

Р. Джуманиязова\*, М. Мылтыкбаева

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан  
(Корреспондирующий автор. E-mail: rau\_j@mail.ru\*)*

<sup>1</sup>ORCID: 0000-0001-5191-0547

<sup>2</sup>ORCID: 0000-0002-0077-8803

## **Восточные концепты в современной камерно-инструментальной музыке (на примере репертуара ансамбля «Игеру»)**

Статья посвящена изучению особенностей современной ансамблевой музыки на примере творчества ансамбля современной музыки «Игеру». Цель статьи — выявить особенности индивидуальных авторских прочтений современных авторов, экспериментирующих в жанрах академической ансамблевой музыки, в связи с чем был предпринят анализ нескольких произведений, составивших одну из программ концерта ансамбля. В более широком контексте затронута тема «Восток–Запад», в центре внимания — вопросы и принципы взаимодействия «восточных» и «западных» элементов в художественном целом музыкальных произведений авторов различных школ и направлений. Объектом анализа послужили произведения, в большинстве своем не получившие достаточно широкого освещения в научной литературе. Премьерное исполнение некоторых произведений, таких как «Квартет» О. Несипханова, «Üch Kyial» («Үш қиял») Баласагына Мусаева, состоялось благодаря деятельности единственного в Казахстане ансамбля современной музыки. В заключение сделаны выводы о том, что тема «Восток–Запад» до настоящего времени не утратила актуальности в современном искусстве, обращение к ней композиторов порождает новые экспериментальные сочинения. Изучение в сравнительном аспекте новейших камерно-инструментальных сочинений является важнейшим этапом осмысления и более глубокого изучения характерных особенностей стилевых тенденций современной музыкальной культуры, для углубленного и осмысленного понимания процессов развития современного музыкального искусства.

Ключевые слова: современная ансамблевая музыка, ансамбль «Игеру», концепт «Восток», Омархан Несипханов, Бакир Баяхунов, приемы игры, стиль, исполнитель.

### *Введение*

Дискурс «Восток–Запад», начавшийся еще в исследованиях XIX в., в современном музыковедении приобретает принципиально новый ракурс. Смена научной оптики обусловлена, прежде всего, иным уровнем осмысления Востока в произведениях композиторов, равно, как и иными средствами музыкальной выразительности. Актуальность и востребованность дискурса подтверждается репертуарной политикой одного из самых необычных коллективов страны — ансамбля «Игеру».

«Игеру» — единственный ансамбль современной музыки на территории Казахстана. Объединивший единомышленников, почти каждый из которых имеет европейское или американское образование. «Игеру» за шесть лет своего существования сыграл более 60 концертов, в рамках которых состоялись 20 мировых и около 80 казахстанских премьер произведений. Независимый ансамбль в 2019 г. зафиксировал свой статус как общественное объединение «Центр актуальной музыки «Игеру». Отсутствие государственного финансирования и цензуры любого вида позволяет коллективу самостоятельно формировать свой репертуарный план, опираясь на новейшие тенденции современной музыки, патриотическое самосознание, профессиональный интерес к новым композиционным решениям и исполнительским техникам.

В 2021 г. «Игеру» инициировали онлайн проект «(Alter) Native Eegeru», поддержанный Международным фондом помощи организациям в области культуры и образования, Институтом имени Гете и другими партнёрами. Один из выпусков был основан на концерте «На краю ночи», состоявшемся 22 октября 2021 г. и посвященном разным восточным концептам в современной камерно-инструментальной музыке. В рамках настоящей статьи рассматриваются пять произведений — квартеты Омархана Несипханова и Баласагына Мусаева, пьеса для фортепиано и скрипки Тимура Нильдекешева, пьеса для соло скрипки Бакира Баяхунова и пьеса для флейты и кларнета Джачинто Шельси.

*Методология и методы исследования*

Материалом для сравнительного анализа послужили аудиозаписи, ноты, беседы с композиторами. Видение Востока и подход к нему предстают в пяти разных национальных, философских и технических вариантах: дунганская народная песня лежит в основе пьесы Баяхунова; кыргызская современная музыка открывается в сочинении Мусаева; философия Индии в музыке Шельси; современное казахское мировосприятие — в квартете Несипханова; кюй Курмангазы — в пьесе Нильдекешева. Индийский, дунганский, кыргызский, казахский взгляды на современный мир предстают в индивидуальных решениях композиторов разных поколений, их объединение в одной программе создает цельный и почти сюрреалистический мета-концепт Востока.

