



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



# **МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2021**

## ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН

# **МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2021**

## ПОСВЯЩЕННЫЕ 30-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Нұр-Сұлтан - 2021

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

**МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2021**  
**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30**  
**ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН**

**МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2021**  
**ПОСВЯЩЕННЫЕ 30-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ РЕСПУБЛИКИ**  
**КАЗАХСТАН**

**Нұр-Сұлтан - 2021**

УДК 7  
ББК 85  
М 12

Қазақ ұлттық өнер университетінің  
оқу-әдістемелік кеңесімен ұсынылған

Рекомендовано учебно-методическим советом  
Казахского национального университета искусств

**Құрастырушылар / Редакторы-составители**

Г.Т.Ақпарова, Ж.Ш.Шайкенова

**Пікір жазғандар / Рецензенты**

Ж.С.Ордалиева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

Г.Т. Альпеисова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

**Қазақстан Республикасы тәуелсіздігінің 30 жылдығына арналған  
магистрлік оқулары-2021: ғылыми мақалалар жинағы. – Нұр-Сұлтан, 2021. –  
153 б.**

**Магистерские чтения-2021, посвященные 30-летию Независимости  
Республики Казахстан: сборник научных статей. – Нур-Султан, 2021. – 153 с.**

**ISBN 978-601-08-0603-0**

Жинаққа бірінші және екінші оқу жылындағы магистранттардың өнер мен көркем білімнің өзекті мәселелеріне арналған ғылыми және ғылыми-әдістемелік мақалалары кірді. Жинақтың тақырыптық ауқымы кең және келесі бағыттармен белгіленген: қазақ халқының материалдық және рухани мәдениетін зерттеу мәселелері; магистрлік зерттеулердің негізгі ережелері мен нәтижелері; музыкалық өнер рухани мәдениеттің феномені ретінде; көркемдік ағарту және білім беру. Магистрлік оқулардың мақсаты: мәдениет пен өнердің өзекті мәселелерін талқылау, магистрлік зерттеулердің нәтижелері туралы ғылыми-практикалық ақпаратпен алмасу, жаңа кәсіби білім мен дағдыларды игеру. Ұсынылған материалдар мамандарға, сондай-ақ музыкалық өнер, ағарту, педагогика мәселелеріне қызығушылық танытқандарға пайдалы болады.

В сборник вошли научные и научно-методические статьи магистрантов первого и второго года обучения, посвященные актуальным вопросам искусства и художественного образования. Тематический круг проблем сборника достаточно широк и обозначен следующими направлениями: вопросы изучения материальной и духовной культуры казахского народа; основные положения и результаты магистерских исследований; музыкальное искусство как феномен духовной культуры; художественное просвещение и образование. Цель магистерских чтений: обсуждение актуальных проблем культуры и искусства, обмен научно-практической информацией о результатах магистерских исследований, приобретение новых профессиональных знаний и навыков. Представленные материалы будут полезны специалистам, а также тем, кто интересуется проблемами музыкального искусства, просвещения, педагогики.

УДК 7  
ББК 85

---

ISBN 978-601-08-0603-0

© құраст./сост., Ақпарова Г.Т., Шайкенова Ж.Ш., 2021  
© РГУ «Казахский национальный университет искусств», 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

### Раздел I МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Мухамедова Д.Х.*

Серик Сырлыбаев и его интерпретация пространства и времени в сонате для скрипки и фортепиано op.12 №1 Л.Ван Бетховена..... 6

*Мамырханов Д.Ш.*

Тема и вариации для трубы с оркестром А.Арутюняна: исполнительские особенности и национальный стиль..... 11

*Саламас Г.С.*

Ұлы Абай сөзіне жазылған Нұрғиса Тлендиевтің «Абай арманы» романсы..... 16

*Мейірбек Б.Қ.*

В.А.Стригоцкийдің «Ночные бабочки» вокалдық циклдағы музыкалық бейнелер..... 21

*Кусанбек Б.Б.*

Образы четырех городов Анатолии в сонате для виолончели турецкого композитора Фазыл Сайя..... 25

*Орынбасар М.К.*

Трио-элегия «Памяти родителей» для скрипки, виолончели и фортепиано Алиби Мамбетова в исполнении М.Бекмагамбетовой, А.Муканова, К.Измаиловой..... 30

*Тобжанов А.Ж.*

Нұрғиса Тілендиев шығармашылығының інжу маржаны..... 35

*Кенжисина Л.Е.*

Жанр фортепианного цикла в творчестве казахстанских композиторов конца XXвека..... 39

*Кусанбек Б.Б.*

Отражение тюркского мира в произведениях для виолончели на примере «Turkiakademimuzikningbabasy» Балнур Кыдырбек..... 44

*Сатиева Р.Б.*

Камерно-инструментальная музыка в культурном пространстве Казахстана..... 49

### Раздел II ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

*Жайым А.А.*

Қазақ оркестрінің өзекті мәселелері..... 54

*Жуманов Е.К.*

Трудности работы концертмейстера в классе хореографии в Казахстане: постановка проблемы..... 60

*Елибаева Х.Г.*

Роль музыкальных конкурсов в становлении флейтового исполнительства Казахстана..... 66

<i>Мухамедова Д.Х.</i>	
О творческой и педагогической деятельности профессора Серика Сырлыбаева.....	70
<i>Мадыкаримов М.М.</i>	
История оригинального репертуара для баяна.....	75
<i>Середич Я.А.</i>	
Искусство игры на маримбе: творчество Кейко Абэ.....	84
<i>Хожанбекулы К.</i>	
Некоторые штрихи к творческому портрету Мансура Сагатова.....	88
<i>Әбілқасымов А.Р.</i>	
Становление и развитие искусства баянной транскрипций в Казахстане.....	92
<i>Абдикаримова У.М.</i>	
Майра Мұхамедқызының «Абай» операсындағы Ажар бейнесі.....	95
<i>Оңғарбай А.Н.</i>	
Қобызбен ән салу өнеріне деген қазіргі көзқарас.....	100
<i>Кенесбаев М.А.</i>	
Скрипачи Казахстана за рубежом в XXI веке.....	103
<i>Бейсембаев К.Т.</i>	
Военный оркестр как важный элемент культуры страны.....	110
<i>Камалова А.</i>	
К вопросу истории исполнительства на арфе.....	113
<i>Жугунусов Р.</i>	
Характеристика вокального наследия Батырхана Шукенова.....	118
<b>Раздел III ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ</b>	
<i>Verikbayeva Aigerim</i>	
Globalization and features of the formation of modern art management.....	126
<i>Сүлеймен А.Т.</i>	
Кинематографтағы операторлық өнердің технологиялық инновациялары мен ерекшеліктері.....	129
<i>Пернебек С.М.</i>	
Особенности операторского мастерства Асхата Ашрапова в художественном фильме «Кыз Жибек» как классический опыт решения изобразительной драматургии.....	134
<i>Жайсанова А.Е.</i>	
Музыковедческий дискурс: музыка в киноискусстве.....	139
<i>Мамытов Б.</i>	
Саймон Джон Кинлисайд Ұлыбританияның ән мәдениетіндегі құбылыс ретінде.....	143
<i>Оңайбайұлы А.</i>	
Қайқы феномені хақында.....	146
<i>Рашиит Ж.А.</i>	
Қазақ халық аспаптар оркестрі партитураларының кейбір көріністері..	150

## **Раздел I МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ**

### **СЕРИК СЫРЛЫБАЕВ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СОНАТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ОР. 12 №1**

**Л. ВАН БЕТХОВЕНА**

*Мухамедова Д.Х.,*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ Курмангалиева М.С.*

Серик Сырлыбаев известный в Казахстане и за ее пределами выдающийся скрипач, педагог, квартетный исполнитель и дирижер. Он является учеником известных педагогов – Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, профессора Вениамина Соломоновича Хесса (в школе и консерватории) и народного артиста РСФСР, профессора Михаила Израилевича Фихтенгольца (в аспирантуре).

Особенностью исполнительской и педагогической деятельности Серика Сырлыбаева является его подход к выбору исполнения того или иного произведения. В процессе выбора важными критериями для него являются время и пространство.

Как мы знаем, «каждая эпоха обладает своим индивидуальным и неповторимым видением и объяснением мира, своим идеалом, своим стилем мышления. Музыка – вид искусства, где звуковой материал располагается во времени, а концепция эпохи, проявляясь в законах времени, организует материал в ту или иную определенную музыкальную форму. Поэтому время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его «каркас», где структура пространства зависит от законов времени и наоборот» [1, с. 243].

В виде примера мы рассмотрим сонату №1 для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена. Основным принципом сонатной формы является контраст, расположенный во времени, который выражается в наличии главной и побочной темы, в то время как пространство не дискретно и не ограничено. Время у Бетховена рассматривается как цепь событий, как история, причем то, что мы считаем «объективным временем», может подвергаться сжатию, расширению и резким скачкам, так как в произведениях этого композитора оно преломляется через психологический процесс с его воспоминаниями, предчувствиями, обобщениями. К примеру, если произведения И.С. Баха имеют аналогию с равномерными процессами жизни природы, то произведения Л. ван Бетховена являются аналогией духовных процессов, происходящих в человеке.

«Пространство в произведениях Бетховена, благодаря своей неограниченности и непрерывности, перестает играть ту формообразующую роль, которую оно играло у Баха» [1, с. 243].

Итак, в 1797-1798 годах Бетховен написал свои первые три сонаты, составляющие Op. 12, которые были опубликованы в 1799 г. Композитор посвятил их Антонио Сальери, сыгравшему значительную роль в его композиторском становлении. Вдохновением молодого Бетховена на написание скрипичных сонат были зрелые (поздние) скрипичные сонаты Моцарта.

Л. ван Бетховен продолжил идею Моцарта в стремлении равного партнерства двух инструментов: нет явного доминирования ни скрипки, ни фортепиано. До Бетховена в подобных сонатах скрипка, в основном, играла роль аккомпанемента. Для этого Бетховен одновременно увеличивал технические требования обоих исполнителей и склонен был трактовать выразительные возможности инструментов по-новому. В своих скрипичных произведениях композитор иногда имел в виду конкретного скрипача. На сонаты соч. 12, возможно, повлияла его встреча с Крейцером годом ранее, а его восхищение игрой Крейцера на скрипке, очевидно, проявилось в посвящении ему скрипичной сонаты соч. 47. [2, с. 6].

Несмотря на то, что некоторые элементы мотивного строения в скрипичных сонатах могут напоминать Моцарта, во всех сочинениях преобладают явные волевые интонации Бетховена, которые со временем продолжают свое развитие в полной мере в более поздних его сонатах. С самого начала первой сонаты в музыке чувствуется энергия и решительность, которой нет во многих скрипичных сонатах Моцарта и его современников.

В своих репертуарных предпочтениях С. Сырлыбаев всегда ищет этот самый «пространственно-временной переход», показывающий взаимосвязь эпох. Его целью является не просто исполнение произведения, но и необходимость вникать и пропускать через призму своего искусства и понимание эпоху того времени.

Итак, Соната №1 представлена в трех частях, первая из которых является наиболее изобретательной, средняя часть – очень выразительной с ортодоксальной темой и набором вариаций, а финал – искрящимся и оптимистичным, написанный в живом, игривом стиле. «Бетховен демонстрирует большое мастерство в достижении атмосферы диалога и взаимных уступок на протяжении всей сонаты» [3].

Первая часть – Allegro con brio, заявляет о себе с помощью смелой восходящей унисонной темы, которую решительно проводят в октаву оба инструмента. Из этой интонации вырастает не только главная партия, но и все темы экспозиции. Затем новая интимная и лирическая мелодия начинается в партии скрипки и улавливается звучанием фортепиано.

### Пример №1. I часть.

Вторая часть – *Andante con moto*, написанная в доминантной тональности, т. е. в ля мажоре – демонстрирует раннее мастерство Л. ван Бетховена. Эта часть написана в вариационной форме, где широкая, благородная тема сначала излагается в партии фортепиано, а затем у скрипки.

### Пример №2. II часть.

В вариациях соотношения партий меняются. В первой вариации доминирует фортепиано с его богатой фактурой.

Пример №3. II часть. Первая вариация.

Во второй вариации на первый план выступает изысканная скрипичная партия.

Пример №4. II часть. Вторая вариация.

Особым драматизмом отличается третья вариация, страстно достигая паритета в обеих партиях.

Пример №5. II часть. Третья вариация.

Четвертая вносит успокоение, подводя эмоционально разноплановое движение к нежному и безмятежному завершению.

### Пример №6. II часть. Четвертая вариация.

Var. IV  
Maggiore

97 Maggiore *p dolce*

Maggiore *p dolce*

101

*p*

Как и положено классической пьесе того периода, заключительная часть Рондо: Аллегро в размере 6/8 изобилует хорошим настроением, усиленным нестандартными sforцандо (разумеется, "фишка" Бетховена) и предполагает частое использование синкопированных отрывков, играющих все более важную роль в музыке Бетховена. Все это в совокупности образует восхитительную и изысканную танцевальную атмосферу, торжествующую в неудержимом изобилии.

Главная тема финала с ее смещенным на второй такт акцентом возвращает к активным образам, подготавливая появление еще более действенных тем. Развитие устремляется к коде, которую композитор удлинняет за счет модуляций в далекие тональности.

### Пример №7. Финал.

Rondo  
Allegro

Allegro

*(p)* *sf* *sf*

С. Сырлыбаев, как истинный исполнитель и педагог чувствует эпоху и стиль каждого композитора. Он интересуется всеми направлениями, его мировоззрение безгранично. Даже к такому произведению, которое, казалось бы, сыграно и изучено со всех возможных сторон, он подходит с точки зрения восприятия времени и пространства в эпоху Л. ван Бетховена. Своим ученикам, С. Сырлыбаев всегда при разборе выбранного произведения указывает на взаимосвязь времен, рассказывая о том, что необходимо прочувствовать и понять, услышать и воспроизвести. Так, говоря о рассматриваемой Сонате для скрипки Л. ван Бетховена педагог подчеркивает наличие мест, где мы должны услышать эпоху Моцарта или самого Бетховена, где мы должны воспроизвести отдельно взятую интонацию через призму жизнечувствования того или иного времени или конкретного периода жизни композитора. Сам Серик Сырлыбаев о музыке Бетховена отзывается так: «Бетховен – это большая философия. Как и любой другой хороший исполнитель, я хочу показать, что его музыка это не только про монументальность – это, в первую очередь, простота и философия. Это внутренняя концентрация с насыщенным содержанием» [4]. Данное заявление еще раз доказывает то, что особенностью Серика Сырлыбаева и в исполнительской, и в педагогической деятельности является то, что он обращает значительное внимание на исполнение того или иного произведения посредством понимания эпохи через единую пространственно-временную структуру.

#### **Литература:**

1. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник. – Л., 1974. – 243 с.
2. Eimear Heeney. Beethoven's Works for Violin and Piano. Диссертация на соискание академической степени магистра инструментального исполнительства. – Уотерфорд, 2007. – 6 с.
3. <https://www.seattlesymphony.org>, Program notes by Steven Lowe, 2015
4. <https://musicseasons.org/bethoven-sonaty-dlya-skripki-i-fortepiano-op-12>

### **ТЕМА И ВАРИАЦИИ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ А. АРУТЮНЯНА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ**

*Мамырханов Д. Ш.,*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ,  
Кузбакова Г. Ж.*

Музыка для духовых инструментов приобретает всё большую значимость в музыкальном пространстве современной культуры. Среди медных духовых инструментов труба занимает особое место. В репертуаре для трубы значатся сольные произведения – такие как О. Бёме Концерт для трубы с оркестром, Й. Гайдн Концерт для трубы с оркестром, А. Пахмутова Концерт для трубы с оркестром. Из произведений казахских композиторов – это Концертное скерцо для трубы Е. Рахмадиева, Скерцо для трубы Ж. Дастанова и другие.

Большую популярность приобрел Концерт для трубы А. Арутюняна (1950), который входит в программы конкурсов, репертуар выдающихся трубачей, таких как Т. Докшицер, С. Накаряков и др. Кроме того, для духовых инструментов композитор создал Концерт для валторны с оркестром, Тему и вариации для трубы с оркестром, Концертное скерцо для трубы и фортепиано.

Вариации для трубы с оркестром А. Арутюняна, также как и его популярный Концерт для трубы являются одним из самых сложных в техническом отношении произведений крупной формы в репертуаре трубачей. Данное сочинение в отличие от Концерта исполняются весьма редко ввиду сложного виртуозного характера сольной партии. В этой связи, на наш взгляд, учитывая и художественную ценность произведения, Вариации незаслуженно обойдены исследователями. Интересно было бы, на наш взгляд, рассмотреть вопросы исполнительских особенностей и национально-стилевого своеобразия в произведении.

Прежде всего, дадим характеристику творчеству композитору. Александр Григорьевич Арутюнян (1920-2012) – армянский советский композитор, пианист, педагог, народный артист СССР. Творчество Арутюняна исследовано М. Кокжаевым [1]. Автор симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений. Творчество А. Арутюняна охватывает многообразные жанры. Его перу принадлежат не только грандиозные симфонии, а также концерты, кантаты, опера, но и большое количество сонатных циклов, вокальных и инструментальных сочинений, фортепианных сюит и пьес, хоровых полотен. Стоит отметить, что все «созданные произведения безупречны и совершенны по композиторскому мастерству, чем и объясняется их многолетняя востребованность. Неслучайно в наше время композиция А. Арутюняна звучит со сцен многих стран мира» [2, с. 32].

Творческий стиль Арутюняна, был сформирован в конце 1940-х годов и основан на богатом музыкальном наследии Армении, а также на принципах музыки классицизма и романтизма, что проявляется как в строгом соблюдении классической последовательности быстрых и медленных частей, так и в обращении к жанрам сюит и концертов. «В своем творчестве композитор придает большое значение традициям народных армянских певцов – ашугов, музыка которых строится на разнообразных типах импровизационного развития. Произведения Арутюняна наполнены экспрессией, чувственностью, ностальгией и иронией» [3, с. 347].

Арутюнян, вне сомнения, композитор концертный, его музыка – это почти всегда речь оракула, декларативно-утвердительная и прямая, ясно изложенная, даже в тех случаях, когда она побуждает слушателя к поиску ответов на поставленные вопросы о сущности явлений.

Вариации были написаны Арутюняном в 1972 г. и посвящены армянскому музыканту, солисту Ю. Вальяну. Известным исполнением Вариаций является запись выдающегося музыканта трубача Тимофея Докшицера в сопровождении Симфонического оркестра Московского радио, дирижер Владимир Федосеев [4]. Другим известным трубачом, который виртуозно исполнил Вариации на концерте, посвященном 90-летию композитора в 2011 г., является трубач с великолепной технической подготовкой Евгений Гурьев.

Тема вариаций *Allegro moderato*, написана в простой двухчастной форме. Первоначальное ядро темы – неквадратный 12-тактовый период, состоящий из трех фраз 4т.+6т.+2т. сразу же задает характер. Вначале тема звучит у оркестра. Первое предложение начинается на *piano* у скрипок, подготавливая вступление солиста. Начальный элемент темы, инструментальной по характеру, основан на движении по восходящим звукам мажорного трезвучия с последующим возвратом вниз, после чего следует затактовый скачок на октаву вверх, словно прыжок, подготовка перед стремительным разбегом. Сразу же гаммообразная нисходящая мелодия переходит в активное секвенцированное движение. Труба вступает ярким тембровым и регистровым, артикуляционным контрастом к струнным. Характер темы Вариаций игривый, в духе темы Джульетты-девочки из одноименного номера балета Прокофьева «Ромео-Джульетта» (см. Пример А. Арутюнян Вариации для трубы).

#### Пример А. Арутюнян Вариации для трубы



На протяжении всей формы композитор демонстрирует мастерство композиторской техники, насколько полярно можно трактовать тему. В

произведении две сферы – игровая и лирическая. Каждая из них показана в различных оттенках двух главных образно-эмоциональных сфер.

Первая вариация *Moderato Sostenuto* резким контрастом выступает по отношению к отзвучавшей теме. Медленная, рефлексивно-философская, характерной чертой первой вариации является импровизационность, которая проявляется в ритмическом своеобразии. Арутюнян применяет здесь ритмическую диминуцию как прием варьирования. К ашугской традиции восходит мелодический элемент с характерными форшлагами. К национальному началу отсылает также и лад с увеличенными секундами, применяемый в творчестве армянских ашуггов.

Три тематических элемента варьируются в данной вариации – мотив, состоящий из хода по квартсекстаккорду, ритмическая диминуическая фигурация, а также гаммообразные восходящие пассажи.

Эмоциональная сфера данной вариации – лирическая и страстная, чем напоминает лирические сцены Фригии и Спартака из балета «Спартак» Хачатуряна. Фактура здесь, в отличие от темы, сопровождается оркестром гармоническими аккордами, полифоническая. Композитор применяет приемы имитационной и контрастной полифонии.

В качестве обновления тембра композитор применяет прием исполнения с сурдиной, когда звук трубы становится приглушенным, а тембр матовым.

Вторая вариация *Allegro assai* отличается озорным характером, усиливающим концертный характер. Из тематических элементов здесь подвергается интенсивному развитию нисходящая интонация. Оркестр играет важную драматургическую роль, вступая в соревновательный диалог с солистом. Вариации несут в себе черты концертности.

Третья вариация *Adagio* – лирический центр всего цикла. Композитор в Вариациях применяет сурдину, называемую «гриб». В сочетании с армянским ладом тембр трубы имитирует армянский традиционный духовой инструмент дудук. В данной связи, следует остановиться на особенностях инструмента. Армянский дудук обладает ярким неповторимым тембром, представляющим этнический звукоидеал. Из источников мы узнаем, что всемирную известность приобрёл мастер игры на армянском народном инструменте дудуке Дживан Гаспарян. Позже музыка армянского дудука в 2005 году была признана ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального культурного наследия человечества [5]. Весьма своеобразный оригинальный тембр армянского дудука обязан материалу изготовления, а именно, исключительно из абрикосового дерева, которое обладает уникальными качествами и характеристиками резонирования. В других национальных культурах различные модификации дудука изготавливают из иных материалов – сливового дерева, орехового дерева и др., для которых, как считают специалисты, характерен довольно резкий, гнусавый звук. Армянский же дудук отличается «мягким звучанием, напоминающим живой человеческий голос» [5].

Подобная интонация из ритмической группы фигуры дробления (две шестнадцатые и восьмая), на первой доле придает теме пафосный, энергичный

импульс. Интересно отметить, что аналогичная интонация также в тембре трубы легла в основу главной ярко запоминающейся темы кинокартины «Свой среди чужих, чужой среди своих» (Реж. Н. Михалков, 1974). В финальном эпизоде картины «Три товарища», весьма важную роль играет музыкальное сопровождение (композитор Э. Артемьев). Стоит заметить, что музыка к упомянутому фильму вошла в концертные программы Духового оркестра филармонии РК г. Нур-Султана, художественный руководитель А. Мукажанов. Соло трубы исполнил трубач Дастан Мамырханов.

Четвертая *Andante mesto* и пятая вариации возвращают к лирической сфере, где вновь звучат фрагменты с сурдиной, отсылая к национальному началу. Оркестровая фактура изобилует полифоническими приемами – имитациями, переключками различных групп оркестра, а также отдельными тембрами внутри групп. Здесь же звучит соло гобоя, интонационно связанное с вариацией *Adagio*, перебрасывая тем самым тематическую арку, скрепляющую архитектуру целого. Надо отметить в данной связи, что инструментовка оркестра в Вариациях разнообразна. Оркестр трактован композитором дифференцировано, вступая в диалог с солистом по типу контраста, либо «дуэта согласия». Кроме того, композитор применяет прием инструментальных соло.

Заключительная вариация, названная *Coda*, возвращает к первоначальной театрально-игровой сфере, на эмоциональном подъеме завершая весь цикл.

Исполнительство на трубе совершило за последние десятилетия большой шаг вперед. И одним из определяющих факторов в этом процессе стал новый художественный репертуар, к числу которого с полным правом следует отнести рассматриваемые Вариации. Обновленный репертуар для трубы поставил перед исполнителями более сложные технические и творческие задачи.

Таким образом, можно определить Вариации А. Арутюняна как жанрово-характерные, свободные, сочетающим хроматическую 12-ступенную тональность в звуковысотном отношении, сложные виртуозные технические приемы, такие как *staccato* – «двойной язык», ритмическую фигурацию, ритмическую диминуцию, а также приемы игры с двумя видами сурдин.

Вариациям Арутюняна свойственно творческое использование армянского народно-интонационного материала, а также ладо-ритмических особенностей, вместе с тем характерны технические сложности, виртуозное владение инструментом. Национальный колорит, придаваемый композитором произведению, выражается в имитации тембра дудука, репрезентирующего национальный звуко-этнический идеал, а также применение народных армянских ладов с увеличенными секундами.

#### **Литература:**

1. Кокжаев М. Александр Арутюнян – особенности композиторского стиля. – М., 2006.
2. Арутюнян М., Барсамян А. История армянской музыки с древнейшего периода до наших дней: Учебное пособие. – Ереван. 1996, – 316 с.

3. Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов. Отв. ред С. Л. Кравец. Т. 2. Анкилоз — Банка. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2005. — 766 с.

