important poetic characters proved deep connection of this character with the whole ancient traditional culture of Kazakhs.

REFERENCES

(transliterated)

1. **Valihanov Ch.** Sledy shamanstva u kirgizov // Valihanov Ch. Izbrannye proizvedenija. Almaty, Kazgoslitizdat,1958; **Divaev A.** Kazahskaja narodnaja poezija. Almaty,1964; **Banzarov D.** Sochinenija Moskva,1955; **Bojs M.** Zaroastriycy: verovanija, obychai. M.,1988; **Tjerner V.** Simvol i ritual M.,1983; **Frejdenberg O.** Vvedenie v teoriju antichnogo fol'klora M.: Nauka,1978; **Frezer J.** Zolotaja vetv' M.,1980; **Levi-Brul L.** Sverhestestvennoe v pervobytnom myshlenii M., 1937; **Tokarev S.A.** Rannie formy religii M.,1964; **Basilov V.N.** Izbranniki duhov M.,1984; **Meletinskij E.M.** Pojetika mifa M., 1974.
2. **Aueзов M.** Adebiet tarihy Almaty, 1971; **Margulan A.** Korkyt ata omiri men afsanalary // Zhuldyz 1983, №4; **Uahatov B.** Kazaktyn halyk olenderi Almaty,1974; **Abilkasymov B.** Telkonyr Almaty, 1993; **Kaskabasov S.** Kolybel' iskusstva Almaty: Oner,1992; **Tursynov E.** Kazak auyz adebietin zhasaushylarynyn bajyrghy okilderi Almaty: Ghylym,1976; **Sejdimbek A.** Kazaktyn kuj oneri Astana: Kultegin, 2002; **Shulenbaev T.** Magi bogi i dejstvitel'nost' Almaty,1961; **Akataev S.** K perezhitkam kul'ta tengri u kazahov // Izvestija ANKazSSR – 1984 – №2 (serija obshhestvennyh nauk); **Argynbaev H.** Kazak otbasy Almaty, 1996; **Toleubaev A.T.** Relikty doislamskih verovanij v semejnoy obrjadnosti kazahov Almaty: Ghylym, 1991; **Shahanova N.** Mir tradicionnoj kul'tury kazahov Almaty: Kazahstan, 1998; **Kasymova G.** Ritual'naja muzykal'naja kul'tura kazahov Almaty, 2008.
3. Tradicionnoe mirovozzrenie turkov Yuzhnoj Sibiri: Znak i ritual. Novosibirsk: Nauka, 1990.
4. **Haltaeva L.** Genesis i jevoljucija burdonnogo mnogogolosija v svete kosmogonicheskikh predstavlenij tjurko-mongol'skih narodov. Avtoref. dis. ... kand. iskusst. Tashkent, 1991.
5. **Raibergenova S.** Drevnjaja instrumental'naja muzyka kazahov Rukopis'.diss isk. Tashkent, 1993.
6. **Omarova G.** Kazahskaja kobyzovaja tradicija. Voprosy izuchenija kazahskoj tradicionnoj muzyki. Almaty,2009.
7. **Elemanova S.** Kazahskoe tradicionnoe pesennoe iskusstvo Almaty: Dajk-press, 2000.
8. **Amirova D.** Rannie formy kazahskoj pesennoj kul'tury //Istorija iskusstv Kazahstana. Ocherki. Almaty,2003 – 1 tom.
9. **Berdibaj A.** Kazahskaja tradicionnaja pesnja s kajyrma. Rukopis' diss. kand. iskusst. Almaty, 1997.
10. **Ajzbekova S.** Kartina mira jetnosa: Korkut ata i filosofija muzyki kazahov Almaty.,1999.
11. **Muptekeev B.** Zhetisudyn ontustik shyghys ajmaghynyn kujshilik dasturi Ruposis' diss. kand. iskusstv. Almaty, 2009.
12. **Shegebaev P.** Proishozhdenie i razvitie obraza solov'ja v dombrovoj muzyke. // Instrumental'naja muzyka kazahskogo naroda A: Oner, 1985
13. **Tohtabaeva Sh.** Serebrjanyj put' kazahskih masterov A: Dajk-press, 2005.- S.245-246
14. **Iskakova G.** Nacional'nye istoki pesennogo tvorchestva N.Tlendieva Avtoref. diss. kand. iskusst. Almaty, 2010.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Валиханов Ч.** Следы шаманства у киргизов // Валиханов Ч. Избранные произведения. Алматы, Казгослитиздат,1958; **Диваев А.** Казахская народная поэзия. Алматы,1964; **Банзаров Д.** Сочинения Москва,1955; **Бойс М.** Зароастрийцы: верования, обычаи. М.,1988; **Тэрнер В.** Символ и ритуал М.,1983; **Фрейденберг О.** Введение в теорию античного фольклора М.: Наука,1978; **Фрезер Дж.** Золотая ветвь М.,1980; **Леви-Брюль Л.** Сверхестественное в первобытном мышлении М., 1937; **Токарев С.А.** Ранние формы религии М.,1964; **Басилов В.Н.** Избранники духов М.,1984; **Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа М., 1974.
2. **Әуезов М.** Әдебиет тарихы Алматы, 1971; **Маргулан Ә.** Қорқыт ата өмірі мен әфсаналары // Жұлдыз 1983, №4; **Уахатов Б.** Қазақтың халық өлеңдері Алматы,1974; **Әбілқасымов Б.** Телқоңыр Алматы, 1993; **Қасқабасов С.** Қолыбель искусства Алматы: Өнер,1992; **Тұрсынов Е.** Қазақ ауыз әдебиетін жасаушыларының байырғы өкілдері Алматы: Ғылым,1976; **Сейдимбек А.** Қазақтың күй өнері Астана: Күлтегін, 2002; **Шуленбаев Т.**

- Маги боги и действительность Алматы, 1961; **Ақатаев С.** К пережиткам культа тенгри у казахов // Известия АН КазССР – 1984 – № 2 (серия общественных наук); **Арғынбаев Х.** Қазақ отбасы Алматы, 1996; **Толеубаев А.Т.** Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов Алматы: Ғылым, 1991; **Шаханова Н.** Мир традиционной культуры казахов Алматы: Казахстан, 1998; **Касымова Г.** Ритуальная музыкальная культура казахов Алматы, 2008.
3. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990.
 4. **Халтаева Л.** Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в свете космогонических представлений тюрко-монгольских народов. Автореф. дис. ... канд. искусств. Ташкент, 1991.
 5. **Раибергенова С.** Древняя инструментальная музыка казахов Рукопись. дисс. иск. Ташкент, 1993.
 6. **Омарова Г.** Казахская кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Алматы, 2009.
 7. **Елеманова С.** Казахское традиционное песенное искусство Алматы: Дайк-пресс, 2000.
 8. **Амирова Д.** Ранние формы казахской песенной культуры // История искусств Казахстана. Очерки. Алматы, 2003 – 1 том.
 9. **Бердибай А.** Казахская традиционная песня с кайырма. Рукопись дисс. канд. искусств. Алматы, 1997.
 10. **Аязбекова С.** Картина мира этноса: Коркут ата и философия музыки казахов Алматы., 1999.
 11. **Мүптекеев Б.** Жетісудың оңтүстік шығыс аймағының күйшілік дәстүрі Рупосись дисс. канд. искусств. Алматы, 2009.
 12. **Шегебаев П.** Происхождение и развитие образа соловья в домбровой музыке. // Инструментальная музыка казахского народа А: Өнер, 1985
 13. **Тохтабаева Ш.** Серебряный путь казахских мастеров А: Дайк-пресс, 2005.- С.245-246
 14. **Искакова Г.** Национальные истоки песенного творчества Н.Тлендиева Автореф. дисс. канд. искусств. Алматы, 2010.

Әлия САБЫРОВА

КӨНЕ МИФОЛОГИЯЛЫҚ СЕҢІМ АСПЕКТІСІНДЕГІ ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ ӘНІ

Түйін

Бұл мақалада көне түркі мифологиясындағы құс тотемімен байланысты түсініктер қарастырылады. Сақ, ғұн заманынан қазіргі кезге дейін жеткен аққу, қаз, үкі құстарын қастерлеу қазақтың ән мәдениетіне де әсер етті. Мақалада «әнді сайрау», «ән қанаты», «әнді қалқыту» секілді ән мәтіндеріндегі жүйелі көзқарастар әнді орындау мәнеріне қатысты. Сондай-ақ құс белгісі елтаңба мен туды да көрініс табатыны айтылған.

Тірек сөздер: құс тотемі, құс бейнесі, түркі мифологиясы.

Алия САБЫРОВА

ТРАДИЦИОННАЯ КАЗАХСКАЯ ПЕСНЯ В АСПЕКТЕ ДРЕВНИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ВЕРОВАНИЙ

Резюме

В статье рассматриваются представления связанные с образом птиц-тотемов в древнетюркской мифологии. Дошедшее со времён саков, гуннов до настоящего времени почитание лебедя, гуся, филина повлияло на казахскую песенную культуру. В статье приводятся такие определения из текстов песен как «*әнді сайрау*» («щебетать песню»), «*ән қанаты*» («крыло песни»), «*әнді қалқыту*» («парящая песня»), связанные с системой взглядов о манере исполнения песни. Поэтому образ птицы используется в государственном гербе и флаге.

Ключевые слова: тотем-птица, образ птицы, мифология тюрков.

Information about the author:

Sabyrova Aliya – docent of Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD.

Автор туралы мәлімет:

Сабырова Әлия Сұлтанмұратқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті.

Сведения об авторе:

Сабырова Алия Султанмуратовна – доцент кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

УДК 781.7

*Марлена КОКИШЕВА, Валерия НЕДЛИНА
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

ПАРАДОКСЫ ЖАНРА «СИМФОНИЧЕСКИЙ КЮЙ» КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Резюме: Исследование посвящено специфическому жанру казахстанской академической музыки – симфоническому кюю. Этот феномен пока не получил полноценного теоретического осмысления, что выражается в ряде противоречий в его оценках. В число парадоксальных свойств жанра входят противоречивость жанрового определения; многообразие жанровых форм; двойственность понятий «симфонический» и «кюй» (как средство и как метод); синтетичность; высокая социальная значимость при отрыве от исконной традиции; постмодернистская сущность при отсутствии в казахстанской культуре явно выраженного модернизма.

Ключевые слова: симфонический кюй, симфоническая музыка Казахстана, кюй для оркестра.

Keywords: Symphonic kuy, symphonic music of Kazakhstan, kuy for Orchestra.

Тірек сөздер: симфониялық күй, Қазақстанның симфониялық музыкасы, оркестрге арналған күй.

С момента создания симфонического кюя «Дайрабай» Е. Рахмадиева (1973) прошло уже более пятидесяти лет. За это время создано свыше ста композиций с таким жанровым определением. Однако противоречивость сущности этого явления, отмечавшаяся композиторами и музыковедами в период его зарождения, до сих пор не получила теоретического осмысления и, по большому счёту, не была снята.

Внимание авторов привлекли ряд спорных вопросов и противоречий жанра, парадоксальных по своей сути. К ним, прежде всего, относятся:

- неоднозначность жанрового определения;
- многообразие форм, объединяемых названием «симфонический кюй»;
- двойственность понятия «симфонический» – как средство (оркестр) и как метод (симфонизм);
- широта применения термина «кюй» – как форма традиционного кюя, как тематизм в духе домбрового жанра, как творческий метод;
- культурологическая комплексность (диалог культур, диалог традиций, диалог эпох) при разрыве с почвенностью традиционного жанра;
- высокая социальная значимость при утрате исконных свойств профессионального искусства устной традиции (импровизационность, форма подачи, среда бытования и прочая);
- постмодернистская сущность жанра при отсутствии в казахстанской культуре этапа модернизма.

Безусловно, в рамках данной статьи сложно дать развёрнутую картину истории, типологии и теоретических аспектов жанра. Через выявление парадоксов жанра мы обозначаем круг проблем, связанных с симфоническим кюем, и намечаем пути дальнейшего исследования этого феномена.

После исполнения на Международной музыкальной Трибуне стран Азии кюя «Дайрабай» («Праздничный кюй») Е. Рахмадиева в 1973 году это произведение стало

своеобразной музыкальной визитной карточкой Казахстана. Симфонические кюйи Е. Рахмадиева включались практически во все концертные программы дней советской культуры за рубежом [1, 36]. Однако официальная позиция, высказываемая в восторженных откликах прессы (как республиканской, так и мировой) об «изобретении» жанра «симфонический кюй», была оспорена выдающимся казахстанским композитором Газизой Жубановой.

Итак, **парадокс первый**: в понятии «симфонический кюй» соединяются явления разного порядка и разной природы. По мнению Г. Жубановой, это жанровое определение носит формальный характер («отголосок Постановления о формализме в музыке 1948 года»). Она пишет: «Присоединив к европейскому слову слово “кюй”, “мугам”, получаешь смешанный симфофольк-жанр. На самом деле он мало отличается от ранее созданных “Балбрауна” Е. Брусиловского, “Танца” из “Биражана и Сары” М. Тулебаева, “Народного танца” из “Легенды о белой птице” автора этих строк...» [2, 22]. Традиционный жанр обладает своими сущностными чертами, и исполненный симфоническим оркестром кюй не может считаться самостоятельным жанром [2, 23].

Нужно признать справедливость замечаний Г. Жубановой. Действительно, первые симфонические кюйи Е. Рахмадиева продолжают уже сформировавшуюся к 1970-м годам традицию оркестровых обработок народных и народно-профессиональных кюйев, зародившуюся в творчестве Е. Брусиловского, М. Тулебаева, А. Жубанова. Как мы считаем, мнение Г. Жубановой может быть распространено главным образом на жанр симфонической обработки кюйя. Тем не менее, сам факт декларации нового жанра Е. Рахмадиевым вызвал к жизни новое направление творческих исканий композиторов Казахстана. Широта этих жанровых экспериментов отражается во втором парадоксе.

Парадокс второй. Под поднятием «симфонический кюй» подразумеваются разные симфонические жанры: обработка, поэма, легенда, увертюра, картина, *тогау* (дословно «раздумья») и другие. По сути этот парадокс связан с проблемами типологии жанра. С одной стороны термином «симфонический кюй» обозначаются произведения, существенно отличающиеся как по форме, так и по содержанию. С другой стороны, существует множество произведений, не имеющих данного жанрового определения, но мыслящихся самими авторами как симфонический кюй¹.