*Основная часть*

Пьеса Бакира Баяхунова «Любимый Маву» написана в 2013 г., и сам композитор обозначает произведение как «Поэма для скрипки соло». Интересна история создания произведения: первоначально композитор обработал дунганскую народную песню в одноименной симфонической пьесе в 1978 г. Новую версию обработки композитор представил в «Поэме для скрипки соло», в которой народный первоисточник не цитируется, а возникает постепенно из развивающихся мотивов. По поводу этого сочинения сам автор говорил следующее: «В «Поэме...» я впервые применил сонорную технику, выдвигающую на первый план красочность звучания, особые исполнительские приемы. Некоторые услышали в этом сочинении отзвуки восточных музыкальных инструментов, шумовые эффекты. Была ещё одна особенность: сольное произведение явилось своеобразным переложением одноименной оркестровой пьесы» [1; 6].

Ярко национальная и, безусловно, современная поэма интересна обилием использованных расширенных техник: не случайно, Бакир Баяхунов пояснил, что «она сочинена со скрипкой в руках и все эффекты звуковые мной были опробованы». Сонорные фрагменты, направленные на создание нестандартных тембральных находок и звучностей, построены на использовании исполнительских приемов, где композитор задействует гриф, подставку, игру пальцами и пр. Это и *sul tasto*, и глиссандо смычком на подставке *bow glissando bridge*, и игра за подставкой (*to play behind the bridge*).

Определение «поэма» обуславливает свободно-импровизационное изложение материала. В партии скрипки главенствует принцип постепенного прорастания интонаций темы, что может трактоваться и как типичный для восточной музыки принцип монотематизма. Вместе с тем погружение в одно состояние — тоже входит в эстетику Востока.

Формообразование построено на чередовании фрагментов со свободной метрикой *senza metrum* (4 раза) и стабильных участков с классической метрической системой (цифры 2, 5, 7, 8, 9). Интересный и выделяющий прием — это построения с указанием *an arbitrary number of repetitions*, то есть с произвольным числом повторений. Композитор предоставляет исполнителю свободу, апеллируя, с одной стороны, — к алеаторике, с другой — к народной импровизационной традиции (рис. 1).

Пьеса прозвучала в исполнении Еркебулана Сапарбаева, композитор в переписке от 14 октября 2021 г. пишет: «В отношении трактовки не могу навязывать что-либо. Трагический сюжет песни может быть лишь слегка ощутим. Сама тема народная рождается постепенно. А потом исчезает. И музыканты, и слушатели подмечали живописность музыки, близость к звучанию народных инструментов... Я, подобно японцу Хокусаи, всю жизнь рисовавшему Фудзияму, люблю возвращаться к ранее использованным темам... Фольклор таит в себе много загадок, и открывать их при работе с ним — задача ответственная и увлекательная...».

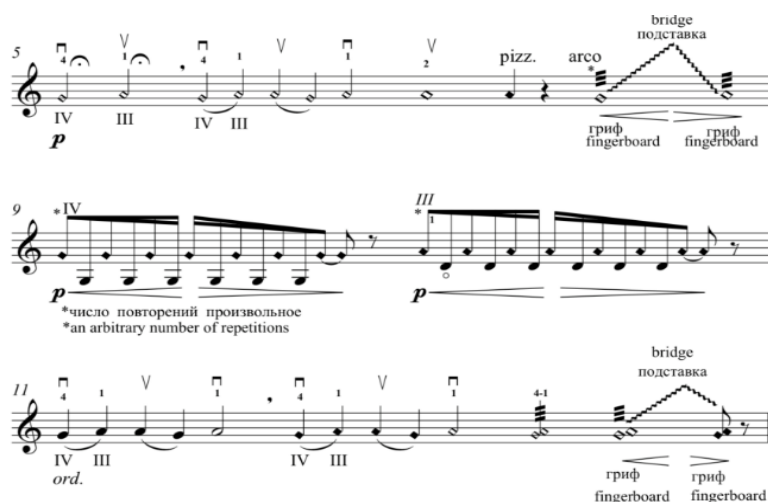


Рисунок 1. Б. Баяхунов «Любимый Маву»

Действительно, сама дунганская мелодия рождается постепенно, словно возникая из шумов, скрипов и вздохов инструмента, также растворяясь в завершении. Максимально явное проведение темы можно обнаружить в среднем разделе (после цифры 2; (см. рис. 2)) — построенная на пентатонике закругленная мелодическая линия, синкопированная и в 4-дольном размере.

Таким образом, ключевыми элементами восточного концепта в «Любимом Маву» Б. Баяхунова являются: монотематизм и моносостояние, изобразительность и тембровая имитация народных инструментов, опора на аутентичную дунганскую мелодию, импровизационное изложение материала. Используемые расширенные техники игры на скрипке, особенно типичные для творчества Жерара Гризе и Хельмута Лахенманна, в данном случае идеально соответствуют концепту, образуя целостный завершенный образ.



