

Рухани жаңғыру: білім беру және мәдени кеңістігі
Рухани жаңғыру: научное, образовательное и культурное пространство
Rukhany zhangyru: scientific, educational and cultural space

МРНТИ 18.41.45

<https://doi.org/10.51889/2021-2.2077-6861.27>

Д.Б.БЕРЖАПРАКОВ*

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан), berzhaprakov@mail.ru*

**ТЕМБР КАК СРЕДСТВО РЕКОНСТРУКЦИИ ДРЕВНЕГО РИТУАЛЬНОГО
ДЕЙСТВА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА
XXI ВЕКА (на примере «Камлания»)**

Аннотация

В статье подробно рассматривается произведение для флейты, альты и кыл-кобызы «Камлание» на предмет выявления новых тембровых решений в отечественной камерно-инструментальной музыке XXI века. Данная тема является актуальной, новой и мало исследованной. На сегодняшний день в казахстанской музыкальной науке многие произведения отечественных композиторов, еще не были объектом специального изучения с точки зрения тембровой драматургии и поиска новых музыкальных красок. В связи с этим возрастает и актуальность изучения казахской музыки XXI века, имеющей значимость для нынешнего поколения композиторов, музыковедов и любителей современного музыкального искусства. Основной задачей данной статьи стала идея показать тембр как ведущую категорию, важнейший элемент драматургии, концепции произведения, а также выявить своеобразие тембрового решения и исполнительских приемов в произведении «Камлание» Д.Бержапракова.

Ключевые слова: тембр; тембровая драматургия; технический прием; штрихи; краска; обертоны; флейта; альт; кыл-кобыз; виолончель; камерная музыка; композитор; нотация; шаман; баксы

Введение. В XX-XXI вв. в содержательной сфере музыкальных произведений композиторов наблюдается не только уже сложившаяся тематика, но и новые типы образности. Неслучайно исследователь этого вопроса А.Демченко отмечает, что «... отбрасывались многие прежние ценности, устанавливался новый кодекс мироощущения, утверждался современный жизненный стиль» [1]. Не обошла стороной эта тенденция и отечественную профессиональную музыку. В частности, казахстанских композиторов привлекают таинственные древние обряды, которые они стремятся запечатлеть во всем богатстве красок, звуков, страницы тюркской истории, абстрактные образы, несвязанные с казахской музыкой. Среди них: «Туманное

течение грез» Т.Нильдикешева (2015), «Контурсы осязаемости», «Reincarnation of Tengri» (1998) С.Байтерекова, «Shaman's wires» А.Ершовой (2014), «Душа шамана» А.Раимкуловой (2002). Как объяснить стремление современных казахстанских композиторов к включению народных инструментов и даже такой древний тип народного пения как горловое пение?

На наш взгляд, дело, прежде всего, в сложной и многосоставной природой тембра, о которой пишет Е.Назайкинский: «Тембр, по существу, есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений» [2]. Что касается тембра общетюркской музыки – это богатейший пласт (в прямом смысле

этого слова) звуков, их созвучий, тонов, микротонов, андертонов, различных мультифоник, обертонов и прочих составляющих звука, как физического явления. И именно в данном ключе тембр становится главным объектом, и, как пишет Е.Давиденкова «подчеркивает уникальность услышанного звукового объекта, который формируется в нашей музыкальной памяти как определенная звуковая модель» [3].

Именно эта уникальность тюркской культуры и способствовала внедрению уже не национальных, но этнических корней в различные виды искусства: живопись, литературу, кино и музыку. И ключевым образом в этой области становится фигура баксы – магического лекаря. В связи с постоянным пополнением произведений на эту тематику в арсенале молодых композиторов, она является весьма актуальной для отечественной музыкальной науки.

Изучение подобного рода музыки способствует развитию современного отечественного музыкознания. Рассмотрение данной проблематики позволит систематизировать накопленный композиторский опыт, чтобы передать его новым поколениям авторов, работающих в этом направлении. Цель - раскрытие роли тембра как средства реконструкции древнего ритуального действия в современном камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана.