Следует, прежде всего, определить, что именно считать симфоническим кюйем. Если рассматривать как таковые только те опусы, которые жанрово обозначены самим композитором как кюйи, то из контекста исследования выпадают многие произведения, типологически схожие с оркестровыми кюйями, но не называемые авторами термином Е. Рахмадиева. Отдельный вопрос – применение термина «симфонический кюй» к произведениям для оркестра народных инструментов, камерного оркестра или других составов. Проблема жанрового определения расширяется в связи с многоуровневостью самих терминов «симфонический» и «кюй». Чтобы подойти к вопросу типологии исследуемого жанра, следует определиться в его терминологии.

Парадокс третий. Под термином «симфонический» можно понимать как *средства* (симфонический оркестр, а шире – средства оркестровой выразительности), так и «художественный принцип философски-обобщённого диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве»[3] (симфонизм).

При понимании термина «симфонический» как синонима «оркестровый» возникает основание для классификации типов симфонического кюйя по исполнительским

¹ В процессе отбора партитур для анализа в будущей диссертации М. Кокишевой был проведён опрос композиторов, в ходе которого к анализу зачастую предлагались самостоятельные произведения либо части циклических форм, не носящие определение «симфонический кюй» (подробнее см. **парадокс четвёртый** в данной статье).

средствам. Так под понятие «симфонический кюй» с одной стороны подпадают переложения традиционных кюйев и авторские произведения для симфонического оркестра. К таковым относятся кюйи Е. Рахмадиева, Б. Кыдырбек, В. Стригоцкого, А. Токсанбаева, Е. Хусаинова и других композиторов. С другой стороны, «симфоническими» могут быть названы кюйи и для оркестра казахских народных инструментов (например, Симфоническая поэма «Арал», 1992 Е. Умирова), и для камерного оркестра (Обработка кюйя Мурата Оскенбаева для струнного оркестра А. Токсанбаева).

О симфоническом потенциале казахского традиционного кюйя вслед за Б. Асафьевым [4] неоднократно высказывались многие исследователи. Музыковед Л. Измайлова пишет об общности кюйя и симфонии. По её мнению кюй, как и симфония, представлял собой «музыку, обладающую безупречной логикой инструментального развития. Безупречной настолько, что вызывал ассоциации ни с чем иным, как с симфоническим процессом» [5, 69]. Действительно, при всём своеобразии и несопоставимости масштабов казахского традиционного и европейского академического жанров, можно усмотреть в кюйе ряд черт, располагающих к его симфонизации. В первую очередь, это его свойство отражать народную жизнь в её музыкально-философском осмыслении. А в композиционном плане характерные для казахской домбровой музыки комбинаторная природа [6, 30] и интонационное прораствание тематизма органично трансформируются в присущий симфоническому развитию метод мотивной разработки.

Однако нельзя сказать, что симфонизм как художественный принцип и метод является основополагающим признаком изучаемого жанра. Далекое не всегда в произведениях с таким жанровым определением можно обнаружить признаки симфонического развития. Зачастую композиторы вкладывают в понятие «симфонический» только первую трактовку – оркестр как инструмент. Генетическая связь с традиционным домбровым кюйем остаётся главным образующим принципом жанра.

Парадокс четвёртый. Несмотря на декларируемую опору на традиционный жанр, далеко не все симфонические кюйи имеют композиционную структуру домбрового первоисточника. По аналогии с диадой понятий «*симфония – симфонизм*» мы предлагаем в отношении казахской симфонической музыки применять диаду «*кюй – кюйевость*». Под первой её частью будет пониматься не только жанр, но и форма, причём, не только всесторонне изученная композиция кюйя *токпе*, но и пока не получившие полного теоретического осмысления закономерности развития кюйя *шертпе*. Под понятие «кюйевость» подпадут такие средства художественной выразительности, как тематизм в духе домбрового кюйя; фактура, имитирующая домбровую; ритмика; кварто-квинтовая гармония, ставшая своеобразным музыкальным кодом национального стиля; а также технические приёмы исполнения, переносимые с традиционной домбры на инструменты европейского оркестра.

В этой связи можно разделить все симфонические кюйи на две группы. В первую войдут произведения, основным формообразующим принципом в которых выступает каноническая структура кюйя и методы его развития. Прежде всего, к ним относятся транскрипции традиционных кюйев (большинство переложений для оркестра народных инструментов), а также некоторые авторские произведения («Киядан кыку түскенде, атының басын тартпаған» для симфонического оркестра Б. Аманжол, 2012).

Ко второй группе относятся сочинения, написанные в контрастно-составной форме (чаще трёхчастной), в которых кюйевое начало воплощается в пределах одного или нескольких разделов (как правило, крайних), в тематизме, гармонии, исполнительских приёмах. Эта группа представлена более широким кругом произведений. Довольно

распространена форма, в которой контрастом к крайним частям в жанре кюйя выступает лирическая середина с тематизмом песенного плана («Дайрабай» Е. Рахмадиева). Контрастно-составная форма выступает основой жанрового синтеза домбрового кюйя и поэмы (Кюй для струнного оркестра «Кварта-квинта» Б. Дальденбая), домбрового кюйя и фантазии («Акку» В. Стригоцкого, 2010).

Стремление к раскрытию симфонического потенциала традиционного домбрового кюйя с одной стороны и к воплощению национального начала через кюйевость с другой проявляются не только в жанре симфонического кюйя. Симфонизация как метод развития и кюйевость как основа тематизма и формы отдельных разделов проявляются в широком спектре жанров: поэма, увертюра, оперные и балетные сцены, части циклических произведений, фантазия и прочая.

Авторы неоднократно сталкивались с ситуацией, когда композитор представляет в качестве симфонического кюйя произведение иного жанрового определения (например, сцена «Орман» из балета «Пери любви» Б. Дальденбая, 2004, Концертино для трубы и камерного оркестра «Наурыз» А. Токсанбаева, 2012). То есть понятие «симфонический кюй» связывается самими композиторами не только с жанром, но и с творческим методом. В какой-то степени такой подход снимает противоречие, обозначенное нами в первом парадоксе (о формальности жанрового определения). В то же время, двойственное понимание симфонического кюйя существенно расширяет предметную область исследования.

Сложно говорить о степени симфонизации или претворения кюйевости как об основаниях для классификации оркестровых кюйев. Однако размышления о воплощении кюйевого начала приводят к философско-эстетическим основам жанра, прежде всего, к идее диалога с традицией.

Парадокс пятый: Обращаясь к старинному традиционному жанру современный композитор неизбежно вступает в диалог (в бахтинском понимании [7]): настоящего с прошлым, казахского с европейским, традиций с инновациями. Симфонический кюй и как жанр, и как творческий метод имеет априори *интертекстуальное основание*. Обретая такую культурную многослойность, перенесённый из традиционной среды на концертную эстраду жанр теряет связь со своим исконным смысловым контекстом. Заложенная изначально в традиционном кюйе ориентированность на публику гиперболизировалась в оркестровом его воплощении, приведя во многих случаях к преобладанию внешней концертности, виртуозности над внутренним содержанием.

Мысль об искусственности природы музыкального языка советского периода высказывает исследователь А. Мухамбетова [8]². Нередко связь с традицией предстаёт в симфонических кюйях довольно поверхностно, выражаясь в применении стереотипных приёмов оркестровки и гармонизации. Однако нельзя отрицать, что многие образцы жанра обладают высокой художественной и культурной ценностью, проверенной в концертной практике. Так, например, кюйи Е. Рахмадиева стали своеобразной визитной карточкой казахстанских симфонических оркестров. Они дают возможность в концентрированной форме представить национальную музыкальную культуру на языке, понятном широкой мировой аудитории. Эта традиция продолжается и в настоящее время, что подтверждается рядом произведений Б. Дальденбая, А. Токсанбаева, Б. Кыдырбек, А. Раимкуловой и др., написанных специально для исполнения за рубежом. Интертекстуальное свойство этих опусов в какой-то мере отражает современными средствами самобытность казахского музыкального языка.

² Говоря о внедрении «системы письменного европейского музыкального языка XIX века», исследователь отмечает: «<...> в этой сфере совершился самый грубый подлог, когда место традиционного языка занял его двойник – своего рода “музыкальный новояз”, или советизированный “койне”<...>» [8,33].

Интертекст в структуралистском понимании, когда в качестве взаимодействующих «текстов» выступают «тексты культуры» различного исторического и географического происхождения, в отношении жанра кюйя явление далеко не новое. Сам жанр традиционной инструментальной композиции для домбры изначально обладает природой интертекстуального порядка, поскольку возникновением обязан традиции иллюстрации вербального рассказа игрой на инструменте [9]. Ветвь развития жанра кюйя в оркестровой музыке новоевропейской традиции (термин В. Дулат-Алеева [10]) в свою очередь обращается к традиционному кюйю как к первичному тексту. Симфонический кюй в таком ракурсе предстаёт как своего рода квинтэссенция всего гипертекста современной казахской культуры с присущей ей диалектически сложной связью традиций прошлого и современности.

Оторвавшись от традиции, от исконной сферы бытования, жанр кюйя в оркестровом звучании оказался актуальным, проявив широкие возможности отражения явлений современной действительности. Мы подходим к одному из важнейших аспектов изучения симфонического кюйя – социологии жанра.

Парадокс шестой. Первая часть парадокса формулируется А. Мухамбетовой: «При переходе к иной системе мышления индивидуальные черты использованного традиционного материала, воплощаемые импровизационностью и манерой игры, нивелируются вплоть до полного исчезновения» [11, 40]. Действительно, многие качества домбрового кюйя в оркестровом произведении либо невоплотимы в принципе (импровизационность, а точнее «вероятностная природа» [12]), либо заменяются иными средствами. Парадокс же заключается в том, что при отрыве от среды традиционного искусства сохраняется социальная значимость жанра, как в плане формы, так и в плане содержания.

Ряд художественных свойств, присущих симфоническому кюйю, делает его «удобным» и для композитора, и для исполнителей, и для слушателей. Это выражается в концентрации творческой мысли в разных аспектах: а) малый масштаб формы; б) яркий тематизм; в) образная лаконичность (одна-две темы); г) насыщенная оркестровка; д) главенство ритмического начала³; е) высокий эмоциональный тонус.

Объяснение популярности жанра можно найти в словах самих композиторов. В. А. Стригоцкий-Пак делится: «Сам по себе жанр очень интересен с точки зрения композиторского ремесла. Это же очень виртуозная инструментальная музыка. Чтобы писать такие произведения нужно иметь очень хорошую профессиональную подготовку. Говорят: можно убить словом. Так вот, симфонический кюй – это есть слово. Только ёмкое, музыкальное. В трёх-четырёх минутах вся жизнь»⁴. Кроме этого композитор отмечает наличие духа соревновательности («желание сделать лучше» другого композитора), присущее исконному кюйю⁵, и перенесённое в новый оркестровый жанр.

В. Стригоцкий-Пак также объясняет популярность жанра у слушателей: «Сейчас время такое, что внимание слушателя трудно удержать длинными симфониями, где философские мысли автора, постоянно переплетаясь между собой, уводят слушателя в дальние дали. Симфонические кюйи всегда вносят в программу какую-то разрядку, оживлённость, бодрость, хорошее настроение»⁶.

Ориентированность на внешний эффект не исключает потенциала глубины высказывания, философского подхода к содержанию. Симфонический кюй во многом

³ Чёткая ритмичность, опора на один базовый ритмический рисунок присущи западноказахстанскому кюйю *тоқпе*.

⁴ Из личной переписки М. Кокишевой с композитором. Письмо от 1 ноября 2013 года.

⁵ Имеется в виду такая форма состязания в исполнении и сочинении кюйев как *тартыс*.

⁶ Из личной переписки М. Кокишевой с композитором. Письмо от 1 ноября 2013 года.

повторяет содержательную сторону жанра-первоисточника: есть кюйи праздничные (А. Меирбеков, «Шабьт», 1987), кюйи-посвящения (Б. Кыдырбек, «Балғабек», 1976), кюй-толғау (Т. Мухамеджанов, «Кюй-толғау» для симфонического оркестра, 1978), кюйи, отражающие образы природы (Е. Умиров, «Ауыл табиғаты», 2007), картины народной жизни и обрядов (Т. Кажгалиев, «Қыз қуу», 1989) и другие.

Парадокс седьмой. При всём своеобразии жанра симфонического кюйя по ряду признаков он включается в общемировые тенденции, прежде всего, постмодернизм. Конечно, мы не можем утверждать, что в академическом искусстве современного Казахстана последовательно проявляются черты этого феномена. Опираясь на предлагаемую В. В. Бычковым триаду «авангард – модернизм – постмодернизм» [13, 452], следует признать, что ни одно из трёх явлений мировой культуры в чистом виде в казахстанской музыке не представлено. И всё-таки, такие свойства симфонического кюйя, как вторичность, соединение различных культурных пластов, интертекстуальность, парадоксальность, отражают постмодернистские эстетические принципы.

Итак, симфонический кюй представляет собой уникальный феномен, органично включающийся в культуру Казахстана. Казахстанское общество прошло в 1990-2000-х годах процесс реинтерпретации культурного наследия. Многие из культуры советского периода оказались невостребованными на современном этапе. Но жанр симфонического кюйя до настоящего времени сохраняет своё значение, и это не случайно. Возникнув как творческий эксперимент, он довольно убедительно доказал свою жизнеспособность. Через этот жанр в концентрированной форме отражается портрет современного казахстанского общества, ценностными приоритетами которого являются сохранение связи с вековой традицией и, наряду с этим, приобщение к достижениям мировой цивилизации.

По словам С.А. Кузембай, вопрос динамики трансформации традиционных форм и жанров в рамках европейской композиторской техники – один из важнейших в научной проблематике «казахская музыка в контексте мирового художественного процесса» [14]. Дальнейшее изучение жанра кюйя для оркестра позволит всесторонне раскрыть вопросы его генезиса, истории, типологии, социологии. Интересные с научной точки зрения результаты может дать сравнительный подход с привлечением материала других национальных культур, как бывшего СССР, так и дальнего зарубежья. Такого рода комплексное исследование позволит полнее раскрыть значимость этого явления современной музыкальной культуры Казахстана и определить перспективы его развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Рахмадиев, Е.** Планы и свершения, новые замыслы. // Музыкальная жизнь. – 1975. – № 24. – С. 36.
2. **Жубанова, Г. А.** Музыкальная культура Казахстана. // Мир мой - Музыка. Т. I – Алматы, 1997. – С. 18-24.
3. **Николаева, Н.С.** Симфонизм. // belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет (Словарь). [В интернете] 12.01.2011 [Цитировано 27.05.2014]. URL : <http://www.belcanto.ru/simfonism.html>.
4. **Асафьев, Б.В.** О казахской народной музыке. // Музыкальная культура Казахстана. –Алма-Ата, 1959. – С. 8-10.
5. **Измайлова, Л.В.** Еркегали Рахмадиев. – Астана : Елорда, 2000. – 192 с. – ISBN 5-625-03871-6.