Рисунок 2. Б. Баяхунов «Любимый Маву». Основная тема

Совершенно другой принцип работы с материалом и иной концепт Востока обнаруживается в дуэте для скрипки и фортепиано Тимура Нильдекешева «Мерген». Тимур Нильдекешев — представитель молодого поколения композиторской школы, закончивший Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы (класс Владимира Новикова–Гросса). Пьеса написана по традиционным для казахской культуры мотивам охоты и имеет программное название — «Мерген» («Охотник»). В ряду множества произведений на такую тематику — симфоническая картина Мансура Сагатова «Мерген», «Кыз куу» Тлеса Кажгалиева, «Байга» Серика Абдинурова, «Аксак кулан» Газизы Жубановой и многие другие.

Присутствующая в произведении программность может быть связана с изобразительностью, свойственной романтическому стилю, что проявляется во многих уровнях организации формы, на-

пример, в отдельных приемах развития, элементах логики формы, гармонии. Вместе с тем концепт Востока в пьесе Нильдекешева дает основания говорить и о неофольклоризме, зародившемся в XIX в. в Чехии и Германии, отличительной чертой которого является, как известно, использование и развитие фольклорных мотивов и образов с помощью технико-стилевых приёмов современной музыки. В произведении Нильдекешева использованы элементы додекафонного письма, трактуемые свободно, как в творчестве А. Берга. Обозначенные элементы серии звучат уже в самом вступительном разделе, в партии фортепиано (рис. 3).

The image shows a musical score for the introduction of T. Nildikeshov's «Mergen». It consists of two systems. The first system has a Violin part starting with a 'spicc.' marking and a Piano part starting with 'mp'. The second system continues the Violin part with 'detashe' and 'f' markings, and the Piano part with 'mf'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Рисунок 3. Т. Нильдикешев «Мерген». Вступление

Серия используется также в среднем разделе — *Moderato con Moto* — где идет последовательность трех построений со все более увеличивающимся количеством звуков: из 7, потом 9 и затем 11 звуков.

Огромное преимущество исследований произведений молодых композиторов связано не только с новым материалом для изучения, но и возможностью сверить музыковедческие наблюдения с позицией автора. Так, в данном случае нами была обнаружена прямая цитата кюя Курмангазы «Байжума» (рис. 4):

The image shows a musical score for Kurmanbayev's «Байжума». It consists of two systems. The first system has a Violin part starting with 'Жүрдек, кербез' and a Piano part with 'mf'. The second system continues the Violin part with 'detashe' and 'mf' markings, and the Piano part with 'mp'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Рисунок 4. Курмангазы «Байжума»

Эта цитата становится фундаментом основной темы «Мерген» и звучит в партии скрипки на *mp*, *detashe* (рис. 5). Данный вид цитирования очень типичен для композиторской школы Казахстана, в том или ином виде встречается в партитурах почти всех композиторов XX в. Между тем сам композитор абсолютно не планировал никакого цитирования, и такое полное совпадение стало для него неожиданностью.

Рисунок 5. Т. Нильдикешев «Мерген». Основная тема

Мы предполагаем, что объяснение такого примера «бессознательного цитирования» может быть связано с местом, ролью и характеристиками кюев Курмангазы, ставшими практически архитектурными паттернами для музыкантов Казахстана. Лежащие в основе кюев токпе ритмо-мелодические формулы типизировались, трансформировались в знаковые, семантические структуры.

Обязательная для такого рода произведений звукоизобразительность (в данном случае — типичные для казахской музыки приемы изображения сцены охоты) наиболее артикулированно присутствует в крайних разделах: *Allegro*, с непрерывным триольным движением шестнадцатыми, и *a tempo I* (*Allegro*,) с ритмической пульсацией в двудольном размере, как образ стремительной непрерывной скачки.

По структуре «Мерген» — это сложная 3-частная репризная форма с трио, где средний раздел представляет собой контрастный эпизод. В качестве трио выступает C-dur-ная тема более кантиленного характера, при этом основанная, как уже упоминалось, на серии из 7–9–11 звуков. Синтетическая кода с элементами серии и основной темы завершает композицию.

Европейский взгляд на концепт Востока представлен в пьесе «Ко-Лхо» гениального итальянского композитора Джаинто Шельси. Это пример редкого для дуэта состава — флейта и кларнет. Часто называемый критиками «выдающимся маргиналом XX века», Шельси был очарован Востоком. О нем существует достаточно много исследований как зарубежных, так и русскоязычных авторов. Из последних можно отметить работы Левона Акопяна и Светланы Лавровой [2, 3]. Для нас особый интерес представляет его персональное ощущение Востока, связанное с изучением и практикованием философских медитативных концепций Индии и Тибета. Будучи сам склонным к визионерству и мистике, Шельси стремился в своем творчестве к «атавистическому состоянию изначальной индоевропейской пан-культуры и разработал соответствующую музыку для воплощения своих идеалов» [4].