Основная часть. Среди других музыкальных произведений на эту тему выделяется «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза композитора Д.Бержапракова. Пьеса написана в форме вариаций, где тема – образ шамана и три сферы духов. В самом названии пьесы автор подчеркнут не столько образ шамана, сколько процесс его деятельности – камлание. Автор дает следующую программу своей пьесе: «Камлание – ритуал, сопровождающийся пением и ударами в бубен, во время которого шаман, приходящий в экстатическое состояние, общается с духами». Как пишут исследователи, большинство шаманов ис-

пользуют во время камлания бубен, который после особого обряда оживления считается ездовым животным – конем или оленем. Бубен не только музыкальный инструмент. Это и чудесный ковер-самолет, переносивший шамана в иные миры. На нем шаман совершает путешествие в Верхний мир, погоняя «животное» колотушкой, которая осмысливается как плеть. Вместе с тем он играл роль «иконостаса» (на нем рисовали духов, а иногда и вселенную). У некоторых шаманов нет бубна, – его заменяет специальный жезл, варган (специфический музыкальный инструмент), лук.

Методология. У казахских баксы функции бубна взял на себя кобыз, нижняя, обтянутая верблюжьей кожей часть которого, использовалась как ударный инструмент. Замена, а может быть, и параллельное существование бубна и кобыза имеет и другие, более глубокие причины, а именно – их функциональное тождество.

Как известно, кобызу приписывалось магическое свойство выступать в качестве ездового животного, он хотя и основной, но не единственный инструмент профессионального действия. И.Чеканинский в своей работе «Баксылык. Следы древний верований казаков» пишет: «В редких случаях, за неимением кобыза, баксы прибегает к помощи «домбры» – трехструнного инструмента, аналогичного по устройству и форме русской балалайке» [4]. Отметим, что шаманы считались профессиональными лекарями. Значит, и используемая ими музыка (которая не читалась музыкой как таковой), также относиться к профессиональному роду деятельности баксы. «Традиционное профессиональное искусство в целом тактуется как целостное, в чем-то универсальное явление, которое отличается. С одной стороны, от фольклора, а с другой – от системы композиторского творчества» [5].

Во время камлания, которое совершается обычно для лечебных целей в присутствии больного и его родственников, шаман, войдя в состояние транса, созывает духов-помощников и бьет в бубен, совершая на нем – своем «ездовом животном» - путеше-

твие в мир духов, с тем, чтобы заставить злых духов покинуть больного и, тем самым, вылечить его. Духи-помощники и духи-покровители помогают ему в этом. О перипетиях своего путешествия и борьбы со злыми духами шаман сообщает окружающим, эмоционально изображая схватки со злыми духами, произнося нараспев заклинания, которые иногда отличались поэтичностью.

Согласно верованию тюркских шаманов, в каждом человеке живут 3 духа из различных миров: дух Неба, дух Земли и дух Подземного мира. Их главная задача: находясь внутри человека, создавать гармонию между ним и окружающим его миром; между его прошлым, настоящим и будущим. Как только эти три духа перестают существовать в единении, человек начинает болеть, как духовно, так и физически, где последствия этих болезней могут быть самыми непредсказуемыми, вплоть до летального исхода. Тогда люди обращались к шаману, чтобы восстановить гармонию между тремя мирами.

Обратим внимание на саму цифру – три, а именно на ее сакральность. Исследователь символов, современный английский философ Ж.Тресиддер пишет, что число «три» издавна, в мифологии, эпосе, легендах, сказках, символике, религиозной мысли, ритуалах, многих народов Запада и Востока, воспринимается как одно из самых положительных чисел-эмблем.

Примечательно также, что число три символизирует тело, душу и дух, а во время ритуалов многие действия, как правило, исполняются трижды [6]. Схожая характеристика числа три имеет место и науке. Пифагор считал три числом гармонии, Аристотель – законченности, имеющей начало, середину и конец. В искусстве принцип «троичности» имеет также древние корни, который берет свое начало в греческой трагедии, эпосе, в произведениях, использующих сказочно-эпические мотивы. Во многих сказках разных народов центральные персонажи высказывают три желания, исполняющиеся только на третий раз. Число три воспринимается как знак

удачи: герои проходят через три сложных, порой невыполнимых препятствий, через три попытки, через три испытания, чтобы достичь поставленной цели, благоприятного исхода, победы над злыми чарами, злыми силами.