4. <https://www.youtube.com/watch?v=jWwkUmzUutU>

5. Армянский дудук в списке ЮНЕСКО с 2008 года: Министерство образования, науки, культуры и спорта Юнеско. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://armenpress.am/rus/news/1011486.html>.

## **ҰЛЫ АБАЙ СӨЗІНЕ ЖАЗЫЛҒАН НҰРҒИСА ТЛЕНДИЕВТІҢ «АБАЙ АРМАНЫ» РОМАНСЫ**

*Саламас Г.С.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Альпеисова Г. Т.*

Нұрғиса Тілендіұлы – композитор, дирижер, орындаушы ретінде өшпес із қалдырған суреткер «Халық Қаһарманы», КСРО халық әртісі, Алматы консерваториясының құрметті профессоры, Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының иегері. Ол 500 – ден астам музыкалық төл туындылардың авторы. «Н. Тлендиев шығармашылығының құндылығы бүгінгі ұрпақ көзімен қарағанда мынада болса керек, ол қазақ мәдениетінің фольклорлық дәстүрі мен ауызекі дамыған кәсіби өнерін жалғастыра отырып, дәстүрлі көркемдік салт-сананың рухани және эстетикалық бағасын музыкалық тұрғыда бекітті, әлеуметтік маңызын бүгінгі күн назарына теңестірді. Оның шығармашылық ерекшелігін көңіліне қуаныш пен мереке сыйлай алатын қабілеттілігімен бөлектенеді» [1, 357 б.]

Халқымыздың ән күйі туралы аңыз – әпсанадан бастау алған байырғы өнер шежіресі есімі ел ішінде ғана емес, иісі түрік жұртына мәшһүр, тіпті ортақ тұлғаға айналған тарландарымызда алға тартады. Қорқыт ата, әл – Фараби, ұлы жыршы Кетбұға, Сыпыра жырау, Асан қайғы, Қазтуған, Әбу әл-Қадыр, Нысан абыздардан басталатын күйші – сазгерлеріміздің ұлы көші XVIII-XIX және XX ғасырда Байжігіт, Бұхар жырау, Раздық, Байжұма, Ықылас, Құрманғазы, Абыл, Ақан сері, Жаяу мұса, Біржан сал, Жамбыл, Дина, Мәди, Сүгір, Мұқан Төлебаев, Сыдық Мұхамеджанов, Латиф Хамидилермен сабақтасып, осы заманның заңғар сазгері, дәулескер домбырашысы, дарабоз дирижері Нұрғиса Тлендиевпен ұласады.

Есімі ел ішінде кеңінен мәлім ғана емес, аты аңызға айналып кеткен азаматтарымызды ардақтау, аялау арқылы таланттарымызға даңғыл жол ашамыз. Сондай дарын иесі, ол өр мінезділігі ғана емес, құдай берген табиғатына сай өз мінезі барлығы үшін де құрметпен қарайтын, сондай бітімі де, болмысы да бөлек, қазақ айтатын сегіз қырлы бірлі сырлы ұландарымыздың бірі, еңіске салса төске озған тұлпарымыздың бірі, бірі ғана емес, бірегейі –

Халық Қаһарманы Нұрғиса Тілендиев.

Қазақ халқының музыка мәдениеті бірыңғай ұлттық қазына бола тұра, өзінің аймақтық, өлкелік ерекшеліктерімен жүйеленіп, көркемдік, колориттік, семантикалық сипаттарымен жіктелетіні белгілі. Біз, мысалы, ән мен күйді тыңдап, жан-тәнімізбен қабылдаған кезде, олардың жалпы қазакилығын сезінумен қатар, стильдік өзгешеліктерін де байқаймыз. Мысалы, Батыс аймағының қайратты, отты, қажырлы терме, жырларын, Арқаның кең үнді, ақиықты, ауқымды, ішкі музыкалық құрылымдары иірімді болып келетін әндерін, Шығыстың шағын көлемді, көне сарынды, тартымды мақамдарын, Жетісудың, академик А. Жұбановтың сөзімен айтқандай, «жайдары, жүрекке жылы, шағын көлемді, көтеріңкі келетін» әндерінен ажырата аламыз. Бұл пікірді ортаға салудағы мақсатымыз – ол Нұрғиса Тлендиевтің творчествосында жалпы дәстүрлі мектептердің арасынан нақтылы саласын анықтау.

Нұрғиса Тлендиев бүкіл қазақ халқының кемеңгер ұлы болумен қатар, Жетісу музыка мәдениетінің көрнекті өкілі. Оның болмысы мен шығармашылығы осы өңірдің руханияттық дәстүрінен туындаған, сусындаған және нәрленген. Өзінің алдындағы ізашарлар – классикалық мұра қалдырған бабасы Жамбыл, нағашысы Кененмен бірге, Кеңес үкіметінің қанды жылдары кезінде атылған, жер аударылған, қуғынға ұшыраған халық таланттары Дәурен сал, Пышан, Бейсебай және тағы басқалардың әндерін жетік білді, ал аспапты музыканың майталмандары Байсерке, Қатшыбай, Тлендінің бай дәстүрлерін өз шығармашылығында одан әрі көбейтті. Нұр-аға кезінде: «Мен жыр алыбы Жәкеңнен бес жасымда ақ батасын алғанмын», - деп мақтан еткен екен. Сірә, оған бұл мәліметті Жамбылдың ұрпақтары жеткізген болар. Ал, композитор өмірінің соңғы күндерінде: «Мені кейін Жәкемнің қасына қойындар, ұлы абызға қарауыл болып жатайын», - деп аманат айтқан екен. Нұраға о дүниелік болғанда Жәкеңнің жанынан мәңгілік орын алды» [2, 15 б.]

Нұрғиса Тлендиевтің жазған әндері қуанта да алады, жұбата да біледі, толғандыра отырып ойландырады, әлдейлей отырып әдемі әсерге бөлейді, онда атадан балаға мирас болып келе жатқан адамгершілік асыл баурайды, онда мұқалмас жігер, қанаттандырар қайрат, өрлік пен өжеттілік, ұлттық рух мен намыс бар. Оның әндері бүгінгі тыңдаушысын бей жай қалдырмаса, енді жиырма, отыз, жүз жылдан соң да дәл бүгінгі құдіретін күшін сақтайды, өйткені ол ықылым заманғы бабалар рухымен, арман мақсатымен сабақтас.

Сазгердің шығармашылығының төрінен орын алатын туындысы ән жанры мен романстар. Н. Тлендиевтің Нұрлы әндері Алматы аспанынан қазықтай ұшып, алысқа кетті. Ол әндер өнер саңлақтарының айтуында Мәскеуде, Ленинградта, Киевте, Вильнюсте, Брюссель мен Парижде шығысы Индиядағы Кераладан бастап, батысы Канадаға дейін орындалып жүр. Міне, шығармашылық кереметі, дарын иесінің бақыты деген осы. Композитор әндерінің мазмұны да бай. Ол жырламалаған тақырып кемде – кем. Д. Айтқожина диссертациялық жұмысында Н. Тлендиевтің ән – романстарын сұрыптап, былай топшылаған:

1. *Туған ел, өскен жер, партияны, мызғымас достықты, алаулаған жастықты, бейбіт өмір, бақытты тұрмысты бар* дауысымен әнге қосуға күш салған. Сондықтан да композитордың тұңғыш әндер жинағы «Партия – халық бақыты» деген салтанатты хор – әнмен ашылған. Отан деген ардақты сөз от басынан басталады. Содан әлемге тарайды. Менің елім, туған жерім деп әндетеді, мақтан тұтады. Оның қай әнін айтсақ та «Далам менің – әнім менің», «Анам сенсің, туған жер» деген асқақ сезім жатады. Осындай асқақ үнді «Алатауға» дейін ұлттық нақышпен жырлау, шарықтау шегіне жеткізе шырқау композитордың өнерлі өрісін танытады. Сондай – ақ «Москва толғауы», «Астанам Алматы», «Кең жайлау», «Кең дала», «Елім жомарт, көңіл шат» әндерінен де осынау күйді ұғамыз.

2. Өзі еңбекқор, өнерпаз жан әндерінің көпшілігін *еңбек адамдарына арнаған*. Олардан біз шат көңілді кеңес адамдарының еңбектерден бейнет емес, ләззат тапқан бейнесін көреміз. Ол «Салтанат жыры», «Екпінді бригада», «Тыңдағы ерлерге сәлем», «Шахтер әні», «Жылқышы әні», «Жылқышы қыз», «Шофер әні» секілді шығармаларында еңбек адамдарының көңіл – күйін көркем суреттеп жеткізеді.

3. *Жанұя бақытына – аяулы ана, ардақты әке, асыл жар, балауса балдыз, ұшар қанаты – іні, қарындасына*, ерке тұтып, сыр шертер жеңгесіне арналған әндер де бір төбе. Бұл әндерге тән ерекшелік – баршасы да назды, сырлы, қуатты, құштарлы, әдемі, әуезді келеді. Осы жағын ескерсек, Нұрғисаның «Әке туралы жырын» кім тебірене айтпас, кім терең ойға шомбай тындамас! Бұл қасиет «Әжеме» деген әнінде де, «Қанатым» деген элегиясында да бар. Татулықты, жарасымды сыйластықты әсерлі саз, ойнақы ырғақ, ойлы әуенмен жырлауда композиторға тән. Мұны «Қызғалдағым», «Бойжеткен», «Айналайын, балдызым», «Аралдағы жеңеше» әндерінен байыптауға болады.

4. *Лирикалық әндер* композитор творчествосының мөлдір бастауына айналып кеткені белгілі. Нұрғисаның ән лирикасы Абай поэзиясынан басталады. Ол ұлы ақын өлеңдерінен «Жасымда ғылым бар деп ескермедім», «Әсемпаз болма әрнеге», «Ғашыққа мойын қой» атты ән-романстар жазды. Осы бастама кейін басқа да көптеген лирикалық әндерге ұласып кетті [3, 27 б.].

Тілендиевтің вокалдық шығармаларын, кәсіби орындаушылар: Роза Бағланова, Бибігүл Тулегенова, Роза Жаманова, Ермек Серкебаев, Байғали Досымжанов, Нұрғали Нүсіпжанов сынды әншілер айтқан. Олар композитордың әнін халық жүрегіне жеткізе білген, өз өнерлерінің хас шеберлері. Бибігүл Төлегенова Нұрғиса Тілендиевтің шығармалары жайлы былай дейді: «Біздің композиторлардың ішіндегі мықтысы Нүрекең десем мен жаңылмайтын шығармын, себебі ол бір жағынан композитор, екінші жағынан үлкен дирижер болды. Ол соңында өшпес мұра қалдырып кетті. Нұрғиса Тілендиевтің әндерін кез келген әншілер орындай ала бермейді. Оның шығармаларын орындау үшін әншінің дауысы болу керек, диапазоны кең октавалы, орындау техникасы мықты болуы тиіс және жүрекпен айту керек».

Композитордың камералық вокалды шығармаларының өзіндік ерекшеліктерін зерттеп, қандай да бір өзіндік құпиясын ашу және

композитордың әнші ретінде зерттеу өте өзекті мәселе. Бұл шығармалардың орындау кезіндегі ерекшеліктерін көрсетуге тырысу мақсатында болады. Мысалы, Абайдың сөзіне жазылған романстарын орындау кезіндегі қиыншылықтарымен жеңілдіктері. Біріншіден ол романстар философиялық тақырыпта. Сонымен қатар, шығарманың әуезділігіне және буындары мен шумағына көңіл бөлу. Орындау кезінде әуенді тыңдаушыға және кульминация шегіне жеткізу, кеңінен зерттеу жүргізіп, ашуға тырысамыз.

Абайдың сөзіне жазылған философиялық сипаттағы романстың бірі «Абай арманы» шығармасы. Абайдың 1885 жылы жазған өлеңі. Өлеңнің басты идеясы – жастарды білім, ғылымға үндеу. Жасында ғылым қажет екенін ескермей, ер жеткен соң қолын кеш сермеп, одан махрұм қалғанын өз басының айықпас қасіреті ретінде өкінішті сыр етіп шертеді. «Мен оған қол жеткізуден кеттім, ендігі кезек сендердікі» - дейді жас ұрпаққа. Осы тұста ақын нағыз кеменгерлік танытып, өмір кілті саналатын сол білім, ғылымның бағдарламалық бағытын, оқитын жастың алдындағы мақсат-міндетін анықтап береді. Романсты ҚР мәдениет қайраткері Құрманбек Байқуатұлы орындауында тыңдап, талдау мысалын келтіреміз. Ақынның рухани жағдайын және шыншылдықпен романста Тлендиев көрсетті.

/Жасымда// ғылым бар деп// ескермедім,-а

/Пайдасын//көре тұра// тексермедім,-а

/Ержеткен соң/ түспеді/ уысыма,-а

/Қолымды// мезгілінен// кеш сермедім,-а

Үш бунақты жол, (3+4+4), 4 тармақты 5 шумақтан тұратын **қара өлең** түрі. Романста екі бөлім бойы тондық тұрақтылық байқалады, модуляция жоқ. Жарқын бейнені жасауда, солисттің партиясында лирикалық мотивтер жарқын бейнеленген. Шумақтың үшінші жолында, орындаушыға, дауыс колоритін және ақын бейнелеген образды ашып, көрсететін «фермата» бар. Романстың мелодиясы серпінді дамиды, мәтініне сүйене отырып, адамның көңіл күйін ашық, жарқын бейнелеген. Романстың мазмұнына тоқталатын болсақ, уақыттың ағымымен өтіп жатқан өмірін еске алып, «дұрыс қылдым ба» деген философиялық тұрғыдағы әрекеттерін қорытындылап отырған адам бейнесін суреттейді. Оны естіп отырған тыңдаушы да сезіне алады. Орындаушы да әнді терең тыныспен, байсалды орындауы қажет. Бұл шығарма орындауда солисттен дауыс күші мен сезімталдығын талап етеді. Шығарманың дауыс аралығы (диапазоны) октавадан артады. Әнші дауысын диапазон бағытындағы жұмыс тәсілі:

- дауыстың еркін дыбысталуы;

- тынысын байсалды алу;

- биік дыбыстарды айтуда күңгірт «О» және «У» дауысты дыбыстарын пайдалану;

- дауысын домалақтау, жұмсақ атака жасау;

Тлендиев бұл образды терең гармониялық бұрылымдармен сезіндіре білді. Фортипианоның сүйемелдеуі әдетте бір жоспарлы. Композитор мазмұнына байланысты шығарманы, ақыл ой тереңдігімен, қаһармандық күш

жігерімен ерекшеленетін тесситурасы жағынан баритонға арналып жазылған. Фортепиано бөлігі әдетте сүйемелдеу ретінде қызмет етеді, тек вокалдық әуенді қолдайды және баса көрсетеді. Саптаманың «формулалары» қарапайым, гармоникалық фигураларда, қайталануда салынған. Дегенмен, Тлендиевтің фортепиано сүйемелдеуі соншалықты дамымағанына қарамастан, әуеннің эмоционалды фокусына сәйкес келеді және әуенді байлықпен жасырады.

Осылайша, қорытындылай келе, Н. Тлендиевтің Абайдың сөздері бойынша әндерінің тартымды күші әуеннің эмоциялық лирикалық мазмұнына, шынайы сөздің шынайылығына байланысты. Ол үнемі тыңдаушылармен тілдесіп, сезімдерін жасырмайды. Поэзиялық бейнелердің тіршілігінде шынайы шыншылдығы, өміршеңдігі – романс шығармашылығының негізгі және белгілерінің бірі – Тлендиев. Бұл жағдайда романстардың негізгі құралы – бұл әуен. Абайдың бір немесе бірнеше өлеңінің негізін қалаған Тлендиев үлкен табандылықпен поэзиялық дизайнның мәніне сай келетін, өте сезімтал әуенді суретке түсіреді. Композитордың айрықша әуен сыйлығы халық әуендерінен органикалық түрде шығарылған интонацияларды табуға көмектеседі. Әдетте, бұл композицияның негізгі идеясын білдіретін ырғақ немесе үйлесім емес, әуен. Бұл ретте, әуеннің табиғаты әртүрлі, өйткені, ақындық мәтіндегі мазмұн әртүрлі және бай. Таңқаларлық шынайылық, жауаптылық, мелодиялық дамудың барлық қисық сызықтар мен ақындардың негіздегі реңктерімен қатаң сәйкестігі Абайдың өлеңдеріндегі Нұрғиса Тлендиевтің романстарының өміршеңдігін анықтады. Абай әндерінің қазақ композиторларының камералық-вокалдық шығармаларындағы сынуы серпінді және үнемі жаңарып отырады. Бұл Абайдың поэтикалық сөзінің әмбебап, көркем және жан-жақты құндылығына және жаңа шығармашылық шешімдер мен оған жақындау әдістерінің мүмкіндігі туралы куәландырады.

Нұрғиса Тлендиев – қазіргі қазақ мәдениетінде ерекше орын алатын, ХХ ғасырдың жарқын да, өзіндік төл композиторы. Ерекшелігі еуропалық классикалық музыкалы білім алып, еуропаның композиторлық шығармашылығындағы әр түрлі жанрларында мұра қалдыра отырып (опера, балет, кантата, романс), халық дәстүрінде тәрбиеленген ол, ұлттық музыкалық жанрлар-күй мен әннің жаңа даму жолын іздестірді. Оның шығармашылық әдісінің ерекшелігі – «қазақ музыкасын еуропалық жанрларға бейімдеу емес, қазақ музыкасына еуропалықты енгізгендігінде» [4]. Н. Тлендиевтің музыкасы әртүрлі көркемдік дәстүрлерінің қорытпасы, бұл стильдік ерекшелігі, әсіресе, оның шығармашылығының негізгі саласы – вокалдық мұрасында аса жарқын байқалады.

#### **Әдебиет:**

1. Күзембай С., Егінбаева Т. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011. – 357 б.
2. «Алматы ақшамы», 29-желтоқсан 2009. – 15 б.
3. Айтқожина Д. Нұрғиса Тлендиевтің вокалдық шығармалары. Автореферат. Дисс. маг. искусств – Астана, 2013ж.

4. Нургиса – явление в искусстве // Ю.Аравинмен сұхбаттан – Заман – Казахстан, 23 қазан 1998 ж.

## **В.А. СТРИГОЦКИЙДІҢ «НОЧНЫЕ БАБОЧКИ» ВОКАЛДЫҚ ЦИКЛДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ БЕЙНЕЛЕР**

*Мейірбек Б.Қ.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Құрманғалиева М.С.*

Владимир Андреевич 1947 жылы Атырау облысының Сағыз станциясында дүниеге келген. 1965 жылы баян сыныбы, ал 1973 жылы фортепиано сыныбы бойынша Шымкент музыкалық училищесінде білім алды. 1981 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясын Е. Рахмадиевтің композиция сыныбы бойынша бітірген. Өз шығармаларында жаңа мәнерлі құралдарды ізденіп, оркестрлік ойлаудың ашықтығын пайдаланған. Шығармашалық қолжазбасының ерекшелігі, орыс, қазақ, корей халық музыкасын терең түсініп, ойлау тереңдігімен, және философиялық бағыты. Сондай – ақ, өз шығармаларында жаңа мәнерлі электронды музыка және джаз элементтерін пайдаланған. Қазіргі уақытта Қазақтан композиторлық мектебінің жарқын және ерекше өкілдерінің бірі. Консерваторияға түскенге дейін әртүрлі эстрадалық – джаз оркестрлері мен ансамбльдердің солист – орындаушысы ретінде жұмыс жасап үлкен тәжірибеден өткен, колледж және балаларға арналған музыкалық мектепте ұстаз болып жұмыс атқарған. Осы уақытта фортепианоға арналған әртүрлі пьесалар жазды, мысалы «Сутки» (1976). 1981 жылдан бастап жоғары білім алып, жұмысын корей республикалық музыкалық комедия театрында дирижер қызметімен жалғастырады. Осы кезеңде театр сахнасындағы қойылымдар КСРО аумағында және Солтүстік Кореяда үлкен жетістікке жетті. Бұл «Южнее 38 параллели» и «Колокола из ада» атты композитордың музыкалық драмалары. 1982 жылы Владимир Стригоцкий КСРО Композиторлар одағының мүшесі болды.

Композитор консерваторияны бітіргеннен кейін көптеген шығармалары дүниеге келеді. Атап айтар болсақ: симфониялық оркестрге арналған «Кочевники», (1981), «Данко» (1984); камералық – вокалдық шығармалары «Ночные бабочки» Э. Межелайтистің сөзіне жазылған циклы (1983), «Дерево в лучах заката», оркестрмен сопраноға арналған, япондық поэттардың сөзіне жазылған вокалдық цикл (1989), «Пурга» вокалдық цикл Э. Межелайтистің сөзіне жазылған (1986); камералық – аспаптық шығармалары «Две пьесы для трио духовых» (1986), «Музыка для струнных» (1987); «Струнный квартет» (1987); балалар хорына арналған «Маленький енот», «Кошки» (1987), электронды – эстрадалық шығармалары «Долина снов» (1993), «Элегия» тромбон мен синтезаторға арналған (1989), «Марс» электронды сюита (1985)

өлеңдері «Струится музыка» и «Все начинается с тебя» А.Сафроновтың сөзіне (1997), « Милое счастье» С. Есенин сөзіне (1994); кинофильмдерге жазылған музыкалары «Абай» (1993), Раритет (1995). 1988 жылы қарашада композитордың алғашқы авторлық концерті өтті, ол тыңдармандарын көп жанрлық шығармаларымен және жан-жақтылығымен таңқалдырды. В.Стригоцкий көп уақытты қазақстандық джазды насихаттауға арнады. 1984 - 1996 жылдары ол Тахир Ибрагимовтың жетекшілігіндегі «Бумеранг» атты ансамбльдің тұрақты мүшесі болды. Ансамбль КСРО – дағы көптеген джаз фестивальдерінде өнер көрсетті. 1989 жылы «Мелодия» компаниясы осы ансамбльдің винил дискісін шығарды, оның құрамына «Салауат» джаз композициясы кірді. Мәскеуде өткен халықаралық джаз фестивалінде оның В.Бановтың жетекшілігімен «Медеу» ансамблінің орындауындағы «Сад ветров» композициясы танылып, винилді дискіге жазылды. Стригоцкий джаздан бөлек әр кезеңдерде қазақтың халық музыкасын, оның ішінде «Отырар сазы» қазақ фольклорлық оркестріне арналған танымал шығармаларды жазғанын және көрермендердің ыстық ықыласына бөленгенін атап өткен жөн. Ол өз шығармаларында қазақ халқының ішкі әлемін сезінді: «Қамыс» (2003), «Ерке күй» (2009), «Аққу» (2010), «Жерлестер» (2011) фольклорлық және симфониялық оркестрге арналған шығармалар. Сондай – ақ, оның қазақ әндеріне жасаған аранжировкасы бар: «Қалқаман Мамыр», «Сен ғылымға», Шәкәрімнің сөзіне жазылған (2008), «Қараторғай» – фортепианоға арналған вариациясы (1978). 2008 жылы Владимир Андреевич қазақтың халық аспаптары оркестріне арналған «Маннам –кездесу» шығармасын жазды, онда корей және қазақ әуендерін біріктірді. «Маннам» сөзі корей тілінен аударғанда «кездесу» дегенді білдіреді, сонымен қатар қазақша «кездесу» аналогы. Көп ұлтты Қазақстан халқының музыкалық мәдениеттерінің тоғысуы композитордың басты лейтмотивіне айналды. Композитордың эстрадалық, классикалық, джаз және электронды музыканы үйлестіретін заманауи музыкадағы жұмысын байқамау мүмкін емес: үрлемелі аспаптар триосына арналған «Скерцо» (2007), гобой, кларнетке арналған трионың «Портрет» және фортепиано (2001), «Фантазия на темы мелодий Северного Казахстана» және т.б. Корей классикалық музыкасы Стригоцкийдің әр түрлі жанрдағы шығармаларының арасында ерекше орын алады, ол басқалардың өзінің қалыптастырушылығымен, ұлттық нақтылығымен және сипатымен ерекшеленеді: «Ге Воль Хянг» музыкалық драмасы (2000), «Луна или Солнце» симфониялық оркестрге арналған корейлік қиял (2011), сонымен қатар, корей классикалық екі актілі «Принц трех Царств» (2007). Композитордың шығармашылық кештерінің бірінде осы шығармадан сюитаны орындау кезінде оркестрге ежелгі корей аспабы «тинг» үні естілді. Оны автордың өзі ойнады, ол корей музыкасының өзіндік ұлттық ерекшелігін толық көрсете білді. 2004 жылдан бастап Владимир Андреевич Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында композициядан сабақ береді, сонымен қатар «Астана – Бәйтерек» конкурсының лауреаты болып табылады» (2008). Шығармашылықпен қатар, доцент Стригоцкий Құрманғазы атындағы Қазақ

ұлттық консерваториясының қабырғасындығы сәтті жұмысын атап өту қажет. В.Стригоцкий шығармашылығын зерттеу тақырыбы – болашақ шақтың құзыреті. Қазіргі уақытта бізді Э. Межелайтис өлеңдеріне жазылған «Ночные бабочки» атты музыкалық вокалдық цикл қызықтырды. 1980 жылдары композитордың өзін өзі іздеу уақыты және идеологиялық революцияның басталатын уақыты. Жас композиторлардың шығармашылығындағы идеялық тұрғыдан тексерілген сындарлылықтың орнын басатын жаңа сюжеттер, бейнелер, пайда бола бастады. Айта кету керек, қазіргі уақытта елдің шығармашылық әлеуеті мемлекет тарапынан сұранысқа ие, бірақ олардың альтруизмі ерекше сөзге лайық. Сондықтан В.А. Стригоцкий-Пак ол жана экспрессия құралдары, формалары, идеяларын іздеп, литвалық жазушы және ақын Э. Межелайтисің өлең жолдарын ойластырып және дұрыс оқып шығады. 80 – ші жылдары Э. Межелайтисің лирикаға деген құлшынысы ерекше күшті болды. Оның әдеби формасының өзгеруі қоғамға эстетикалық өнердің жетіспеушілі алып келді. «Ночные бабочки» камералық – вокалдық циклы музыкалық – поэтикалық тандем деп атауға болады.