6. **Шегебаев, П.** Комбинаторная природа казахской домбровой музыки. // *Сборник : Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке : [материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011 года) / Российский институт истории искусств; гл.ред. А.А.Тимошенко]. – СПб : Астерион, 2011. – С. 30-37.*
7. **Бахтин, М.М.** Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. – Киев : “Next”, 1994. – 511 с.
8. **Мухамбетова, А.И., Бегалинова, Г.А.** Казахский музыкальный язык как государственная проблема. // [авт. книги] Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-пресс, 2002. – с. 390-403.
9. **Мухамбетова, А.И.** Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности). // [авт. книги] Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-пресс, 2002. – с. 119-152.
10. **Дулат-Алеев, В.Р.** Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. – Казань : Казанская государственная Консерватория, 1999. – 243 С.
11. **Мухамбетова, А. И.** Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя). // *Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 11.* – Ленинград, 1972. – с. 33-49.
12. **Земцовский, И.И.** Введение в вероятностный мир фольклора: (К проблеме этномузыковедческой методологии). // *Методы изучения фольклора. Сб. науч. тр.* – Ленинград, 1983. – с. 15-30.
13. **Бычков, В.В.** Эстетика. – Москва : Гардарики, 2004. – 556 с. – ISBN 8-8297-0116-2.
14. **Кузембаева, С.А.** Национальная основа жанра оперы в Казахстане. // *Казахская музыка в контексте культуры.* – Алматы : НИЦ "Ғылым", 2002. – с. 12-39.

REFERENCES

1. **Rahmadiev, E.** Plany i svershenija, novye zamysly. // *Muzykal'naja zhizn'.* – 1975. – № 24. – S. 36.
2. **Zhubanova, G. A.** Muzykal'naja kul'tura Kazahstana. // *Mir moj - Muzyka. T. I* – Almaty, 1997. – S. 18-24.
3. **Nikolaeva, N. S.** Simfonizm. // *belcanto.ru. Klassicheskaja muzyka, opera i balet (Slovar').* [V internete] 12.01.2011 [Citirovano 27.05.2014]. URL : <http://www.belcanto.ru/simfonizm.html>.
4. **Asaf'ev, B. V.** O kazahskoj narodnoj muzyke. // *Muzykal'naja kul'tura Kazahstana.* –Alma-Ata, 1959. – С. 8-10.
5. **Izmajlova, L. V.** Erkegali Rahmadiev. – Astana : Elorda, 2000. – 192 с. – ISBN 5-625-03871-6.
6. **Shegebaev, P.** Kombinatornaja priroda kazahskoj dombrovoj muzyki. // *Sbornik : Kontonacija: perspektivy muzykal'nogo iskusstvo i nauki o muzyke : [materialy Mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa (Sankt-Peterburg, 5-7 dekabrja 2011 goda) / Rossijskij institut istorii iskusstv; gl.red. A.A.Timoshenko]. – SPb : Asterion, 2011. – S. 30-37.*
7. **Bahtin, M. M.** Problemy tvorcestva Dostoevskogo. 5-e izd., dop. – Kiev : “Next”, 1994. – 511 s.
8. **Muhambetova, A. I., Begalinova, G. A.** Kazahskij muzykal'nyj jazyk kak gosudarstvennaja problema. // *Amanov B. Zh., Muhambetova A. I. Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek.* – Almaty : Dajk-press, 2002. – s. 390-403.
9. **Muhambetova, A. I.** Genezis i evoluciya kazahskogo kuya (tipy programmnosti). // *Amanov B. Zh., Muhambetova A. I. Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek.* – Almaty : Daik-press, 2002. – s. 119-152.
10. **Dulat-Aleev, V. R.** Tekst nacional'noy kul'tury: novevropeyskaya tradiciya v tatarskoy muzyke. – *Kazan' : Kazanskaya gosudarstvennaya Konservatoriya, 1999. – 243 S.*
11. **Muhambetova, A. I.** Nacional'noe i internacional'noe v muzyke Sovetskogo Kazahstana (k probleme kuya). // *Voprosy teorii i estetiki muzyki, vyp. 11.* – Leningrad, 1972. – с. 33-49.
12. **Zemcovskij, I. I.** Vvedenie v verojatnostnyj mir fol'klora: (K probleme etnomuzykovedcheskoy metodologii). // *Metody izucheniya fol'klora. Sb. nauch. tr.* – Leningrad, 1983. – с. 15-30.
13. **Bychkov, V. V.** Estetika. – Moskva : Gardariki, 2004. – 556 с. – ISBN 8-8297-0116-2.

14. **Kuzembaeva, S.A.** Nacional'naya osnova zhanra opery v Kazahstane. // Kazahskaya muzyka v kontekste kul'tur. – Almaty : NIC "Gylym", 2002. – s. 12-39.

Marlena KOKISHEVA, Valeriya NEDLINA

PARADOXES OF “SYMPHONIC KUY” GENRE AS A SUBJECT OF RESEARCH

Abstract

The research is devoted to a specific genre of Kazakh classical music – *symphonic kuy*. This phenomenon has not yet received the full theoretical comprehension, which is expressed in a number of its paradoxical properties. These include contradictory definitions of genre; diversity of genre forms; duality of the concepts of “Symphony” and “Kuy” (as a compositional means and as a creative method); synthetic character; both high social significance and isolation from ancestral traditions; postmodern entity in the absence of the explicit modernism in Kazakh culture.

Keywords: Symphonic kuy, symphonic music of Kazakhstan, kuy for Orchestra.

Марлена КОКИШЕВА, Валерия НЕДЛИНА

ЗЕРТТЕУ РЕТІНДЕГІ «СИМФОНИЯЛЫҚ КҮЙ» ЖАНРЫНЫҢ ҚАРАМА-ҚАЙШЫЛЫҚТАРЫ

Түйін

Зерттеу қазақстан академиялық музыкасының ерекше жанры – симфониялық күйге арналған. Бұл түсінік толыққанды теориялық ұғымын қалыптастырмағандықтан, кейде қарама-қайшы сипатта көрініп қалады. Олардың қатарына жанрды айқындаудағы қарама-қайшылық; жанрлық қалыптың түрлілігі; «симфониялық» және «күй» ұғымдарының екіжақтылығы (кұрал және әдіс сияқты); синтетикалығы; байырғы дәстүрден қол үзіп қалғандағы жоғары әлеуметтік маңыздылығы; қазақстандық мәдениеттегі көрініс тапқан модернизмнің модернизмнен кейінгі маңызының жоғалуы.

Тірек сөздер: симфониялық күй, Қазақстанның симфониялық музыкасы, оркестрге арналған күй.

Сведения об авторах:

Кокішева Марлена Тастеміровна – магистр искусств, старший преподаватель кафедры музыковедения и кафедры композиции и арт-менеджмента Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Недлина Валерия Ефимовна – магистр искусств, старший преподаватель кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

Information about the authors:

Kokisheva Marlana – Master of art, senior lecturer of Musicology and Composition and Art management departments of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Nedlina Valeria – Master of Arts, a senior lecturer of Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Автор туралы мәлімет:

Көкішева Марлена Тастемірқызы – өнер магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Музыкатану, Композиция және арт-менеджмент кафедраларының аға оқытушысы.

Недлина Валерия Ефимқызы – өнертану магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Музыкатану кафедрасының аға оқытушысы.

УДК 782 (470.55)

Елена ШАДРИНА

РОЛЬ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ УРАЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского
(г. Челябинск, Россия)*

Резюме: Статья Е.А. Шадриной посвящена исследованию истории музыкального театра Урала. Автор рассматривает художественно-творческие процессы, протекавшие в данной области искусства с конца 1930-х до начала 1980-х гг. Репертуарная политика и содержательные поиски региональных композиторов рассматриваются в контексте идеологических приоритетов конкретного исторического периода. В статье отражены важнейшие тенденции музыкально-театрального искусства региона 1930-х – 1940-х гг., 1950-х – 1960-х гг., 1970-х – нач. 1980-х гг. Наряду с этим уделяется внимание вопросу о характере индивидуальных поисков уральских композиторов.

Ключевые слова: Музыкальный театр Урала, Региональные ценности, Официально-репрезентативное искусство, Музыкально-театральные традиции региона, Уральские композиторы, Идеологические приоритеты эпохи, Национальная опера, Башкирский музыкальный театр, Крупномасштабные музыкально-драматические жанры, Репертуарный театр, Региональная творческая элита, Идеологизация искусства, Художественно-творческие процессы

Тірек сөздер: Орал Музыкалық театры, Аймақтық құндылықтар, Ресми-репрезентативті өнер, Аймақтың музыкалы-театралдық дәстүрі, Орал композиторлары, Дәуірдің идеологиялық басымдықтары, Ұлттық опера, Башқұрт музыкалық театры, Күрделі музыкалық-драмалы жанрлары, Репертуарлық театр, Аймақтағы шығармашылық зиялы қауым, Өнердің идеологизациялануы, Көркем-шығармашылық үдеріс.

Keywords: Musical Theatre of Ural, Regional values, Officially-representational art, musical and theatrical traditions of the region, Ural composers, ideological priorities of epoch, the National Opera, Bashkir musical theater, large-scale musical-dramatic genres, Repertory Theatre, Regional artistic elite, ideologization of art , artistic and creative processes.

Музыкальный театр Урала формировался под воздействием целого ряда факторов, как внешних, обусловленных социально-политическими (идеологическими) задачами эпохи, так и внутренних, содержательно влияющих на характер жанрово-стилевых, сюжетно-тематических и музыкально-лексических поисков. Наличие живой музыкально-драматической среды, полемически нацеленной на решение актуальных вопросов современного искусства, явилось одним из наиболее действенных условий его развития. Тесные творческие контакты с представителями крупнейших композиторских школ страны обусловили активное становление местных традиций. Опыт уральских классиков – В. Трамбичко, М. Фролова, А. Фридендера, создавших первые региональные образцы оперы, получивших всесоюзное признание, оказался тем творческим импульсом, благодаря которому уральские художники вошли в круг серьезных проблем «большого» искусства. Как следствие, представляется важным

рассмотреть творчество екатеринбургских композиторов в области музыкального театра и охарактеризовать его наиболее значимые аспекты.

Личность *В. Трамбицкого* (1895 – 1970) незаслуженно недооценена современными отечественными музыковедами и знатоками музыкальной драмы. Незаурядный художник и человек, *В. Трамбицкий* формировался в атмосфере грандиозных преобразований жизни и искусства, пережив катаклизмы Февральской и Октябрьской революций. Бурная эпоха 1910-х гг. была прожита композитором в Петрограде – «колыбели» революционного и авангардного движения. По признанию биографов композитора, «на формирование музыкально-эстетических воззрений Трамбицкого в те годы оказало знакомство и сотрудничество с *Б. Асафьевым* и *В. Мейерхольдом*» [1, 87]. Работа в музыкальном отделе Наркомпроса (в сотрудничестве с *Асафьевым*) и театральной студии всемирно признанного режиссера-авангардиста не могли не повлиять на его творческое мировоззрение. Ключевым в биографии композитора становится 1925 г., когда он оказался на Урале и, после длительного периода «кочевой» жизни в качестве гастролирующего дирижера, пианиста и заведующего музыкальной частью передвижных театров, «осел» в Екатеринбурге. Именно с середины 1920-х гг. начинается время активной творческой деятельности Трамбицкого в области музыкального театра.

В первом же крупном произведении композитора – опере «Овод» (1926 – 1929; премьера состоялась в 1929 г.) – обнаружились некоторые черты его индивидуального авторского стиля и, одновременно, общие тенденции, свойственные творческому методу художника XX века. Так, опера была написана на основе собственного либретто композитора, что было связано с желанием автора добиться максимального единства текста и музыки, музыкально-речевого синтеза, позволяющего усилить художественное воздействие на зрителя. В жанрово-стилевой природе музыки отразилось стремление к объединению различных источников – в первую очередь русской классической и западноевропейской романтической («итальянской») традиций. Повышенный эмоциональный строй оперы, патетичность образов и динамизм сюжета также свидетельствовали о предпочтениях композитора – современника революции, не чуждого романтической героике эпохи.

Ведущими жанрами в творческом наследии художника следует считать *героико-историческую и лирическую драму*. Пафос эпического осмысления судеб личности и нации прослеживается в целом ряде сочинений Трамбицкого. Тема борьбы за независимость арабских племен северной Африки против колонизаторов является основой сюжета наивно-романтической оперы «Гнев пустыни» (1930; сценическая постановка не осуществлена). Трагедийно-драматические эпизоды отечественной истории объединяют оперы «Великий путь» (1932), «Орлена» («За жизнь»; 1934), «Дни и ночи» (1950), «Память сердца» (1967). Показательно, что в них основой либретто становятся литературные произведения в жанре романа-хроники с ярко выраженным документально-публицистическим пафосом: «Атаманщина» *М. Алексеева* («Великий путь»), «Дни и ночи» *К. Симонова*, «Одна жизнь» *Ф. Кнорре* («Память сердца»). В опере «Орлена» композитор напрямую обращается к документальным материалам по истории бунта ревдинских углекопов в середине XIX столетия, создавая собственное оригинальное либретто.

Наряду с драмой истории композитора волнует драма личности – лирический эпос характера и судьбы человека в трагических жизненных обстоятельствах. Таковы оперы «Гроза» (по одноименной драме *А. Островского*; 1940) и «Кружевница Настя» (по одноименной новелле *К. Паустовского*; 1963). Источником либретто избираются произведения высоких художественных достоинств, в которых на первый план

выходит психологическое начало, а судьба центрального персонажа (героинь Катерины и Насти) монументализируется, укрупняется до лирического эпоса.

Обращение к крупномасштабным драматическим замыслам в области музыкального театра было характерно для эпохи, современником которой являлся Трамбицкий. Жанры героико-исторической и психологической драмы господствовали в творчестве выдающихся отечественных художников, остро переживавших трагические изломы истории и обладавших живым чувством современности. Драматургия «Великого пути», «Дней и ночей», «Орлены» вызывает аналогии с операми В. Дешевова («Лед и сталь»), В. Энке («Любовь Яровая»), В. Желобинского («Мать»), С. Прокофьева («Семен Котко»), Т. Хренникова («В бурю»). Лирическая трагедия Катерины в «Грозе» сопоставима с драмой Катерины Измайловой в шедевре Д. Шостаковича, историей героинь А. Александрова («Бэла») и А. Пащенко («Свадьба Кречинского»). В этом отношении Трамбицкий органично вписывается в общий контекст, проявляя интерес к актуальной проблематике: личность и время, судьба человека и драма истории.