В сакральной математике средневековья число троицы есть символ всего духовного. В эпосе троичность повествования обычно призвана обозначать нечто постоянное, множественное, стабильное. Данный принцип, широко встречается в профессиональной литературе и музыке Запада и Востока. Как правило, с ним связан драматизация сюжета, усиление накала страстей.

Принцип повторности играет большую роль в таких операх, как «Князь Игорь» (плач Ярославны) А.Бородин (1869-1887), «Пиковая дама» (третья картина) П.Чайковского (1890), «Тангейзер» (грот Венеры) Р.Вагнера (1845), «Кармен» (финальная сцена) Ж.Бизе (1875), «Аида» (сцена судилища) Дж.Верди (1871). Казахские композиторы также применяют принцип повторности. Например, в сцене айтыса главных героев в опере «Биржан и Сара» М.Тулбаева (1946). Авторы явно проявили интенцию к обыгрыванию сакральности числа 3: трехчастная форма, трехкратное обращение Биржана к Саре, трехкратное проведение ведущей идеи в партии народа, связанной с бессмертием искусства и являющейся главным лейтмотивом этого произведения [7].

Результаты и дискуссия. Данное произведение отражает так называемое «путешествие шамана» по трем сферам обитания духов, а также его психологическое и эмоциональное состояние в момент погружения в транс. Музыка «Камлания» начинается с проведения темы, которая показывает процесс вхождения шамана в транс. Звучащая одновременно у всех трех инструментов, тема состоит из троекратно повторяющегося начального зачина, за которым следует мотив в диапазоне чистой кварты (e-a), который проводится 5 раз с постепенным ускорением темпа его проведения (*accel*).

Интересна ладовая организация данного зачина: нисходящие интонации построены на звукоряде «e-f-g-a», восходящие же - на

«e-f#-g-a» (пример 1). Такая полиладовая организация очень характерна для многих традиционных кобызовых кюев («Казан» Бйхласа, «Ұшардың ұлуы», «Желмая» Коркыта и др.).

Для придания более «жесткого», напористого звучания, композитор использует такие приемы игры как *frullato* у флейты и *col legno* у альты. Рассмотрим партию альты в теме «Камлания».



Пример 1. Д.Бержапраков. «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Начальный прием *col legno*, то есть удар по струнам древком смычка, проходит по открытым струнам альты, создавая очень мистическую краску в сочетании с тембром кылкобыза. А.Благая в пособии «Скрипичная азбука» отмечает, что «этот прием дает характерный сухой звук, позволяющий передать такие вещи, как, например, стук костей, когда речь о скелетах, например, в пьесе *Dance macabre* К.Сен-Санса. *Col legno* может играть и один скрипач, и это уже впечатляет, но, когда эту процедуру проделывает целый оркестр, слушателю становится действительно не по себе» [8].

Отметим, что, начиная с момента своего открытия (*Col legno* впервые вводится в XVII веке в творчестве шотландского композитора-гамбиста Тобайаса Хьюма и австрийского скрипача-виртуоза Генриха Игнаца Франца фон Бибера) этот способ звукоизвлечения ассоциировался у композиторов с различными фантастическими и вражескими мирскому духу образами. *Col legno* можно встретить в финале второго концерта Фредерика Шопена (суровая

реальность), в пятой части «Фантастической симфонии» Берлиоза (танец скелетов), в увертюре «Ночь на Лысой Горе» М.П.Мусоргского (шабаш ведьм), в первой части симфонии № 7 Д.Шостаковича (тема вражеского нашествия), в партитуре американского композитора Джерри Голдсмита к фильму «Инопланетянин» и др.

На наш взгляд, композитор использует прием тембровой имитации на альте ударов в шаманский бубен. Это очень хорошо прослушивается в момент пятикратного повторения одной из начальной интонации темы: на фоне унисонного звучания флейты и кылкобыза (флейта играет в холодном нижнем регистре, рисуя достаточно магический образ) в партии альты звучит созвучие (g-d1-d2), исполняемое *pizz* (пример 2).