«Ночные бабочки» циклының алғашқы шығармасы «Паук» деп аталады. Бұл бейнеге жүгіну алғашқы рет болуы мүмкін. «Өрмекші торы» – бұл мықты, қол жетпейтін ,көрінбейтін жіп,оның торына көбелектің ұсталуы мүмкін. Э. Межелайтис өзінің ой толғауларында былай деп жазады: «Адамның басы - ойлардың керемет шоғыры. Ойдың жиілігі тоқтамайды және оны ешкім тоқтата алмайды. Сіз біраз уақытқа кедергі жасай аласыз, бірақ тоқтай алмайсыз. Ойдың қозғалысы жеке адамдардың еркіне байланысты емес. Әдемі мәңгілік үзілмейтін жіп...». Шығарманың экспозициялық бөлімі «Lento» темпінен басталады. Көптеген хроматикалық модуляциялар мен төмен түсетін гармониялар жібектей серпінді көбелектің түсетін нәзік, бірақ жасырын торының бейнесін бейнелейді. Мысалы өрменші рөлінде – кара фортепиано бұл ерекше салыстыру. Мәтін мен музыка арасындағы байланыс тек қиял әлемінде ғана емес, музыкада да бар. Ол «қара рояльдің» ерекшеліктерін ауыр аккордтармен бейнелейді және тақырыпты үштік ұзақтықпен жеткізеді, бұл музыкаға құпиялық мән береді. Кіріспеде кара және ақ пернелердің аккордтарындағы арақатынас, олардың өзгеру ауысулары мен жартылай тондардағы түсімдері Э. Межелайтисің ойларынан «көшірілген» сияқты:

«... Поэзиядағы тон мен жартылай тон – тұтас проблема. Өмірдегідей біз белгілі бір сөзді толық дауыстап және анық айтатын боламыз. Бірақ айқайлап айта алмайтын кездер болады, астыртын айтылған сөз әлдеқайда айқын әрі түсінікті болады. Кейде сыбырлау жеткілікті...» Поэманың ортасы вальс мінезі мен темпінде бейнеленген. Бұл бөлік шиеленіс, эмоционалдық ұғымына сәйкес келеді. Алғаш рет вальс арқылы карама-қайшы үрей күйі және өрмекшінің мейірімсіз қатыгездігін көрсетеді. Мысалы биші тірі көбелек, ал фортепиано өрмекші бейнесінде. В.Стригоцкий бүкіл картинаны тек вокалдық сызықта ғана суреттеп, ең жоғарғы нотадағы шарықтау шегін көрсетіп қана қоймайды , сонымен қатар аккомпоненттік бөлікте де бейнелейді. Егер көбелектің үмітсіз ақыры кішкене мазасыздық, кішігірім дауыс беру арқылы жеткізілсе, онда

шығарманың соңында біз бастапқы көзге ораламыз – бәрі өз орнына келеді. Жоғарғы жіне төменгі регистрлердің секунда арқылы орналасуы қатыгездік сипатын береді.

Э. Межелайтистің екінші өлеңі – «Письмо»

Снег.Покрывало.Льняное.

Правда.В строках.Письмеца

Вьюга.Письмо.Ледяное.

Вечер.Метет. Без конца...

Шығарманың басы «andante» баяу темпте басталады. Жазбалардың тегіс, екпінді ұзақтығы мәтінді байытып, мұздатылған өмірдің жүрек соғысы ырғағымен толықтырады. Ритм шығарманың музыкалық атмосферасын тудырады, оқырманның сезіміне ерекше әсер етеді. Ырғақ – бұл ақынның тамыр соғуын, оның сергек темпераментін, қанының жылуын. Образ, көңіл - күй, подтекст – поэзияның қажетті атрибуты болып саналатынының бәрі – прозалық баяндауда қалды ...» В. Стригоцкий әннің соңына дейін бірдей қарқынмен жүреді, салқын, тоңған жүрек соғуын біркелкі жібереді. Мәтінде адам ойының пайдалылығы мен әсер етпейтіндігін байқауға болады. Сүйемелдеу өлеңнің ұйқастарымен толық сәйкес келеді. Егер консонанстық рифма – ол жұмсақ, терең тоникалық арпеджиолық аккордтар, доминанттық үшдыбыстылық болса, ассонанстық рифма – ол жеңіл сегіздік форшлактармен ерекшеленеді. Өлеңнің ортасы ақынның жалбарынуы, жалғыздық туралы алаңдауы: «И человек. К человеку: Должен. Стучаться. В окно» Әр сөзі нүктемен өлшенетін Э. Межелайтис өлеңдерінің уайымында композитор өлеңнің мазмұнын ауырлататын өзінің мәнерлі құралдарына жүгінеді. Ұзақ созылмалы және ферматылы сөздердің соңында вокалдық бөліктің белгіленген аялдамаларын сүйемелдейтін ұсақ созылымдар. Төменгі бас пен вокалдық бөлім арасындағы алшақтық адамның босқа айналған резонансты айқайы сияқты естіледі. Вокалдық бөліктің жарқын шыңы аккоспаненттік бөлікте қайталады. Шығарманың үш бөлімнен тұратын түрі өлең мазмұнына толық сәйкес келеді.

Э. Межелайтистің үшінші өлеңі «Слова». Э. Межелайтис әр сөзді нәзік сезініп, өлеңде оны шексіз ағын түрінде жеткізеді. Автор сонымен қатар А. Блок поэзиясының ерекшеліктерін – тұспалдау поэзиясын пайдаланады, оны оқырман түсініп, соған сәйкес шындықты немесе қиялдың суретін өө ойында бейнелейді. Стригоцкий – Пак автордың идеясын түсінеді және оның музыкалық текстурасын бояйды. Сүйемелдеуде композитор кіші ұзақтықтарды пайдаланады, арпеджиолық текстура шексіз ағынның бейнесін береді. Жоғарғы регистрдегі аккомпонемент нағыз нәзік, сонымен бірге ақшыл – елес жарықтың суретін жасайды. Циклдың бұл бөлігінде тек дауыс қанажеке ғана емес, төмен регистрдегі музыканың тереңдігін бейнелейтін бас партиясы да бар. Композитор сөздің мағынасын нақты бейнеге айналдыру үшін жарқын октавалық аккорлтарды қолданып, аккомпоненттегі дауыс бөлігін қайталайды. Соңғы ферматадағы жұмбақ аккорд адамзаттың санасында тек «сөз» ғана қалатынын бейнелейді.

Э. Межелайтистің «Ночная прогулка» атты төртінші өлеңі – бүкіл циклдың ең жарқын шарықтау шегі. Ол төрт жеке формада және шағын кіріспеден тұрады. Кіріспедегі сүйемелдеуде соло тақырыбына бағынып, ақ және салқын қардың бейнесін суреттейді. Циклдың бірінші бөлігінде әдемі жасырын тордың бейнесі вокал партиясында, кейіннен фортепиано партиясында суреттеледі. Жібектей көбелектің бейнесі ұзартылған үштік арқылы беріледі. Бұл бейнеде көбелектердің тағдырының қорқынышты аяқталуын мелодиядағы үштіктер арқылы бейнелейді. Музыканың фактурасы салқын, өткір жерін жұмсартады, дөңгелектейді. Дауыс пен аккомпонемент бірін бірі басады. Алға ұмтылған көбелектің образы минорлы бөлімде баяндалады. Аллегро ырғағында музыкалық текстура диалогтық және лирикалық болып келеді. Бұл бөлімде көбелектің әйелдік, сүйіспеншілік пен бақыт символы ретінде ұмтылатын «Күн» бейнесі ашылады, бірақ алаңдаушылық туғызатын аккордтар лирикалық кейіпкерге бос және үмітсіз сезімдер береді. Композитор кейіпкердің толқуын минорлық вокалда жеткізеді. Әннің үшінші бөлімі үлкен ірі мажорлық кіріспемен ашылады. Әуендік айналымдар ертегілердің бастамасын еске алады. Кіріспедегі кіші ұзақтылықтар жеңіл естіліп, әуенге жұмбақтық береді. Форшлаг арқылы естілетін аккордтар, көбелекке арналған арфа бейнесін суреттейді. Әннің төртінші бөлігінде шиеленістің аруымен бірге кейіпкердің жалынды монологы естіледі. Аккомпанементте мажор және минорда жазылған октавалық аккордтар, алдыға қарай жылдамдығы артып, жібектей көбелектің толқуы мен қорқынышын білдіреді. Қара өрмекші бейнесі өлімді күтіп, бейтарап және сабырлы куәгер болып қалады. Музыкалық құралдар екі мағынаны көрсетеді: өмір мен өлім, ақ пен қара, өмірге құштарлық және өлімді тыныш күту.

## **ОБРАЗЫ ЧЕТЫРЕХ ГОРОДОВ АНАТОЛИИ В СОНАТЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ ТУРЕЦКОГО КОМПОЗИТОРА ФАЗЫЛ САЙЯ**

***Қусанбек Б.Б.,***

***магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»***

***Казахский национальный университет искусств***

***Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ***

***Курмангалиева М.С.***

Интересный композитор современности, известный как за рубежом, так и в Турции – **Фазыл Сай**. Он родился в Анкаре, где и закончил консерваторию по классу фортепиано и композиции. Затем продолжил свое обучение Дэвида Левина в Высшей школе музыки им. Р. Шумана в Дюссельдорфе. Его триумфальное шествие началось с 1994 года, когда он выиграл Международный конкурс молодых исполнителей. Дискография пианиста охватывает самые разные жанры и направления музыкального искусства: от Чайковского, Моцарта, Стравинского до джазовых импровизаций и

композиций собственного сочинения. Фазыл Сай выступает в Гамбурге, на елисейских полях в Париже, Меране (Италия), Берлине...

С двух лет его называли вундеркиндом, потому что он умел считать примеры с 4-значными числами, а с трех лет начал заниматься фортепиано у Митхата Фенмена. В возрасте 14 лет написал свою первую сонату. В это время он уже учился в консерватории г.Анкара и написал еще несколько камерных произведений без номера опуса (Schwarze Hymnen для скрипки и фортепиано и концерт для гитары). «Четыре танца Насреддина Ходжи» (1990) – наиболее яркое произведение молодого композитора, исполненное в Нью-Йорке.

В этой работе отражены черты его композиторского стиля: буйная рапсодическая, фантазийная структура, изменчивый не постоянный ритм, использование танцевальных метро-ритмов, синкопирование долей, придающих непрерывный движущий импульс, темы образцов народной музыки тюркских народов. В этом плане, Фазиль Сай следует традициям Джорж Энеску, Дьёрдь Лигети, Бела Барток. Влияние творчества Джона Кейджа сказалось на пьесе для фортепиано Black Earth (op.8, 1997), после которого он чаще всего обращается к большим оркестровым формам. Здесь ощущается влияние творчества Карла Орфа. «Произведения для солистов, хора и оркестра написаны под впечатлением от поэзии Назыма Хикмета и Метина Алтыюка (оратория «Назым» – оп.9, 2001г.)» [1].

В основном фокусе данного доклада является Соната для виолончели «Четыре города», образный мир которой связан с путешествием по четырем городам Анатолии.

Эта работа черпала свое вдохновение из воспоминаний Фазыла Сай и событий его жизни. Бодрум хорошо известен как город, часто посещаемый туристами, что отличает его от трех других мест. Эти четыре очень разные и у

1. официальный сайт Фазыл Сай [https://fazilsay.com/?page\\_id=27](https://fazilsay.com/?page_id=27)

каждый отличает индивидуальная культура. Именно они были выбраны из почти 2000-километрового пространства Анатолии.

Город **Сивас** – консервативный город, расположенный в Восточной Анатолии и известный своим многочисленным алевитским населением. В первой части Фазыл Сай использует песню Асык Вейсель на слова Алеви Озана «Сазым» (мой инструмент). Движение завершается меланхолической интонацией, подражающей этническому инструменту «Саз».

## Пример №1

1 Sivas

Sazım (My Instrument)

Asik Veysel  
(1894-1973)

Отметим, что в партитуре современных композиторов часто указывается происхождение того или иного мотива, либо указывается источник цитирования:

### Пример № 2

(Sazım - Aşık Veysel)  
sempre pizz.

mp dolce espress.

The image shows a musical score for a piece titled '(Sazım - Aşık Veysel)'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef, marked 'sempre pizz.' (sempre pizzicato). The middle and bottom staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked 'mp dolce espress.' (mezzo-piano, dolce, espressivo). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs. There are some markings below the piano part, possibly indicating fingerings or ornaments.

**Хона.** Во время традиционной свадьбы в Восточном Причерноморье исполняют очень быстрый народный танец «хорон». Для танца характерна переменность метро-ритмического рисунка с акцентным притоптыванием (обычно в оригинале размер 7/16) и аккомпанирование игрой на кемеңче – трехструнном смычковом инструменте.

### Пример № 3

(Blacksea Dance)  
Prestissimo, as fast as possible (с.с. 182-196)

ff

sempre pedal

The image shows a musical score for a piece titled '(Blacksea Dance)'. It consists of two systems of staves. The first system has a single melodic line in treble clef, marked 'Prestissimo, as fast as possible (с.с. 182-196)' and 'ff' (fortissimo). The piano accompaniment is in treble and bass clefs, also marked 'ff'. The second system continues the piano accompaniment in treble and bass clefs, marked 'sempre pedal'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs. There is a small square symbol at the bottom center of the page.

Музыка хорона имеет много общих черт с Кавказскими, Грузинскими и Лазовскими танцами. Интонации хорона встречаются и в песенном народном творчестве: «Лазовские женщины» и «Чилвела нанайда» (турецкая песня).

## Пример № 4

### Тема 1

İndim dere ırmsığı Аноним

Arvin Folk song "İndim dere ırmsığı" also known and sung as "Çiböçöl Namarıla" in Georgian. Laz, Azari culture.

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The score is labeled 'İndim dere ırmsığı' and 'Аноним' (Anonymous). A note below the score states: 'Arvin Folk song "İndim dere ırmsığı" also known and sung as "Çiböçöl Namarıla" in Georgian. Laz, Azari culture.'

### Тема 2

Laz Kızı (Laz Girl) Аноним

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The score is labeled 'Laz Kızı (Laz Girl)' and 'Аноним' (Anonymous).

**Анкара** – столица Турции, провозглашенная Ататюрком в 1923 году. В этом городе родился и вырос Фазыл Сай, что объясняет болью композитора, вспоминающего исторические страницы города. Так, в средней части Фазыл Сай использовал скорбную песню мятежников первой мировой войны «Ankara'nın ne Tasına Vak». По духу Фазыл Сай сам является приверженцем республиканцев, поэтому его обращение к трагической песне вполне объяснимо.

### Пример № 5

Ankara'nın taşına bak Аноним  
I. World War Song

The image shows a musical score for a folk song. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The score is labeled 'Ankara'nın taşına bak' and 'Аноним' (Anonymous). A note below the score states: 'I. World War Song'.

**Бодрум** – курортный город Турции, наводненный многочисленными пабами и барами. Отовсюду звучит какофония звуков, мелодий, песен, музыки самых разных жанров: джаз, поп-музыка, рок, народная музыка. Из этой какофонии и складывается музыкальная ткань этой части Сонаты, которая подхвачена в одном движении расхожей песни в раскачивающемся джазовом темпе неторопливой походки. Песня «Yıldızların Altında» очень известна в Турции в исполнении знаменитого певца Зеки Мурена.

## Пример № 6

IV Bodrum  
Yıldızların altında (Beneath The Stars)  
Kaptanzade Ali Rıza Bey  
(1881-1934)



*This song is also known with the great interpretation of the prominent Turkish singer Zeki Müren who was a huge fan of Bodrum. After his death, his house was converted into a museum in Bodrum.*

Кроме этой песни, Фазыл Сай вплетает интонации еще одной известной песни Асыка Вейселя «Uzun İnce Bir Yoldayım», которая очень часто звучит в многочисленных аранжировках и вариациях не только в ткани классических произведений, но и на джазовых jam-sation

## Пример №7

Uzun ince bir yoldayım (I'm on a long and narrow road)  
Aşık Veysel  
(1894-1973)



Разработка данной части сонаты тоже очень живописна, потому что резкое звучание и ломка интонационных фрагментов – это совершенно неожиданный поворот драматургического действия, рисующего драку в одном из пабов Анкары.

В заключение добавим, что произведения для виолончели Фазыл Сайя не ограничиваются рассмотренной нами Сонатой «Четыре города». Им созданы и такие произведения, как:

**Cleopatra for solo violin** Opus 34 / 2010 Commissioned by the 4.

International Violin Competition Henri Marteau WP: 30/05/2011 Hof [Browse the work on Schott Music](#)

**Cello Sonata – Paul Hindemith (composer), Fazıl Say (editor)** Hindemith's Original 1919, op. 11/3 Reconstruction of the piano part by Fazıl Say 2013 / 22 minutes WP: 29/09/2013 Kronberg, Nicolas Altstaedt, Fazıl Say I. Lebhaftes Zeitmaß, munter und einfach vorzutragen / II. Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale / III. Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll [Browse the work on Schott Music](#)

**Reflections for violin, piano and orchestra** 1990 Commissioned by S.O.B. BERLIN

**Schwarze Hymnen for Violin and Piano** 1987 Commissioned by Götz Bernau

## Литература:

1. официальный сайт Фазыл Сай [https://fazilsay.com/?page\\_id=27](https://fazilsay.com/?page_id=27)

**ТРИО-ЭЛЕГИЯ «ПАМЯТИ РОДИТЕЛЕЙ» ДЛЯ СКРИПКИ,  
ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО АЛИБИ МАМБЕТОВА  
В ИСПОЛНЕНИИ М.БЕКМАГАМБЕТОВОЙ, А.МУКАНОВА,  
К.ИЗМАИЛОВОЙ**

*Орынбасар М.К.,*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное искусство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ,*

*Жумабекова Д.Ж.*

Алиби Азербайжанович Мамбетов – известный казахстанский композитор, педагог<sup>1</sup>. Он является внуком одного из основателей музыкального образования республики Ахмета Куановича Жубанова.

У композитора, с малых лет проявившего интерес к музыке, вопросов о выборе профессии не возникало. С 1968 по 1979 годы Алиби обучается на скрипке в Республиканской средней специализированной музыкальной школе имени К.Байсеитовой «в классе профессора Н.М. Патрушевой, а по теории музыки у Л.С. Быковой» [1, с. 465].

В своих интервью Алиби Мамбетов с благодарностью вспоминал бескорыстную помощь выдающегося педагога (мамы) Газизы Ахметовны Жубановой. «Мне кажется в любой другой форме преподавания, я бы не стал тем, кем я сейчас являюсь», - вспоминает Алиби Азербайджанович [2].

Он очень любил свою семью, часто вспоминал своих родителей и размышлял о генеалогическом древе. «Под влиянием родителей я сложился как драматический композитор. Музыку к папиным спектаклям я начал писать вместе с мамой. Первым опытом была электронная композиция в сцене манкуртов и домбровский эпизод в спектакле «И дольше века длится день» - вспоминал Алиби [1, с. 464]. Поэтому не случайно то, что Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1983) он посвящает памяти родителей.

В 2010 году это произведение было представлено на Республиканский конкурс «Тәуелсіздік толғауы», который состоялся в Национальном театре оперы и балета им. К. Байсеитовой. Отрадно отметить, что произведение удостоилось *третьей премии в номинации «Лучшая камерная музыка»* [3].

По сравнению с другими сочинениями, Трио-элегия для скрипки, виолончели и фортепиано Алиби Мамбетов писал в течение нескольких лет. При создании каждой новой части он незамедлительно отправлял партитуру другу, виолончелисту Аскарму Муканову. Это было связано с тем, что в качестве первых исполнителей автор хотел видеть своего одноклассника, одногруппника и близкого друга – Муканова Аскара<sup>2</sup> вместе с его супругой Макпал

---

<sup>1</sup> Алиби Мамбетов родился 3 февраля 1961 году в семье известного композитора Газизы Ахметовны Жубановой и режиссера Азербайжан Мадиевича Мамбетова.

<sup>2</sup> Муканов Аскар Тлеугалиевич – виолончелист, педагог, доцент кафедры «АВАК и оркестровое дирижирование» в Казахском национальном университете искусств. С 1993 года

Бекмагамбетовой, ныне Заслуженной артистки РК, концертмейстера Государственного камерного оркестра «Академия солистов».

В 1998 году первая часть Трио-элегии впервые прозвучала на концерте Союза композиторов Казахстана в городе Алматы. Ее исполнили Макпал Бекмагамбетова (скрипка), Аскар Муканов (виолончель) и Баян Рсалдина (фортепиано). «Этим произведением мы представили Алиби как молодого отечественного композитора» - вспоминает Макпал Бекмагамбетова<sup>3</sup>.

В 2010 году, когда автором были созданы остальные три части, Трио целиком (четыре части) было исполнено Еркином Мурзагалиевым (скрипка), Диларой Курманалиевой (виолончель) и Гульнар Жидиловой (фортепиано) в г. Алматы.

Спустя семь лет, в 2017 году впервые в молодой столице произведение прозвучало в Камерном зале «Астана Опера» на концерте «Из травы я взлетела...», посвященного 90-летию со дня рождения выдающегося казахстанского композитора Газизы Жубановой.

Тогда Трио сыграли лауреаты международных конкурсов, как Заслуженный деятель РК Ермек Магавин (скрипка), Бахытжан Жантурганов (виолончель), Любовь Глинка (фортепиано). «Во время игры мы старались передать все яркие воспоминания, тревогу и переживания, тепло и любовь композитора; раскрыть и показать диалогичность развития – вопросы и ответы» – комментирует виолончелист Бахытжан Жантурганов<sup>4</sup>.

К сожалению, четырехчастный цикл Трио-элегии Макпал Бекмагамбетовой и Аскару Муканову представилось исполнить спустя 21 год, а именно, на концерте памяти Алиби Мамбетова. Партию фортепиано тогда сыграла студентка Московской консерватории имени П.И. Чайковского, композитор Карина Измаилова, его родная племянница<sup>5</sup>.

Концерт прошел 5 октября 2019 года в Концертном зале Государственной академической филармонии г. Нур-Султан. Видеозапись имеется на канале Карины Измаиловой (на популярном видеохостинге YouTube).

Трио-элегия для скрипки, виолончели и фортепиано Алиби Мамбетова (в четырех частях) достаточно лаконичное. По своему духу оно довольно-таки современное, авангардное, содержит в себе философскую концепцию и элементы национального колорита.

Его можно отнести к одним из лучших произведений композитора в области камерно-инструментальной музыки. А.К. Нуржанова пишет: «Композитор часто обращался к образно-ассоциативным,

---

и по сегодняшний день занимает должность концертмейстера группы виолончелей в Государственном камерном оркестре «Академия солистов».

<sup>3</sup> Интервью М. Орынбасар с М.Бекмагамбетовой от 15 марта 2021 года

<sup>4</sup> Интервью М. Орынбасар с Б. Жантургановым от 17 марта 2021 года

<sup>5</sup> Измаилова Карина Нурлановна – пианистка, композитор, ныне преподаватель КазНУИ, лауреат республиканских и международных конкурсов. Она - дочь известных пианистов, Заслуженных деятелей РК, профессоров Н.Т. Измайлова и Д.А. Мамбетовой.

ритмосинтаксическим особенностям музыкального искусства, что дало ему возможность проложить дорогу в большой мир. В своей музыке он выражал свои жизненные установки и интеллектуальные склонности» [1, с. 475].

В трио грамотно и гармонично расписаны партии солирующих инструментов, что способствует показу всех регистров каждого инструмента. Первая часть – Allegro, вторая – Andante, третья часть довольно сдержанная, и четвертая – Allegro con brio.

Первая часть начинается в тональности a-moll и представляет собой некую увертюру, которая синтезирует в себе интонации других частей цикла. С первых тактов обращает на себя внимание тревожное состояние, выраженное восьмыми нотами на crescendo в партии фортепиано, которые затем, через три такта, подхватываются солирующей скрипкой и виолончелью.

Далее решительная по характеру тема у скрипки проводится в унисон с виолончелью. Солисты М. Бекмагамбетова и А. Муканов играют ее очень широким и плотным смычком, с применением широкого vibrato в левой руке. Для достижения томного, насыщенного звучания Макпал Бекмагамбетова начало этой темы играет на баске (струна G), а затем переходит на струны А и Е.