Не менее значимы и поиски композитором авторского музыкального языка. В 1920 – 1950-е гг. (период, когда были созданы наиболее значительные произведения Трамбицкого) проблема музыкальной лексики в области оперного искусства осознавалась как одна из самых серьезных и противоречивых. В. Трамбицкий как истинный художник XX столетия не мог обойти вниманием проблему стилистической и языковой «революции» в музыке эпохи. Как большинство серьезных и глубоких музыкантов он был вовлечен в процесс экспериментирования с языковыми средствами оперы. Источником новаторских решений в области вокально-театрального искусства стала проблема *музыкальной речи* и ее декламационной природы, достижения максимальной выразительности музыкальной интонации как аналога слову. Трамбицкий, очевидно, глубоко интересовал этот вопрос, о чем свидетельствует его повышенное внимание к либретто опер (большинство из них написаны непосредственно самим композитором). «Речевой» материал лучших сочинений композитора демонстрирует опору на декламационные принципы А. Даргомыжского и М. Мусоргского. Это проявляется как в преобладании речитативного начала, речевой фразировке, изменчивой метроритмической пульсации, так и в построении сцен по принципу речевого монолога или диалога. Таков язык «Грозы». Не случайно в либретто нарушена естественная для оперного театра поэтизация слова и в качестве основы использован прозаический текст пьесы А. Островского. Прозаический вариант либретто был создан по совету В. Мейерхольда, в противовес неудачной стихотворной версии И. Келлера. Образцами нового речевого мышления композитора воспринимаются ариозо Катерины из 2 картины I действия («Ох, девушка, со мной что-то недоброе творится»), сцена в овраге из 4 картины II действия.

Весьма существенной проблемой для оперного театра эпохи явилось разрушение классической ладотональной системы и использование других, неклассических, моделей гармонического мышления. С точки зрения академического искусства, это означало распад мелодического начала и значит – распад самих основ вокальной традиции. Выход за пределы устойчивых ладогармонических отношений повлек за собой обострение противоречий между традиционными и неклассическими жанрово-стилевыми элементами. Политональность, серийная техника, алеаторика, сонорные эффекты активно вторгались в ткань новых сочинений, усиливая чувство гипертрофированной характерности образов и ситуаций, полярности эмоциональных сфер (от тонкого лиризма до жесткого сарказма и гротеска). В то же время резко менялось качество интонационного строя (мелодизма) вокальной музыки; перед

композиторами возникала творческая проблема компромисса между революционными и традиционными средствами художественной выразительности.

В творчестве В. Трамбицкого энергия новаторства наиболее полно выражена в опере «Гроза». Помимо экспериментов с речевой природой музыки, в этом сочинении выразился естественный интерес композитора к новым гармоническим системам. В опере органично используется расширенная 12-ступенная звукосистема, открывающая возможности для применения многозвучных полиладовых комплексов. Подобно новаторам оперного языка, С. Прокофьеву и Д. Шостаковичу, В. Трамбицкий добивается резких контрастов между «зоной неустоев» и тональными опорами, усиливая остроту гармонических тяготений и эмоционального напряжения. Одновременно на фоне многосложных гармонических схем композитор стремится утвердить центры четких ладово-функциональных устоев, создавая эмоциональные «островки» светлого жизнеутверждающего начала. Это позволяет максимально поляризовать образные миры оперы – мир любви и мир мещанства, красоту лирического чувства и уродство грубой и косной повседневности. Таковы ария Катерины и сцена прощания из 6 картины IV действия.

Одним из действенных приемов динамизации ткани оперы у Трамбицкого становится использование фольклора. Ярко выраженная песенность неотделима от образа Катерины. В то же время частушечно-плясовые мотивы, возникающие в сцене свадьбы из I действия, своей лапидарностью и нарочитой простотой лишь обостряют грубую характерность образов Кабанихи и Дикого.

«Гроза» стала безусловной удачей Трамбицкого. Об этом свидетельствуют высокие оценки выдающихся современников (например, суждение Д. Шостаковича, замечания Н. Мяскового, Д. Кабалевского, Г. Свиридова) и отзывы официальных критиков, в которых указывается на «недостатки» оперы. Приведем одно из подобных высказываний по поводу постановки «Грозы» на сцене Свердловского театра оперы и балета в 1958 г.: «К сожалению, музыкально-художественные достижения «Грозы» далеко не полностью были выявлены в их реальном звучании... Затрудняло непосредственность восприятия оперы... назойливое излишество речитативов» [1, 97]. Последнее замечание кажется отнюдь не случайным. То, что составляло творческую цель автора, – поиск новых выразительных приемов, было воспринято как средство формализации художественного языка. Не случайно после опубликования 10 февраля 1948 г. постановления ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» «Гроза» В. Трамбицкого, наряду с другими современными произведениями, была снята с постановки в Ленинградском театре оперы и балета им. С. Кирова, а автор обвинен в «антинародности» и «формализме».

Особого внимания в творческом наследии композитора заслуживает опера «Орлена» («За жизнь»), ставшая по-настоящему первым оперным произведением на сюжет из уральской истории. На протяжении жизни Трамбицкий дважды возвращался к его партитуре, заново редактировав оперу в 1938 г. и 1968 г. Именно в «Орлене» кристаллизуются характернейшие черты стиля композитора.

Основой музыкального языка оперы является уральский фольклор, собирателем которого композитор оставался на протяжении многих лет. Задуманная как народная драма, «Орлена» представляет драматургический синтез ансамблевых и хоровых сцен. Этим определяется роль фольклорного элемента в ткани оперы. Трамбицкий использует все разнообразие народных жанров: «горькие причитания подневольного люда, и сердечные проголосные песни, ... «работные попевки» сплавщиков леса, и энергичные ... «народные думы» [1, 95-96], используя методы прямого цитирования, а также аранжировки и свободного варьирования материала.

Появление «Орлены» на оперной сцене Урала создает первый прецедент обращения к *региональным музыкальным традициям*, представленным обширными пластами музыкального фольклора.

Еще более тесное взаимодействие с фольклорными истоками обнаруживается в произведениях *М.П. Фролова* (1892 – 1944). Подобно В. Трамбицкому, композитор формировался в 1910-е – 1920-е гг. Попав из провинциального Харбина в Петербург, он поступил в консерваторию (класс А. Есиповой, 1913), где серьезно занялся не только игрой на фортепиано, но и композицией. О глубине и профессиональной состоятельности занятий Фролова свидетельствуют суждения и высокие оценки А. Глазунова, посоветовавшего молодому музыканту направить все силы на изучение композиторского ремесла. С 1918 г. по 1921 г., переехав в Киев, Фролов обучался в Киевской консерватории по классам теории композиции и фортепиано. Его учителями стали И. Турчинский, Ф. Blumenфельд, в дальнейшем Р. Глиэр, оказавший большое влияние на формирование творческих взглядов композитора. Кроме того, на образный строй произведений Фролова повлияли впечатления, полученные во время работы в народной консерватории, организованной Б. Яворским, в атмосфере революционного оптимизма и пафоса обновления. В целом, к концу 1920-х гг. (к моменту переезда в Свердловск и начала работы на Урале в 1928 г.) определяются два образно-эмоциональных источника творчества композитора: классическая традиция русской дореволюционной композиторской школы, с опорой на лирико-психологические и драматические мотивы, и нарождающаяся историко-революционная тема, раскрываемая в мотивах и образах национального фольклора и народной культуры.

В отличие от В. Трамбицкого, М. Фролова нельзя назвать по преимуществу музыкально-театральным композитором. К жанру оперы он обращается лишь в 1939 г., получив предложение написать произведение на тему национального эпоса Бурятии – оперу «Энхе-Булат Батор». Однако именно это сочинение укладывается в рамки региональной художественной традиции, поскольку целиком основывается на доскональном изучении фольклорного материала. При создании либретто (в содружестве с Н. Балдано) к работе был привлечен Д. Аюшеев – ученик М. Фролова, студент Свердловской консерватории, дававший своему преподавателю консультации по языку и фольклору Бурятии. Подобно классикам русской музыки, М. Глинке и кучкистам, композитор прибегнул к практике авторских переложений подлинного этнографического материала. Это давало возможность сохранить оригинальный колорит, специфику национальной музыкальной лексики и, одновременно, монументализировать материал до эпических масштабов.

Опера была написана на бурятском языке, что обусловило значение досконального знания его выразительных особенностей (фонетики и ритма). Сам М. Фролов так высказывался о процессе создания произведения: «Сочинение оперы ставило передо мной, как композитором, целый ряд ограничений, – новый для меня язык, ... ограниченность певческого диапазона и техники пения, пентатонический, в основном, лад бурятской песни, новизна задачи, стоявшей перед либреттистом, который никогда раньше не имел дела с драматургическими законами оперного либретто, и, наконец, сжатый до минимума срок сочинения оперы» [2].

Без преувеличения «Энхе-Булат Батор» можно считать образцом советской народно-героической оперы. Сюжет, заимствованный из народных бурятских легенд и песен (история богатыря Шона батора), строится на мотиве противостояния народа и власти. Главный герой оперы Энхе – приемный сын Бумал-хана, наряду с кузнецом Дарханом и его дочерью Арюн-Гохон, воплощает идею благородной героики и пафос социального освобождения. Персонажами контрдействия служат жестокий Бумал-хан и брат Энхе, Эрхэ-Мэргэн.

М. Фролов усиливает значение хоровых эпизодов и массовых сцен, ассоциирующихся с образом народа как мощной исторической силы. Такая концепция согласуется с традициями классической народно-эпической драмы, образцы которой представлены в творчестве М. Глинки и М. Мусоргского. Монументальность и зрелищность характеризуют наиболее яркие массовые эпизоды (хор придворных и марш баторов из III действия, хор народа из IV действия).

Аналогии с классической народно-героической драмой вызывает и широкое использование фольклорного материала, и применение системы лейтмотивов и лейттем. Образцами мастерской аранжировки народного мелоса воспринимаются арии Бумал-хана и Арюн-Гохон (II действие), застольная песня сказителя (III действие). Лейттематизм используется с целью контрастного противопоставления основных образных сфер. Наиболее значимыми в драматургии оперы являются темы Шона батора (олицетворение бурятского народа), Энхе и героев контрдействия – Бумал-хана и Эрхэ-Мэргэн. Следует отметить и драматургическую законченность и ясность формы «Энхе-Булат Батора».

В целом, оценивая произведение М. Фролова, необходимо подчеркнуть намеренную классичность музыкально-драматического замысла композитора. На это указывали и крупные музыканты 1940-х гг., среди которых Р. Глиэр и М. Гринберг [3; 4]. Если творчество В. Трамбицкого знаменовало собой интерес к поискам нового художественного языка в области музыкальной драмы, сочинение М. Фролова, напротив, утверждало значение традиции.

Исследуя творчество екатеринбургской школы, нельзя обойти вниманием произведения *А.Г. Фрилендера* (1906 – 1990). А. Фрилендер – представитель петербургской исполнительской и композиторской школы, чьи детские сочинения слушали А. Глазунов и М. Штейнберг, ученик А. Гаука по классу дирижирования. Обосновавшись в 1939 г. в Свердловске, подобно В. Трамбицкому, музыкант обращается одновременно и к поискам новых выразительных средств в передаче серьезных лирико-психологических тем, и к мотивам уральской старины. Композитора привлекла область балетного искусства, вследствие чего он обратился к другим приемам, отвечающим природе пластики, способствующим передаче характерности жеста и мимики танцоров, заменяющей выразительность слова и речи. Аналогией «Грозе» Трамбицкого воспринимается балет «Бесприданница» (по пьесе А. Островского, поставлен в 1958 г. в Свердловском театре оперы и балета), основанный на стилизованном бытовом музыкальном материале XIX в. В то же время Фрилендера привлекли сюжеты местного фольклора, что привело к созданию двух балетов на основе знаменитых сказов П. Бажова – «Горной сказки» (1940 – 1941) и «Каменного цветка» (1942 – 1944). В процессе сочинения композитор серьезно изучал уральские фольклорные традиции, что выразилось в органичном цитировании оригинальных песенных источников (песни «Земляничка-ягодка», «Как на талую на землю» и др.). В дальнейшем балет «Каменный цветок» был поставлен в театрах Перми и Челябинска.

Творчество мастеров екатеринбургской композиторской школы оказало несомненное влияние на региональное музыкальное искусство. Помимо прямых творческих контактов, осуществлявшихся в период 1940-х – 1980-х гг. в форме авторских встреч, концертов и театральных постановок, для уральских музыкантов оказались важными и *художественные принципы*, выработанные екатеринбургскими композиторами.

Для екатеринбургских мастеров характерно:

- обращение к региональному историческому, фольклорному и актуальному (современному, социальному) материалу в качестве драматургической основы сочинений;
- соби́рание, переложение, цитирование, авторское варьирование фольклорных источников в канве сочинений; опора на интонационный и ладо-гармонический строй, жанровые элементы национальной музыки;
- опора на достижения классического музыкально-драматического искусства России XIX в. (композиционные принципы, жанровая природа драмы);
- одновременно проявляемая тенденция к обновлению художественного языка, усложнению музыкальной лексики за счет расширения используемых выразительных приемов.

В целом, при рассмотрении музыкально-театральных сочинений екатеринбургских композиторов, становится очевидной их содержательная и эстетическая преемственность. Особенно явно она проявляется с конца 1980-х гг. – момента активного самоутверждения региональной композиторской школы. Это побуждает обратиться к более тщательному исследованию проблемы взаимодействия композиторской школы «большого» Урала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Композиторы Екатеринбурга / Сост. Ж.А. Сокольская. – Екатеринбург, 1998.
2. **Фролов М.П.** Как создавалась опера // Уральский рабочий, 1941. 20 апреля.
3. **Глиэр Р.** Зрители о спектакле «Энке Булат-батор» // Вечерняя Москва, 1940. 21 октября.
4. **Гринберг М.** Энке Булат-батор // Правда, 1940. 20 октября.

REFERENCES

1. Kompozitory Yekaterinburga / Sost. Zh.A. Sokolskaya. – Yekaterinburg, 1998.
2. **Frolov M.P.** Kak sozdavalas opera // Uralsky rabochy, 1941. 20 apr.
3. **Glier R.** Zriteli o spektakle «Enkhe Bulat-bator» // Vechernyaya Moskva, 1940. 21 okt.
4. **Grinberg M.** Enkhe Bulat-bator // Pravda, 1940. 20 okt.