Способ звукоизвлечения, создающий быстрое затухание струн, пустотное звучание квинты и октавы, а также их постоянное гипнотическое трехкратное повторение наводит на мысль, что альт в данном эпизоде темы, благодаря приему тембровой имитации звукоподражает бубну шамана:



Пример 2. Д.Бержапраков «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Затем в партии альты появляется новый штрих: звук «си» проводится на тремоло смычка, сначала исполняется в привыч-

ной зоне игры, затем, не останавливаясь, начинает медленно ползти в зону мостика на штрих *sul ponticello* (пример 3):



Пример 3. Д.Бержапраков «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Этот сегмент звучит около 10 секунд, и из чистого тона начинают рождаться призвуки, а затем и обертона. Нарастающая шаг за шагом динамика подчеркивает момент расщепления звука на микрочастицы, создавая эффект многозвучности и богатого звучания инструмента. В то же время, такая тембровая находка для шаманской музыки не нова, так как это близко кобызово манере исполнения и тембровому амплуа инструмента. Отличие лишь в том, что манера исполнения одного инструмента перехвачена другим. Чистая квинта «*d-a*» в партии кыл-кобыза и созвучие «*cis-d-es*» у всех инструментов ознаменуют конец темы и начало первой вариации, а каждый раздел формы вариации «Камлания» будет заканчиваться именно чистой квинтой «*d-a*» в партии кыл-кобыза.

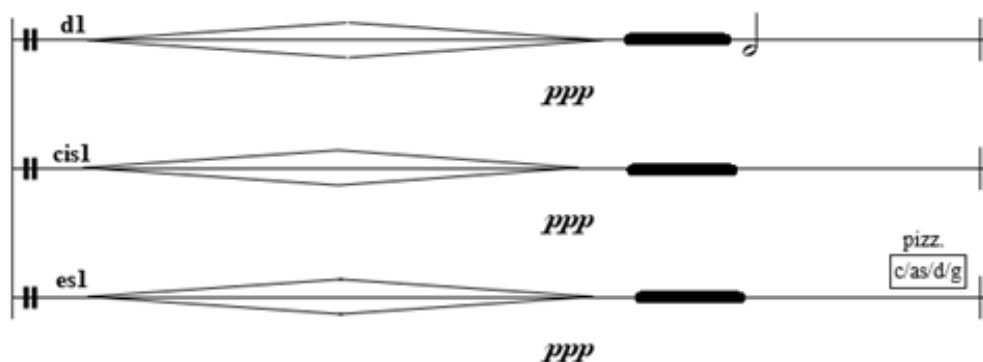
Полутоновое созвучие «*es-d-cis*», несмотря на его микростроение, тихую динамику, и незначительное временное пространство, занимаемое данным созвучием, является важным формообразующим элементом, как и в драматургии формы, так и в драматургии образа. С одной стороны композитор создает очень четкую и логически выстроенную архитектуру трио. Напомним, что ранее уже говорилось о том, насколько тембр выдвинулся на первый план в авангардной музыке XX-XXI века, вытеснив на задний план гармонию, мелодию, и частично форму. Здесь автор избегает этого явления. Как справедливо отмечал Асафьев, форма – это организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет [9].

С другой стороны, – этот звук – описание вхождения шамана каждый раз в новый мир. Следовательно, созвучие «*es-d-cis*» будет проводиться 3 раза (рисунок 1). Теперь становится понятным, почему в конце третьего раздела не слышно уже привычное «*es-d-cis*». Но, в то же время, в самом конце, вместо хроматического созвучия, композитор вводит иную тембро-

вую окраску, характерную для казахской инструментальной музыки – это открытые струны у струнных инструментов, в данном случае у альты. Точнее, три открытые, и одна зажатая. Легкие, едва касающиеся струн пальцы, словно рисуют момент открытия глаз шамана, после всего того, что он пережил только что (пример 4).

ТЕМА					
Образ шамана, входящего в транс.	<u><i>es-d-cis</i></u>	1 вариация		2 вариация	3 вариация
Самое начало камлания		Верхний мир. Духи Неба. Созерцание	<u><i>es-d-cis</i></u>	Средний мир. Духи Земли.	Нижний мир. Духи подземного царства.