Первая часть завершается очень спокойно и умиротворенно. Основная тема начинается с нюанса *p* и поочередно переключается у трех инструментов. Причем, каждое проведение темы октавой выше музыканты исполняют ее на постепенном *diminuendo*, достигая тем самым ощущения полного «исчезновения», «растворения».

Вторая часть написана в тональности G-dur, основная тема звучит в доминантной тональности (*D-dur*). Часть начинается с проникновенно-напевной темы с элементами национального колорита у скрипки и виолончели. На наш взгляд, проведение темы у скрипки ассоциируется с образом (прототипом) матери композитора – Газизы Ахметовны, а партия виолончели – с мужским образом, в частности, отца Азербайджана Мадиевича.

Здесь заметно влияние матери на творчество Алиби Мамбетова. Это выражается в том, что тема интонационно переключается с главной партией Концерта для скрипки с оркестром Г. Жубановой. Эту тему Макпал Бекмагамбетова исполняет в позиционной игре, на струне D.

Пример №1:



Далее нежная тема неожиданно вдруг прерывается резким вступлением пианиста с аккордами на *ff*, а в последующем такте использование авторской ремарки *subito pp* воспринимаются как яркие вспышки воспоминаний.

Далее внезапное *mezzo piano (mp)* и стремительное движение на *crescendo* проявляется теперь у всех инструментов. В партии виолончели акцентированные целые длительности А. Муканов исполняет активной вибрацией в левой руке, увеличивая ее с каждым последующим тактом.

М. Бекмагамбетова исполняет свою партию дубль-штрихом, расширяя амплитуду в правой руке с переходом из штриха сотийе в *detashe*. Тревожные интонации на *ff* композитором подчеркиваются сочетанием синкопированного рисунка в партии скрипки, которые М. Бекмагамбетова исполняет широким смычком.

Пример №2:

В 25 такте происходит смена знаков, и своего рода небольшой диалог-переключка виолончели и скрипки проходит в *d-moll*, который музыканты показывают, уступая друг другу. Далее музыка, разрастаясь динамически, как бы уходит, создавая ощущение некой прозрачности. Это достигается также использованию композитором техники «флажолета» у скрипки и виолончели.

В *Piu mosso* на протяжении шести тактов проходит *solo* у фортепиано. Карина Измаилова играет этот эпизод октавами с весом руки, очень активно, подготавливая слушателя к дальнейшему вступлению скрипки и виолончели «Это мне напоминает музыку XX века. Что-то такое урбанистическое, городское, механическое» – комментирует пианистка.

Далее ее подхватывают скрипка с виолончелью. Причем солисты играют довольно декламационно, подчеркивая каждую ноту, а исполнение от *ff* на постепенном *crescendo* у всех инструментов приводит к яркой кульминации части. Но эта кульминация неожиданно обрывается приемом *glissando* с верхних нот вниз у скрипки и виолончели. Музыкантами здесь применяется небольшой люфт (пауза).

Затем снова появляется светлая первая тема, но за счет уплотненной фактуры в партии фортепиано, она уже звучит иначе, немного причудливо. «Мне кажется, он очень увлекался темой астрономии, космоса, и это слышно в его музыке. Например, флажолеты, появляющиеся у струнных, создают ощущение чего-то потустороннего, космического» – говорит племянница композитора Карина Измаилова. Флажолеты у скрипки и виолончели действительно вносят необычную краску и создают определенный характер мелодии.

В 117-121 тактах автор как бы нарочно меняет местами нюансы *pp* и *ff* для достижения эффекта наибольшей контрастности. Здесь основная тема, которая прежде всегда звучала в мажоре, вдруг интерпретируется в одноименном минорном наклонении. Заканчивается вторая часть переключкой скрипки с виолончелью: отголоски главной темы проходят с каждым разом

октавой выше и постепенным растворением за счет введения флажолетов у струнных.

Третья часть довольно сдержанная, застывшая. Музыка очень красивая, задумчивая, немного холодная по характеру, можно даже сказать, мистическая.

Сами исполнители утверждают, что в партитуре композитор не делал особых пометок касательно динамических градаций. «Мне кажется, он специально не ставил динамику для того, чтобы каждый мог свободно интерпретировать, возможны разные исполнения, и каждый вариант будет по-своему интересен. Хотелось бы отметить также то, что в этой части очень важны именно тембровые краски. Например, фортепиано в этой части можно трактовать, как ударный инструмент, в частности, ксилофон» - говорит К. Измаилова.

В 13 такте в партии виолончели проходит тема, которую красиво обрамляет бариолаж у скрипки. Секстоли в партии скрипки придают музыке некую мистичность, сказочность, ощущение волшебства. М. Бекмагамбетова исполняет их легким *spiccato*.

В заключительной (четвертой) части Трио-Элегии с первых нот прослушивается казахский колорит. Каноном вступают сначала виолончель, затем скрипка, и фортепиано. Шестнадцатые длительности музыканты исполняют мелким *spiccato*, восьмые – более крупным *spiccato*.

Атмосфера спора, некой борьбы, попыток вырваться из каких-то рамок доминирует в характере последней части цикла. В ней превалирует постоянный «бег» шестнадцатыми длительностями, сочетание контрастной динамики с внезапным *f* и *p*, введение электронно-тембрового звучания. «В этой части музыка напоминает современные произведения, записанные на акустическом инструменте дисклавир, с использованием электромеханических элементов» - комментирует Карина Измаилова.

Стоит отметить, что «Алиби Мамбетов действительно был одним из немногих композиторов, который экспериментировал с акустическими электронными тембрами и работал с новейшими компьютерными технологиями», - писал М. Гамарник [4, с.338].

Произведение завершается аккордами в ре мажоре, но не совсем в позитивном ключе: не как признак идилии, а как знак принятия всех трудностей жизни, смирения, удивительного спокойствия. Скорее всего здесь имеет место автобиографический характер. Алиби Мамбетов долгое время боролся с тяжелой болезнью, но, несмотря на все усилия, помощь и заботу близких, победить этот недуг ему не удалось. К сожалению, в 2018 году, в расцвете сил, в расцвете творчества, композитор ушел из жизни.

В заключении хочется отметить, Трио-Элегия «Памяти родителей» для скрипки, виолончели и фортепиано А. Мамбетова звучит в концертном репертуаре известных музыкантов и его по-праву можно отнести к ярким сочинениям камерно-инструментальной музыки композиторов Казахстана.

### Литература:

1. Нуржанова А. Алиби Мамбетов-Жубанов // «Композиторы Казахстана», творческие портреты. Т. 2 – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017 – 624 с.

2. Евдокименко К. Статья. Общественно-политическая газета Казахстана «Время». [Электронный ресурс] // Открытый текст. <https://time.kz/articles/grim/2016/05/12/49289-a-muzika-zvuchit> от 12 мая 2016 г.

3. Международное Информационное Агентство «КАЗИНФОРМ». Статья. Победители республиканского конкурса «Тәуелсіздік толғауы». [Электронный ресурс] // Открытый текст. URL: [https://www.inform.kz/ru/pobediteli-respublikanskogo-konkursa-tauelsizdik-tolgauy\\_a2239088](https://www.inform.kz/ru/pobediteli-respublikanskogo-konkursa-tauelsizdik-tolgauy_a2239088) от 16 февраля 2010

4. Гамарник М. Творческие искания Алиби Мамбетова // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы). Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы: Онер, 2005. – 496 с.

## НҮРҒИСА ТІЛЕНДИЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ІНЖУ МАРЖАНЫ

*Тобжанов А.Ж.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «бас домбыра»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Альпеисова Г. Т.*

XX ғасыр музыкалық өнердің жаңа түрлерімен ерекшеленді, оның бірі - оркестрлік орындау. Советтік Қазақстан мәдениетіне мәдениеттің жаңа түрі – қазақтың халық аспаптары оркестрі енді. Оған аспаптық мәдениеттің ғасырлар бойы сақталған дәстүрлері және қазіргі заманғы көркемдік процестің жанрлары мен бейнелерінің алуан түрлілігі кіріп, өз орның тапты. Ғасырлар бойы жинақталған, бірнеше ұрпақтармен орныққан, дәстүрлі өнер мектебі ұлттық аспаптар оркестрінің пайда болуына және қалыптасуына дейін жеке орындаушылық түрінде болғаны анық.

Ұлттық оркестрді құрудың алғышарты Г.П. Любимовтың Мәскеуде (1927) қатысуымен орыс халық аспаптар оркестрі мен мемлекеттік квартеттің қазақ халық күйлерін ойнап (А. Затаевичтің өңдеуінде «Сарыарқа», «Ақсақ құлан», «Қосбасар») өнер көрсетуі болды. Бірінші ансамбльді, содан кейін ұлттық аспаптар оркестрін қалыптастырудың бастауында қазақ халқының музыка өнерінің көрнекті қайраткерлері Ахмет Жұбанов, Латиф Хамиди, Леонид Шаргородский және тағы басқалары тұрды.

Домбыра ансамблі 1934 жылдың 1 маусымында халық өнерінің қайраткерлерімен бірге өткізілген 1 Бүкілқазақстандық слетінде өзінің бірінші өнер жолын бастады. Бұл слеттің нәтижесі бойынша мынадай қаулы қабылданды: «Ағарту халкомы халық өнерінің бірінші слетіне қатысқан

қайраткерлерден колхоз, совхоз және өндірістік қауымдастықтарға қызмет етуде ұлттық аспаптармен ұлттық оркестр құрылсын. Оркестрдің еңбекақысын мемлекеттік бюджетке енгізу».

Бұл қаулыға жауап ретінде, республика Ағарту халкомы 1934 жылдың 25 маусымында №220 Жарлық шығарды: «25 маусымнан бастап музыкалық-драмалық техникумында КазОАК атындағы 1-ші қазақ ұлттық оркестр құрылды деп саналсын». Қазақ халық аспаптарын қайта жаңғырту нәтижелері Андреев оркестрінің орыс халық аспаптары сияқты жаңа оркестрлік аспаптар түрлерін құрумен аяқталды, нәтижесінде домбыра тобы домбыра прима, домбыра тенор, домбыра альт, домбыра бас, домбыра контрабас, ал төрт ішекті жаңа аспаппен алмастырылған дәстүрлі қобыздар қобыз-прима және бас-қобыз болып бөлінді. Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрі жұмыс істей бастағаннан бастап қазіргі уақытқа дейінгі кезең аралығында өзінің аспаптық құрамын, функциялары мен репертуарын айтарлықтай арттырды [1, 1 б.].

А. Жұбанов 1935 жылы оркестр құрамына бас домбра аспабын енгізеді. Ал, 1936 жылы контрабас домбыра аспабын қосады. Аспаптың ең алғашқы түрлері 2 ішекті, малдың ішегінен байланған болатын. Оған дәлел 1949 жылғы орталық архивтен алынған Құрманғазы атындағы халық оркестрінің бейне жазбасы болып табылады. Бас домбыра аспабын оркестрде ең алғаш орындаушылары Самифолла Андарбаев, Аппас Исмаилов, Бахтияр Құбайжанов, Шора Теміров, Ғинолла Исмағұлов ағаларымыз болды. 1957 жылдан бастап бас домбыра аспабы қайта өңдеуге түсіп, 2 ішектің орнына 3 темір ішек байланады. Құлақ бұрауы 1 ішегі үлкен октаваның ми нотасы, 2 ішегі үлкен октаваның ля нотасына, 3 ішегі кіші октаваның ре нотасына түзетілді. Осы аспаптың қайта өңдеуіне өзіміздің ұсталарамыз Қамар Қасымов пен ағайынды Ромоненколар ат салысқаны баршаға мәлім.

Бас домбырашылардың репертуары жақында ғана құрылып, оның ішіне домбра тенор, домбра прима, прима қобыз, виолончель, скрипка және т.б. аспаптардан өңделген шығармалар кіреді. Олар: А. Доброхотов «Фантазия», О. Риддинг «Концерт» (өңдеген Қ. Мұхитов), Р. Глиэр «Танец русских моряков» (өнд. М.Әубәкіров), Сүгір «Бозінген» (өнд. Н. Абрахманов), С. Шабельский «Элегия», С. Лаптев «Импровизация» (өнд. З. Измұратова), К. Күмісбеков «Поэма», А. Жұбанов «Жезкиік», «Тәжік биі» (Е. Басықара), С. Мұхамеджанов «Поэма», (А. Жұмабаев) және т.б. көптеген қазақ композиторларының және шетел композиторларының шығармалары. Аспапқа арнап көптеген өңдеулер шығарылғанымен оның қарыштай дамуына арнайы осы аспапқа арнап шығарма жазу керек болды. 1992 жылы әйгілі күйші композиторы, дирижер, дәулескер домбырашы, Қазақ КСР халық әртісі (1975), КСРО халық әртісі (1984), халық қаһарманы (1998) Нұрғиса Тілендиев бас домбыра мен халық оркестріне арнап «Парыз» шығармасын жазады.

Н. Тілендиевтің музыкасы – бұл қазіргі Қазақстан мәдениетінің біртұтас дәуірі, өйткені оның әрбір туындысы орындаушылық өнердің дамуына өзіндік әсерін тигізіп, тыңдармандардың шексіз сүйіспеншілігіне ие болып жүр. Атадан балаға мирас болып келе жатқан дәстүрдің озық үлгілері және де балалық

шақта өскен ортасы оның сазгерлік дүниетанымын қалыптастырды. Н.Тілендиев дәстүрлі өнердің мұрагері болғанымен өз заманының үнін жырлаған жаңашыл композитор. Оның шығармашылығына әрқилы кезеңдік оқиғалар өз әсерін тигізді. Мысалы, оркестрлік мәдениет (дирижерлық, композиторлық), камералық және опера жанры, жаңа ырғақты эстрадалық ән өнері, драма мен кино өнері салалры композитор шығармашылығының көкжиегін кеңейтті. Фольклорлық аспаптарды қайта түлету жұмысы оның ұлттық музыка саласындағы сазгерлік қырының ашылуына себеп болды.

1960-1962 жылдары Н. Тілендиев Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестріне бас дирижер және көркемдік жетекші қызметін атқарады. Бұл, оркестрде қызмет еткен жылдары оркестр дамуына, сонымен қатар репертуарын байытылуына орасан зор үлесін қосады. Ол онда Ш.Қажығалиев, Г. Сафонцев, А. Мырзабеков сынды дирижерлармен үзеігілес жұмыс істейді. Бұл оркестр дамуының гүлденген кезеңі еді. Оркестрмен Қазақстан аумағынан бөлек көптеген алыс-жақын шетелдерде гастрольдік сапарлармен болып қазақ өнерін насихаттайды.

Халық аспаптар оркестрімен тығыз қарым-қатынаста болуы осы оркестрден басталады. Бұл оркестр Н. Тілендиевті керемет туындылар жазуына итермеледі. Халық аспаптар оркестріне арналған алғашқы туындылары «Еңбек қуанышы» (1963), «Қайрат» увертюралары (1964) мен «Алтын дән» (1965), «Бостандық таңы» (1967) күй – поэмалары т.б. шығармалары осыған дәлел. 1968 жылы басқа қызметке ауысқанымен, одан кейін де Н. Тілендиевтің Құрманғазы атындағы оркестрмен тығыз қарым-қатынасы үзілмеген. Сонымен қатар, Ш. Қажығалиев Тілендиев музыкасының оркестрлік стилі туралы маңызды ойлар айтқан: «У него был лаконичный язык – короткие фразы, отшлифованные, четкие. Все просто и понятно. Ритм всегда квадратный, а периоды, повторяющиеся классически строго: квадратные и недлинные» [2].

Н. Тілендиевтің өмір жолында «Отырар сазы» оркестрімен жұмыс істеген кезең екекше болып табылады. Ол оркестрдің құрылу тарихына Н. Тілендиевке дейін бірқатар елімізге өнер қайраткерінің қатысы болды. Жаңа оркестр құрылуына орасан зор еңбек сіңінгер адам Болат Сарыбаев еді. Қазақ халқының ерте заманнан қазірге дейін жеткен аса бай музыкалық мұрасын зерттеудегі белгілі ғалым, өнертанушы Болат Сарыбаевтың (1927-1984) еңбегі өнертану ғылымындағы елеулі оқиға болған. Ол ертеректегі түрлі ғалымдардың зерттеулері, көптеген археологиялық қазбалар кезіндегі табылған экспонаттар мен мұражай коллекцияларына сүйену арқылы халқымыздың көптеген көне музыкалық аспаптарына екінші өмір сыйлады. Оларды атап айтсақ: жетіген, саз сырнай, шертер, асатаяқ, шаңқобыз, шындауыл, дабыл, мес қобыз, даңғыра, керней, қоңырау т.б.

1974 жылы Б. Сарыбаевтың жетекшілігімен шағын квартет құрылып, «Қазақтың көне халық аспаптарының үні» (Звучат старинные казахские инструменты) атты күйтабақ шықты. (Всесоюзная фирма грампластинок «Мелоди». М30-3582-6). 1979 жылы маусым айында Болат Сарыбаевтың ізденісі арқасында сол кездегі консерваторияның 4-5 курс студенттерінен

«Көне аспаптар ансамблі» құрылады. Бір ай шамасындағы дайындықтан кейін бұл ансамбль композитор М. Әубәкіровтың жетекшілігімен Австрия еліне концерттік сапармен барады. Кейін оның құрамы көбейтіліп Жамбыл атындағы Қазақтың мемлекеттік филармониясы жанынан құрылған ансамбль ретінде қайта жасақталды. Ансамбль аспаптардың көпшілігі көне Отырар қаласынан табылғандықтан ансамбль атын басшылықпен кеңесе отырып «Отырар сазы» деп қояды [3, 26 б.].

1982 жылы қыркүйек айында сол кездегі Қазақстан коммунистік партия Орталық комитетінің бірінші хатшысы Д. Қонаевтың тікелей ұсынысымен ансамбль жетекшісі болып Нұрғиса Тілендиев тағайындалады. Н. Тілендиев аз уақыт ішінде тағы да музыканттар шақырып, ансамбль құрамын отыздан асыра, оркестр көлеміне жеткізеді. 1982 жылы қазан айының 15 жұлдызында Жамбыл атындағы филармонияның концерт залында «Отырар сазы» оркестрінің алғашқы концертін береді. Содан бастап бұл күн, яғни 15 қазан оркестрдің туған күні болып есептеледі. [3, 27 б.].

Бұл жылдары оркестрдің концерттік бағдарламасы халық композиторларының әндері мен күйлерінен, заманауи композиторлардың жаңа шығармаларынан, Н. Тілендиевтің авторлық туындыларымен толыға түсті. Сонымен қатар түрлі концерттерде оркестр сүйемелімен орындалатын фольклорлық аспаптарға арнайы жазылған шығармалары тыңдарман қауымға ұсынылып отырды. Шаңқобызға арналған – «Туған күніңмен!», месқобызға арналған «Қамбар Батыр», шертерге арналған «Ақиық», қыл қобызға арналған «Сарын», саз сырнайға арналған «Балапандарым», бас домбыраға «Парыз» атты шығармалары жазылды және орындалды.

«Парыз» шығармасына келер болсақ, ең алғаш болып 1992 жылы орындаған Нұрлан Хамзин болатын. Бұл шығарманың шығу тарихы туралы композитордың айтып кеткен нақты теориясы табылмады. Десекте, сол жылдары фольклорлық аспаптар мен оркестр құрамына кірген жаңа аспаптарды дамытуға үлкен жұмыстар жасалып жүрді. Осы айғақтарға сүйене отырып, біздің субъекті ойымыз бас домбыра аспабын, тек қана бұл аспапты ғана емес басқа да аспаптарды дамытуды өзіне парыз санаған Н. Тілендиев бас домбыра мен оркестрге арналған шығарма атауын «Парыз» деп қойды.

Шығарма өте сазды, әуенді болып келеді. Күрделі 3 бөлімді формада АВА және кода. Негізінен Н. Тілендиевтің қай шығармасын алып қарасақ та әуені ерекше сазды болып келеді. Шығарма натуралды а-moll тональдігінде жазылған. Натуральді тональдік композитордың халық музыкасына өте жақын екенін айқын көрсетеді.

1- ноталық үлгі



Бірінші бөлім өте әуенді. Шығарма бүкіл оркестр ойнайтын фанфарлық сипатқа ие кіріспеден басталып, оркестр баяу сүйемелдеушілік, ритмдық

қызметке көшеді. Соло бас домбыра аспабы тремоло штрихымен басты әуенді орындайды. Бүкіл оркестр пиццикатолық сүйемелдеу техникасына көшіп, бірінші бөлім оркестрдің лирикалық және әуенді соло 2 такт ойнауымен қорытынлауы байқалды.

Екінші бөлімде ритмикалық нақыштың өзгеруіне байланысты шығарма әуені жандана түседі. Скерцо тәрізді екінші қозғалыс интонациясы мен дамуы жағынан лирикалық бірінші бөліммен салыстырғанда домбыра күйіне өте ұқсас. Соло мен оркестрде канон техникалары көрініп, екінші бөлім ырғақты әуен оркестрдің жеке орындауында бітеді.

2- ноталық үлгі



Үшінші бөлім бірінші бөлімді қайталайды. Кода оркестрдің өте әсерлі, ырғақты әуенімен басталғанымен бұл жерде полифониялық техника көріністері анық. Себебі, соло бас домбыра аспабы өзінше керемет тремоло және вариациялық штрихтары бар әуенді ойнап отырып, шығарманың шарықтау шегіне дейіне апарып, шығарма салтанатты аккордтармен аяқталады.

Нұрғиса Тілендиев тек қана композитор, дирижер болған емес. Ол өзінің оркестрін, оның ішіндегі аспаптарын, қазақ өнерін шың көңілімен жақсы көрді. «Парыз» шығармасын жазу бас домбыра аспабын соло орындаушылық бағытындағы жолына өте үлкен айтарлықтай үлес. Н. Тілендиевтің «Парыз» шығармасы бас домбыра аспабының дамуына үлес қосып қана қоймай, халық аспаптар оркестрлерінің репертуарынан үлкен орын алды деп есептейміз. «Парыз» шығармасы қазақ өнерінің інжу-маржанына айналғаны анық.

#### Әдебиет:

1. Құрмаңғазы атындағы қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестрі сайты. URL: <https://kurmangazy.com/orkestr-turaly/>
2. Кажғалиев Ш. Божий дар. Записала Н.Рыжкова. Индустриальная Караганда. 1999. – 1 апреля.
3. Абенов Б. Нұрғиса Тілендиевтың шығармашылығы және жеке домбыраға арналған күйлері: автореф., – Нұр-сұлтан 2019. – 26 б.

### ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XX ВЕКА

*Кенжина Л.Е.,*

*магистрант 1 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ*

*Досанова А.А.*

Целью данной статьи является рассмотрение развития жанра фортепианного цикла в творчестве композиторов Казахстана конца XX века с точки зрения музыкальной формы, особенностей преломления национальных традиций и общеевропейской художественной направленности. Актуальность темы обусловлена появлением в искусстве Казахстана новых ярких произведений жанра фортепианного цикла. Дан краткий музыковедческий анализ некоторых произведений.

Фортепианное творчество композиторов Казахстана имеет твердый и глубокий национальный фундамент. Фортепианное творчество Казахстана возникло еще в 20-х годах прошлого столетия, и продолжает развиваться по сей день. Его представители – это композиторы, исполнители-педагоги которые внесли огромный вклад в фортепианное искусство не только в национальную, но и в мировую музыкальную культуру.

На сегодняшний день казахская фортепианная музыка сформировавшаяся, в результате слияния западноевропейских и русских традиций, представляет собой своеобразный пласт музыкального наследия. Если в европейских странах фортепианное искусство проделало длительный путь, то становление фортепианного искусства Казахстана иными социальными условиями, когда решающую роль сыграло бурное развитие музыкального образования и воспитания, а многовековые фольклорные традиции определили национальный стиль фортепианного искусства [1, с. 109].

В самых истоках возникновения фортепианного искусства, благополучной основой явились казахские народные песни и кюи. Национальные песни казахского народа, связаны с лирической поэзией, выразительным значением слова, тонкой интонацией. Опираясь на эти факты, помимо сольных произведений, были созданы технические, виртуозные, а также насыщенные аккомпанементы под народные песни. Что немало важно отражается на концертмейстерской карьере каждого казахстанского пианиста.

Фортепианная музыка в Казахстане, имеет множество жанров: от миниатюр до крупных форм. Пианистическая школа в Казахстане, развивалась довольно быстро, так как уже к концу XX века было создано множество виртуозных пьес, кантилена, богатые пассажами и технически сложные этюды, требующие высокого мастерства концерты для фортепиано с оркестром, а также обработки, транскрипции всеми нами любимыми казахских народных песен.