Пьеса «Ко-Лхо» относится к зрелому периоду его творчества. Она написана в 1966 г., в то самое время, когда композитор проявляет глубокий и искренний интерес к восточной тематике. В этом периоде — самая характерная музыка Шельси, экспансивная и изящная, вытекающая из исследования отдельных нот. Здесь реальная структурная роль отводится тембру с более минималистской ориентацией на прочие сфeры.

«Ko-Lho» — это 2-частный цикл, в котором тембры флейты и кларнета сливаются в единое целое. Четверть тоны раскрашивают партии обоих инструментов, построенных на секундном соотношении двух основных тонов, — E (ми) и D (ре) в 1-ой части, и C (до) и D (ре) — во 2-ой. Шельси плотно связывает тембры флейты и кларнета, которые находятся в минимальном диапазоне друг от друга и построены на длинных тонах. При минималистичной звуковысотности главными инструментами становятся разнообразные расширенные техники, создающие десятки нюансов двух звуков — мультифоники, четверть тоны, трехчетверть тоны в условиях усеченного регистра.

При внешней двухчастности и цельности пьесы 2-ая часть звучит более кантиленно за счет более медленного темпа (66 во 2-ой части вместо 72 в 1-ой) и большей диалогичности изложения. Как отмечает Донато Манчини, «... четвертьтоновые глиссанди, четверть тоны, потрясающая мультифоника на кларнете и другие требования к специфике техники, такие как ширина вибрато и тонкие динамические штрихи, одержимо превращают тембры снова и снова в постоянные изменения в качестве объектов созерцания» [5].

«Ko-Lho» исполнялась дуэтом «Игеру» — Ержаном Кушановым (флейта) и Дамиром Буркитбаевым (кларнет). Блестящее образование (Ержан закончил Парижскую консерваторию, Дамир — Джульярдскую школу) и опыт работы в «Игеру» позволил музыкантам справиться с культовым сочинением для духового дуэта. Показательно, что музыканты наизусть знали партии друг друга, 8-минутная медитация была бы невозможной без взаимопогружения в материал. Отмечая динамическую насыщенность (до 3–4-х динамических оттенков в рамках одного такта) и техническую сложность партий, музыканты признавались в трудностях из-за почти полного отсутствия точек соприкосновения, обычной для ансамблей диалогичности, необходимости балансировать в условиях постоянно меняющегося метра.

Говоря о реализации концепта Востока в случае с Шельси, необходимо отметить и значимость импровизации, как базового свойства восточной музыки. По сути, пьеса «Ko-Lho» является «зафиксированной импровизацией», что отмечается как исполнителями, так и логикой развития композиции.

Значительным контрастом пьесе «Ko-Lho» выступает квартет Баласагына Мусаева «Üch Kyial». Баласагын Мусаев — это молодой кыргызский автор, композитор в резиденции ансамбля «Игеру» сезона 2021–2022 г., выпускник Московской консерватории имени П. Чайковского (класс профессора В. Тарнопольского). Квартет написан был им специально для ансамбля.

Словосочетание «Üch Kyial» может быть переведено с кыргызского как «Три настроения». В основе произведения — ритмо-мелодико-остинатная форма. Нужно отметить, что остинатность в квартете выступает и как принцип формообразования, и как выразительное средство, во многом соприкасающееся с эстетикой минимализма, основанной на многочисленной повторности простейших фигур. В таком качестве здесь можно проследить черты преемственности с творчеством западных композиторов-минималистов второй половины XX века. Как отметил автор в одном из своих интервью: «Применяю технику «работа со звукорядом», когда целый раздел музыки, а то и вся музыка построена на одном только аккорде или звукоряде...» [6].

Нарочито «простой» квартет явно отсылает к стилистике минимализма. Это проявляется в тематизме, принципах развития, работе с модальностью, почти всегда построенной на натуральных ладах, когда минимизировано даже регистровое развитие, а мелодический рисунок почти везде представлен шестнадцатыми.

«Üch Kyial» — это 3-частный цикл, в котором:

- 1-я пьеса — энергичная по характеру, (импульсная);
- 2-я — это зафиксированное мимолетное медитативное настроение;
- 3-я пьеса — это энергия утверждения.

Основная остинатная тема 1-ой пьесы — это однотоновая ячейка, которая является конструктивной базой формы (рис. 6). По простоте изложения данный материал напоминает минималистские паттерны: движение по звукам тонического трезвучия с устремленностью к синкопе, в октавном диапазоне — с возвращением к тонике. Сама ячейка зациклена, даже замкнута. В ритмическом рисунке присутствует тот же принцип минимальных выразительных средств: ровный пульс стаккатированных шестнадцатых с подчеркнутой первой долей и синкопой в центре.