Рисунок 1. Описание созвучия «*es-d-cis*»



Пример 4. Д.Бержапраков. «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

В начале первой вариации мы слышим, как шаман «исследует» умиротворенное Небо, место обитания Создателя, Тенгри, холодных звезд, тишину космоса. Духи Неба приветливы и добры к нему, но шаман все же осторожен. Понимая, что причина душевной боли не здесь, он следует дальше.

В тембровом отношении умиротворение и спокойствие достигается благодаря «воздушной» музыкальной ткани: на протяжении почти всей вариации у альты выдержан звук «а» первой октавы. Звук «а» композитором выбран неслучайно: это нейтральный звук, природный камертон (435 Гц). Более того, это открытая струна, немногорезкая. Если тот же самый звук был бы взят на струне «*g*» или «*d*», мы получили бы более теплый звук, который, явно бы, не совсем точно раскрывал образ музыки

данного эпизода. Продолжительное звучание ноты «а» создает своего рода органнй пункт, на фоне которого звучит мелодия, порученная флейте.

На наш взгляд, композитором двигала тембровая природа инструмента, которая как нельзя лучше обрисовывает Холодное Небо, описываемое в первой вариации. Мелодия атональна и весьма развита.

Однако такой тип изложения (выдержанный тон и мелодия) не создает ощущения полетности и прозрачности мира небесных духов. Поэтому композитором было решено поручить кыл-кобызу своего рода «аккомпанемент» глissандо по указанному в партитуре рисунку вверх и вниз по приглушенной левой рукой струне «*re*» (пример 5).



Пример 5. Д.Бержапраков. «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Кульминация первой вариации приходится на момент учащения рисунка глиссандо у кыл-кобыза, а также самого высокого звука в мелодии флейты – «ля диез» третьей октавы. Чтобы подчеркнуть встревоженное настроение кульминации, композитор подчеркивает ее прерыванием выдержанного тона «ля» у альты, заменяя его на пиццикато и глиссандо по двойным нотам без определенной высоты в четвертой октаве. После 21-кратного повторения флейтой звука «ля-диез» музыка вариации снова возвращается в свое прежнее русло, заканчиваясь чистой квинтой у

кыл-кобыза, знаменуя начало второй вариации. Отметим, что данная кульминация каждый раз звучит по-разному. Это связано с волнообразной и неточно фиксированной партией кыл-кобыза.

Такая тенденция к контролируемой алеаторики часто встречается в музыке отечественных творцов XXI века. Как отмечает А.Мешкова: «произведение рождается с намерением прозвучать как ранее не слышанное» [10].

Во второй вариации все звуки реальные и имеют точную высоту. Она обрисовывает сферу обитания земных духов (пример 6).



Пример 6. Д.Бержапраков. «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Наконец, шаман спускается туда, куда из мира людей разрешено являться лишь ему – это мир подземных духов. Третья вариация – образ Подземного мира. Начинается с нового, мало используемого в казахской музыке тембра – флейтовый wind tone (англ. «звук ветра»).

Этот технический прием широко распространен в творчестве западноевро-

пейских композиторов, использующие его как таинственную краску, обрисовывающее нечто абстрактное, неуловимое. Например, в таких сочинениях как «Ночные порхающие мысли» для 3 флейт Ф.Гетше (1954), «С других звезд» Р.Наджафара для для 3 флейт (1960), «Течение времени» М.Августина для 3 флейт (1980), «Эхо Сюзанны» К.Штокхаузена (2007) и др.

В.Офферманс в работе «Для современного флейтиста» пишет следующее: «Звук ветра абстрактен, неосязаем и прежде всего таинствен. То же самое относится и к тону ветра на флейте» [11].

Именно поэтому третья вариация «Камлания», раскрывающая образы подземного мира, начинается именно с этой таинственной, загадочной, замороженной и холодной краски (пример 7).