Важное направление в творчестве казахстанских композиторов, которое получило широкое распространение это – жанр фортепианных циклов, оно занимает особое место в казахской фортепианной музыке. С этим жанром продолжают работать многие казахстанские композиторы в разной сложности; как и для детей, так и для взрослых, начиная от композиторов XX века, заканчивая композиторами нашего времени. Такие как: А. Исакова – фортепианный цикл «12 пьес», цикл «Оркестровые голоса», фортепианный цикл «Сказки», цикл фортепианных пьес «Маленький братишка за роялем» Д. Останьковича (1997). Также, казахстанские композиторы, не забывая о жанре «полифония» обращаются к сочинению полифонических циклов для

фортепиано, из которых самые знаменитые «Три прелюдии ЕВА», «Четыре прелюдии» Г. Жубановой, А. Романов – полифонический цикл «Приношение портрету Баха» (2010). Из современных сочинений мы можем отметить такие сочинения как: А. Абдинуров – «В добрый путь! (Ак жол!)», «Степные мелодии (Дала сазы)» и «Мои друзья (Менін достарым)», Б. Кыдырбек – альбом фортепианных пьес для детей «Шұғыла» (2015) состоящий из 15 произведений, фортепианный цикл «Ольгага тарту», С. Абдинуров сборник фортепианных пьес для детей «Первое знакомство», А. Бушукова – фортепианные миниатюры для детей: «Керуен» («Караван»), «Құстар» («Птицы»), «Қоян» («Заяц») (2016), Д. Мусахан – вариации для фортепиано (2008), цикл пьес для фортепиано (2005), Т. Нильдикешев «Вариации» для фортепиано (2006), Л. Жуманова 4 фортепианных сборника и т.д. В каждом цикле композиторы применяют разнообразные новые приемы фортепианного письма и возможности инструмента. Все пьесы разнохарактерные и разнообразные, как и по художественному образу, так и по звучанию. Фортепианные циклы казахстанских композиторов, представляют собой яркую, свежую, самобытную музыкальную культуру, происходящей из древности. Такие произведения отличаются национальной яркостью, современностью и имеют место быть в концертном репертуаре концертирующих пианистов и в учебно-методическом процессе среди учащихся музыкальных школ, средних специальных и высших учебных заведений.

Наряду с творчеством молодых композиторов Г. Узенбаевой, А. Абдинурова, А. Толыкбаева, А. Сагат, особое внимание хотелось бы уделить творчеству Ляззат Жумановой которая продолжает традиции отечественной музыкальной педагогики.

Особым местом в творчестве композитора является фортепианная музыка. На данный момент композитор является автором трех сборников для фортепиано: два альбома пьес для фортепиано (2012, 2014) и лирические пьесы для фортепиано (2019).

В первом сборнике, написанном в 2012 году, свыше 20 циклических миниатюр. Сборник написан ярким музыкальным языком: свежесть, яркая, сочная образность, разнообразие красок в гармонии и мелодии отличают репертуар альбома. По мнению педагога на основе произведений можно решать те или иные задачи по развитию индивидуальных исполнительских особенностей ученика. Есть пьесы, которые имеют концертно-виртуозный характер, с разными техническими приемами [2].

Второй альбом пьес для фортепиано, написанный в 2014 году, это пьесы, отображающие окружающий мир. Композитор умело соотносит в музыке лирические образы с применением различных средств музыкальной выразительности. В данном сборнике более 40 разнохарактерных пьес. Все они отличаются сложной фактурой, используя каждый диапазон инструмента. Как и многие казахстанские композиторы, Л. Жуманова использует интонации казахской народной музыки [3].

Альбом лирических пьес для фортепиано направлен на репертуар начального и среднего уровня юных музыкантов. В данном сборнике 32 разнохарактерных пьес, включая цикл из пяти прелюдий. Музыка весьма самобытна, она завораживает искренностью, мелодизмом, отголосками народности. Здесь можно заметить тему природы, семьи и философских дум [4].

Остановимся подробнее на сборнике «Фортепианные произведения для юных музыкантов», который включает в себя цикл из пяти прелюдий, составленный Л. Жумановой. Этот сборник адресован учащимся музыкальных школ и колледжей. В него включены различные по поставленным задачам и пианистическим целям произведения данного композитора и расположены по возрастанию степени сложности.

Также в сборник включен цикл из пяти прелюдий, отличающихся душевной теплотой, мягкой пластичной мелодикой, что воспитывает у детей умение чувствовать, слышать, воспроизводить, т.е. в совершенстве освоить инструмент [4, с. 3]. Цикл из пяти прелюдий, имеют разнохарактерный образ, которые можно увидеть по темпам и нюансам.

Так в прелюдии №1 можно отметить темп *andante, malinconico* что означает спокойный, небыстрый темп в меланхоличной окраске. Опираясь на это, можно представить задумчивый образ, а соль минорная тональность придает образу более меланхоличное настроение. Каждый такт соединен одной большой лигой, дабы соединить между собой каждую ноту.

Следующая прелюдия №2 написана в умеренном темпе *moderato*. Спокойная, плавная, мелодичная линия темы перетекает из одной руки в другую, тем самым создается целостность произведения. Как и в первой прелюдии, здесь стоят соединяющие одну за другой ноту большие лиги. Тональность прелюдии ля минор, придает спокойствие и душевность.

Далее, прелюдия №3, *andante, pensieroso* – небыстрый темп, имеет задумчивый характер. Непрерывные восьмые ноты, передающиеся из одной руки в другую, под одной большой лигой в 2 такта говорят о том, что мелодия не должна прерываться. Затем, в правой руке появляется мелодия, а левая рука продолжает аккомпанировать восьмым. Здесь можно услышать кульминационный момент, к которому все это время шла мелодия в правой руке с добавлением аккордов и септаккордов в левой руке. Мелодия успокаивается в среднем регистре, затем прелюдия заканчивается повторением начальной темы, как бы замирая.

Прелюдия №4 начинается в ля миноре в скорбном, спокойном характере *andante, con dolore*. Многоголосная фактура данной прелюдии говорит нам о том, что композитор применил здесь полифонический стиль, помимо главного верхнего голоса и баса, мы можем услышать здесь дополнительные звуки в среднем голосе, которые нужно выделить. Длинные ноты в правой руке, которые сопровождаются восьмыми в левой руке, придают прелюдии задумчивый характер. Далее происходит модуляция в си минор, где продолжают свой путь восьмые ноты в кульминации с добавлением аккордов.

После всего этого, звучит начальная тема в си миноре, и незаметно возвращаемся в исходную тональность.

Последняя прелюдия №5, написанная в совершенно ином характере *grave* – тяжело, *abbandono* – дословно «уходить». Сам термин говорит, что цикл подходит к своему завершению. Прелюдия начинается с октав и аккордов нижнего регистра с поставленными композитором акцентами, аккордовая фактура придает драматичность. Появляется средний голос, который имеет свою мелодическую, спокойную линию. Далее мелодия в правой руке усложняется аккордами и отклонениями, которые придают прелюдии более напряженный характер. В средней части меняется темп на *moderato*, мелодия становится более спокойно и перемещается в левую руку. Все это сопровождается непрерывными аккордами в правой руке. Приводит это к большой кульминации с различными отклонениями. Аккордовая фактура в обеих руках придает еще большей драматичности и выразительности. После всей этой драмы, напряженности, здесь продолжает свой путь мелодия среднего голоса, но уже в басу, как бы успокаиваясь.

Современный этап развития жанра фортепианного цикла требует особого внимания. Для отечественных пианистов фортепианные циклы казахстанских композиторов, прежде всего, интересны своим народным звучанием, отголосками прошлого. Исполнителей всегда привлекало изобретательность, динамичность, спонтанность, новизна. Это позволяет значительно расширить свой конкурсный, концертный, педагогический репертуар для современных пианистов-педагогов. Свободно интерпретируя современную музыку композиторов Казахстана, отечественные пианисты продвигают нашу музыку за рубежом и открывают произведения, написанные нашими композиторами казахстанской публике.

### **Литература:**

1. Исполнительские и композиторские школы мира: история, теория, практика: Материалы третьей международной научно-практической конференции, посвященные 90-летию Г. А. Жубановой (Астана. 31 марта – 02 апреля 2017 года) в 2 т. / ред.-сост.: Б.К. Мукушева, В.И. Манякин, Ф.И. Нурлыбаева. – Т.2 – Астана: КазНУИ, 2017. – 144 с. / Г. С. Зарипова. К вопросу о фортепианных произведениях композиторов Казахстана 108-113 с.

2. Аманова А. [Электронный ресурс]: Фортепианная музыка Ляззат Жумановой. – / <https://musicnews.kz/fortepiannaya-muzyka-kompozitora-lyazzat-zhumanovoj/>

3. Жуманова Л. Фортепианные произведения – Семей: Интеллект, 2014 г. -132 с.

4. Жуманова Л. Фортепианные произведения – Семей, 2013. - 102 с.

# ОТРАЖЕНИЕ ТЮРКСКОГО МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ НА ПРИМЕРЕ «TURKI AKADEMI MUZIKNING BABASY» БАЛНУР КЫДЫРБЕК

*Кусанбек Б.Б.*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ  
Курмангалиева М.С.*

Одно из грандиозных произведений Б. Кыдырбек – «Реквием» пронизан философией древнего воззрения номадов – тенгрианством. Только настоящий мастер может в рамках европейского жанра показать всю широту и величие мировоззренческих констант тюрков! Резюмирующим достижением виолончельной классики тюркских стран (Турция, Азербайджан, Казахстан) в контексте данной работы было выбрано произведение Б.Кыдырбек «Turki akademi muzikning babasy», созданного для секстета струнных инструментов, главную солирующую роль в котором играет виолончель.

В основе всего произведения лежит песня Ахана серэ – «Әудемжер». Философская канва образного мира песни раскрывается во всей своей полноте в рассматриваемом нами произведении. Звучание виолончели с первых тактов погружает в атмосферу раздумий, но порой, возникает ощущение того, что образный мир всего произведения, насыщен интонациями не только казахской песни, но и лирикой или интонациями мугамов, исполнительскими приёмами исполнения ашугов. Подобно Э. Искендерову, Б. Кыдырбек увидела в звучании виолончели безграничное богатство интерпретации и претворения красочного мира.

Представляем первую тему – вступление (Пример 1). С первого такта виолончель, согласно канонам Восточно-Казахстанской песни – начинает свой путь с «акынского зачина». Но не обычным является то, после пунктирной ритмической единицы мы слышим продление мотива звучанием трели. Затем «вдох» (пауза) и с акцентом на слабой доле нисходящая секвенция, но далее следует скачок на сексту – характерный ход казахских лирических песен, плавно перетекающий в обыгрывание субдоминанты.

## Пример № 1

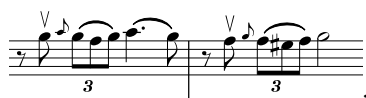
Adagio *mf* *tr*  
3 3  
5 3 3

Таким образом, отметим, что композитор Б. Кыдырбек взяв за основу песню «Әудемжер» решила разбить музыкальный текст на фразы и на основе вычлененных звеньев этих мотивов построить дальнейшее развитие всего произведения. Интересно и то, что мотивы одной мелодии звучат настолько законченно и гармонично, что при каждом новом звучании создается устойчивое впечатление, что эти мотивы из разных источников и никак не могут быть одним целым – настолько оригинально проведена интерпретация песни! При этом, основная содержательная канва сохраняется на протяжении всего произведения.

Если мыслить европейскими понятиями, то структуру произведения можно обозначить как трехчастная форма, но на наш взгляд, в отношении данной формы все не так однозначно. Сама форма каждого раздела не типична, предложения не делятся на квадратные структуры. На протяжении одного раздела разрабатывается один мотив из одного или двух - трех тактов. Если мы слышим канон, то он также не равномерен и распределен совершенно по другим законам. Типичных каденций нет, но есть «водоразделы» из 6-ти или 13-ти тактов, носящих совершенно обособленный от всего раздела характер, но логично завершающий прошлый и предваряющий новый раздел. Мастерство композитора наталкивает на мысль об импровизационной природе всего произведения, но данный факт опровергается тщательной проработанностью звучания музыкальной ткани в целом. Фактура прозрачна и насыщена только в средней части, представляющей собой по звучанию, форме, содержанию – казахский кюй!

Отыскивая и изучая возможные параллели в формообразовании, мы пришли к выводу, что многие черты формообразования схожи с формообразованием восточного мугама. Даже окончание первого раздела уже основанно на транскрибировании звеньев-мотивов в разных народно-стилевых направлениях. Такое окончание часто встречается в мугамных каденциях.

Раздел, основанный на теме вступления оповещает следующую часть – казахский кюй. Тема вырастает из интонаций двух тактов вступления



, но вариация приобретает другой оттенок – более лиричный, плавный.

### Пример № 2



29



Дальнейшее квинтовое звучание темы подхватывается каноном второй виолончелью. Глубокое звучание двух виолончелей постепенно обогащается присоединением пиццикатных квинт скрипок. Затем канон темы переходит к скрипкам, но квинтовый строй кобызового кюя сохраняется на протяжении раздела, насыщая фактуру и придавая ей масштабность и грандиозность.

### Пример № 3

The musical score for Example 3 consists of six staves. From top to bottom, they are: Violoncello II (Vc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello I (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Vc. II part features a canon of the main theme, while the other instruments provide accompaniment with various rhythmic patterns and textures.

Штриховая близость к домбровому кюю виолончельной партии демонстрирует безграничные возможности виолончели, способной таким бесподобным образом приблизить образный строй и звучание кюевого мелодизма.

### Пример № 4

The musical score for Example 4 starts at measure 71 and consists of three staves: Violoncello I (Vc.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The key signature is two sharps (F# and C#). The Vc. part features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs, while the violin parts provide a steady accompaniment.

Именно такая штриховая техника игры постепенно переходит ко всем инструментам секстета, погружая нас в мир казахской музыки.

И вот наступает апофеоз кюя – все инструменты в едином порыве внутри моторной части объединяются в мелодико-ритмическом единении. Это кульминационная часть кюя с остановкой на второй саге (часть домбры с самыми высокими звуками, в которых звучит кульминационный раздел кюя)





### Пример № 5

Логично, что далее разрядка этого энергетического накала происходит за счет постепенного умолкания какого-либо слоя ткани. Таким способом «разжижение» плотности фактуры приводит к следующему переходному фрагменту произведения, основанного на следующем мотиве вступления:

В данном фрагменте этот мотив звучит ритмически более широко, с акцентами на каждом звуке, приобретающих более значимый характер.

### Пример № 6

Особенность данного произведения состоит не только в применении кюевого тематизма или мугамного и кюевого принципов построения формы. Гармоничное сочетание всех провозглашенных констант говорит о близости культур разных народов, воплотившихся в рамках одного произведения. Условно, тему вступления можно разделить на следующие мотивы, ставших основой в каждом отдельно взятом разделе всего произведения.

Мотив (звено) А -	
Мотив (звено) В -	
Мотив (звено) С -	
Мотив (звено) Д -	

Форма всего произведения составляет следующую логичную структуру: А (мугам) – С (переход) – В (кюй/канонической развитие) – Д (переход) – С – А (кода).

Трехчастная структура с кодами и каденциями – это принцип европейского формообразования, но в нашем случае, мы имеем не типичные коды, а констатируем факт наличия «переходных» фрагментов, носящих вполне развитый вид и несущих смысловую нагрузку наталкивает на мысли применения мугамного строения. Так, презентация основного мотива А предполагает появление «перехода», являющегося обязательным элементом мугамной импровизации. Там такой переход называется «ренги».

Раздел В – казахский кюй – является полноценным структурно верно построенной частью, живущей в гармонии с частями А, С, Д. Кюй вписался в образный мир и оживил произведение яркой кульминацией, насыщенной и полной фактурой, необычными штрихами и способами звукоизвлечения, напоминающими то кобыз, то домбру.

Мотивы, которые выполняли функции «переходов» и сами становятся полноценными темами разделов, что также указывает на импровизационную природу мугамного исполнительства.

Подводя итог вышесказанному, подчеркнем, что яркое проявление принципов построения кюя и образного мира в целом было продемонстрировано в среднем разделе произведения, в то время как другие разделы являют миру звучание всего тюркского мира оседлой цивилизации, вершиной музыкальной культуры которого стал мугам.

## **КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА.**

*Сатиева Р.Б.*

*Магистрант 1 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ*

*Досанова А.А.*

В данной статье рассматриваются исторические предпосылки и основные факторы развития камерно-инструментальной музыки в Казахстане. Дается краткий исторический обзор с описанием этапов ее становления. Целью данной статьи является осмысление исторического развития камерно-инструментального творчества композиторов Казахстана. В XX веке камерно-инструментальный жанр музыки выходит на первый план, становясь своеобразной «лабораторией» для экспериментов в области звука, тембра, музыкальных форм, инструментальных составов. Актуальность темы обусловлена тем, что камерно-инструментальный жанр явился очевидным выбором композиторов нового времени, а вместе с этим в творчестве композиторов Казахстана появляются новые произведения данного направления.

Камерная инструментальная музыка в Казахстане развивалась до 1980-х годов неравномерно. На начальной стадии развивались фортепианные обработки, затем обработки для камерных дуэтов, трио, квартетов и пр. Основой и базой музыкального стиля служили транскрипции традиционных песен и кюев. С 1930-х по 1950-х гг. осваивались крупные жанры (оперы, симфонии, концерты), которые помогли национальному искусству войти в контекст советских, музыкально - культурных процессов. Программные пьесы, обработки, циклы сюитного типа для разных инструментальных составов олицетворяли камерную музыку данного периода. Сонаты и квартеты начинают создаваться с 1946-х, так как они становятся частью учебного процесса входящие в учебный план третьего курса консерватории. На расцвет камерного искусства повлияли развитие театральных и симфонических жанров, также смена композиторских поколений. Основной вектор развития, был направлен на обновление образной сферы, индивидуализацию стиля [1]. В 1950-х по 1970-х гг. происходит отказ от прямолинейной трактовки традиционных источников. Своеобразно преломляется общемировая тенденция к «свёртыванию» цикла в одночастную форму: эквивалентная на основе программности и лаконичности высказывания традиционному кюю, она синтезирует черты западной поэмы и домбровой инструментальной пьесы, что «служило показателем основных достижений этого времени» [1, с.100]. Новое поколение композиторов (некоторые из них получившие образование в российских консерваториях), которые были в курсе о важных явлениях современной музыки, ее достижениях, открытиях, начинают свою творческую деятельность с конца

1950-х г. Поэтому дальнейший период был обусловлен притоком новых идей, которые поспособствовали активному развитию камерно - инструментального жанра. В 1980-х по 2015 гг. под влиянием мировых и внутренних процессов начинают проявляться новые пути развития камерной музыки с одной стороны, с другой – продолжаются процессы индивидуализаций, взаимодействий традиции в области жанра.

Г. Акпарова выделяет три периода в истории казахстанского струнного квартета:

1. 1940-1950-е гг. – зарождение жанра.
2. 1960-1970-е гг. – утверждение квартетного жанра как одного из видов творчества.
3. конец 1970-х – 2000 гг. – индивидуализация жанра.

Вектор этого процесса задан стремлением композиторов выйти за рамки национальной культуры [2, с. 390]. Необходимость расширения технических возможностей было продиктовано отходом от национальной образности. Авторы, работавшие в жанре квартета: Г. Жубанова, Б. Баяхунов, В. Новиков, А. Исакова, Б. Жуманиязов, Т. Базарбаев, А. Меирбеков, Т. Мухамеджанов, О. Несипханов, Б. Аманжол, Б. Кыдырбек, С. Апасова, А. Раимкулова, А. Калиева, О. Хромова, А. Сагатов, Т. Тлеухан, Т. Нильдикешев. Можно заметить стремление выражения национального начала в произведениях: Г. Жубановой, А. Меирбекова, Б. Кыдырбек, Б. Аманжол. Приёмы обобщённой реализации национального начала без цитирования путём воссоздания «казахской песенности и кюевого тематизма на собственном авторском материале» в струнном квартете разрабатывала Г. Жубанова [2, с. 385]. В произведениях В. Новикова, Т. Тлеухана, Т. Нильдикешева и др. присутствуют универсальные идеи, а национальное начало представлено уже не так ярко.

Одним из первых произведений камерно-инструментального жанра в Казахстане, является Трио Д. Мацуцина для кларнета, флейты и фортепиано 1932г. Кюи Курмангазы и Даулеткерей легли в основу тематизма, которые были соединены с жанрами европейской музыкальной культуры. Струнное трио «Сюита на казахские темы» также является одним из первых произведений построенное на материале казахских песен.

«Казахский квартет» 1936 г. в четырех частях Б. Ерзаковича стал отправной точкой для дальнейших поисков композиторов в камерно-инструментальном жанре. Основой для произведения послужили народные песни и кюи, которые имели программные названия для того, чтобы слушателям были понятно о содержании произведения. Позже были написаны такие произведения как: «Сюита на казахские темы» Е. Брусиловского 1944г., Струнный квартет В. Великанова 1948г., два квартета К. Мусина 1949-1954 гг., квартетная сюита «В родном колхозе» К. Кужамьярова на темы уйгурских народных песен 1950-е г.

Ярким сочинением того периода является квартет Г. Жубановой 1965г. Вначале была издана I часть, а затем были созданы Andante и Финал. Ярко

выраженный национальный колорит предстает в облики современного музыкального языка. Второй струнный квартет Г. Жубановой посвящен памяти умершего сына Ахана. В квартете отражаются непростые психологические проблемы, переживания автора, затрагивается внутренний мир человека.

Камерно-инструментальный жанр был, как бы творческой лабораторией, где велись поиски новых стилей, форм, средств исполнения. В камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана жанр сонаты неразрывно связано с именем К. Мусина, которым была написана Соната для скрипки и фортепиано посвященная генералу И. Панфилову (1946), К. Мусин положил начало жанру в отечественной музыкальной культуре. Также к ранним сочинениям относятся одночастная Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова (1949), посвященная предводителю национально-освободительного движению 1863 – 1867 годов Сыдыру Палвану, Соната для скрипки и фортепиано Б. Байкадамова (1953), Соната для скрипки и фортепиано «Памяти Абая» М. Койшибаева (1954), Соната для виолончели и фортепиано Т. Базарбаева (1959). Особенностью сонат раннего периода являлось то, что они были посвящены героям, дань памяти крупнейшим историческим личностям. Программа была своеобразным путеводителем в музыку для неподготовленной аудитории. Народные темы при взаимодействии с классической формой, ладогармонической средой образовывали стиль, который У. Джумакова определяет как «эkleктику, синкретически совмещающую противоположные (народную и европейскую) традиции» [1, с. 135]. У. Джумакова отмечает что: «принцип эkleктики присущ творчеству композиторов в силу избранного типа культуры, основанного на взаимодействии традиций. Исторически он локализовался в период становления композиторской школы, характеризуя особое стилевое состояние, отражающее синкретизм, разнородный генезис мышления... Композиторы пытались найти способы сочетания европейского и национального музыкального материала, воспринимая их целыми единицами, без внутреннего единства между ними» [1, с. 144].

Музыкальное образование испытывало дефицит национального репертуара. Сочинение сонат входило в учебную программу третьего курса консерватории, что стало ступенью овладения сонатным принципом мышления. Композиторы пишут в европейской форме, с заложенной национальной темой. В казахской камерно-инструментальной музыке широко применяется жанр сонаты. А. Мухамбетова определила этот этап как важный в формировании нового языка: «и хотя данный период не дал долговечных произведений, для общего развития казахской музыкальной культуры он оказался очень важным. Именно в эти годы произошло постепенное формирование нового музыкального языка и, что не менее существенно, воспитание новой аудитории и кадров исполнителей» [3, с. 320]. Программность сонат раннего этапа развития стала объединяющим фактором образно-эстетического замысла сочинений 1940 – 1950 –х годов.

Исследователями отмечено, что важным этапом в развитии камерно-инструментальной музыки Казахстана 60-х годов является то, что «через изучение народной музыки, опыты обобщенного претворения основных закономерностей национального песенного и инструментального фольклора, подходят композиторы Казахстана к сочинению собственных произведений» [4, с.35]. Выделяются произведения того времени молодых композиторов отличающиеся оригинальностью мышления, среди которых струнные квартеты Б. Кыдырбек, А. Меирбекова, Т. Мухамеджанова, квартет для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано Б. Дальденбаева, хорал для струнного квартета и органа Б. Джуманиязова. Также создавались произведения камерно-инструментального жанра и для национальных инструментов: «Мелодия» для кобыза и фортепиано Е. Рахмадиева, поэма для бас-кобыза и фортепиано Г. Жубановой, пьеса для кыл-кобыза и фортепиано Б. Джуманиязова, поэма для кыл-кобыза и фортепиано Б. Баяхунова. Важным событием данного периода является создание в камерно-инструментальной музыке Казахстана нового жанра – камерный кюй. Исследователями отмечено что: «Такие сочинения отличает органическое соединение закономерностей темообразования и формообразования ведущего жанра казахского народного инструментального творчества – кюя с достижениями современного творческого опыта» [4, с.47].

В камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана XX века можно выявить особое сочетание национальных черт и европейского музыкального языка. Произведения сохранили общие стилевые черты казахской музыки, но при этом был определен качественный рост в понимании специфики камерно-инструментального жанра. Как отмечает Т. Егинбаева, что «освобождаясь от штампов, догм и идеологии предшествующих десятилетий, композиторы обращаются к истокам национальной истории, обновляя тематику, содержание, образы и формы. Расширяется музыкальная лексика, возрождаются более древние пласты фольклора, обогащаются средства и виды композиторской техники» [5, с. 3].

В заключении можно выделить некоторые тенденции в развитии камерно – инструментальной музыки Казахстана:

- внутреннее содержание произведений предстают в углубленном виде,
- наблюдается использование различных методов композиторского письма (аллюзия, полистилистика, монтажность);
- связь с традиционной музыкой на разных уровнях,
- расширяется образная сфера,
- наблюдается разнообразие жанрового диапазона (срастание сонаты с сюитой, сонат и вариаций и т.п.)