Рисунок 6. Б. Мусаев «Üch Kyial». Остинатная тема

В 1-ой пьесе есть 3-голосный канон с поочередным проведением кантиленной темы в партиях виолончели, первой скрипки, второй скрипки. При этом партия альты продолжает остинатную линию. Выдержана пьеса в эолийском *a moll*.

2-ая пьеса соответствует функционалу традиционных вторых частей циклов. Медитативно-созерцательная лирика построена на 4-х постепенно выстраиваемых аккордах (по 2 такта на каждый аккорд), которые, после ферматной паузы, переходят к двум завершающим аккордам, построенным с использованием мелодических распевов. Эти 4 аккорда — цепочка нисходящих кластеров с терцией в басовых голосах.

При отсутствии ключевых знаков, во 2-ой пьесе прослеживается тяготение к лидийскому ладу, что сохраняет концепцию натуральных ладов. Истаивающая звучность приближает общее звучание к сонорике, погружая слушателя в красоту сменяющихся аккордов. Длинные звуки и принцип эха являются главными формообразующими принципами.

3-ья пьеса цикла — традиционно жизнерадостная, что отсылает почти к классическим финалам циклов. Скерцозность создается ритмическими и артикуляционными средствами, интонационно же очевидная арка роднит материал этого раздела с 1-ой пьесой. 1 и 3-ья пьесы родственны и динамически (*mf* в 1-ой и *f* в 3-ей пьесе). Основной тон 3-ей пьесы — *C (do)*, тональность *C dur*. Метрическая переменность контрастирует с ритмической остинатностью первой пьесы: 7/8, 9/8, 4/4, 6/4, 3/4, 5/4. Частая смена метра дает свободу, динамику, непредсказуемость развития материала.

Данный квартет Баласагына Мусаева, представляющий кыргызскую современную музыку, при внешней обманчивой легкости требует предельной концентрации, объединяя восточную медитативность с современным темпом XXI в.

Последнее рассматриваемое произведение — это квартет Омархана Несипханова, сочиненное автором в 1980 г. (II ред. — в 1983 г.), но впервые исполненное на прошедшем концерте ансамбля «Игеру». Омархан Несипханов — одно из малоизвестных и ярких имен в истории музыки Казахстана. Он ушел из жизни в возрасте 30 лет, из материалов о нем — небольшой очерк о жизни и творчестве [7]. За свою короткую жизнь Омархан Несипханов успел оставить более 100 сочинений крупной и малой форм. Его композиторский почерк резко отличен от всего, что происходило в музыкальной среде Казахстана 70–80-х гг. Загадочная и трагичная история композитора может сегодня быть дополнена свидетельствами его современников. Так, музыковед Умитжан Рахметулловна Джумакова рассказывала, что Омархан был увлечен музыкой Веберна, Шенберга, Лютославского. В его музыке абсолютно нет цитирования, более того нет мелодического тематизма, больше фактурно-тембровый тематизм. Вспоминают, что О. Несипханов писал партитуры цветными чернилами, даже не подозревая о почерке Д. Кейджа.

«Квартет» Несипханова — нетипичный 6-частный цикл. Шесть частей квартета — словно шесть волн, начинающихся всегда предельно просто, академично и вырастающих впоследствии в импровизированный поток музыкальной ткани.

В Предисловии к Квартету указано: «... в частях экспонирование чаще трудно отличить от развертывания, и члененность на разделы становится главным в формообразовании, хотя условно в крупном плане в квартете можно обозначить элементы трехчастности. Первые три части экспозиционные, объединены под одним темповым обозначением — «Allegretto» (I ч.), «Allegretto rubato» (II ч.), «Allegretto con moto» (III ч.), средняя часть — «Adagio» (IV ч.), реприза — «Vivo detache» (V ч.) и «Rigorouso» (VI ч.)» [8; 3].

Таким образом, речь идет об условном 3-частном строении квартета, и очевидно, что данное утверждение исходит из темпового обозначения частей. Между тем в издании квартета существует расхождение между партитурой и партиями. Изучение партий произведения позволяет оспорить данное в Предисловии предположение, что «Adagio» (IV ч.) вряд ли может выступать средней частью цикла: данная часть неразрывно связана с «Allegretto con moto» (III ч.), их объединяет общая нота *Cis (do dies)* в партии виолончели.

Все шесть частей имеют яркие самостоятельные образы и, скорее, образуют сюитный цикл, в котором очевидная арка может быть выстроена только между крайними частями — «Allegretto» (I ч.) и «Rigorouso» (VI ч.).