Пример 7. Д.Бержапраков. «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

Далее на фоне продолжающегося «wind tone» появляются два нововведения в тембровую драматургию произведения: тремоло у кыл-кобыза за подставкой инструмента (кыық) и «col legno» за мостиком у альты (*dietro del ponticello*). С точки зрения звуковой эстетики европейской музыки, тремоло без определенной высоты у кыл-кобыза за подставкой звучит крайне неприятно, напоминая звук царапания ногтями с сильным нажимом по твердой поверхности. Все это подчеркивается развитием динамики от «*p*» к «*f*». Упругие прыжки в выписанном ритме у альты (частично контролируемая алеаторика) имитируют класание зубов. Такая ассоциация возникает благодаря жестким ударам древкам смычка о напряженно натянутые струны альты за его мостиком. Этот тембровый симбиоз рождает угрожающий образ, как будто бы заранее предупреждающий об опасности. Шаман словно общается с духами, но они настроены враждебно, их злит его присутствие.

Вернувшийся из первой вариации прием глissандо по приглушенным струнам у кыл-кобыза дополняется новым приемом в партии флейты – *whistle tone* (с англ. «звук свиста»). Этот прием также считается редко используемым приемом в практике казахстанских композиторов, его применяют в основном авангардисты композито-

ры-экспериментаторы С.Байтереков, Р.Абдысагин, Г.Жазылбекова, А.Ершова и др.).

Среди них отметим такое произведение как «Иллюзия» для флейты-сола Б.Дальденбая, написанная в 2018 году специально для итальянского флейтиста с мировым именем Марио Каролли. «Звук свиста», как пишет Е.В.Аркоудис в своем исследовании «Современная музыкальная нотация для флейты: универсальный гид для композиторов и исполнителей», - слегка колеблющиеся тоны в третьем регистре, основанные на гармоническом ряду, и имеющие чистые синусоидальные тона (то есть плоские кривые в изображении и нотации). Они звучат как нежный выдох в очень тихой динамике из-за медленного потока воздуха внутри инструмента и низкого давления [12, С.3].

В одновременном звучании с глissандо вверх и вниз у кыл-кобыза, такие «нежные» и аккуратные выдохи воспринимаются как затаенное дыхание, неторопливые и осторожные шаги шамана. Одно его неверное движение, и он останется здесь навсегда, не сможет проснуться и вернуться в мир живых (пример 8).

Наконец, шаман находит выход из Нижнего мира. Сигналом к концу третьей вариации и всего произведения в целом служит последняя яркая тембровая находка *Jet whistle* (англ. - струнный, быстрый, реактив-

ный свист). Что-то подобное можно услышать, когда рассекается на большой скорости воздух палкой или любым другим продольным предметом. Звук очень напористый, короткий, обычно проходящий на громкой динамике. Обычно «jet whistle» используется в произведениях для флейт соло (чаще немецкой композиторской школы), Например, в «(T)air(e)» Х.Холлигера (1934), девятом этюде В.Офферманса

(1957), «Трех танцах» А.Вагендристера (1965) и др. Эффект «jet whistle» в «Камлании» создает впечатление чего-то молниеносно промчавшегося мимо шамана, спугнувшего его. В самом конце слышны стоны баксы, имитируемые у кыл-кобыза и флейты путем одновременного глиссандирования. Финальный аккорд пьесы – пиццикато по открытым струнам альта – шаман открыл глаза и вернулся в реальный мир.



Пример 8. Д.Бержапраков «Камлание» для флейты, альты и кыл-кобыза

А.Карсакбаева отмечает, что «в условиях глобализации кобызовая школа, основанная на традиционных ценностях и ориентирах, приобретает новые стилистические черты, находит пути применения в современной действительности, формирует модели эволюции, приводя к новым, художественно-значимым явлениям» [13].

Отметим, что кобыз стал одним из самых часто используемых инструментов в современной казахстанской композиторской школе. Более того, тенденция слияния шумов и звуков с определенной высотой обуславливается самой природой казахской музыки (сыбызгы, сырнай, кобыз), не подразумевающую отсутствие программности. Не случайно, Б.Баяхунов, один из видных и опытных композиторов, касаясь вопроса о перспективах развития искусства, говорит об опоре на национальные традиции и бережном отношении, и сохранении неповторимого облика казахской музыки: «Будущее музыкального творчества Казахстана видится не столько в соответствии мировым стандартам, сколько в сохранении и развитии своей самобытнос-

ти, корни которой в национальном наследии» [14].