Елена ШАДРИНА

ЕКАТЕРИНБУРГ КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕБІНІҢ ОҢТҮСТІК ОРАЛ МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ДӘСТҮРДІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ РӨЛІ

Түйін

Е.А. Шадринаның мақаласы Орал музыкалық театрының тарихын зерттеуге арналған. Автор 1930-шы жылдар аяғынан 1980-ші жылдар басына дейінгі кезеңдегі көркем-шығармашылық үдерістерді қарастырады. Театрдың репертуарлық саясаты және композиторлардың мазмұнға толы шығармашылық ізденістері нақтылы тарихи кезеңдегі ұстанған идеологиялық басымдықтары тұрғысынан қарастырылады. Мақалада 1930 – 1940 жж., 1950 – 1960жж. және 1970–1980 жылдардың басындағы аймақтағы музыкалық театр өнеріндегі көрініс берген маңызды үдерістер сипатталады. Сонымен бірге оралдық композиторлардың жеке шығармашылық ізденістеріне де назар аударылады.

Тірек сөздер: Орал Музыкалық театры, Аймақтық құндылықтар, Ресми-репрезентативті өнер, Аймақтың музыкалы-театралдық дәстүрі, Орал композиторлары, Дәуірдің идеологиялық басымдықтары, Ұлттық опера, Башқұрт музыкалық театры, Күрделі музыкалық-драмалы жанрлары, Репертуарлық театр, Аймақтағы шығармашылық зиялы қауым, Өнердің идеологизациялануы, Көркем-шығармашылық үдеріс.

Elena SHADRINA

**THE ROLE OF EKATERINBURG SCHOOL OF COMPOSITION
IN THE FORMATION OF CREATIVE TRADITIONS
OF URALIAN MUSICAL THEATRE**

Abstract

The article of E.A. Shadrina is devoted to research of the history of Ural's musical theater. The author considers the artistic and creative processes occurring in the field of art since the late 1930's to early 1980's. Repertoire policy and meaningful searches of regional composers considered in the context of ideological priorities of a particular historical period. The article describes the most important tendencies of music and theater in the region in 1930 – 1940-s, 1950 – 1960-s, 1970-early 1980-s. Along with this, attention is paid to the character of the individual searches of the Ural composers.

Keywords: Musical Theatre of Ural, Regional values, Officially-representational art, musical and theatrical traditions of the region, Ural composers, ideological priorities of epoch, the National Opera, Bashkir musical theater, large-scale musical-dramatic genres, Repertory Theatre, Regional artistic elite, ideologization of art , artistic and creative processes.

Сведения об авторе:

Шадрина Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

Автор туралы мәлімет:

Шадрина Елена Анатольевна – өнертану кандидаты, П.И. Чайковский атындағы Оңтүстік-Орал мемлекеттік өнер институтының доценті

Information about the author:

Shadrina Elena – PhD in Arts, docent of P. Tchaikovsky South-Ural State Institute of Arts

МАГИСТРАНТТАРДЫҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS STUDENTS

УДК 784.13 (547)

Лейла АКШПЕКОВА

магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ОБРАЗНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА Г. ЖУБАНОВОЙ

Резюме: Статья посвящена фортепианному концерту Г. Жубановой, который является одним из ярчайших произведений в концертной литературе Казахстана.

В ней определяется место жанра концерта в творчестве композитора, рассматриваются образное содержание и драматургия, особенности формообразования, концерта в контексте мировоззрения композитора. Результаты исследования помогут исполнителям сформировать собственную исполнительскую концепцию произведения композитора.

Ключевые слова: концерт, симфонизм, драматургия, формообразование, тематизм, мировоззрение.

Тірек сөздер: концерт, симфониялық, драматургия, қалыптасуы, дүниетаным, тақырыптамалық.

Keywords: concert, symphony, morphogenesis, dramaturgy, ideology, thematism.

Творчество Газизы Жубановой принадлежит к числу наиболее значительных явлений современного музыкального искусства Казахстана. её художественные интересы были необычайно разносторонними, а оперы и балеты, оратории и кантаты, симфонии, инструментальные концерты и камерно-инструментальные произведения представляют собой произведения непреходящего художественного значения. Творчеству Г. Жубановой посвящено немало интересных статей, монографических исследований, где раскрываются художественно-эстетические взгляды композитора, поднимаются общие вопросы стиля и языка, изучаются отдельные произведения, прежде всего симфонического наследия и сценических жанров – балета и оперы¹. Но фортепианный концерт Г. Жубановой, который по праву может считаться особым в отечественной и мировой концертной литературе, рассматривался лишь в ряду других фортепианных концертов казахстанских композиторов в диссертационных работах А.С. Нусуповой и А.К. Мухитовой [1; 2].

Концерт Г. Жубановой является образцом зрелого стиля композитора. Он впечатляет мощным темпераментом, интеллектуальной смелостью, богатством выразительных средств, отмечен ярко выраженной индивидуальностью и национальными чертами мышления. По значительности содержания и интенсивности образного развития он стоит в одном ряду с её симфониями «Жигер», «Сырыозекские метафоры», «Остров женщин». Его можно смело назвать концертом-симфонией, поскольку в нём одинаково масштабно представлена и виртуозность концертного стиля, и симфоническое начало.

Как говорил немецкий музыкальный писатель Фридрих Рохлиц: «Концерт – вершина музыки в выражении деликатного (*im Zarteren*) в противоположность симфонии в выражении возвышенного» [3]. Но уже Бетховен в значительной степени сделал концерт равноправным симфонии в выражении возвышенного, такие

¹ Работы Г.Т. Акпаровой, У.Р. Джумаковой, Н.С. Кетегеновой, Г.К. Котловой, Л.Н. Узких, Л.Д. Федяниной и других.

композиторы как Р. Шуман, И. Брамс продолжили эти бетховенские начинания, а в концертах Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова симфоническая драматургия сочетается с блестящим виртуозным характером сольной партии. В XX веке концерт оказался особенно подвержен эксперименту. Появляются такие его разновидности как концерт-симфония, концерт-поэма, концерт-элегия, концерт-романс, возрождаются *concerto grosso*, концерт для оркестра или ансамбля солистов. Жанровые признаки концерта становятся альтернативными, начинают трактоваться свободно, получают индивидуально-стилевые модификации [4]. Г. Жубанова следует здесь канонам «классического» концерта, продолжая, традиции русской школы и прежде всего С. Рахманинова, С. Прокофьева и других.

Всего Г. Жубановой было написано три концерта. Первый, для скрипки, был создан в 1958 году, в годы учебы композитора в аспирантуре Московской консерватории и, как отмечала сама Г. Жубанова, стал этапным в её творчестве. Концерт для фортепиано был завершён в 1984 году и виолончельный концерт в 1990 году. Что касается виолончельного концерта, то исследований по нему практически не имеется. Примечательно, что скрипичный концерт, открывает ранний период творчества, а остальные два образуют своеобразную арку, обрамляющую творческий путь композитора. Однако, несмотря на столь значительное временное расстояние между ними можно увидеть много общего. Г. Жубанова не изменяет своей склонности к драматическим образам, принципам драматургии и формообразования. Но если первый концерт был написан под сильным впечатлением скрипичных концертов С. Прокофьева, о чем композитор сама признается, то последующие два отличает ярко выраженная индивидуальность автора.

Музыка фортепианного концерта – большое драматическое полотно, в центре которого человек с его богатым эмоциональным миром, с его переживаниями и мыслями. Её автор вновь, как и в своих симфониях, стремится осмыслить понятия судьбы и человеческого бытия.

Первое исполнение концерта состоялось в 1986 году в Москве в Большом зале консерватории им. Чайковского (солистка Ж. Аубакирова, Симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Т. Абдрашев). Впоследствии его исполняли такие известные музыканты как: А. Севидов на авторском концерте в 1991 году в Алматы, Фредди Кемпф, исполнивший концерт в 2008 году в Швеции с оркестром «Норрчопинг» под управлением Алана Бурибаева, а также ирландский пианист Фингин Коллинз, исполнивший концерт в Голландии.

В содержательном плане концерт представляет собой единство лирико-психологического и эпико-драматического начал. В композиционном плане концерт отвечает нормам классического концерта: трехчастный цикл (умеренно быстро – медленно – быстро) при относительной тематической самостоятельности частей. Первая часть представляет собой громадное по протяженности многоплановое *Moderato*, вторая – скорбно-лиричное *Adagio*, третья – жизнеутверждающее *Allegro non troppo*, заражает своим динамизмом разнообразием образов.

В основе музыкальной драматургии концерта лежит принцип конфликтности. Главенствующие образы-темы скрепляет всё его развитие, но этим далеко не исчерпывается содержание произведения. Предельно контрастные темы-образы, которые подобно кадрам в фильме сменяют друг друга, образуют политематический облик каждой части.

Прекрасна основная тема первой части, основанная на песне Мухита «Айнамакөз». На первый взгляд, эта тема, воплощающая лирический образ, стилистически проста, но её музыкально-образное содержание оказывается гораздо более значительным. Эта величавая песенная мелодия звучит как рассказ, который уже с первых тактов

захватывает своей живой притягательностью. Она многократно возвращается в самых различных вариантах (мелодико-гармонических, ритмических, фактурных, тембровых), то сводясь к коротким смысловым звукоформулам, вновь разрастается до масштабных песенных построений. Она не только главенствует в первой части, но появляется в коде финала, играя роль смыслового обобщения концерта в целом.

Переложение для двух фортепиано I Г. ЖУБАНОВА (1927-1993)

Moderato $\text{♩} = 60$

Piano I

Con Ped.

Piano I (orchestra tacet)

Тема побочной партии, так же как и главная тема, имеет песенные черты. Но теперь распевность мелодии сочетается с речитативным началом. Этому способствует и то, что она проходит у солиста в октавном удвоении. Солист здесь выступает как певец-акын – в силу специфического звучания инструмента как ударного.

Особую роль в драматургии всей первой части играют кульминационные зоны. Резко диссонантные, они воспринимаются как неизбежные обострения, к которым приводит драматическое действие. Важную роль в этом действии играет разработочный раздел с его стихийной мощью и трагедийным накалом. Он представляет собой три все более нарастающих этапа развития, каждый раз приводящих к кульминациям. Первый раздел – это труднейшая каденция солиста в начале разработки, который изобилует массивной аккордовой фактурой, безостановочными пассажами, от которых захватывает дух. Второй – маршевый по характеру, тоже ничуть не уступает по накалу страстей. Третий – это грандиозное звуковое полотно эпического плана. Через череду сменяющихся «кадров», образных «наплывов» достигается долгожданный результат в виде кульминации всей первой части. Она буквально врывается в репризу, где вся достигнутая мощь выливается в экспрессивное проведение темы «Айнамакөз».

Реприза представлена в сокращенном виде. Главная тема здесь звучит просветленно, напоминая как бы в последний раз о светлом прошлом. При отсутствии связующей партии, роль связки между партиями играет тема вступления, в виде разложенных фигураций в партии фортепиано, которые плавно приводят к теме побочной партии (g-moll). После её проведения развитие вновь приобретает волевою ритмику и в активном поступательном движении подводит к могучей, исполненной с

размахом коде. В коде так же лежит побочная тема, но теперь она звучит в мажорной тональности (B-dur), завершая первую часть жизнеутверждающим светлым образом.

В подавляющем большинстве концертов темпы вторых частей медленные (Andante, Adagio), а лирические образы отличаются проникновенностью и поэтичностью, что создает контрастное оттенение, «передышку» между крайними, отличающимися виртуозностью и темпераментом, частями. Позже средние части стали приобретать более драматическое содержание. Что же касается концерта Г. Жубановой, то в нем, композитор, сохраняя общие особенности вторых частей, создает лирический образ иного плана. По словам Л. Узких, Г. Жубанова «свойство тематического развития своеобразно претворяет на образно-содержательном уровне: относительно стабильным лирическим построениям противопоставляются построения со все большим драматическим напряжением. В результате контраст между лирическими и драматическими элементами, постепенно углубляющийся в I части, ко второй достигает вершины» [5, 52]. И действительно во второй части с огромной силой выражена глубина внутренних переживаний, а конфликтность образов достигает трагедийных высот. Продолжая общую линию образного развития концерта, композитор сгущает краски, доводя её до полного трагизма, смело противопоставляет образы динамические, трагические (земные) с образами размышлений (возвышенные), показывая, таким образом, разные стороны современного мира. Но и во второй части композитор не дает полного разрешения этих противоречий; лирика несет в себе состояние трагедийной напряженности.

Форму второй части с ярко выраженным смысловым центром условно можно разделить на экспозицию, разработку и репризу. Экспозиция это своего рода пролог, разработка – собственно действие, реприза – возвращает к воспоминаниям прошлого. Так же как и в первой части здесь имеется своя каденция солиста, но замысел её совсем другой – состояние философской медитации, как бы уводящей слушателя из мира событий и действия во внутренний мир композитора.

Особенности этой части, позволяют также говорить, что основные разделы экспозиции построены на принципах песенного формообразования. Таким образом, можно утверждать, что в ней имеет место форма второго плана – так называемая «песенная форма» (термин Ю. Холопова) запевно-припевной структуры, причем эти песенные формы удивительно органично прижились в трехчастной форме целого. Из нее возникла структура экспозиции: А-В-А¹. Смысловым центром здесь является тема А, из которой вырастают все остальные. Такой союз народной песни и классической трёхчастности говорит об органичном единстве народного и профессионального принципов формообразования. Это единство является неотъемлемой чертой мышления композитора и рождает многоплановость композиционных схем.

Adagio	Piu mosso	Piu mosso		Кульминация	Largamente	A tempo	Каденц. Rubato	Tempo I
А	В	А1	Ц.4.	Ц.5.	С	А2	А3	В1
1-26т.	27-39т.	40-75т.	76-81т.	82-114т.	116-129т.	130-136т.	137-152т.	153-183т.
e	gis	es-f-b	b		as	as	e	e
Запев	Припев	Запев	Припев				Запев	Припев

Отметим, что мелодии обеих представленных в экспозиции тем в своем развитии подвергаются активному мелодическому и ритмическому варьированию, приобретают всё новые оттенки. Фактура тем, в свою очередь, обогащается гармоническим письмом и приобретает новое полифоническое освещение.