Омархан Несипханов в «Квартете» использует свои методы фиксации музыки, часть которых отражена в системе обозначений (рис. 7):

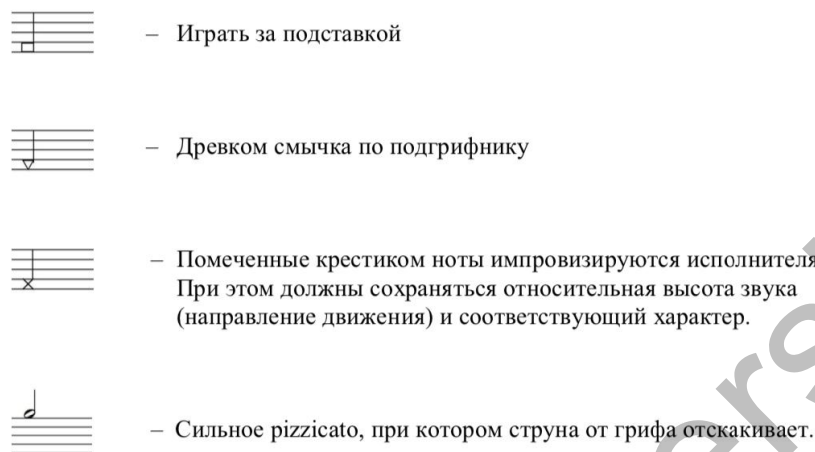


Рисунок 7. О. Несипханов «Квартет». Условные обозначения

При этом в партитуре встречаются и необычные, малопривычные знаки, например, обозначение ускорения и замедления темпа (рис. 8):

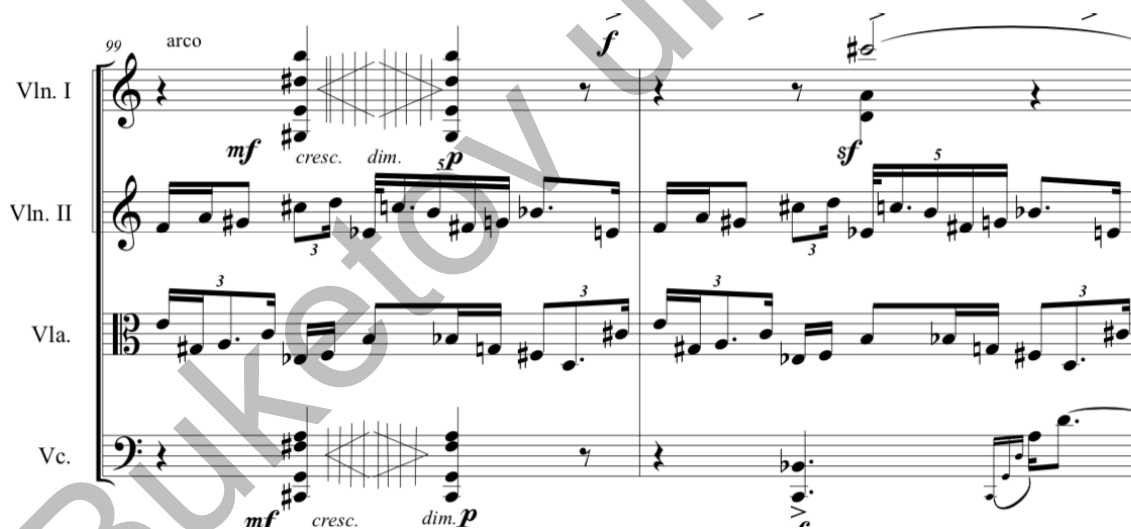


Рисунок 8. О. Несипханов «Квартет». Часть II

«Восточность» звучанию придают, несмотря на сложный музыкальный язык, расширенную аккордику, приемы исполнительства, прежде всего, участки формы, фрагменты, вызывающие у слушателя ассоциации погружения в какое-либо состояние, медитативности, красочные звучности, вызывающие ассоциации застывания.

Обилие расширенных техник игры резко выделяет данный квартет из массива произведений казахстанской композиторской школы. Исполнение квартета было премьерой произведения, почти 30 лет пролежавшего в забвении. Драматичная, экспрессивная музыка квартета, созданная в условиях 70–80-х гг. прошлого века композитором, творившим вне мирового музыкального контекста, абсолютно прогрессивна как по технике письма, так и по художественной концепции.