Камерная музыка Казахстана впитала в себя новые тенденции в области средств выразительности, подчиняя их композиторскому замыслу. В творчестве каждого казахстанского композитора камерной музыки наблюдаются воплощения смелых творческих замыслов.

### **Литература:**

1. Джумакова У. Взаимодействие традиций – основа творческого процесса // Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – С. 74-102.

2. Акпарова Г. Жанр струнного квартета в Казахстане // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – 270 Алматы, 2005. – С. 320-391.

3. Мухамбетова А. Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов (до 1975 года). // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 321-358.

4. Котлова Г. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. Алматы: Альянс-2, 2004. – 244 с.

5. Егинбаева Т. Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века. Музыкальное искусство: Наука и образование Сборник научных трудов. Астана, 2004. – С.3-15.

## Раздел II ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

### ҚАЗАҚ ОРКЕСТРІНІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

*Жайым А.А.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «Композиция»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ аға оқытушысы*

*Абдинуров А.К.*

Халқымыздың асыл мұраларының бірі – ұлттық музыка. Оны насихаттап, өскелең ұрпақты тәрбиелеуде халық аспаптар оркестрінің алатын орны ерекше. Елімізде алғаш халық аспаптар оркестрі 1934 жылы құрылып, бүгінде Нұр-Сұлтан, Алматы қалаларымен қатар, барлық облыс орталықтарында осындай кәсіби оркестрлер бар. Алайда, осы өнер ұжымдары заманауи талапқа сай өсіп-өркендеу жолында біраз кедергілерге тап келіп жүр. Олар: музыканттар мен кәсіби дирижёрлардың жетіспеуі, репертуар тапшылығы, аспаптар құрамының жүйеленбегендігі, аспаптардың жасалу сапасы т.б. Біз осы мақаламызда сол мәселелер жайында сөз қозғаймыз.

Жоғарыда айтқанымыздай, кәсіби оркестрлер барлық облыстарда<sup>6</sup> бар. Нұр-Сұлтан мен Алматыдан шалғай жатқан қалаларды айтпағанның өзінде, орталыққа жақын орналасқан оркестрлерде де мамандардың тапшы екені белгілі. Оның себебі: біріншіден, сырттан келген мамандардың үй-жаймен қамтамасыз етілмеуі; екіншіден, жалақының аздығы. Сондықтан, оқу бітірген жас мамандар орталықта қалып қоюға тырысады. Десекте, оркестрлер құрамының талапқа сай болмауының тағы бір маңызды мәселесін айтпасқа болмайды. Ол, музыкалық оқу орындарында оркестрге қажетті мамандардың аз дайындалатындығы. Осыған байланысты, кәсіби өнер ұжымдарында: альтқобыз, қылқобыз, виолончель, контрабас<sup>7</sup>, флейта, гобой, сырнай, соқпалы аспаптарда орындаушылар өте тапшы. Сондықтан, дирижёрлар партитурадағы дауыстарды толық қамту үшін, бір аспапқа жазылған әуенді басқа бір аспапта орындатуға мәжбүр. Оның шығармаға кері әсерін тигізетіні белгілі.

Жоғарыда біз айтып өткеннен басқа да мәселелер туралы дирижёр Қайырлы Ғафуровпен<sup>8</sup> сұхбаттасқанымызда: «Біздің облыстың оркестрі 2000 жылы құрылып, алғашында оның құрамында 25 адам болды. Олар негізінен, өзіміздің облыс орталығындағы колледждің ұстаздары мен студенттері. Кейінгі жылдары, Құрманғазы атындағы консерватория мен Астана (бүгінгі Нұр-Сұлтан) қаласындағы Қазақ ұлттық музыка академиясын<sup>9</sup> бітірген бірнеше

<sup>6</sup> Атырау қаласында екі оркестр бар.

<sup>7</sup> Басқобыз, қобыз-контрабас аспаптары уақыт сынынан өте алмағандықтан оркестр құрамынан алынып тасталып, олардың орнына виолончель және контрабас аспаптары енгізілді.

<sup>8</sup> Қ.Ғафуров – Солтүстік Қазақстан облыстық халық аспаптар оркестрінің көркемдік жетекші және бас дирижёры, Мәдениет қайраткері.

<sup>9</sup> 2009 жылдан Қазақ ұлттық өнер университеті.

музыкант келіп, әйтеуір, құрамды 37 адамға жеткіздік. Әрине, кәсіби оркестр үшін бұл құрамның өте аздық ететіні белгілі. Себебі, қажетті аспаптар мен музыканттардың жетіспеушілігінен, көптеген шығармаларды орындауға мүмкіндігіміз жоқ. Шақырған мамандардың айтатыны – үй-жайдың жоқтығы, жалақының аздығы. Репертуар мәселесі де шешілмей тұр, себебі, арнайы қаржы бөлінбегендіктен жаңа шығармалар сатып ала алмаймыз» – деді. Шынында да, оркестрдің құрамынан басқа, оның репертуары – өз алдына бір мәселесі.

Халық аспаптар оркестрінің 1934 жылы құрылған күнінен бастап, академик А.Жұбанов<sup>10</sup> оның репертуарына айрықша көңіл бөлді. Музыканттардың нота сауатының болмауы себебінен, алғашқы жылдары күйлерді «унисон» тәсілімен, ал әндерді қарапайым жеңіл гармониямен партитураға жазып, А. Жұбанов музыканттарға ауызша түсіндіріп, жатқа орындатып жүрді. Жұбановтың осы тәсілі туралы Б. Ғизатов: «... А. Жубанов нашёл весьма оригинальный метод инструментовки, как он называл метод “воздушной оркестровки”» [1, 60 б.]. Нота сауатын меңгергеннен кейін, оркестр репертуары кәсіби бағытта аспапталған әндерден, шағын пьесалардан, ондаған күйлермен қатар, Қазақстан және шет ел композиторларының көлемді шығармаларынан тұрды.

Кезінде А. Жұбанов, Л. Хамиди Құрманғазы атындағы ұжымды басқарып, музыканттарының орындаушылық шеберлігін шыңдап, аспаптарды жетілдіріп жүріп, өздері де оркестрге шығарма жазудың, аспаптаудың қырсырын меңгерді. Ал, Н. Тілендиев, М. Қойшыбаев, К. Күмісбеков, А. Мырзабеков, М. Әубәкіровтер болса – сол аталмыш ұжымда музыкант болып, яғни «ішінде» жүріп осы өнерді үйренді. Бүгінде А.Жайымов, Е.Үсенов сынды өнер қайраткерлері ұстаздарының ісін одан әрі жалғастыруда.

Дегенмен, қазіргі кезде қазақ оркестріне арнайы шығарма жазып, аспаптайтын мамандар саусақпен санарлық. Өйткені, музыкалық жоғары оқу орындарындағы «композиция» мамандығының оқу процессінде қазақ оркестріне қатысты «Аспаптау», «Аспаптану» т.б. пәндері жоқ. Яғни, диплом алған жас композитор қазақ оркестрінің, ұлттық аспаптарымыздың ерекшеліктерімен, және мүмкіндіктерімен таныс емес (!). Сол себепті, оркестр басқарып жүрген дирижёрдың, немесе сол ұжымдағы музыканттардың өздері шығарма жазып, аспаптауға мәжбүр. Кәсіби жағынан алғанда, өкінішке орай, олардың көпшілігінің сапасы ойдағыдай болмай, оркестрлердің репертуары да бірыңғай болып келеді.

Ендігі айтпағымыз – облыстағы оркестрлерде кәсіби дирижёрлардың жетіспейтіндігі. Осыған байланысты, кейбір ұжымдардың дирижёрлары арнайы білім алған маман емес. Ал бұл – ойландыратын жағдай. Сондай-ақ, музыканттардың жан-жақты өсуі де, аспаптардың өзара дыбыс үндестігі мен тепетендігі сақталу жағы да ақсауы әбден мүмкін<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ахмет Жұбанов (1906-1968) алғаш 1934 жылы халық аспаптар оркестрінің құрып (бүгінгі Құрманғазы атындағы Мемлекеттік академиялық ұлттық оркестрі), оның көркемдік жетекшісі және бас дирижёры болып 1934-1952 жылдары қызмет істеді.

<sup>11</sup> Осы сөзімізге дәлел ретінде, дирижёр мамандығы туралы белгілі ұстаз И.Мусин: «Дирижёр должен обладать

Мақалада біз көтеріп отырған тақырып туралы Қазақстанның еңбек сіңірген артисі Жексенбек Нұржауов<sup>12</sup> та өз ойымен бөлісті: «Облыста кәсіби оркестрді құру оңай болған жоқ. Бұл мәселені біз 2010 жылда қолға алған болатынбыз. Мен ол кезде филармонияның көркемдік жетекшісі едім. Әйтеуір, түрлі себеппен 2011 жылға дейін оркестр құрыла қойған жоқ. 2011 жылдың басында облыстық мәдениет басшысына Айнұр Сәденова тағайындалғаннан кейін, осы мәселені өзі тікелей қолға алып, сол кездегі облыс әкімі Қанат Бозымбаевтың қолдауымен аз уақыттың ішінде-ақ оркестр ашылды. Ол гуманитарлық педагогикалық колледждің мұғалімдері мен студенттерінен құрылды. Кезінде, арнайы музыкалық колледж бен мәдени-ағарту училищені біріктіріп гуманитарлық колледж еткеннен кейін, музыканттарды бір ғана факультетте дайындайтын болды. Бұл жағдай музыка мамандарының тапшылығы мен сапасына кері әсерін тигізбей қойған жоқ. Кейінірек, консерватория бітірген бірнеше жергілікті мамандар келіп қосылды. Ал, сырттан маман шақыру үшін оларды үй-жаймен қамтамасыз етіп, жалақысын да дұрыстау керек. Өкінішке орай, бұл екеуі де оңайлықпен шешімін таба қоятын мәселе емес екені белгілі. Сондықтан, мұғалімдермен, және олардың шәкірттерімен жұмыс жасауға тура келді. Осыған байланысты, жұмыс кестесін солардың ыңғайына қарап құрдық. Концерт қойған кезде де осы жағдай қиындық туғызды. Сайып келгенде бұның оркестрдің орындаушылық деңгейіне кері ықпал ететіні белгілі.

Репертуарға келетін болсақ, композиторларға арнайы тапсырыс беріп отырмағандықтан, оның да тапшы болатыны сөзсіз. Ол үшін арнайы қаражат бөлініп отыруы қажет.

Оркестрге кәсіби дирижёр жетекшілік ету керектігі өз-өзінен белгілі. Облыстарда осы жағы да ақсап тұр. Сондықтан айтайын дегенім – Құрманғазы атындағы консерватория мен Қазақ ұлттық өнер университеті халық аспаптар оркестрлері үшін орындаушы мамандар мен дирижёрларды, және де осы ұжымдарға арнайы шығарма жазатын композиторларды сұранысқа сай дайындау керек деп санаймын».

Біз де осы пікірге қосыламыз. Егер тарихқа келетін болсақ, 1950 жылдан бастап Құрманғазы атындағы оркестрге қызметке консерваторияда арнайы білім алған жас мамандар келіп, ұжымның орындаушылық мүмкіндігінің өсуіне айтарлықтай ықпал етті. Болашақ кәсіби музыка маманы арнайы музыкалық мектептер мен колледждерде дайындалады. Аспапта орындаушы шәкірттер басқа пәндермен қатар оркестр сабағында, ұжымдық орындаушылық өнерді меңгеруге машықтанады. Сондықтан, оқу орнындағы оркестрдің жетекшісі де кәсіби дирижёр болуы керек екені айтпаса да түсінікті. Алайда, көпшілік оқу орындарында бұл пәнді жүргізуді басқа бір маманға жүктей салатыны жиі

---

глубокими и многосторонними знаниями различных теоретических предметов, инструментов оркестра, оркестровых стилей; в совершенстве владеть анализом формы и фактуры произведения; хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства, иметь развитой слух (гармонический, интонационный, тембровый и пр.), хорошую память и внимание» [6, 7 б.].

<sup>12</sup> Ж.Нұржауов – 2011 жылы Жамбыл облыстық оркестрін құрушыларының бірі. 2011-16 жылдары осы ұжымның көркемдік жетекші және домбырашылар тобының концертмейстері болып қызмет істеді.

кездеседі. Әрбір шәкіртке өз аспабында орындауды арнайы бағдарламамен сатылап меңгерткендей, оркестр пәнінің бағдарламасы да солай құрылуы керек. Шәкірттің ұжымдық орындаушылық өнерді кәсіби бағытта меңгеріп, әр жанр мен формадағы шығармаларды түсіне біліп өз дәрежесінде орындауы үшін, жоғары оқу орындарындағы оркестр пәнінің бағдарламасы да біз айтып отырған талаптарға сай болуы қажет. Олай дейтін себебіміз, музыкалық оқу орны оркестрлерінің, филармонияның ұжымдары сияқты, жиі концерт қойып жүргенін көреміз. Әрине, болашақ өнер иесінің халық алдына шығып концерт қоюына қарсы емеспіз. Бірақ, әр концерт арнайы бағдарлама мен дайындықты қажет етеді. Ал ол, уақыттың жетпей қалуына байланысты, оқу жүйесі талабымен жасалған бағдарламаны толық өте алмайтын жағдайға әкеледі.

Келесі мәселе, ол әрине музыкалық аспаптар туралы болмақ.

Алғаш оркестр құрылғаннан бастап, құрамындағы аспаптар қайта жасалып, жетілдіріліп отырды. Бұл игі істі А. Жұбановтың басшылығымен атақты шеберлер: Қамбар Қасымов, және ағайынды Эммануил мен Борис Романенколар атқарды. 1958 жылы оркестр төрт сымішекті қобыздармен<sup>13</sup>, сымішекті домбыралармен, біржақты сырнайлармен<sup>14</sup> толықты. Оркестрдің бас дирижёры Ш.Қажығалиев<sup>15</sup> енгізген аспаптар А. Жұбановтың айтуынша: «... оркестрдің дыбыс күшін молайтып, орындау техникасын жоғарылатып, дыбыс бояуын байытып, жаңа орындаушылық мүмкіншіліктер туғызды» [2, 195 б.]. Бұл бастама 1991 жылы одан әрі өз жалғасын тауып, оркестрдің дыбыс бояуын қоңырлату мақсатында құрамнан сымішекті домбыралардың біразы алынып, олардың орнына «... Жайымов<sup>16</sup> осы ұжымға алғаш рет қылқобыз, шертер аспаптарын өз алдына жеке топ ретінде енгізді» [3, 71 б.].

Орындаушы аспабының сапалы болуы да өте маңызды. Кезінде, елімізде халық музыка аспаптарын жасайтын бірнеше шеберхана болған.

«Біріншісі – 1930-32 жылдардын бері жұмыс істеп келе жатқан Құрманғазы атындағы консерваториясы жанындағы шеберхана.

Екіншісі – Қарағанды облысындағы Осакаровка музыка аспаптарын жасайтын цех. Бұл цех 1941 жылы ашылып, 1947 жылдан бері жұмыс істеп келеді. Үшіншісі – 1968 жылы Орталық жобалау және конструкторлық технологиялық бюросының жанынан шеберхана ашылған, ол 1970 жылдан бастап Алматы мебель фабрикасына берілді.

Төртіншісі – 1966 жылдан бастап істеп келе жатқан Атырау қаласындағы музыка аспаптарын жасайтын шеберхана.

Бесіншісі – «Казреставрация» бірлестігі жанынан 1984 жылы ашылған шеберхана» [4, 21 б.].

---

<sup>13</sup> 1956 жылы Досымжан Тезекбаев үш ішекті қобызды жетілдіріп, шебер Алексей Першинге төрт сымішекті қобыз жасатты.

<sup>14</sup> Ол сырнайлардың клавиатурасы тек оң жағында орналасқан.

<sup>15</sup> Шамғон Қажығалиев (1927-2015) оркестрдің көркемдік жетекшісі және бас дирижёры болып 1952-1960, 1964-1968, 1971-1990 жылдары қызмет істеді.

<sup>16</sup> Айтқали Жайымов 1991-2006 жылдары Құрманғазы атындағы оркестрдің көркемдік жетекшісі және бас дирижёры болып қызмет істеді.

Бүгінде, аспап жасайтын шеберлер мен шеберханалардың жағдайы ойландырады. Белгілі шебер, Нұрлан Әбдірахманов бізге берген сұхбатында бұл мәселелер жайлы өз ойымен бөлісті. Оның айтуынша: «Кеңес Одағы кезінде әр орталықта, консерватория жанында, Осакаровкада музыка аспаптарын жасайтын арнаулы шеберханалар болатын. Соның арқасында, кәсіби музыканттар болсын, жалпы көркемөнерпаз болсын, ұлттық музыкалық аспаптармен қамтамасыз етілген болатын, десек, қате айтпаған болар едік. Әрине, кәсіби музыканттар мен жалпы көпшілікке арналып жасалған аспаптар сапасының әртүрлі болатыны түсінікті ғой. Менің айтайын дегенім, сол шеберханаларда музыкалық аспаптар, тек ондаған жылдар бойы кептірілген ағаштардан жасалынатын. Шеберханаларда арнайы құрылғы, станоктар, аспап жасайтын бөлмелер мен ағаштарды сақтайтын қоймалар болатын. Өкінішке орай, қазіргі кезде оның барлығы жоқ. Ал, бүгінгі шеберлер өз үйінің бір бөлмесін шеберхана етіуге мәжбүр. Ағаштарды, ішектерді, бұрандалы құлақтарды т.б. бөлшектерді өздері тауып сатып алып, қолдарында бар құралдарымен аспап жасап жүр. Әрине, сондықтан аспаптың сапасы да әр деңгейде болады. Ал енді, жалпы халық үшін деп жасап, базарларда т.б. жерлерде сатылып жүрген домбыралар – ешқандай сын көтермейді. Ендігі айтайын дегенім ол, арнайы музыка оқу орындарында музыкалық аспап жасайтын шеберлерді даярлау қажет екендігі. 1987-90 жылдары консерваториядағы домбыра кафедрасының меңгерушісі А. Жайымов, консерватория жанындағы шеберханадағы жас шеберлер Сұлтан Мұсаев пен Аман Сапаровты арнайы домбыра мамандығы бойынша консерваторияда сырттай оқытқан болатын. Себебі, әр шебер өзі жасайтын аспапта ойнай біліп, оның орындаушылық мүмкіндігімен, аскустикалық заңдылығынан толық хабардар болуы керек. Қазақстанда тек ұлттық аспаптар емес, сонымен қатар басқа да аспаптарды жасаушы, бұрауын түсіруші, жөндеуші т.б. мамандар жоқтың қасы екені бәрімізге аян».

Ал, оркестрдегі аспаптар құрамына келетін болсақ, қазақ оркестрі – күрделі организм. Олай дейтін себебіміз, оның құрамындағы аспаптардың орындау ерекшеліктері, дыбыс шығару тәсілі және дыбыс күші әрқилы. Мысалы, бірнеше ғасыр бойы дамып, қалыптасқан симфония оркестрі «жұптық» («парный») немесе «қос» («двойной»), «үштік» («тройной»), «төрттік» («четверной») деп бөлінеді. Әлемге әйгілі композитор, симфония оркестріне аспаптаудың хас шебері Н.А. Римский-Корсаковтың айтуынша: «Число первых скрипок в больших оркестрах доходит до 20-ти и до 24-х, причем соответственно умножаются и прочие смычковые инструменты. Такая численность, однако, ложится тяжестью на нормальный состав деревянных духовых инструментов, число которых в таком случае приходится удваивать» [5, 12 б.]. (Төменде келтірілген кестелер Н.А. Римский-Корсаковтың «Основы оркестровки» (1-том) атты еңбегінің 12, 17, 24 беттерінен алынды).

Үрлемелі ағаш аспаптары;

Парный состав.	Троечный состав.	Четверной состав.
(II—Flauto piccolo). 2 Flauti I. II.	(III—Flauto piccolo). 3 Flauti I. II. III.	1 Flauto piccolo (IV). 3 Flauti I. II. III.
2 Oboi I. II.	(II—Flauto contralto). 2 Oboi I. II.	(III—Flauto contralto). 3 Oboi I. II. III.
(II—Corno inglese). 2 Clarinetti I. II.	1 Corno inglese (III). (II—Clarinetto piccolo). 3 Clarinetti I. II. III.	1 Corno inglese (IV). (II—Clarinetto piccolo). 3 Clarinetti I. II. III.
(II—Clarinetto basso). 2 Fagotti I. II.	(III—Clarinetto basso). 2 Fagotti I. II.	1 Clarinetto basso (IV). 3 Fagotti I. II. III.
	1 Contra-fagotto (III).	1 Contra-fagotto (IV).

Үрлемелі жез аспаптары;

Соответственно парному составу деревянных.	Соответственно троечному составу деревянных.	Соответственно четверному составу деревянных.
2 Trombe I, II.	3 Trombe I, II, III. (III—Tromba c.-alta). или [ 2 Cornetti I, II. 2 Trombe I, II.	(II—Tr-ba piccola). 3 Trombe I, II, III. (III—Tr-ba c.-alta или Tromba bassa).
4 Corni I, II, III, IV.	4 Corni I, II, III, IV.	6 или 8 Corni I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.
3 Tromboni.	3 Tromboni I, II, III.	3 Tromboni I, II, III.
1 Tuba	1 Tuba <sup>1</sup> .	1 Tuba.

Ішекті-ысқышты аспаптар;

	Большой оркестр	Средний оркестр	Малый оркестр
Violini I . . .	16	12	8
"    II . . .	14	10	6
Viole . . . . .	12	8	4
Violoncelli . . .	10	6	3
Contrabassi . .	8—10	4—6	2—3

Демек, оркестрдегі аспаптар топтарының арасындағы дыбыс тепетендігін сақтау өте маңызды. Сондықтан, аспаптаушы маман және басқарушы дирижёр осының барлығын жетік білмейінше, жоғары деңгейдегі нәтижеге қол жеткізе алмайды. Осыған байланысты, біздің ойымызша, қазақ оркестрінің өзіне ғана тән дыбыс тепетендігін сақтайтын құрамды жүйелеу қажеттілігі туындайды.

Біз мақаламызда қазақ оркестрінің бүгінгі хал-ахуалы жайлы көптің көкейінде жүрген мәселелерді қозғадық. Осы туралы Н. Әбдірахманов, Қ. Ғафуров, Ж. Нұржауовтармен сұхбаттасқанда олар да осындай күрмеуі

шешілмей тұрған жағдайлардың бар екендігін айтты. Шынында да, музыканттар мен кәсіби дирижёрлардың жетіспеуі, репертуар тапшылығы, аспаптар құрамының жүйеленбегендігі, аспаптардың жасалу сапасы ойдағыдай еместігі және т.б. мәселелер қазақ оркестрінің дамуына үлкен кедергі келтіреді.

Ойымызды түйіндей келе, асыл қазынамыз – ұлттық музыка өнерімізді жоғалтпай сақтап, қалың жұртшылық пен өскелең жас ұрпақты тәрбиелеу ісіне өлшеусіз үлес қосып келе жатқан қазақ оркестріміздің заманауи талапқа сай өркендеп өсе беруі үшін, осы мақалада көтерілген өзекті мәселелердің түйінін шешу – кезек күттірмейтін істің бірі деп санаймыз.

#### **Әділет:**

1. Гизатов Б. Академик Ахмет Жубанов. Алма-Ата: Жазушы, 1972 – 268 б.
2. Жұбанов А. Ән-күй сапары. Алматы, Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, 1976 ж. 478 б.
3. Жайым А. Айтқали Жайымов және қазақ оркестрі // Цифрландыру және білім беру процесі. – Нур-Султан, 2020. 124 б. – Б. 68-74.
4. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры: Көпшілік оқырман қауымға арналған. Алматы: Ана тілі, 1994. 128 б.
5. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки том-1. Москва: МУЗГИЗ, 1946. – 124 б.
6. Мусин И. Техника дирижирования. – Ленинград: Музыка, 1967. – 352 б.

### **ТРУДНОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ В КАЗАХСТАНЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

***Жуманов Е.К.,***

***магистрант 1 курса специальности «Инструментальное исполнительство»***

***Казахский национальный университет искусств***

***Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ***

***Кузбакова Г. Ж.***

Концертмейстерство – важная и неотъемлемая часть деятельности пианиста. Именно данная специальность является тем, с чего начинается свой творческий и карьерный путь пианист. Само аккомпанирование тесно взаимодействует почти со всеми другими музыкальными профессиями. Помимо самой важной функции концертмейстера – поддержки солирующего исполнителя, он исполняет и другие обязанности. Это – разучивание с солистами партий ансамбля, оценка и контроль качества исполнения, знание исполнительской специфики иллюстратора, участие в разработке репетиционных планов и программы выступлений. Также, для еще юных исполнителей, концертмейстер исполняет роль ментора, благодаря своему опыту и навыкам, он может и порой обязан указать иллюстратору на ошибки и помочь решить их. Ведь концертмейстер обладает еще одной главной

особенностью, он выступает в роли слушателя, и таким образом может оценить со стороны качество звучания ансамбля.