Драматургическим центром второй части является средний развивающий раздел. Он буквально захватывает дух безостановочными ритмами, аккордовыми наслоениями, пассажами у фортепиано при крайне упрощенной фактуре оркестра. Следующая за средним разделом *каденция* создает уход от энергичного натиска. Пронизанная ностальгией по далекому прошлому она создает атмосферу редкой поэтичности. Очень интересно композиционное решение этого раздела. Мы слышим материал запевной части главной темы, причем излагаемый именно в главной тональности *e-moll*. Но теперь тема представлена в импровизационной форме в своем ином, одноголосном изложении, поддержанном фигурацией в левой руке. В то же время, собственно реприза дана второй припевной частью темы. Все это наводит на мысль о двойственном решении формы. С одной стороны репризное изложение главной темы начинается уже с каденции солиста. С другой – собственно реприза наступает в цифре 7, то есть там, где вступает с началом припева песенной темы. Заканчивается вторая часть концерта проведением отдельных интонаций припевной части у гобоя, которые звучат как грезы о чем-то далеком и недостижимом воспоминаний. Их подхватывает солист, у которого они звучат в густых нижних регистрах, привнося несколько сумрачную окраску кодовому завершению части. Такое несколько неопределенное состояние в последних тактах в партии солиста и деревянных духовых инструментов как бы оставляют вопросы об извечных проблемах бытия нерешенными. Эти растворяющиеся звучания напоминают мелькание и угасание звезд в небесной тишине.

Третья часть отлична от всего предшествующего разнообразием образов, приподнятостью настроения и является полной противоположностью двум предыдущим частям. В ней торжествует напористая энергия, не знающее преград движение. Уже с её первых звуков рассеиваются драматические коллизии, уступая место просветленным оптимистическим образам.словно человек вступает в новый, гармоничный, полный надежды мир.

По мнению А. Нусуповой, финал написан в традиционной форме рондо и изобилует тематическим разнообразием. И действительно в финале происходит всплеск выразительных контрастных в образном отношении структурно завершенных тем. Богатством сопоставлений, многоплановостью образных смен автор как бы компенсирует отсутствие сложных разработочных разделов. Все это действительно достаточно характерно для формы рондо. Но на этом сходство с рондо, по-видимому, заканчивается. Так тема, которую можно было принять за рефрен, поскольку она тонально стабильна и появляется всегда в *g-moll*, а потому её скрепляющая форму роль очевидна, проводится в целостном и завершенном виде лишь дважды. В третий раз она практически с самого начала получает активное тонально-тематическое развитие. Кроме того между первым и вторым проведением этого танцевально-скерцозного «рефрена» излагается сразу две контрастные ей темы песенного характера. При этом одна из них – тема «С» проводится дважды и без каких-либо изменений, кроме тонального (*D-dur* и *Es-dur*). Далее, после повторного проведения основной темы, даются уже три еще более контрастные в образном отношении темы. Завершается же вся часть темой «Айнамакөз», которой открывался концерт.

Таким образом, композитор обращается к подчеркнутой простоте формы и как бы приходит к прояснению стиля изложения. Структурная ясность всех разделов сочетается с ладотональной определенностью общего плана её развертывания. Своеобразная концепция финала породила необычную форму, состоящую из семи тем и десяти разделов, которые образуют логически выстроенную единую линию развития.

Кратко охарактеризуем эти темы. Бравурные фанфары духовых инструментов краткого вступления, подобно занавесу открывают последний акт концертного действия. Главная тема, звучащая у солиста, танцевального характера и исполнена

жизнерадостной эмоцией, юношеским задором и неумной молодой энергией. Структурно она состоит из двух больших разделов, каждый из которых излагается в своей тональности (g-moll и B-dur). Но, несмотря на такое миноро-мажорное соотношение этих разделов, они эмоционально близки. Отметим, что целиком эта тема повторится только однажды и в третий раз сохранятся только самые начальные интонации, которые сразу же перейдут в свободное тонально-гармоническое развитие.



В разделе *meno mosso* появление новой темы, знаменуется переходом в тональность в *cis-moll*. Тема эта имеет просветленный, возвышенный характер. В ней также ощущаются интонации, близкие народной мелодике, но проникновенное нежное пение разительно отличает её от заглавной темы.

Появление очередной новой темы (в *D-dur*) сопровождается сменой тембральных красок. её можно назвать воплощением красоты и гармонии. Заметим, что являясь лирическим центром финала (*Espressivo, molto cantabile*), она своей вокальной кантиленностью, плавностью мелодического и ритмического рисунка явно напоминает главную тему «Айнамакыз» из первой части концерта. Отметим, что трехчастная с репризой структура этой темы в то же время близка формам народных песен с двойным припевом, второй припев которых, обычно строится на варианном изложении отдельных фраз запева. Такие песенные формы нередко встречаются в творчестве народно-профессиональных композиторов аркинской традиции.

Следом за этой масштабной кантиленной мелодией следует эпизод, приводящий к первой значительной кульминации. Смена характера подчеркнута сдвигом темпа (*Piu mosso*), что безусловно, создает контраст лирической теме. Происходит как бы стихийный эмоциональный срыв. Поворот к аккордовой технике письма воплощает натиск некой силы, а последующий каскад пассажей впечатляет огромным нарастанием звуковой волны. Этот эпизод приводит к главной теме.

Особую роль играет тема D (*G-dur*), в которой использование токатных приемов игры, чередование ударов правой и левой рук очень точно воспроизводит характерное звучание домбрового кюя. Начало этого эпизода имеет возбужденно-праздничное настроение и создает зримую картину казахского быта. Развитие темы создает значительный эмоциональный подъем и подводит к теме-кульминации E (*C-dur*), которая звучит как торжественное шествие. Подобно призыву сквозь звуковую массу прорывается голос трубы, который уподобляется своеобразному комментатору разворачивающегося события, певцу-рассказчику. Эта новая тема проходит дважды и в своей интонационной и ритмической лапидарности представляет собой как бы образ акына. Она, так же как и остальные песенные темы финала, диатонична.

Сопровождающие «речь акына» остальные инструменты оркестра и фортепиано придают ей стремительность, бурную активность.

Дальнейшее развитие вскоре вливается в очередную кульминационную зону, которая по сути является предельно напряженным доминантовым предыктом к новой части. Вновь вступает мелодичная тема С, но на этот раз в тональности *Es-dur*. Она вновь возвращает нас в атмосферу интимной лирики, мысль композитора вновь устремляется к высокому и самому сокровенному чувству, которое растет и расширяется. Но вторжение маршевого раздела, построенного на заглавной теме, снова утверждает волевое начало. Тема здесь представлена в другом качестве и значительно видоизменена, хотя основные её интонации сохранены. Движение стремительно раскручивается, подобно пружине приводит к завершающей кульминации всей части. её открывает эпизод, который в экспозиционном разделе служил связкой между темами, а теперь вырастает в большой развивающийся раздел. Выходом из этого долгого томительного нарастания вновь становится масштабная кульминационная зона. Внутренняя экспрессия становится всеохватывающей и на гребне этой колоссальной волны звучит главная тема всего концерта-песня «Айнамкөз». Теперь она звучит как апофеоз, утверждение всепобеждающей человечности и любви. Теперь это уже не тот «наивный» пантеизм, который наблюдался в начале концерта, но прошедшее испытание, обретенное чувство, как утверждение светлого мироощущения.

В заключении скажем, что концерт Г. Жубановой по праву может считаться ярчайшим образцом казахской музыкальной классики. Это произведение, в котором личность композитора-мыслителя заявляет о себе в полный голос и с предельной эмоциональной открытостью. В этом концерте Г. Жубанова предстает как человек, остро слышащий этот мир с открытым чувствующим сердцем и как мыслитель, обращенный к сущностным ценностям человеческого бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Нусупова А.С.** Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана [Текст] : дис. Нусуповой А.С. канд. иск.: 17.00.02: защищена 14.05.08 – А., 2008.
2. **Мухитова А.К.** Фортепианное искусство Казахстана второй половины XX века [Текст] : дис. Мухитовой А.К. канд. иск.: 17.00.02: защищена 17.04.09: – А., 2009.
3. **Друскин М.С.** Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель по концертам. – Л.: М., 1973.
4. **Самойленко Е.М.** Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А.Эшпая: дисс. ...к.иск.: 17.00.02., Москва, 2003.
5. **Узких Л.Н.** О симфонизме циклических произведений Г. Жубановой [Текст] : дис. канд. иск. – А., 1979.
6. **Нусупова А.С.** О фортепианном концерте Г. Жубановой // Жизнь в искусстве: Композитор Газиза Жубанова. – Алматы, 2003. – С. 178-184.

REFERENCES

1. **Nusupova A.S.** Zhanr fortepiannogo kontserta v tvorchestve kompozitorov Kazakhstana [Tekst] : dis. Nusupovoy A.S. kand. isk.: 17.00.02: zashchishchena 14.05.08 – A., 2008.
2. **Mukhitova A.K.** Fortepiannoye iskusstvo Kazakhstana vtoroy poloviny XX veka [Tekst] : dis. Mukhitovoy A.K. kand. isk.: 17.00.02: zashchishchena 17.04.09: – A., 2009.
3. **Druskin M.S.** Fortepiannye kontserty Betkhovena. Putevoditel po kontsertam. – L.: M., 1973.
4. **Samoylenko E.M.** Zhanrovaya priroda instrumentalnogo kontserta i kontsertnoye tvorchestvo A.Eshpaya: diss. ...k.isk.: 17.00.02., Moskva, 2003.
5. **Uzkih L.N.** O simfonizme tsiklicheskih proizvedeny G. Zhubanovoy [Tekst] : dis. kand. isk. – A., 1979.
6. **Nusupova A.S.** O fortepiannom kontserte G. Zhubanovoy // Zhizn v iskusstve: Kompozitor Gaziza Zhubanova. – Almaty, 2003. – S. 178-184.

Лейла АҚШПЕКОВА

МУЗЫКАЛЫҚ ДРАМАТУРГИЯ ЖӘНЕ Ғ. ЖҰБАНОВАНЫҢ ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІНІҢ ОБРАЗДЫҚ МАҢЫЗЫ

Түйін

Мақала Қазақстанның концерттік әдебиетінде ерекше орын алатын Ғ. Жубанованың ең жарқын туындыларының бірі болып табылатын фортепианалық концертке арналған. Композитор шығармашылығындағы концерт жанрының орны айқындалады, образдық мазмұны мен драматургиясы, композитор түйсігімен концерттің образдық қалыптасу ерекшеліктерін қарастырады. Зерттеу нәтижелері орындаушыларға композитор шығармалары концепциясын өз орындаушылығында қалыптастыруға көмегін тигізеді.

Тірек сөздер: концерт, концерттік, симфониялық, образдық қалыптасу, драматургия, дүниетаным, тақырыптық.

Leila AKSHPEKOVA

MUSICAL DRAMATURGY AND FIGURATIVE CONTENT OF G. JUBANOVA'S PIANO CONCERTO

Abstract

This article is devoted to G. Zhubanova's Piano Concerto, which is one of the most striking works in the concert literature of Kazakhstan. In this article finds place the meaning and the position of the genre of the concert in the composer's work, besides it gives an analysis of the shaping features, of the drama and of the imaginative sphere in the context of the composer's world view. The results of the study are going to help the young musicians at the interpretation of this composer's works and they will allow to form their own artistic and aesthetic side of its concept.

Keywords: concert, symphony, morphogenesis, dramaturgy, ideology, thematism.

Сведения об авторе:

Ақшпекова Лейла Адилевна – магистрант II года обучения, научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения КНК им. Курмангазы Ильяс Кененбаевич Кожабеков.

Автор туралы мәлімет:

Ақшпекова Лейла Адилевна – Құрманғазы атындағы ҚҰК магистранты, ғылыми жетекшісі - Кожабеков Иляс Кененбайұлы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Музыкатану кафедрасының доценті, өнертану кандидаты.

Information about author:

Akshpekova Leila – Masters student, supervisor – Ilyas Kozhabekov, PhD, assistant professor of musicology department of Kurmangazi Kazakh National Conservatory.

УДК 78.022

Дамир САНСЫЗБАЕВ

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана)

ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ АСПАПТАР ОРКЕСТРІНДЕГІ АСПАПТАРДЫҢ РӨЛІ

Түйін: Мақала халық оркестрінің аспаптарына арналған. Сол аспаптардың оркестрде қолданылатын топтары және атқаратын рөлдері анықталған. Соған қоса, мақаладан қазақ халық аспаптары туралы тарихи, этнографиялық, аспаптану, тағы басқа ғылыми сала бойынша әртүрлі мәліметтер алуға болады.

Тірек сөздер: оркестр, оркестрлік топтар, оркестр міндеттер, домбыра, кобыз, сырнай, халық музыкасы, классикалық музыка.

Keywords: orchestra, orchestral groups, orchestral functions dombra, kobyz syrнай, folk music, classical music.

Ключевые слова: оркестр, оркестровые группы, оркестровые функции, домбра, кобыз, сырнай, музыка народная, музыка классическая.

Академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов 1934-шы жылы алғаш оркестрді құрған кезде, домбыраның мүмкіншіліктерін зерттеп, домбыра тобын жасайды. Яғни домбыра прима, секунда, альт, тенор, бас және контрабас аспаптарды оркестрге енгізеді. Қазіргі таңда домбыра секунда мен домбыра альт қолданыстан шығарылып, олардың орнына шертер аспабы енгізілді. Ахмет Жұбанов жасаған алғашқы домбыра прима екі ішекті болса, кейінен Шамғон Қажығалиев үшінші ішегін қосады. Жалпы домбыра прима оркестрде жоғарғы регистрдегі дыбыстарды алуға пайдаланады.

Штрих мәселесіне келгенде, яғни кобыздарда лигато болған кезде, домбырада тремоло арқылы, ал кобызшыларда пиццикато болған кезде, медиатрмен пиццикато алады. Жалпы оркестрде аса жоғарғы ноталарды домбыра прима арқылы естіртіп отырамыз. Әндерді сүйемелдеу қызметін атқарған кезде, бас және контрабас негізгі төменгі нотаны алып, шертер мен домбыра тенор ортаңғы регистрде аккордтарды алса, домбыра примаға сол аккордтардың жоғары ноталары тапсырылады. Шетел классикаларын орындағанда, домбыра прима аспабына труба, кларнет аспаптарының партиялары беріледі, кейде скрипканың партиясын кобызшылармен бірге дубль жасайды.

Негізі, домбыра прима аспабы қазақ халық аспаптар оркестрінде техникалық мүмкіндігі аса жоғары аспап болып саналады. Сол себептен қиын пассаждармен әртүрлі мелизмдерді орындауға пайдаланады. Сонымен қатар орыс композиторларының өзінің домра-примаға арналып жазылған барлық шығармаларын қазақ халық аспаптар оркестрімен қосылып жеке орындау дәстүрге айналды.