Нельзя не согласиться с этой мыслью. Действительно, находки и изобретения композиторов Европы, Америки и России XX века используются казахстанскими композиторами очень осторожно. Практически это можно назвать «двойственной природой азиатского авангарда» (термин В.Холоповой). Например, отражение идеологии итальянских футуристов не нашли своего распространения в творчестве отечественных творцов, идеология музыкальной электроники Джеймса Тенни также практически не используется. И, если даже и применяется, то через преломление сугубо национального начала (речь не идет о чистых казахских авангардистах как С.Байтереков, Ж.Жазылбекова). Тем самым, все открытия в области акустики, сонористики, либо электронной музыки применяются композиторами только лишь для передачи музыки номадов, музыки степи [15].

Заключение. Как мы видим, стремление композитора отразить многогранность тюркского мировосприятия, привело к обо-

гашению тембровой сферы музыки благодаря использованию в произведении приемов расширенной техники игры. Однако, наиболее широко применяемым из них становится глиссандо, встречающееся на протяжении пьесы у всех инструментов трио. При этом в зависимости от тембра инструмента, его регистра, динамики и амплитуды глиссандо выполняет различную функцию – изображает спокойствие и умиротворенность, воздушный полет в первой вариации, острый конфликт и

борьбу шамана во второй вариации, настороженность и потаенность в третьей.

Таким образом в «Камлании» мы можем выявить тенденцию, определив ее, как синтетическую, то есть основанную на слиянии призывков и шумов, найденных авангардистами, с «завыванием» кобыза, его флажолетной техникой, микротонами, и обертоновым горловым пением шаманов. И в этот контекст органично вписывается, на наш взгляд, и воплощение образа шамана.

Список использованных источников

- [1] Демченко А. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – №3. – С.7–20: DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
- [2] Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988 – 254 с.
- [3] Давиденкова Е. Проблемы вербальной оценки и описания музыкальных тембров. Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. – СПб, 2008. – С.27-28.
- [4] Валиханов Ч. Избранные произведения. – Алма-Ата, 1958. – 144 с.
- [5] Галицкая С.П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – №4. – С.6-14: DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.006-014.
- [6] Тресиддер Д. Словарь символов. – М: Торговый дом Гранд, 1999 – 376 с.
- [7] Джумалиева Т. Казахские акыны: Восток-Запад, в контексте единого культурного пространства. – Алматы, 2010. – 217 с.
- [8] Благая А. Скрипичная азбука [Электронный ресурс]: URL: https://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/ (дата обращения: 12.01.2021).
- [9] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1942 – 48 с.
- [10] Мешкова А. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – №2. – С.32-239: DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.
- [11] Offermans W. For the contemporary flutist /Zimmerman, Frankfurt, 1993. –P.64.
- [12] Arkoudis E.V. Contemporary Music Notation for the flute: A unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers (2019) [Электронный ресурс]: URL: <https://researchrepositoey.wvu.edu/etd/3860>.
- [13] Карсакбаева А. Современная кобызовая школа Казахстана (к проблеме исторических связей и перспектив) // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – №4. – С.217-224: DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224.
- [14] Баяхунов Б. В творческой мастерской: Очерки о композиторах Казахстана. – Алматы, 2011. – 31 с.
- [15] Недлина В. Особенности национального музыкального авангарда Казахстана. – Алматы, 2010. – 37 с.

References

- [1] Demchenko A. Mir i chelovek nachala XX veka v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii. Ocherk tretij // Problemy muzykal'noj nauki. – 2019. – №3. – S.7-20: DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
- [2] Nazajkinskij E. Zvukovoj mir muzyki. – M., 1988 – 254 s.
- [3] Davidenkova E. Problemy verbal'noj ocenki i opisaniya muzykal'nyh tembrov. Instrumental'naya muzyka v mezhkul'turnom prostranstve: problemy artikulyacii. – SPb, 2008. – S.27-28.
- [4] Valihanov Ch. Izbrannye proizvedeniya. – Alma-Ata, 1958. – 144 s.
- [5] Galickaya S.P. O professionalizme v tradicionnoj muzykal'noj kul'ture // Problemy muzykal'noj nauki. – 2015. – № 4. – S.6-14: DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.006-014.
- [6] Tresidder D. Slovar' simvolov. – M: Torgovyj dom Grand, 1999 – 376 s.
- [7] Dzhumaliev T. Kazahskie akyny: Vostok-Zapad, v kontekste edinogo kul'turnogo prostranstva. – Almaty, 2010. – 217 s.