Понимание особенности и специфики профессии концертмейстера закладывается в образовательных учреждениях, путем активного участия в концертной деятельности вместе с учащимися других специальностей, а также совместной сдачи экзаменов. Это помогает учащемуся изучать исполнительские особенности других специальностей, взаимодействуя с ними, развить навыки ансамблевого исполнения и воспитания к постоянному музыкальному саморазвитию. Помимо того, что концертмейстер работает с иллюстраторами, которые выступают в роли примы, он еще взаимодействует с музыкальными коллективами, например, с хореографическим ансамблем. Концертмейстер в этом смысле занимает значительную роль, наряду с балетмейстером. Особую трудность на наш взгляд составляет работа концертмейстера пианиста при иллюстрации казахских народных песен и танцев, обработок, а также произведений казахских композиторов.

В Казахстане подготовкой хореографов занимаются такие учреждения как Казахская национальная академия хореографии, Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева, Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова, Ансамбль народного и эстрадного танца «Гульнар», 1 и 2 школа искусств и другие образовательные заведения. Благодаря распространенности обучающих хореографических заведений, возникает потребность в концертмейстерах, имеющих навыки и знания танцевальных особенностей исполнения. Обучение происходит по направлениям – балетное искусство; классический, народный и эстрадные виды танцев. В процессе обучения будущих хореографов значительную роль, играет аккомпаниатор. Ведь именно он выбирает музыкальный материал в соответствии с программой, а также и для каждого вида упражнений. В обязанности концертмейстера как свидетельствует практика, входит поиск музыкального сопровождения для классического и народно-сценического вида танцев из произведений различных эпох, стилей и жанров. При подборе музыкальных произведений, аккомпаниатор должен владеть знаниями о формах и этапах обучения, владеть французской терминологией и характеристикой каждого экзерсиса (упражнения).

Однако на данном этапе возникают трудности для начинающих концертмейстеров, впервые столкнувшихся с казахской народной хореографией. Все дело в том, что казахской музыке присуща постоянная смена ритмов, что создает калейдоскоп смены размеров в нотации. Концертмейстеры, не имея необходимых знаний об особенностях казахского метроритма, тем не менее, вынуждены решать насущные задачи на практике уже непосредственно в работе. Ввиду частой смены размера нарушается ощущение квадратности. Кроме того, нередко, аккомпаниатор прибегает к «подстраиванию» композиции под «квадрат», однако при этом, нарушается целостность формообразующая роль каденций. Так же, гораздо легче просто заучить нотный текст или интуитивно полагаться на врожденное ощущение метроритма. Однако

подобное устранение проблемы со стороны аккомпаниатора никак теоретически и методологически необоснованно, и, следовательно, полагаться на подобные решения метроритмических исполнительских задач нецелесообразно.

Существует другой подход к преодолению трудностей в работе концертмейстера в классе хореографии, который позволяет разрешить данный вопрос, на наш взгляд, с методологически верной стороны. Обратимся к исследованиям проблем ритма в казахской музыке. Теория казахского ритма как таковая не опубликована в целостном виде, однако отдельные исследования существуют. Прежде всего, отметим общие вопросы ритма и метра, которые содержатся в таких работах как: «Русская музыкальная ритмика» [1] и очерк «Музыкальный ритм» В.Н. Холоповой [2], М.Г. Харлап «Ритм и метр в музыке устной традиции» [3], Е.А. Ручьевская «Движение и ритм» [4] и др. Проблемы же казахского метроритма изучены в таких научных трудах отечественных исследователей как А.Е. Байгаскина «Ритмика казахской традиционной песни» [5], И.К. Кожобеков «Метрическая система казахской песни» [6], Г.Ж. Кузбакова «Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика» [7] и др. На наш взгляд, методологический подход к пониманию казахской музыки в хореографических произведениях можно осуществить, опираясь на исследование И.К. Кожобекова.

В статье «Метрическая система казахской песни» И.К. Кожобекова особенности казахской метрической системы обстоятельно исследуются с позиции исторического развития казахской народной музыки и ее взаимодействия с европейской метрической системой. Несмотря на то, что метроритмический рисунок казахских песен представляет собой сплошную и непрерывную переменность тактовых размеров, И.К. Кожобеков приводит доказательство о развитой метрической организации в них. Первым доказательством является ощущение ритмической стройности песни и предсказуемости мелодического процесса. Данное утверждение находит свое обоснование в том, что «носители песенной традиции, улавливая самые тонкие ритмические смещения, способны оценивать их как вполне допустимые или, напротив, неоправданные, а этот факт можно понимать как проявление действия метрических критериев ритмического чувства» [5, с. 2]. Вторым, является точное предсказывание цезуры до ее начала, несмотря даже на отсутствие текста в чисто мелодическом исполнении. Само понимание ритмических закономерностей, ощущение и предчувствие границ построений мелодии, строгой соизмеримости длительностей, указывают на уже упорядоченные стандарты ритмического развертывания напева [5, с. 2].

Исходя из этих фактов, указывающих о метроритмической организации казахской музыки И.К. Кожобеков дает исчерпывающее объяснение постоянной в ней смены размеров. Свою точку зрения он объясняет несколькими причинами.

Первая причина обнаруживается в самой нотации. Такие деятели как А.В. Затаевич, Б.Г. Ерзакович, Е.Г. Брусиловский, А.К. Жубанов и др. делали

нотные записи, опираясь на европейскую тактовую систему. Ее особенности заключаются в том, что: сильная доля является началом такта; количество долей в такте определяется числом длительностей от одной сильной доли до другой; доли, входящие в такт, должны быть одной величины, поскольку метр – это закономерное чередование одинаковых длительностей и метрические удары всегда следуют с равной периодичностью и частотой; пульсация метрических ударов протекает ровно и непрерывно – и при нотации весь напев, от начала и до конца подвергается такто-метрическому измерению.

Вторая причина, которая усложняет определение метрической логики, состоит в наложении стадий развития казахской традиционной музыки. Это характерно не только для нее, но, в общем для всех фольклорных и устных культур мира. Эту особенность видно в «многослойном напластовании одновременно сосуществующих типов ритмоинтонирования» [5, с. 3].

Далее, автор исследования излагает особенности казахской метрической системы в сравнении с европейской. В европейской тактовой системе все доли равной ритмической величины. А в казахской же величина метрических единиц непостоянна, однако последняя доля метрического периода является пролонгированной, то есть продолжительной. По логике такто-метрического принципа счет на последней продолжительной ноте следует продолжить, но в казахской песне конечный тон содержит в себе лишь одну счетную единицу. Главная особенность такого метрического конца заключается в том, что действие метра, а также счет на конечной доле останавливается. Данное качество «пролонгированного конечного тона» в метрическом построении, происходит из самого казахского языка, где характерной чертой является продление последнего слога в слове или цепочке нескольких слов, объединённых по смысловому принципу.

Распорядок метрических долей в такте диаметрально противоположен европейской тактовой системе. Если в европейской системе сильная доля находится в начале такта, а все последующие слабые (следовательно, самая «легкая» находится в конце), то в казахской метрике, напротив, в конце находится самая сильная доля, а все предшествующие ей являются долями движения (по аналогии «слабые»). Можно сказать, что конечная доля является здесь метрическим центром, то есть доля, которая является опорой, на которой завершается становление такта [5, с. 12].

Различается и принцип образования такта в европейской и казахской музыке. В тактовой системе европейской музыки доли и длительности есть итог деления целого на части. При делении на четыре образуется размер – 4/4, при делении на три – размер  $\frac{3}{4}$  и т.д. То есть метрические доли буквально и есть части поделенного целого – такта. Представляется нам европейский такт в виде одной цельной ячейки, который был изначально дан, следовательно, его можно делить на части-доли. Потому мы видим, что тактовая ячейка образована и дана целиком. Данная особенность объясняет характерное постоянство размеров, и такт представляет собой постоянную величину, а

равенство тактов создает условие упорядоченности в процессе музыкального движения [5, с. 15].

В тактовой системе казахской музыки такт образуется наоборот – путем сложения метрических долей. Происходит такой процесс сложения долей до определенной величины – 7 или 11. То есть в казахском метре такт является результатом сложения метрических единиц времени. Поэтому неизвестно заранее какой величины он окажется в итоге, а также сколько будет себя включать в себя метрических единиц времени. Сам процесс сложения может продолжиться или остановиться, однако нужно соблюдать одно правило – такт завершается на сильной единице времени, которое за счет принципа *альтернации* (термин И.К. Кожобекова) останавливается на нечетной позиции. Вследствие данной особенности казахской музыки, мы видим в нотационных записях постоянную неоднородность тактовых размеров. Ведь европейская нотная запись такта вынуждена адаптироваться под мелодический замысел, даже если это выливается в причудливый нотационный рисунок.

Метрическая форма напева формируется из общего сочетания слоготона, производными которого являются поэтический размер и музыкальный ритм. Если рассматривать в структурном отношении, то метр соответствует основным силлабическим размерам стиха. Выглядит это как «...семислоговой стих с внутренним делением 4+3 и одиннадцати слоговым стихом с делением 4+3+4 или 3+4+4. Это широко распространенная метрическая ячейка является универсальной, так как при ее сложении образуются основные метрические формы – 7 и 11, в музыке метрические периоды единого строения чаще всего так же образуются из 7 и 11 “долей”» [5, с. 11]. Такая метроритмическая организация показывает, что в казахской музыке были выработаны собственные механизмы организации метра. Об этом свидетельствует факт того, что метрические размеры в казахской песне состоят из нечетного числа единиц [5, с. 12].

Существуют факторы, по И.К. Кожобекову, влияющих на пульс и величину метра. Начальный мотив может определить весь будущий ритм. А сама *метрическая пульсация* ориентируется на *тоновый ритм* начального мотива и на его ритмическую величину. Такое влияние оказывает мотивное сочетание поэтической строки. Хотя данные факторы могут подчиняться и дополнять друг друга, тем не менее, они вполне могут выступать в индивидуальном виде, приобретая уже доминантный характер. Также они не исключают друг друга, а наоборот могут сосуществовать параллельно. Все это указывает на то, что в казахской музыке «...метрический пульс не устанавливается заранее и не предшествует музыке в виде автономного счета единиц времени, в который затем встраивается музыкальное произведение» [5, с. 14]. Общая картина складывается такой, что счет ведется одновременно на нескольких уровнях, что порождает феномен *полиритмии*. Каждый уровень в этом одновременном действии выполняет свои цели.

Из вышесказанного видно, что вольное образование метра как характерного качества казахской музыки имеют под собой фундаментальную

структурную организацию. Такие действия вызваны обязательным налаженным взаимодействием стиха с ритмической формой напева, и благодаря чему появляется песенная форма стиховой строки. Сам народный стих не может существовать отдельно от музыки, так как исполняется с помощью пения. Таким образом, мера песенной формы народного стиха определяется, как и количеством слогов, так и общим числом слога-тонов. Данная свобода и произвольность творческого подхода поэта исполнителя, следует оценивать как доказательство ориентации стихового ритма на движение мелодии [5, с. 14].

Таким образом, принимая во внимание исследование И.К. Кожабекова, мы начинаем понимать причины, казалось бы, нелогичности и сложности нотационных записей казахских песен и обработок. Взятая за основу записи произведений европейская тактовая система, которая предполагает, что такт уже дан и его можно делить на равные части-доли, сталкивается с казахским методом образования такта, где такт образуется наоборот путем сложения единиц-долей. Если простыми словами, то в европейской метрической системе такт уже заранее предопределён и дан, а в казахской метрике такт формируется в процессе исполнения певцом исполнителем и его творческим видением, потому неизвестен заранее. Осложняется процесс образования казахского ритма еще и тем фактом, что в европейской музыке сильная доля – это первая нота, которая часто четного числа. Тогда как сильная доля в казахской музыке последняя и она обязательно будет нечетной [5, с. 12].

Понимание этих особенностей дает возможность взглянуть на нотацию казахской музыки не как на хаотичное чередование различных размеров, а как на организованную метрическую систему, которая в силу сложившихся обстоятельств вынуждена была как-то, идя на компромиссы, сосуществовать с европейской классической нотацией.

Таким образом, в данной статье поставлена проблема преодоления трудностей метроритмического характера концертмейстерской работы в классе казахской хореографии. Правомерным представляется ее решение, на наш взгляд, посредством научно обоснованного методологического метода. Подход к преодолению «беспорядочности» смены метра необходимо осуществить путем теоретического осмысления логики казахского метроритма, опираясь на природу и сущность национальной ритмики, что значительно облегчит понимание и осмысление аккомпаниатором временной природы казахской музыки, а следовательно, и насущные исполнительские задачи.

#### **Литература:**

1. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Музыка, 1983. – 281 с.
2. Холопова В.Н. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
3. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. – М.: Музыка, 1986. – 102 с.

4. Ручьевская Е.А. Движение и ритм. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Издательство «Композитор – Санкт-Петербург», 2011. С. 451-455.

5. Байгаскина А. Е. Ритмика казахской традиционной песни: учебн. пособие \ А.Е. Байгаскина. – АГК им. Курмангазы, – Алма-Ата, 1991. – 202 с.

6. Кожобеков И.К. Метрическая система казахской песни. Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве»/ Российская Академия музыки имени Гнесиных, Москва. – 2010.

7. Кузбакова Г.Ж. Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика. Монография. – Астана: Мастер ПО, 2012. – 183 с.

## **РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ В СТАНОВЛЕНИИ ФЛЕЙТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА КАЗАХСТАНА**

*Елибаева Х.Г.,*

*магистрант 1 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ  
Кузбакова Г.Ж.*

К рубежу XX-XXI веков флейтовое исполнительство прошло большой и сложный путь развития. Музыкальные конкурсы – неотъемлемая часть творческой деятельности исполнителей. Для флейтистов, также как и музыкантов других специальностей, музыкальные состязания предоставляют возможность проявить свои творческие способности и таланты, продемонстрировать технические навыки и умения. Конкурсы также дают шансы выйти на мировые классические сцены. Помимо прочего, у победителей таких состязаний получают достойное материальное вознаграждение. Учитывая исторические условия формирования исполнительской деятельности флейтистов в XXI веке, было бы интересно рассмотреть становление казахской флейтовой школы в аспекте конкурсной деятельности.

В истории казахской флейтовой школы конкурсы занимают значительное место. Прежде чем обратиться к истории конкурсов в сфере флейтового исполнительства, следует остановиться на вопросах становления казахской флейтовой школы, которая является относительно молодой по сравнению с другими мировым флейтовым школами. Как и во многих постсоветских странах, становление казахской флейтовой школы неразрывно связано с традициями флейтового исполнительства в СССР.

Так, зарождение казахстанской флейтовой школы начинается с приезда в 1947 году в Казахскую тогда АССР замечательного музыканта *Ивана Коноплева* (1896-1968 гг.) – флейтиста Большого Театра СССР, выпускника Московской консерватории, ученика В. Кречмана. «Великолепный музыкант-виртуоз Иван Петрович Коноплев приезжает по приглашению на работу в

качестве солиста Казахского национального академического театра оперы и балета им. Абая (1934-1992, ныне Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ им. Абая), а также в качестве старшего преподавателя в Казахской консерватории имени Курмангазы (ныне Казахская национальная консерватория (КНК) им. Курмангазы)». С данного периода ведет свой отсчет флейтовое исполнительство в республике [1, с. 22].

За время своей педагогической деятельности, с 1947 по 1966 года И.Коноплев выпускает плеяду флейтистов, среди которых – Евгений Бреусов, Эмилия Козловицкая, Зейнеп Мурзахметова, Зейнеп Бакенова, Валерий Кнителъ. В последующем каждый из его выпускников, работая в сфере музыки, внес свой вклад в развитие флейтового исполнительства.

Одним из выдающихся учеников И.П. Коноплева явился «*Валерий Адольфович Кнителъ*, сыгравший важную роль в становлении казахской флейтовой школы» [1, с.23]. За время работы в консерватории В.Кнителъ взрастил прекрасное поколение флейтистов, среди которых – К. Жумакенов, Е. Нургалиев, Б. Байсагатов, Н. Изотов, Ю. Шабалнин, А. Оспанова, Р. Маркин и многие другие, которым суждено было сыграть значительную роль в развитии флейтовой школы Казахстана в 1990 и последующие годы [1].

Как мы видим из литературы, казахская флейтовая школа берет начало от русского флейтового исполнительства. Благодаря замечательным музыкантам и прекрасным педагогам исполнительство на флейте в Казахстане довольно активно развивалась, ряды музыкантов пополнялись.

Что касается конкурсной деятельности казахской флейтовой школы, то необходимо отметить важность Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Всесоюзный конкурс – один из престижных музыкальных состязаний, который оставил значимый след в развитии флейтового исполнительства.

В истории казахской флейтовой конкурсной деятельности знаменательными становятся Всесоюзные конкурсы, проведенные в 1983 и 1987 годах. К тому времени появились яркие представители казахской флейтовой школы, которые не только участвовали на конкурсах, но и стали лауреатами. Так, на Всесоюзном конкурсе исполнителей на деревянных духовых инструментах, проходившем в 1983 в г. Одессе приняли участие около 160 человек, что показало небывалый рост исполнителей и уровень мастерства. «В номинации флейта лауреатом III премии становится флейтист из Казахстана **Кайрулла Жумакенов**, где первую разделили Л. Лебедев (Москва) и И. Родионов (Ленинград), вторую премию присудили А.Королеву (Москва)» [2, с. 111].

*Кайрулла Акрамашевич Жумакенов* (1955-2008 гг.) великолепный музыканта-виртуоз, профессионал с большой буквы, является одним из первых флейтистов Казахстана, который стал лауреатом всесоюзного конкурса. Его имя занимает важное место в истории казахской духовой музыки. К. Жумакенов выступал в составе официальных государственных делегаций, одна из которых сопровождала в 1987 году президента Республики Казахстан

Н.А. Назарбаева в Австрию. Неоднократно выступал с государственным духовым оркестром во Франции, Испании, Тайване, России. Записи флейтовых произведений в исполнении К.Жумакенова вошли в Золотой фонд Казахского радио и телевидения. «Упорство и настойчивость в достижении цели, беззаветная любовь к своей профессии – все это дает нам возможность говорить о Жумакенове как о выдающемся музыканте... », - писал Т.К. Нуралиев [3, с.89].

К. Жумакенов являлся прекрасным исполнителем, а также педагогом. С 1979 года он начинает свою педагогическую деятельность в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, а позже в 1998 году по приглашению выдающегося музыканта, ректора Казахской Национальной академии музыки (КазНАМ) Айман Мусахаджаевой приезжает в Астану преподавать и возглавить кафедру духовых и ударных инструментов. Среди его студентов и учеников, талантливые флейтисты, такие как: Б. Далишева, Н. Григорьева, Ф. Чулакова, А. Тараскин, А. Абдрахманова, Ж. Сапаргалиева и др. Пользуясь огромным авторитетом в музыкальном мире, К. Жумакенова связывала творческая дружба со многими отечественными и зарубежными музыкантами, дирижерами и солистами. В числе дирижеров, с которыми он сотрудничал: Саулос Сондецкис, Фуат Мансуров, Толепберген Абдрашев, Канат Ахметов, Александр Беляков и многие другие. Выступал с выдающимися солистами Республики Казахстан – А. Мусахаджаевой, Г. Мурзабековой, Ж. Аубакировой, М. Бисенгалиевым, с американским флейтистом Тригви Петерсоном. Таким образом отзывался профессор Т.К. Нуралиев [3].

Что касается Всесоюзного конкурса, который проходил в 1987 году в г.Хмельницком, то следует отметить тот факт, что в нем участвовало «163 духовика, из них 49 флейтистов, 29 гобоистов, 49 кларнетистов, 24 фаготистов и 12 саксофонистов» [4, с. 6]. Данные цифры свидетельствуют, о том, что с каждым годом конкурс расширялся и участников становилось больше. В номинации флейтистов было 4 представителя КазССР: Бану Далишева, Бекболат Байсагатов, Роман Маркин, Юрий Шабалкин (см. рис 2). Необходимо отметить, что на конкурсе на второй тур допускалась лишь половина участников. Бану Далишева участница 1 и 2 тура конкурса, где была представлена одна из сложных программ флейтового репертуара. В проведении конкурсов исполнительская программа всегда выявляет уровень мастерства исполнителей и престиж конкурса [4].

Программа данного состязания соответствовала требованиям международных конкурсов. Из конкурсного буклета Всесоюзного конкурса, мы видим, что на первом туре флейтисты исполняли Сонату И. Баха №5 ми-минор (1-2 части), Сонату С.Прокофьева (3 и 4 части). Во втором туре исполнялись 1 и 2 части концерт Ромберга, а также одно из предложенных произведений зарубежного композитора XX века: А. Жоливе «Песнь Линоса», А. Дютье «Сонатина», Казелла «Сицилиана и Бурлеска». Кроме того, участникам предлагалось исполнить соло для флейты, написанное специально для конкурса

В. Дьяченко «Пастораль». Третий тур включал исполнение Концерта соль-мажор В.Моцарта и Концертное Аллегро №2 В. Цыбина [4].

Важно заметить, что каждое из указанных произведений входит в золотой репертуар флейтистов и требует высокого профессионализма от исполнителей. Предложенные произведения зарубежных композиторов – яркие образцы французской музыки XX века, были призваны выявить блестящую технику, музыкальность и мышление исполнителей. Неслучайным был выбор произведений В.А. Моцарта и В. Цыбина на третьем туре. Концертные аллегро (№1-3) В. Цыбина являются одними из сложнейших произведений русской флейтовой музыки, где исполнитель может продемонстрировать объемный звук, наличие выдержки, а также блестящую технику.

Знаменательным событием в истории музыкальных конкурсов в Казахстане явилось проведение зонального «Конкурса исполнителей на духовых и ударных инструментах Республик Средней Азии и Казахстана» в 1990 г. в Алма-Ате. «В данном состязании принимали участие музыканты-представители Киргизской ССР, Узбекской ССР, Туркменской ССР, Таджикской ССР и Казахской ССР» [5, с. 4].

Основываясь на информации из конкурсных буклетов, следует отметить, что зональный конкурс по структуре и условиям проведения имел схожесть со Всесоюзными конкурсами и отличался лишь масштабом проведения. Во-первых, это – проведение конкурсных прослушиваний в трех турах: два отборочных и один финальный, с заранее составленной и объявленной программой. Во-вторых, утверждение состава членов жюри, где обязательно не менее 3 представителей по каждой специальности. В-третьих, распределение конкурсных премий, а также учрежденная сумма вознаграждения за каждую премию [5].

По специальности флейты участвовало 18 музыкантов. Из них 9 представителей из Казахской ССР, где Первой премии была удостоена **Бану Далишева**. Талантливая флейтистка, одна из первых студентов Кайруллы Жумакенова, ныне преподаватель в Казахском национальном университете искусств. В данной связи хотелось бы вкратце осветить творчество Бану Далишевой.

Свое знакомство с флейтой Бану Дукеевна Далишева (*род.в 1965 г.*) начала в РССМШ имени К. Байсеитовой в классе преподавателя Зейнеп Мурзахметовой (1972-1983 гг). Начиная со школьного периода, Б. Далишева участвовала на республиканских конкурсах, концертах и вела активную творческую жизнь, а именно, она принимала участие в конкурсах, посвященных 70-летию СССР, дню рождению Ленина и др. Б. Далишева имеет огромный опыт оркестрового и сольного исполнительства. Начиная свою деятельность в ГАТОБ им.Абая, в дальнейшем работая концертмейстером Тихоокеанского симфонического оркестра в г. Владивосток (Россия), являлась солисткой Дальневосточного симфонического оркестра в г.Хабаровск (Россия, 1994-2000гг.), а также работала в симфонических оркестрах под управлением

Ю Чи, г.Сеул (Южная Корея, 2000-2002 гг.) и симфоническом оркестре префектуры Аомори (Япония, 2002-2003 гг.).

Таким образом, казахская флейтовая школа прошла интенсивный путь становления, где уже на данном этапе ее представители участвовали на различных конкурсах и были удостоены призовых мест, что свидетельствует о международном признании. Данное явление обусловлено самим развитием культуры в Казахстане в ее историческом аспекте. То есть, становление флейтовой школы приходится на середину XX века в период, когда происходит бурное культурное развитие в стране: открываются театры, начинают вести свою деятельность различные музыкальные студии, проходят первые музыкальные состязания, где уже принимают активное участие молодые представители казахской флейтовой школы и получают наглядные результаты.

### **Литература:**

1. Нестерова О.В. Флейтовая школа Казахстана //«Актуальные научные исследования в современном мире». – Переяслав-Хмельницкий: общ.орг. «Институт социальной трансформации», – 2017. – №12(32). – С. 22-28.

2. Шутко Ю.И. История проведения всесоюзных конкурсов, исполнителей на флейте, как приоритетного направления воспитания, музыканта-духовика в СССР // Курский государственный институт, науч-практическая конференция «Просветительство как форма освоение муз. наследия: прошлое, настоящее, будущее». 2012. – С.108-113

3. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам. Очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. Учебное пособие. – Алматы, 2008. –116 с.

4. Всесоюзный конкурс исполнителей на деревянных духовых инструментах. – Министерство культуры СССР, конкурсный буклет – Хмельницкий, 1987. – 46 с.

5. Конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах Республик Средней Азии и Казахстана. – Государственный комитет Казахской ССР по культуре, конкурсный буклет – Алма-Ата, 1990. – 31с.