### Заключение

Камерно-ансамблевая музыка в современном мире — сфера экспериментов, творческих контактов, неиссякаемый источник вдохновения для композиторов, исполнителей и слушателей. В наше время камерно-ансамблевое искусство выполняет важную социальную роль, «... способствуя укреплению взаимопонимания, преодолению психологической разобщенности и установлению долговременных творческих контактов между инструменталистами разных специальностей» [9; 161]. Ярким свидетельством этому служит творческая деятельность ансамбля современной музыки «Игеру». Рассмотренные пять произведений камерно-инструментального жанра из репертуара ансамбля представляют пять современных концептов Востока. Интерстилевое взаимодействие приводит к цельности всей концертной программы, объединившей творчество композиторов разных национальных композиторских школ. Восток предстает во всем своем многообразии, он не ориенталистский, не «дополняющий» выразительное свойство, а встроенный в современность и актуальный. В творчестве западно-европейских композиторов XX в. использование восточных художественных элементов сказывалось не только на средствах музыкальной выразительности, но и влияло на форму, драматургию. Как отмечает исследователь В.Холопова: «Сближение мировых регионов идет с противоположных сторон: авангардисты Запада активно работают с восточными элементами, авангардисты Востока сплавляют древнейшие свойства своих культур (приоритет тембрового начала, высотную зонность) с новациями Запада (китайские композиторы Хо Шиньтен, Тан Дун)» [10; 447]. Концепты, будучи частью репертуара независимого ансамбля современной музыки «Игеру», подтверждают, что научный и творческий дискурс «Восток–Запад» по-прежнему волнует умы композиторов и музыкантов, а возможно, даже обостряется в условиях глобализирующегося мира.

### Список литературы

- 1 Баяхунов Б. В творческой мастерской / Б. Баяхунов; ред. А.С. Нусупова // Очерки о композиторах Казахстана. — Алматы: Алматы–Болашак, 2013. — С. 328–359.
- 2 Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Л.О. Акопян. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. — 320 с.
- 3 Лаврова С.В. Время музыки: Fin de siècle. В поисках тишины / С.Лаврова // Musicus (Музыкальный). // Вестн. СПб. гос. консерв. им. Н.А. Римского-Корсакова. — 2012. — № 3 (31). — С. 43.
- 4 Джачинто Ш. На подступах к алхимии звука [Электронный ресурс]. / Ш. Джачинто. — Режим доступа: <http://www.imaginaire.ru/content/dzhachinto-shelsi-na-podstupah-k-alhimii-zvuka>.
- 5 Giacinto S. Ko-Lho, for future & clarinet. / S. Giacinto. — Retrieved from <https://www.allmusic.com/composition/ko-lho-for-flute-clarinet-mc0002372246>.
- 6 Мусаев Б. [Электронный ресурс] / Б. Мусаев. — Режим доступа: <https://specialradio.ru/sk/musaev-balasagyn/>.
- 7 Кетегенова Н.С. Омархан Несипханов / Н.С. Кетегенова // Композиторы Казахстана, творческие портреты. — Т. 2. — Алматы: АО «Алматы–Болашак», 2017. — С. 484–493.
- 8 Квартет для двух скрипок, альты и виолончели [Партитура] / сост. Б.У. Несипханова. — Алматы: Изд-во «Асыл кітап», 2015. — 52 с.
- 9 Макушкин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке / В. Макушкин // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. — 2010. — Вып. 42, № 11 (192). — С. 161–165.
- 10 Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пос. / В.Н. Холопова. — 2-е изд., испр. [Текст]. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.

Р. Джуманиязова, М. Мылтыкбаева

### Қазіргі камералық-аспаптық музыкадағы Шығыс концептілері ("Игеру" ансамблінің репертуарының мысалында)

Мақала заманауи "Игеру" музыкалық ансамблінің мысалында заманауи ансамбльдік музыканың ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Мақаланың мақсаты — академиялық ансамбльдік музыка жанрларында тәжірибе жасап жүрген қазіргі авторлардың жеке авторлық оқуларының ерекшеліктерін анықтау, осыған байланысты ансамбльдің концерттік бағдарламаларының бірін құрайтын бірнеше шығармаларға талдау жасау. Кең контексте «Шығыс–Батыс» тақырыбы қозғалған, әртүрлі мектептер мен бағыттағы авторлардың музыкалық көркем шығармаларының көркемдік тұтастығындағы «шығыс» және «батыс» элементтерінің өзара әрекеттесу мәселелері мен принциптеріне басты назар

аударылған. Талдау нысанына көбінесе ғылыми әдебиеттерде кең таралмаған жұмыстар алынған. Қазақстандағы жалғыз заманауи музыка ансамблінің қызметінің арқасында О.Несіпхановтың квартеті, Б.Мұсаевтың «Үш қиял» сияқты кейбір шығармалардың премьералық орындалуы Қазақстандағы жалғыз заманауи музыкалық ансамбльдің белсенділігімен жүзеге асты. Сонымен, қорытындылай келе, «Шығыс-Батыс» тақырыбы бүгінгі күнге дейін қазіргі заманғы өнерде өзінің өзектілігін жоғалтпады және композиторлардың оған деген үндеуінен жаңа эксперименттік шығармалар пайда болғаны туралы тұжырымдар жасалды. Жаңа камералық-аспаптық шығармаларды салыстырмалы аспектіде зерделеу қазіргі заманғы музыка өнерінің даму процестерін терең әрі ұғымды түсіну үшін қазіргі музыка мәдениетінің стилдік үрдістерінің тән ерекшеліктерін түсінудің және неғұрлым терең зерттеудің маңызды кезеңі болып табылады.