- [8] Blagaya A. Skripichnaya azbuka [Elektronnyj resurs]: URL: https://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/ (data obrashcheniya: 12.01.2021).
- [9] Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. – M., 1942. – 48 s.
- [10] Meshkova A. Mezhdunarodnyy i improvizatsionnyy: o forme sushchestvovaniya muzyki na pereesechenii kul'turnykh traditsiy // Problemy muzykal'noj nauki. – 2018. – №2. – S.32-239: DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.
- [11] Offermans W. For the contemporary flutist /Zimmerman, Frankfurt, 1993. – P.64.
- [12] Arkoudis E.V. Contemporary Music Notation for the flute: A unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers (2019) [Elektronnyj resurs]: URL: <https://researchrepository.wvu.edu/etd/3860>.
- [13] Karsakbaeva A. Sovremennaya kobyzovaya shkola Kazakhstana (k probleme istoricheskikh svyazey i perspektiv) // Problemy muzykal'noj nauki. – 2020. – №4. – C.217-224: DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.217-224.
- [14] Bayahunov B. V tvorcheskoj masterskoj: Ocherki o kompozitorah Kazakhstana. – Almaty, 2011. – 31 s.
- [15] Nedlina V. Osobennosti nacional'nogo muzykal'nogo avangarda Kazakhstana. – Almaty, 2010. – 37 s.

Тембрді ХХІ ғасырдағы Қазақстанның камералық-аспаптық музыкасындағы желгі салттық дәстүрді жаңалау құралы ретінде қарастыру («Камлание» шығармасы негізінде)

Д.Д.Бержапраков

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)*

Аңдатпа

Мақалада флейта, альт пен қыл-қобызға арналған «Камлание» атты шығармасы ХХІ ғасырдағы Отандық камералық-аспаптық музыкадағы жаңа тембрлік шешімдерді анықтау тұрғысынан қарастырылады. Бұл тақырып қазіргі кезде өзекті, жаңа әрі аз зерттелген болып табылады. Бүгінгі таңда қазақстандық музыкатану ғылымында отандық композиторлардың көптеген шығармалары тембрлік драматургия және жаңа музыкалық бояуларды іздеу мәселесі жағынан арнайы зерттелген жоқ. Осы тұрғыдан алғанда қазіргі композитор, музыкатанушы және жалпы өнер сүйер қауымы үшін ХХІ ғасырдағы қазақ музыкасын зерттеудің маңыздылығы арта түсуде. Бұл мақаланың негізгі міндеті – тембрді жетекші категория, драматургияның маңызды элементі әрі шығарма тұжырымдамасы ретінде көрсету идеясы және Д.Бержапраковтың «Камлание» шығармасындағы тембр шешімі мен орындау әдістерінің өзіндік ерекшелігін анықтау болып табылады.

Түйін сөздер: тембр; тембрлік драматургия; техникалық әдіс; штрихтар; бояу; обертоңдар; қыл-қобыз; виолончель; камералық музыка; композитор; нотация.

Timbre as a means of reconstructing an ancient ritual in the XXI century chamber music of Kazakhstan (on the example of “Kamlanie”)

D.Berzhaprakov

*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

Abstract

The article considers the work for flute, viola and kyl-kobyz “Kamlanie” is examined in detail for the purpose of identifying new timbre solutions in the XXI century chamber music of Kazakhstan. At the present time, in the Kazakh musical science many works of composers have not been an object of special study from the point of timbre drama and the search for new musical colors. Therefore, the relevance of Kazakh music of the XXI century, which is important for the current generation of composers, musicologists and lovers of modern musical art, also increases. The main objective of this article was the idea to show timbre as the leading category, the most important element of drama, concept of the work, as well as to reveal the originality of timbre solution and performing techniques in the work “Kamlanie” by D.Berzhaprakov.

Keywords: timbre; timbre dramaturgy; musical technique; performing strokes; overtones; kyl-kobyz; cello; chamber music; composer; musical notation.

Поступила в редакцию 23.05.2021.