Ертеден келе жатқан шертер аспабы көп уақыт бойы пайдаланылмаған. Белгілі зерттеуші Болат Сарыбаев зерттеу жұмыстарын жүргізу барысында, шертер аспабының көзін ашып, қайта жаңғыртып, қазақ музыкасының өнеріне сол аспапты енгізді. Көне шертер қыл ішекті, пернесіз, қылқобызға ұқсас болған. Кеудесі ағаштан ойылып, беті ешкінің терісімен қапталған болатын. Шертерге бет қақпақ салу, перне тағу – кейінгі жылдардың жемісі. Шертіп ойнау тәсіліне байланысты ата-бабаларымыз сол аспапты «шертер» деп атап кеткен.

Алғашында шертерге арнайы күйлер болмаған, кейіннен үш ішекті домбыраның күйлерін, екі ішекті домбырамыздың теріс бұраудағы күйлерін шертерге түсіріле

бастайды. Шерттер аспабында төкпе де, шертпе де күйлер орындалады. Оркестрде домбыра тобындағы домбыра алыт қызметін атқарады. Күйлерде домбырашылармен бірге негізгі әуенін орындаса, әндерде аккордтар алып, сүйемелдеу қызметін атқарады. Нотада жазылуы мен естілуі бір октаваға төмен болғандықтан, оркестрде ортаңғы тембрін ұстап тұрады.

Қазақ халқымыздың қоңыр дыбыстары аса зор орында болғандықтан, оркестрде ортаңғы тембр, яғни қоңыр дыбыстар өте керекті болып келеді. Қазақ халқының аспапты музыкасы күй болғандықтан оркестрді жетектейтін домбыра тобы болады. Себебі қай күйді алсақ та, ол көбінесе домбыраға арналған.

Біздің домбыра аспабына байланысты қазақ халқымызда көптеген күйшілік мектептер бар, оның ішіндегі батыс Қазақстан өңірі Ақжелең жанырында тартылатын төкпе күйлер, Алтай-Тарбағатай, Жетісу, Арқа өңірінде ойналатын Қосбасар жанры, яғни шертпе қағыстармен орындалатын күйлер көп. Ахмет Жұбановтан бастап, соңғы буынға дейін осы күйлер қазақ халық аспаптар оркестріне түсіріліп, күні бүгінге дейін сол жұмыстар жалғасын табуда. Қазақ халық аспаптар оркестріне түскен күйлер оркестрдің репертуарын байытып, жаңаландырылу жүйесі қалыптасып келеді.

Оркестрде домбыра тобы негізгі қызметті атқарады, ал әндер мен шетел симфониялық шығармаларда сүйемелдеу рөлінде пайдаланылады. Домбыра аспабы екі топқа бөлінеді. Бірінші тенор үстінгі екі дыбыстарды алса, екінші тенор астыңғы екі дыбыстарды алып толық аккорд алуына мүмкіндік туады. Жалпы алғанда домбыра аспабы қазақ халық аспаптар оркестрінің негізгі жетекші аспабы болып табылады.

Үрлемелі аспаптар тобына екі аспап кіреді, олар - флейта және сырнай. Құрманғазы атындағы оркестрде гобой аспабы да болады. Ұлы композитор В.А.Моцарттан «Маэстро, ең таза емес дыбысты алатын қандай аспап? - деп сұраған кезде, ол – бірінші флейта!, – дейді. «Ал екінші қандай аспап? – Ол екінші флейта!» – деп айтқан екен.

Жалпы флейта аспабы үрлемелі аспаптардың ішіндегі ең көне аспап болып саналады. Біздің заманымызға дейін үш мың жыл бұрын ол аспап ағаштан жасалынып, XVII ғасырда Францияда сол аспапқа реконструкция жасалып, оған жаңа қосымша клапандар қосылады. Жалпы бұл аспап қазіргі таңда алтын, күмістен жасалынса да, ағаш үрлемелі аспаптар тобына кіреді. Ең соңғы реконструкция жасаған, яғни аспапты темірден жасап, қосымша клапандар мен сақиналарды қосқан - мастер Теобальд Беер. Содан кейін флейта аспабы өзгертілмеді деп айтуға болады.

Флейта ағаштан жасалған үрлемелі аспаптардың ең дамыған түрі болғандықтан, қазақтың үрлемелі аспаптарының орнын басады, яғни оркестрде сазсырнай, үскірік, сыбызғы қызметін атқарады. Елімізде белгілі Құрманғазы оркестрі болсын, Астанадағы ұлт-аспаптар оркестрі болсын, бүкіл Қазақстанның оркестрлерінің партитураларында флейта аспабы бар, тек, Нұрғиса Тілендиев атындағы оркестрдің партитураларында флейта аспабы жоқ, оның орнына сазсырнай аспабы қолданылады.

Сазсырнай аспабының диапазоны бір ғана октава болғандықтан, оркестрде бірнеше сазсырнай пайдаланып отырады. Жиі қолданылатын «ля» мен «соль» сазсырнайлары - шығармаға байланысты. Ал басқа оркестрлер Нұрғиса атамның шығармаларын орындаған кезде, сазсырнайдың партиясын флейтаға береді. Кейде олар бір октава төмен орындайды, өйткені сазсырнайдың естілуі бір октаваға төмен болады.

Жалпы үрлемелі аспаптар тобында флейта мен сазсырнай болса, Құрманғазы оркестрінде гобой аспабы да кездеседі. Оны кезінде республикамыздың бірінші кәсіби дирижері Шамғол Сағадинұлы Қажығалиев енгізген. Бірақ сол аспап аса қажетті болмағандықтан, басқа оркестрлерде көп қолданылмайды.

Сырнай – қазақтың музыкалық аспаптарының бірі. 1822 жылы неміс шебері Ф.Бушман гармоньды ойлап шығарады. 1829 жылы сол аспапқа жаңа өзгерістер енгізеді. Содан бері ол өнерсүйер қауым арасында кеңінен таралып, өзге түрлері де

пайда бола бастайды. Сол себептен сырнайға ұқсас аспаптар көптеген халықтарда кездеседі, оны аккордеон, баян, гармонь, сырнай деп атайды. Сырнаймен қазақ әншілері өлең де айтады, айтысқа да шығады.

Алғаш рет сырнай аспабын оркестрге енгізген - Ахмет Жұбанов. Қазіргі таңда сырнай аспабы ұлт аспаптар оркестрлерде, ансамбльдерде қолданылады. Оркестрде сырнай қызметі маңызды болғандықтан, бір ғана емес, төрт сырнайға дейін болады. Оркестрде сырнай аспабының оң жақтағы негізгі түймелерінен шығатын дыбыстары пайдаланғандықтан, кезінде оның сол жағындағы аккорд беретін түймешектерін мүлдем жасамайтын, оларды оркестрге арналған сырнай деп атап кеткен. Кейін ол аспаптардың барлығы қолданыстан шығып, екі жағында да клавиштері бар қазіргі баянды қолданып жүрміз.

Бірінші сырнай көбінесе негізгі әуенін орындаса, екінші сырнай екінші дауысты ұстап тұрады. Үшінші сырнай аккордтармен педаль ұстап тұрса, төртінші сырнай бас кілтінде жазылып, бас тақырыбын орындайды. Сол себептен оркестрде барлық төрт сырнай да аса маңызды қызмет атқарады. Сырнайдың диапазоны өте кең болғандықтан, төменгі дыбыстар мен жоғарғы дыбыстардың барлығы қолданылады, оркестрде күйлерді, әндерді, симфониялық шығармаларды орындағанда сырнай аспабы аса ұтымды. Егер симфониялық оркестрдің шығармалары қазақ ұлтық аспаптар оркестріне түсірілсе, сырнай тобы бүкіл симфониялық оркестрдің үрлемелі аспаптарының қызметін атқарады, яғни валторнаның да, трубаның да, тромбонның да, тубаның да дыбыстарын алуға мүмкіндік береді. Сол жағдайда сырнай регистрлерінің өзгеруі арқылы шетелдердің үрлемелі аспаптарын имитация арқылы естіп отырамыз. Қортындылай келе сырнай аспабы жан-жақты болғандықтан, қазақ халық аспаптар оркестрінде ең керекті аспаптардың тізіміне кіреді.

Қазақ халық аспаптар оркестрінде ұрмалы аспаптар тобының ішіндегі ең негізгі аспап дауылпаз боп саналады. Дауылпаз (литавра) - қазақтың ұрып ойналатын көне аспабы. Ертеде қазақ халқы дауылпазды аңшылыққа да пайдаланатын болған. Оның жасалу әдісі күрделі. Дауылпаздың сырты жұмыр бітеу ағаштан ойып жасалынады, беті иленген терімен қапталады, ұрып ойнайтын шағын таяқшасы болады. Дауылпаздың шанағының сыртын мүйізбен, түрлі тастармен, ою-өрнектермен безендіріп, сәндеп жасайды.

Қазіргі таңда дауылпаздың екі түрі бар. Оның бірі - этнографиялық сипаттамасы бойынша қалпына келтірілген түрі. Екіншісі - үлкен оркестрлер үшін жасалынған түрі. Ахмет Жұбановтың ұсынысы бойынша 1930-шы жылдары белгілі қолөнер шебері Қ.Қасымов дауылпазды алғаш рет жасаған.

Жетілдірілген дауылпаздың терісін босатып немесе тартып тұратын, дыбысын төмендету немесе жоғарылату үшін жасалған арнаулы құлақтары бар. Ежелгі дауылпазда бұл бөлшектер болмаған. Аспаптың осы екі түрлі үлгі-нұсқасы да қазіргі халық аспаптар оркестрлерде, ансамбльдерде қолданылып жүр. Жалпы көптеген күйлерде дауылпаз педаль ретінде пайдаланады.

Ұрмалы аспаптар тобында тек дауылпаз ғана емес, тағы да жиі пайдаланатын аспаптар бар, олар: кіші барабан, тоқылдақ, үшбұрыш, бубен, тарелка. Ұрмалы аспаптар оркестрдің ырғағын ұстап, ерекше динамикалық бояумен көркемдейді. Оркестрдің динамикасын көтеру немесе керісінше түсіру барысында ұрмалы аспаптардың маңызы зор. Нұрғиса Тілендиев партитураны жазған кезде ұрмалы аспаптарға өте көп көңіл бөлген. Мысалы «Махамбет» поэмасында кіші барабан мен дауылпаздың өте күрделі қызмет атқаратынын, «Ата толғау» шығармасында тоқылдақ пен үшбұрыштың аса зор маңыздылығын, «Кайрат» шығармасында тарелканың жиі пайдаланатынын байқаймыз. Кіші барабан негізгі ырғақты ұстап, әсіресе тез, жылдам ойналатын күйлерде жақсы пайдаланылады. Мысалы, көптеген концерттердің бетін

ашатын Түркештің «Көңіл ашар» күйінде кіші барабан сегіз такт үлкен бір тамаша көріністі көрсетеді. Кіші барабан оркестрде тек ырғақ ретінде ғана емес, бір көріністі көрсету үшін де пайдаланады. Мысалы Құрманғазының «Пәбескі» күйінде Айтқали Жайымовтың оркестрге түсірілуі бойынша, солдаттардың қадам басып жүргенін, жүрек лүпілін өте жақсы суреттелген. Қортындылай келе кіші барабан оркестрдің жүрегі деп айтуға да болады. Себебі толыққанды оркестрді бір ырғақта ұстауы, жан-жаққа шашырамауы осы кіші барабанға байланысты.

Шығармалар әр-түрлі жанрда болғандықтан, оркестрде әр-түрлі ұрмалы аспаптар пайдаланылады. Мысалы, дала табиғатына арнап жазылған шығармаларда қоңырау, үшбұрыш аспабын көп кездестіруге болады. Қазақ халқымыздың көп шығармалары жылқы малына арналған. Себебі қазақтың көлігі де, тамағы да, киімі де жылқы малымен байланысты, сондықтан қазақ музыкасында арқау болған жануардың бірі - жылқы малы. Аттың жүрісін, шапқанын көрсету үшін тоқылдақ, тұяқ аспабын жиі пайдаланамыз. Және де ұрмалы аспаптар тобына тарелка әрдайым кіреді, партитураларында әрқашан ұрмалы аспаптар тобында жазылып, шығарманың аяқ жағында немесе кульминацияда динамиканың бар күшін көрсету үшін өте көп пайдаланады. Ұрмалы аспаптар тобында көп аспаптарды қолданылуына байланысты, оркестрде сол аспаптарда ойнайтын бес-алты адамға дейін музыкант болады.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов 1930-шы жылдары қыл қобыздың пішінімен қобыз тобын жасайды. Сол жылдары музыка тарихында алғаш рет прима қобыз, альт қобыз, бас қобыз және контрабас аспаптары дүниеге келтіріледі. Соның ішіндегі прима қобызды кейбір оқулықтарда сым қобыз деп атайды. Алғашқы прима қобыз үш ішекті, бұрауы «соль», «ре», «ля» болатын. Қазіргі таңда аталмыш аспап төрт ішекті қобызға айналып отыр. Жоғарыдан төртінші ішекті қосқан - Шамғон Сағадинұлы Қажығалиев. Сол ішекті қосып, сым қобыздың орындау шеберлігін артырып, позициядан позицияға оңай көшуі үшін аппликатурасын өзгертіп, жаңа үрдіс ашты. Қазіргі таңда сол үрдіспеп оқушыларды үйретеді, бұрауы скрипка аспабына ұқсас «соль», «ре», «ля», «ми» болып калыптасты.

Үш ішекті прима қобыз аспабының алғашқы орындаушысы республика көлеміне танымал орындаушы Гүльнафис Баязитова болды. Кейін Фатима Балғаева апамыздан бастап, бері қарай Р.Мұсаходжаева, К.Молдакаримоваға дейін барлығы консерваторияда үш ішекті сым қобызда оқыған. Кейін төрт ішекті қобыздың түрі өзгеріп, скрипка аспабына ұқсап кетті десек те болады. Осы аспапта классикалық шығармаларды орындауға мүмкіндік жасалды, диапазоны кеңейді, бірақ бұрынғы тембрі мен формасынан айырылып қалды.

Қазіргі таңда оркестрдің қобыз тобы кез келген классикалық шығарманы орындауға мүмкіндігі жетеді. Сол себептен оркестрде қобыз тобы көбінесе классикалық шығармаларды толыққанды, скрипкаға жазылған партияларды орындап өздерінің мүмкіндіктерін көрсетеді. Ал күйлерді орындағанда, кез келген партитураны алып қарасақ, қобыз тобы контрапункт беріп, әдемі дыбыстармен көркемдеп жатады.