*Кілт сөздер:* заманауи ансамбльдік музыка, «Игеру» ансамблі, «Шығыс» концептісі, Омархан Несіпханов, Бәкір Баяхунов, ойын тәсілдері, стиль, орындаушы.

R. Jumaniyazova, M. Myltykbayeva

## Oriental concepts in modern chamber and instrumental music (on the example of the “Igeru” repertoire)

The article is devoted to the study on the features of contemporary ensemble music through the example of the work of Igeru Contemporary Music Ensemble. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of individual interpretations of the contemporary authors experimenting in the genres of academic ensemble music. In this respect, an analysis of several works that made up one of the concert programs of the ensemble is undertaken. In a broader context, the topic of “East-West” is considered, with the focus on the issues and principles of interaction between “Eastern” and “Western” elements in the whole artistic spectrum of musical works by composers from various schools and trends. The object of the analysis is the works that, for the most part, did not receive sufficiently wide coverage in the scientific literature. The premieres of some compositions, such as O. Nesipkhanov’s Quartet, Balasagyn Musayev’s Ush kuu, took place owing to the activity of the only contemporary music ensemble in Kazakhstan. Thus, in sum, the theme of “East-West” is still relevant in contemporary art; the composers’ addressing to it generates new experimental works. The study of the latest chamber-instrumental compositions in a comparative aspect is the most important stage of comprehension and deeper study of the characteristic features of the stylistic trends of modern musical culture, for an in-depth and meaningful understanding of the processes of development of modern musical art.

*Keywords:* contemporary ensemble music, “Igeru” ensemble, “Eastern” concept, Omarkhan Nesipkhanov, Bakir Bayakhunov, playing techniques, style, performer.

### References

- 1 Baiakhunov, B. (2013). V tvorcheskoi masterskoi [In the creative workshop]. A.S. Nusupova (Ed.). Ocherki o kompozitorakh Kazakhstana [Essays on composers of Kazakhstan]. Almaty: Almaty–Bolashaq [in Russian].
- 2 Akopian, L.O. (2019). Velikie autsaidery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhard, Dzhachinto Shelsi, Zhan Barrake [Great outsiders of music of the twentieth century: Edgar Varese, Roberto Gerhard, Giacinto Schelsi, Jean Barraquet]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia [in Russian].
- 3 Lavrova, S.V. (2012). Vremia muzyki: Fin de siècle. V poiskakh tishiny [The time of music: Fin de siècle. In search of silence] // Musicus (Musical). Vestnik Sankt-Petersburgskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova — Bulletin of the N.A. Rimsky-Korsakov. Saint Petersburg State Conservatory, 3 (31), 43 [in Russian].
- 4 Giacinto, Sh. Na podstupakh k alkhimii zvuka [On the approaches to the alchemy of sound]. (n.d.) www.imaginaire.ru. Retrieved from <http://www.imaginaire.ru/content/dzhachinto-shelsi-na-podstupah-k-alkhimii-zvuka> [in Russian].
- 5 Giacinto, S. Ko-Lho, for flute and clarinet. (n.d.) www.allmusic.com. Retrieved from <https://www.allmusic.com/composition/ko-lho-for-flute-clarinet-mc0002372246>.
- 6 Musaev, B. (n.d.) specialradio.ru. Retrieved from <https://specialradio.ru/sk/musaev-balasagyn/> [in Russian].
- 7 Ketegenova, N.S. (2017). Omarkhan Nesipkhanov. Kompozitory Kazakhstana, tvorcheskie portrety [Composers of Kazakhstan, creative portraits], 2. Almaty: Almaty–Bolashaq [in Russian].
- 8 Nesipkhanova, B.U. (2015). (Eds.). Kvartet dlia dvukh skripok, alta i violoncheli [Partitura] [Quartet for two violins, viola and cello (Musical score)]. Almaty: Izdatelstvo «Asyl kitap» [in Russian].
- 9 Makushkin, V. (2010). Sovremennye tendentsii v kamerno-ansamblevoi muzyke [Modern trends in chamber and ensemble music]. Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie — Bulletin of Chelyabinsk State University. Philology. 42, 11 (192), 161–165 [in Russian].
- 10 Kholopova, V.N. (2001). Formy muzykalnykh proizvedenii: uchebnoe posobie [Forms of musical works: textbook]. 2nd edition. Saint Petersburg: Izdatelstvo «Lan» [in Russian].