Қобызшылар тобының ішінде аса бір көнеден келе жатқан, сонау Қорқыт заманынан тарихта белгілі болған - қыл қобыз аспабы. Шоқан Уалихановтың айтуы бойынша, «алғашқы қобыз аспабын жасап және күй тартқан - Қорқыт» деген сөздері бар. Соған байланысты қыл қобызды Қорқыттың қобызы деп атаймыз. Сол ІХ-шы ғасырдан бастап ХІХ-шы ғасырға дейін қобыз бақсылардың құралы болып саналды. Кейін қыл қобызды қазақтың ұлттық аспабына айналдырған ХІХ ғасырдың атақты күйшісі Ықылас Дүкенұлы. Алматыға алғаш әкеліп, соның жолын жалғастырған Жаппас Қаламбаев және Дәулет Мықтыбаев. Кейін Еркеғали Рахмадиев консерваторияда қыл қобыз сыныбын ашады. Алғашқы мұғалім Жаппас Қаламбаев және Дәулет Мықтыбаев болатын.

1991 жылы қыл қобыз аспабын Құрманғазы оркестріне топ ретінде енгізген - Айтқали Жайымов. Қыл қобызда алғаш отырғандардың бірі Жаппас Қаламбаев және Дәулет Мықтыбаев, кейіннен шәкірттері Базархан Қосбасаров, Әбдіманап Жұмабеков, олардың шәкірттері Әлқуат Қазақбаев, Жанар Жүсіпова отырған.

Тағы бір ерекшеліктердің бірі - Айтқали Жайымовтың оркестрге шертер аспабын енгізуі. Оның алдында шертердің орнына домбыра алыт болған. Сол домбыра алыт аспабының орнына оркестрге шертер аспабын қосып, шертер тобын ашады. Жалпы, қыл қобыз аспабы оркестрдегі қоңыр үнді беретін, домбырамен қосылып күйді тартатын, аса әсем үн беретін нағыз фольклорлық аспап. Бәрімізге белгілі қыл қобыздағы күйлер санаулы деп айтуға болады. Олар Қорқыттың күйлері, Ықыластың күйлері, Жаппастың күйлері. Репертуары аса көп емес болғандықтан, қазіргі Қазақстанның белгілі композиторлары Ақтоты Райымқұлова, Ермұрат Үсенов, Қуат Шілдебаев, Әлқуат Қазақбаев қыл қобызға арнап шығармалар жазып, қазіргі таңда оның репертуары кеңейтуде. Мысалға айтсақ, оркестрдің сүйемелдеуімен қыл қобызға арнап жазылған Нұрғиса Тілендиевтің «Сарын» шығармасы, Ермұрат Үсеновтың «Өмір дастаны», Қуат Шілдебаевтің «Қара кемер», Әлқуа Қазақбаевтың «Шабыт» шығармасы репертуар қорын кеңейтуде.

Қобызшылар тобының ішіндегі алыт қобыз аспабы (прима қобыз сияқты) үш ішекті болатын. Кейіннен Шамғон Қажығалиев төменнен төртінші ішек қосып, бұрауы «до», «соль», «ре», «ля» болып қалыптасты. Алыт қобыз тек оркестрде пайдаланылатын аспап деуге болады, себебі Қазақстан өңірінде алыт қобызға арналып шығармалар жазылып немесе жеке орындау сирек кездеседі, тіпті жоқ десек те болады.

Алыт қобыз барлық халық аспаптар оркестрінде қолданыла бермейді, тек бірнеше оркестрде сақталған. Мысалы, Құрманғазы оркестрінде, Астана филармониясында, Тәттімбет атындағы оркестрінде. Басқа облыс оркестрінде, біріншіден, маманның жоқтығына байланысты, екіншіден, оның орнына қыл қобыз аспабы алыт қобыз партиясын орындап жатады. Алыт қобыздың оркестрде қажеттілігі шетел классикалық шағармаларын орындаған кезде және симфония оркестріндегі квинтет тобының алыт партиясын орындау үшін қажет.

Бұрында виолончель аспабына ұқсас, қазақтың бас қобыз аспабы жасалынды. Ол аспапта алғаш орындағандардың бірі, сол консерваторияның алғашқы түлегі Болат Сарыбаев болатын. Кейін бас қобызды Құрманғазы оркестріне қосып, қобыз тобын кеңейтті. Ахмет Жұбанов жасаған бас қобыз аспабы үш ішекті болатын. Кейіннен оған да төменгі төртінші ішекті қосқан Шамғон атамыз. Енді бас қобыздың бұрауы виолончельдің бұрауына келтірілді: «до», «соль», «ре», «ля». Бас қобыздың мүмкіншіліктері аз болғандықтан қазіргі таңда оның орнын виолончель аспабы басты. Бірақ партитураларда бас қобыз деген атауы бүгінгі күнге дейін сақталды.

Сол бас қобыз аспабында, оркестр сүйемелдеумен көптеген шығармалар орындалады. Мысалы, Кенжебек Күмісбековтың «Поэма» шығармасы. Сонымен қатар шетел классикалық виолончельге арналып жазылған шығармалары қазақ оркестріне түсіріліп, репертуарын кеңейтті.

Контрабас - ең төменгі регистрлі музыкалық аспаптардың түрі. Қобыз контрабас ысқышпен тартылатын ішекті музыкалық аспап. Дыбысы жағынан ең төменгі дауысты, скрипка типтес, 4 ішекті, кварта бұрауымен бұралатын аспап. Көлемі 2 метрге жуық. Профессор Ахмет Жұбанов қазақ халық аспаптар оркестріне домбыраның және қобыздың контрабастарын енгізді. Контрабастың оркестрдегі негізгі қызметі - ол бас темасын ойнап, оркестрді бір қалыпта ұстау және аса төменгі дыбыстарды алу. Шығармаларда контрабас аспабына қиын пассаждар немесе қиын ритмдік ырғақтар берілмейді, көбінесе аккордтың негізгі дыбыстарды беру арқылы оның оркестрдің бір қалыпта ұстауына және негізгі дыбыстарды бөлуіне мүмкіндік береді.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Аманов Б, Мұхамбетова Ә.** Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: Мастер, 2013. – 537 б.
2. **Бейсембек Т.** Шамғон Қажығалиев. – Алматы: Өлке, 2007. – 231 б.
3. **Бейсембек Т.** Өнер саңлақтары. – Қарағанды, 2007. – 138 б.
4. **Гизатов Б.** Академик Ахмет Жубанов. – Алматы: Жазушы, 1972. – 268 с.
5. **Гизатов Б.** Казахский оркестр им. Курмангазы. – Алматы: Ғылым, 1994. – 208 с.
6. **Гизатов Б.** От кюя до симфонии. – Алматы: Жалын, 1976. – 168 с.
7. **Жәкішева З.** Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы, 2008. – 232 б.
8. **Күзембаева С.Ә., Егінбаева Т.Ж.** Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011. – 525 б.
9. **Мүсірепов Е.** Әлемге әйгілі оркестр. – Алматы: Елнұр, 2005. – 114 б.
10. **Омарова Г.** Қобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. – Алматы, 2009. – 520 б.
11. **Сарыбаев Б.** Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Жалын, 1978. – 136 б.
12. **Тезекбаева Ж.** Аспаптық музыка. – Астана, 2007. – 59 б.
13. **Уразалиева-Шілдебаева Ғ.** Ғасырлармен үндескен қобыз. – Астана: Елорда, 2006. – 136 б.

REFERENCES

1. **Amanov B, Mukhambetova A.** Dasturli qazaq muzykasy zhane XX ghasyr. – Astana: Master, 2013. – 537 b.
2. **Beysembek T.** Shamghon Qazhyghaliyev. – Almaty: Olke, 2007. – 231 b.
3. **Beysembek T.** Oner sanlaqtary. – Qaraghandy, 2007. – 138 b.
4. **Gizatov B.** Akademik Akhmet Zhubanov. – Almaty: Zhazushy, 1972. – 268 s.
5. **Gizatov B.** Kazakhsky orkestr im. Kurmangazy. – Almaty: GHylym, 1994. – 208 s.
6. **Gizatov B.** Ot kyuya do simfonii. – Almaty: Zhalyn, 1976. – 168 s.
7. **Zhakisheva Z.** Qazaqtyn dasturli muzykalyq apaptary. – Almaty, 2008. – 232 b.
8. **Kuzembayeva S.A., Yeginbayeva T.Zh.** Qazaq muzykasynyn tarikhynan darister. – Astana, 2011. – 525 b.
9. **Musirepov Y.** Alemge aygili orkestr. – Almaty: Yelnur, 2005. – 114 b.
10. **Omarova G.** Qobyzovaya traditsiya. Voprosy izucheniya kazakhskoy traditsionnoy muzyki. – Almaty, 2009. – 520 b.
11. **Sarybayev B.** Qazaqtyn muzykalyq aspaptary. – Almaty: Zhalyn, 1978. – 136 b.
12. **Tezekbayeva Zh.** Aspptyq muzyka. – Astana, 2007. – 59 b.
13. **Urazaliyeva-Shildebayeva G.** Ghasyrlarmen undesken qobyz. – Astana: Yelorda, 2006. – 136 b.

Damir SANSYZBAYEV

ROLE OF INSTRUMENTS IN KAZAKH FOLK ORCHESTRA

Abstract

The article is devoted to Kazakh folk instruments orchestra. It examines the orchestral groups, their function and role in orchestral performance. In addition, you can find in the article some historical, ethnographic, organological and other information.

Keywords: orchestra, orchestral groups, orchestral functions dombra, kobyz syrnay, folk music, classical music.

Дамир САНСЫЗБАЕВ

РОЛЬ ИНСТРУМЕНТОВ В ОРКЕСТРЕ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Резюме

Статья посвящена инструментам казахского народного оркестра. В ней рассматриваются оркестровые группы, их функция и роль в оркестровом исполнительстве. Кроме того, в статье можно найти некоторые исторические, этнографические, инструментоведческие и другие сведения.

Ключевые слова: оркестр, оркестровые группы, оркестровые функции, домбра, кобыз, сырнай, музыка народная, музыка классическая.

Автор туралы мәлімет:

Сансызбаев Дамир Дулатұлы – Астана. Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – П.Ш. Шегебаев, профессор, өнертану ғылымының кандидаты.

Information about author:

Sansyzbayev Damir – Astana. Masters student of II course of Kazakh National University of Arts. Scientific supervisor – P. S. Shegebaev, Professor, PhD.

Сведения об авторе:

Сансызбаев Дамир Дулатович – г. Астана. Магистрант II курса Казахского национального университета искусств. Научный руководитель – П. Ш. Шегебаев, профессор, кандидат искусствоведения.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Музыкадағы интегративтік зерттеу	5
Интегративные исследования в музыке	
Integrative researches in music	
Utegaliyeva S., Kharuto A. Computer studies of flageolets on kazakh dombra	6
Өтеғалиева С., Харуто А. Домбырадағы флажолеттерді компьютер арқылы зерттеу	
Утеғалиева С., Харуто А. Компьютерные исследования флажолетов на казахской домбре	
Аманжол Б. Музыка как язык сознания	15
Аманжол Б. Музыка сана тілі ретінде	
Amanzhol B. Music as a language of consciousness	
Адаменко А.И. вокальная и устная речь аутентичной модели	28
Адаменко А. Түпнұсқалық үлгілердің вокалды және ауызша тілі	
Adamenko A. Vocal and casual speaking of authentic model	
Ұлттық музыкалық мәдениет және қазіргі заман	37
Национальные музыкальные культуры и современность	
National musical cultures and modernity	
Дубровская М. Проблема кризисных эпох в становлении музыкального наследия японцев	38
Дубровская М. Жапон Музыкалық Мұрасының Қалыптасуындағы Дағдарыс Кезеңінің Мәселелері	
Dubrovskaya M. The Problem Of The Crisis Epochs In The Formation Of The Musical Heritage Of The Japanese	
Сергеева Т. Фламенко и современная культура: точки притяжения	46
Sergeeva T. Flamenco And Contemporary Culture: Interaction	
Сергеева Т. Фламенко Және Заманауи Мәдениет: Тартылыс Нысан	
Сабырова А. The traditional Kazakh song in the aspect of ancient mythological beliefs . .	53
Сабырова Ә. Көне Мифологиялық Сенім Аспектіндегі Қазақтың Дәстүрлі Әні	
Сабырова А. Традиционная Казахская Песня В Аспекте Древних Мифологических Верований	
Кокишева М., Недлина В. Парадоксы жанра «симфонический кюй» как предмет исследования	62
Kokisheva M., Nedlina V. Paradoxes Of “Symphonic Kuy” Genre As A Subject Of Research	
Кокишева М., Недлина В. Зерттеу Ретіндегі «Симфониялық Күй» Жанрының Қарама-Қайшылықтары	
Шадрина Е. Роль екатеринбургской композиторской школы в становлении творческих традиций уральского музыкального театра	71
Шадрина Е. Екатеринбург Композиторлық Мектебінің Оңтүстік Орал Музыкалық Театрындағы Шығармашылық Дәстүрді Қалыптастырудағы Рөлі	
Shadrina E. The Role Of Ekaterinburg School Of Composition In The Formation Of Creative Traditions Of Uralian Musical Theatre	

Магистранттардың мақалалары

Статьи магистрантов

Articles of masters students 79

Акшпекова Л. Музыкальная драматургия и образное содержание
фортепианного концерта Г. Жубановой 80

Акшпекова Л. Музыкалық драматургия және Г. Жұбанованың фортепианоға арналған
концертінің образдық маңызы

Akshpekova L. Musical dramaturgy and figurative content of G. Jubanova's Piano concerto

Сансызбаев Д. Қазақ халық аспаптар оркестріндегі аспаптардың рөлі 88

Sansyzbayev D. Role of instruments in kazakh folk orchestra

Сансызбаев Д. Роль инструментов в оркестре казахских народных инструментов

ISSN 2310-3337

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

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

2(3) 2014

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Ә. Д. Шорабек

Беттеген:

Д. Семдянов

Мұқабә дизайны:

В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-57-48

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

2(3) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы» 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: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина А.Д. Шорабек

Вёрстка:

Д. Семдянов

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-57-48

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

2 (3) 2014

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

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

Edition of 300 copies

Managing editors:

V.E. Nedlin

A.D. Shorabek

Page Makeup:

D. Semdyanov

Cover design:

V.E. Nedlin

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 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.Д. Шорабек.*

Верстка на компьютере: *Д. Семдянов*

Дизайн обложки *В.Е. Недлина*

Подписано в печать 17.03.2014.

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1.