## **О ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА СЕРИКА СЫРЛЫБАЕВА**

*Мухамедова Д.Х.,*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ  
Курмангалиева М.С.*

Серик Сырлыбаев – один из выдающихся скрипачей исполнителей и педагогов Казахстана, ученик одного из создателей национальной скрипичной

школы Казахстана – В.С. Хесса. Серик Сырлыбаев является профессором консерватории города Патры в Греции, а также профессором Казахского национального университета искусств. Его педагогическая деятельность, начавшаяся в 1984 году, продолжается до нынешнего времени. Он воспитал значительное количество студентов по классам скрипки и квартета, выпустив значительное количество учеников, многие из которых с юности являются артистами камерного оркестра колледжа КазНУИ.

Серик Сырлыбаев родился 26 июля 1957 г. в городе Алма-Ата, в семье партийного работника и школьной учительницы. С самого детства Серик проявлял интерес к музыке и с 4-ех лет спокойно подбирал все мелодии на игрушечном рояле, подаренном ему отцом. Можно сказать, что именно таким образом мальчик самостоятельно научился играть на фортепиано.

В возрасте 7 лет в 1964 году, Серик Сырлыбаев поступил в специализированную музыкальную школу-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой. Но комиссия, увидев абсолютный слух и физиологические особенности распределила его в класс скрипки к Борису Леонидовичу Дуброву, у которого он проучился до третьего класса. Четвертый и пятый класс он был переведен в класс первого профессионального казахского скрипача – Айткеша Толганбаева, а в шестом классе – в класс одного из основоположников скрипичной школы Казахстана, профессора В.С. Хесса. И с тех пор Серик будет учиться у профессора до окончания консерватории.

В 1975 г. Серик Сырлыбаев поступил в Алма-Атинскую консерваторию им. Курмангазы. Во время учебы он активно участвует в творческой жизни консерватории: ежегодно дает сольные концерты; принимает участие в вечере, посвященной чехословацкой камерной музыке; играет в камерных ансамблях; выступает в Ереване на Всесоюзном фестивале творческих ВУЗов страны; выступает в составе оркестра Театра оперы и балета имени Абая на гастролях в Большом театре Союза ССР; принимает участие на концерте педагогов и студентов Алма-Атинской консерватории в Братиславе, организованного Высшей школой музыкальных искусств в Братиславе. Здесь Серик Сырлыбаев исполнил «Цыганку» М. Равеля и «Мелодию» Г. Жубановой. Помимо Серика Сырлыбаева на концерте также участвовали Роза Фарашева, Баян Рсалдина, Гафиз Есимов, Евгений Вербич, Нурлан Измайлов, Айткали Жайымов. Также Серик Сырлыбаев в своем исполнении представляет Газизе Ахметовне Жубановой, написанный ею Концерт для скрипки с оркестром в редакции В. С. Хесса.

В 1979 г. будучи студентом 4 курса, он был приглашен на место первой скрипки в Государственный струнный квартет Казахской ССР, в составе которого были Анвар Акпаров (первая скрипка), Ермухан Рыскельдиев (вторая скрипка), Валерий Багаутдинов (альт), Кенжебай Андарбаев (виолончель) (по причине ухода Анвара Акбарова). Проработав в квартете полтора года, он успел несколько раз поучаствовать на Пленуме Союза Композиторов, исполнив различные произведения композиторов Казахстана, обработки казахских пьес, квартеты венских классиков и квартеты Брусиловского и Новикова.

В 1980 г. окончив консерваторию с отличием, поступает в аспирантуру в Московский музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, в класс профессора, народного артиста РСФСР, М. Фихтенгольца. Затем начинается служба в армии, которая длится 2 года.

В 1982-1984 годы были посвящены аспирантуре в стенах Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных (в классе профессора, народного артиста РСФСР, М. Фихтенгольца). Во время учебы поддерживает тесное общение с соотечественниками, находящимися в Москве: Яннис Мавриди, Аскар Бурибаев, Эрик Курмангалиев и др.

После окончания аспирантуры С. Сырлыбаев начинает преподавательскую стезю в Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы и в музыкальной школе-интернате для одаренных детей им. А. Жубанова (по совместительству).

Серик Сырлыбаев являясь старшим преподавателем Алма-Атинской государственной консерватории, также часто солирует в сопровождении симфонического оркестра Казахской ССР. Скрипач вносит свою лепту в поддержку строителей Байкало-Амурской магистрали в составе артистов агитационно-художественной бригады ЦК ЛКСМ Казахстана. Вместе с другими артистами данной бригады направляется в Реку Чару, в поселок Новые Чары. В течение недели артисты из Алма-Аты выступали с концертами для строителей, посланцев республики – рабочих КазБАМСтроя, на импровизированных сценах прямо на рабочих местах или в вагончиках. Также в поселке артисты оказывали методическую помощь местной музыкальной школе.

Из педагогической и исполнительской деятельности Серика Сырлыбаева органично вытекает и активная миссия пропагандиста музыкального искусства. В 1986 году они с сестрой Саидой стали инициаторами создания постоянно действующего лектория при Государственном музее искусств Казахской ССР имени Кастеева, где Саида работает заведующей отделом прикладного искусства. Из фондов музея устроили выставку «Пять стран – пять веков», посвященную западноевропейскому искусству. Одновременно в просторном выставочном зале звучали старинные трио-сонаты для двух скрипок, виолончели и чембало, «Исполнение в музее произведений Генделя, Баха, Рамо требовало от музыкантов создания такого полюса напряжения, который бы объединил разные эпохи, мотивы, образы. Надо было, чтобы музыка зазвучала в каждом из нас» (из интервью с С. Сырлыбаевым).

В 1988 году был объявлен конкурс на место квартета в Казгосфилармонии им. Джамбула. Состав, в котором ранее играл Серик Сырлыбаев, где также были Ермухан Рыскельдиев, Валерий Багаутдинов, Кенжебай Андарбаев перестал существовать после того, как скрипач уехал в аспирантуру. Впоследствии образовалась свободная единица струнного квартета в филармонии. На конкурсе принимали участие несколько квартетов. Данный конкурс выиграл квартет в составе которого были Яннис Мавриди, Жания Талдыханова, Роберт Смагулов и Аскар Бурибаев. Затем в 1989 году на

место Жании Талдыхановой в состав квартета был приглашен Серик Сырлыбаев. Серик с удовольствием принимает приглашение товарищей, и вместе они становятся новым составом Государственного струнного квартета Казахской ССР при Казахской государственной филармонии имени Джамбула. И с тех пор квартет в данном составе просуществовал до 2002 года.

Начав работать в филармонии жизнь участников квартета тотчас расцветает новыми яркими оттенками. В этот период всеобщего подъема квартету пошла навстречу и Министерство культуры, и филармония. В 1989 году из не так давно организованной Государственной коллекции струнных инструментов квартету были выделены 2 скрипки и виолончель. Музыканты играли на инструментах из Государственной коллекции вплоть до 1991 года, т. е. до отъезда в Грецию.

От филармонии и при поддержке Министерства культуры квартет дважды выезжал на стажировку в Московскую консерваторию, где с квартетом очень плодотворно занимался выдающийся музыкант, педагог, профессор МГК, Николай Забавников. Напомним, что он был второй скрипкой квартета им. Бетховена. Николай Николаевич готовил квартет к всесоюзному отбору – конкурсному прослушиванию камерных ансамблей и квартетов страны для поездки в Италию на конкурс им. Витторио Гуи во Флоренции. В июне 1989 г. в Москве прошел отборный конкурс, на котором квартет удачно выступив получает путевку на конкурс. В августе того же года в рамках «Дней культуры Казахской ССР в Федеративной Республике Германии», квартет дает 2 концерта в ФРГ, Северной Фрисландии, в городе Норден.

Итак, в октябре 1989 года квартет принял участие на конкурсе камерных ансамблей «Премии Витторио Гуи» во Флоренции (Италия). Конкурс состоял из 3-х туров, на каждый из которых была подготовлена программа. Первый тур: В. А. Моцарт, Квартет №22 си мажор, К. 589, Д. Шостакович Квартет №7; второй тур: Бетховен Квартет ор. 74 №10 ми бемоль мажор, С. Барбер Квартет ор. 11 №1; и третий тур: М. Равель Квартет фа мажор, С. Рахманинов Квартет №1 (Неоконченный), Д. Шостакович Квартет №7. Несмотря на достойное выступление участников на первом туре, квартет не прошел на второй тур.

После приезда с конкурса квартет продолжил заниматься у Николая Забавникова некоторое время. Затем вернувшись в Алма-Ату продолжили работу. Сотрудничали со многими выдающимися музыкантами, в том числе с Эриком Курмангалиевым и Аркадием Севидовым. Все эти прекрасные творческие моменты будут запечатлены в фильме «Квартет» снятый Казахтелефильмом, по заказу Гостелерадио Казахской ССР в 1989 году. Этот год для квартета был полон важных событий и концертов. И одним из них является легендарный клип «Дым» в исполнении квартета, снятый режиссером Геннадием Шашиным на произведение “Smoke gets it your eyes” Джерома Керна. Ноты этого произведения им подарили коллеги с Америки Manhattan String Quartet, которые приехали в Алма-Ату с концертным туром в 1989 году. Во время их приезда зарубежных коллег сопровождали участники Государственного квартета. Манхэттенский квартет на концертах на бис играл

небольшие пьесы, которые очень понравились и запомнились Гос. квартету. Это были пьесы Джерома Керна, в авторском переложении для квартета самого Дж. Керна. Перед отъездом американцы подарили ноты этих пьес казахстанским коллегам. Впоследствии Гос. квартет включит эти произведения в свой репертуар и также будет исполнять их на бис. На одном из таких концертов присутствовал общий товарищ участников квартета, режиссер Геннадий Шашин. Геннадий остается под впечатлением услышав произведение «Дым» (англ. «Smoke gets in your eyes») Дж. Керна и к нему приходит идея снять видео. В то время такого понятия как «клип» еще не существовало. То, что сняли режиссер и квартет было первым опытом претворения классической музыки в рамках другого жанра. Режиссер заразил квартет своей идеей снять виды Алма-Аты, передать дух времени под прекрасную музыку Дж. Керна в исполнении квартета. Это видео вызвало большой интерес к пьесе «Дым» среди музыкантов инструменталистов, в особенности у струнных квартетов.

1989 год полон и личными достижениями Серика Сырлыбаева. В издательстве «Өнер» выходит сборник пьес для дуэта (скрипка и фортепиано) и скрипки соло «Дунганские напевы» первого профессионального дунганского композитора Бакира Баяхунова под редакцией Серика Сырлыбаева. В содержании сборника пять пьес на дунганские народные темы «Цветение сливы», «В колхозе», «Юность», «Пахарь», «На десятом ли», а также пьесы «Лантырлан», «Сандадур» и «Любимый Маву», «Поэма для скрипки соло». Затем выходит и грампластинка «Бакир Баяхунов – Скрипичные пьесы» в исполнении Серика Сырлыбаева.

У Серика Сырлыбаева была серия передач о музыке на Казахском радио. Он был сценаристом и ведущим программы, исполнял живую различную музыку с концертмейстером. Прежде чем исполнить какое-либо произведение, он знакомил слушателей с данным произведением, его автором, поясняя идею и историю создания.

Скрипач квартета, Яннис Мавриди в 1990 году съездив в Грецию на фестиваль греков, которые живут зарубежом, получил приглашение приехать всем квартетом работать в Грецию. Это было хорошее предложение для всех участников квартета и в 1991 году квартет уехал в Грецию работать по контракту. В Греции их квартет назывался “Patras quartet”, одновременно они работали концертмейстерами созданного в том же году муниципального камерного оркестра города Патры “Солисты Патры”, а также вели классы, будучи профессорами кафедры струнных инструментов Муниципальной консерватории города Патры.

В 2006 году, спустя 15 лет жизни в Греции, Серик Сырлыбаев возвратился в Казахстан. После возвращения на родину он приступил к работе в Казахской национальной академии музыки. Он преподает специальность, камерный ансамбль, струнный квартет. До 2010 года работал концертмейстером в Национальном театре оперы и балета им. К. Байсеитовой, а также до 2018 возглавлял камерный оркестр колледжа.

В настоящее время Серик Сырлыбаев является профессором, педагогом по специальности на кафедре «Скрипка», преподает на кафедре «Камерного ансамбля и квартета» Казахского национального университета искусств. За это время выпустил несколько десятков выпускников по специальности и около сотни студентов по классу квартета. С. Сырлыбаев также является членом жюри многочисленных конкурсов и фестивалей, дает мастер классы за границей. Огромный опыт работы, исполнительский и интерпретаторский талант С. Сырлыбаева находят отклик и в сердцах его учеников, осознающих важность каждого замечания своего педагога, понимающих необходимость постоянного труда и стремления к познанию. Именно эти постулаты являются главными в преподавательской деятельности С. Сырлыбаева.

## **ИСТОРИЯ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЯНА**

*Мадыкаримов М.М.,*

*магистрант 2 курса специальности*

*«Традиционное музыкальное искусство»*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор*

*Егинбаева Т.Ж.*

Использование баяна в качестве важных академических инструментов, направленных на реализацию важных, глубоких композиторских мыслей, впервые было определено в начале 1920-х годов. Одним из крупнейших авторов интересующихся звуковыми возможностями этих инструментов, был великий австрийский Альбан Берг.

Альберт Берг – (нем. Alban Berg) австрийский композитор. Один из самых ярких представителей экспрессионизма в музыке. Альбан Берг родился 9 февраля 1885 года в Вене.

Под руководством композитора Арнольд Шенберга, оказавшего значительное влияние на формирование творческих принципов Альбана, он изучал композицию. Первые произведения Берга были написаны им в 1900-х годах, но по настоящему славу ему принесла знаменитая опера «Воцек» (по пьесе немецкого писателя Георга Бюхнера 1917-1921, постановка 1925, Берлин, СССР – Ленинград, 1927). В нем отразились социально-критические и антивоенные тенденции. В то же время «Воцек» печатает характерный для экспрессионизма мистико-фаталистического восприятия мира отпечаток.

Весной 1921 года он закончил оркестровку оперы «Воцек», ставшей одной из вершин оперного искусства XX века. В трактате во втором акте наиболее типичным музыкальным тембром был необходим для правильной передачи этой звуковой среды сцены. Конечно, его выбор пал на баян и аккордеон: они были широко известны в австрийском быту.

К концу XX века советская школа баяна достигла больших успехов. В настоящее время исполнение на баяне и аккордеоне стало важной частью музыкальной культуры. Об этом свидетельствует их достижения на самых

престижных музыкальных сценах мира, появления значительного и заметного репертуара, значительное совершенствование структуры самого инструмента, активное развитие научно-методической мысли.

В данной работе возникла необходимость проследить историю становления и совершенствования баяна как музыкального инструмента и изучить возможные изменения репертуара для понимания принципов произведения баяна в оркестр русских народных инструментов при совершенствовании инструмента.

70-е годы XIX века ознаменовались появлением в России первой хроматической двухрядной гармонике. Этот изобретенный инструмент стал важной вехой на пути к созданию качественного нового музыкального инструмента – баян.

В конце XIX- начале XX века русские мастера Тула, Петербург и Москва создают более совершенные схемы трех и четырехрядной хроматической гармонике. Основным этапом в знаменитой принципиальной конструкции баяна стала инициатива Паоло Сопрани запатентованная в 1897 году.

В 1907 году Петербургский мастер П.Е. Стерлигов создал усовершенствованный концертный инструмент с четырехрядной правой клавиатурой, а в 1929 году заменив готовые аккорды на звук выбора он скомпилирует эту клавиатуру. Таким образом, за четверть века своего развития баян прошел путь от концертных готовых-выборных инструментов, ограниченных несовершенными схемами клавиатуры и готовым аккомпанементом.

Наконец-то баян получает массовую популярность и этот инструмент можно было увидеть повсюду: на свадьбах, танцевальных и концертных площадках и на других народных праздниках ну а гармонике постепенно проходили мимо.

Отметим великих музыкантов, внесших свой вклад в развитие репертуарного фонда баяна.

**Николай Яковлевич Чайкин (1915-2000) –композитор, педагог, заслуженный деятель искусства РСФСР (1980).**



**Николай Яковлевич Чайкин**

В 1940 году окончил историко-теоретический факультет Киевской консерватории. Член СК СССР (с 1994г).

В 1930-1936 годах играл в оркестре народных инструментов Харьковского радио (гарм. флейта). 1938-1941 преподаватель теоретических дисциплин в Киевской консерватории и в музыкальной школе при консерватории. В 1941-1945 композитор, дирижер и аккордеонист фронтального ансамбля Е. П. Шейнин и П. П. Вирский [7].

В годы войны он создал более двухсот инструментальных, аранжированных произведений русских, советских и зарубежных композиторов для ансамбля песни и танца. Во время походов военных лет особое место занимает соната посвященная Баяну. Появление этого произведения стало знаковым событием в истории этого инструмента. Одно из важнейших достижений Чайкина - новые приемы изложения музыкального материала в музыке для баяна.

Если многогранность характерна для произведений, написанных до середины шестидесятых годов, то для поздних произведений характерна многогранность, полное отсутствие, присущее симфоническим музыкальным тканям. Для этих произведений характерно использование средних и высших регистров, полное отсутствие повторения. Произведение Чайкина «Симфонический» – яркая страница в истории масштабного-монументального баянного искусства.

Их появление способствовало закреплению баяна как отдельного инструмента в симфонической эстраде, стало одним из важнейших факторов формирования масштабного мышления исполнителей и вовлечения баянистов разных поколений в жанр сонаты, концерта и сюиты. Творчество Чайкина, возникшее в период становления русского баянного академического искусства, оказало существенное влияние на процесс становления профессионального повествовательного исполнительского искусства, способствовало развитию многих жанров баянной музыки и дальнейшему развитию исполнительского профессионализма.

В 1946- 1956 гг. – редактор, заведующий редакцией музея. В 1957- 1964 гг. преподаватель по классу баян, камерный ансамбль, курс инструментализации, методика, чтение партитуры. С 1963 года доцент педагогического института Гнесиных в Москве. С 1964 года преподаватель в Горьковского консерватории, с 1972 года – профессор. Также с 1973 по 1978 года провел ассистентуру-стажировку в Белорусской консерватории.

Среди учащихся – А. Сурков, Д. Шаталов, А. Бедяев, В. Федосеев, А. Полетаев - Ю. Казаков, А. Яковлев, А. Резчиков, Э. Митченко, В. Беляков, В. Герасимов, В. Бонаков, В. Авралева, Е. Иганин, Д. Штейн.

1970 по 1972 – вице-президент, 1976 – СИА – председатель музыкального комитета Международной конфедерации аккордеонистов.

Самые известные композиции Чайкина для аккордеона – украинская сюита (1972), концертная сюита (1964) и детский альбом (1969). Композитор Николай Чайкин умер в Москве 17 февраля 2000 года на второй день после 85-го дня рождения.

**Иван Яковлевич Паницкий-выдающийся исполнитель, солист Саратовской филармонии – известен всем любителям русских народных**

**музыкальных инструментов. И. Я. Паницкий талантливый исполнитель-музыкант, активный пропагандист замечательного русского народного музыкального инструмента – баяна.**



**Иван Яковлевич Паницкий**

Своим высоким исполнительским мастерством И.Я. Паницкий раскрыл прекрасные возможности баяна, его прекрасные тембровые качества, силу эмоционального воздействия на слушателей. Творческая деятельность Паницкого во многом способствовала тому, что баян, стал общепризнанным и любимым сольным концертным инструментом, успешно состязался со многими другими концертными инструментами. И.Я. Паницкий-автор прекрасного художественного репертуара для баяна. Воссоздание и обработка его народных песен, произведений советских композиторов, русской и зарубежной классиков представляет большую ценность для любителей и профессионалов- баянистов [8, с. 45].

Иван Яковлевич Паницкий в 1906 году в городе Балакова Саратовской губернии, расположенном на берегу Волги, нуждался в семье пастуха-героя. Двухлетний ребенок скончался от неосторожности медицинского работника больницы.

Музыкальная одаренность Ивана Яковлевича зародилась с детства. Первым инструментом, на котором он начал играть оказалось Невская гармошка с семью клавишами. Вскоре диапазон гармошки не хватал талантливому ребенку. В четыре года он начал понимать гармонию аккордов. Для него была куплена восьмигранная комбинация с четырьмя полутонами. На нем маленький музыкант имел возможность заучивать сложные произведения, вошедшие в хроматическую последовательность: вальсы «Осенние сны», «Маньжурские сопки», марш «Победоносец» и др. Через некоторое время отец заинтересовался музыкальными способностями сына и нашел для него хроматическую гармонию с диапазоном в 4 октавы. В репертуаре гармониста

появились «Мазурка» Венявского, «Полонез» Огинского и другие музыкальные произведения. В 1911 году пятилетний Ваня Паницкий впервые выступил на концерте в родном городе Балаково.

О своем первом концертном выступлении говорит Паницкий: «Однажды мой брат рассказал школьному учителю Аркадию Ивановичу Майорову, что я играю на гармошке. Он попросил брата привести его к нему. Учителю понравилась моя игра. Аркадий Иванович решил познакомить меня с учителями и учениками двухлетней женской школы, где работал учителем. В школе я играл русские песни «Ноченька», «В минуту грусти», «Зимняя сказка», «Осенние мечты», «Полька», «Славянка», Чардаш». Мне многие аплодировали. Преподаватели собирали деньги, покупали мне подарки и дарили разные сладости. Одним из подарков был камертон. Из этих двух стальных палочек я узнал звук «ля». В школе я впервые услышал оперную музыку. Хор исполнил несколько отрывков из оперы. Мне очень понравилась ария Антонида из оперы «Иван Сусанин». Это первое прослушивание музыки в соло и хоре осталось в моей памяти на всю жизнь» [9].

После выступления в женской школе который был организован и проведен в 1911 году, он дал свой первый открытый платный концерт в местном кинотеатре. Ваня Паницкий играл на хроматической двухрядной гармошке. Его сопровождал гармонист Александр Иванович Миронов. Концерт пользовался большим успехом у общественности города Балкова. Вскоре состоялись еще два платных концерта, которые прошли так же успешно.

Музыкой Паницкому пришлось заниматься всерьез, и уже с шести лет молодой музыкант начал работать по найму: играл в ресторанах и трактирах местных музыкантов. В день по десять - двенадцать часов мальчик играл со своим старшим братом. Третьим в составе трио которое сформировалось спустя не большое время был учитель Вани – слепой гармонист Ф.Е. Хаяров [10].

Помимо ресторанов, Ивану Яковлевичу приходилось играть со своим братом на платных домашних дискотеках, которые начинались с восьми-девяти часов и заканчивались в пять-шесть утра. Так прошли детские годы Паницкого.

В 1912 году их город посетили украинские артисты, что бы поставить пьесу «Наталька-Полтавка». Они остались без своего аккомпаниатора и стали искать местного музыканта-гармониста. Никто не решался взять на себя музыкальное сопровождение этой пьесы. Только маленький музыкант Ваня Паницкий дал согласие. Он быстр, сразу понимал актеров, запоминал все мелодии и прекрасно сопровождал артистов. Участники спектакля поразились абсолютным слухом, феноменальной памятью и уникальными способностями ребенка.

В 1916 году в Балаков приехал пианист Бобылева. Впечатлительный мальчик был поражен игрой талантливого пианиста. Паницкий захотел играть на рояле, и он добрался до него. Отец с помощью Бобылевой и учителей женской школы купил старое прямолинейное пианино. Александра Васильевна Бобылева два года занималась с талантливым мальчиком, охотна обучая его.

Занятия были отменены в 1918 году, когда Бобылева отправилась в Саратов [11].

В первые годы советской власти Иван Яковлевич находился в родном городе. Он напряженно слушал звуки только что появившейся жизни, так как его благосклонность была на стороне тех, кто жил свободно. Здесь, в Балкове, формировались боевые части легендарной дивизии Василия Ивановича Чапаева. Бойцы и командиры этих частей во главе с Чапаевым слушали и наслаждались фантазиями, сочинениями и новыми произведениями И.Я. Паницкого. До сих пор Иван Яковлевич писал своим землякам, легендарному командиру Василию Ивановичу Чапаеву, и его: «Погоди, Ваня, подожди немного. Гражданская война закончится, мы одолеем Белякова, я вернусь и обязательно отправлю тебя учиться».

В 1921 году отец Ивана Яковлевича в поисках работы всей семьей выехал в Саратов. Иван обратился с просьбой отправить его на работу. Такие профессора как Жи, М. Рудольф и другие профессиональные музыканты Саратовской консерватории устроили прослушивание для определения категории исполнения. Вся комиссия была поражена исполнением и репертуаром музыканта солиста. Паницкому была установлена первая исполнительская категория.

В эти годы началось распространения инструментального трио в составе скрипки, виолончели и фортепиано. Иван Яковлевич приступил к полному изучению скрипки. Сначала занимался самостоятельно, затем под руководством профессора Саратовской консерватории Б.А. Богатырева. Скрипка заинтересовала музыканта в первую очередь своей певучестью и мелодичностью.

В 1925 году Паницкий поступил в Саратовское музыкальное училище по классу скрипки. Занятия в училище под руководством опытного педагога К. Панова расширили музыкальный кругозор музыканта. Спустя год в городе был организован первый конкурс гармонистов, который привлек внимания общественности города. На конкурс съехались талантливые гармонисты не только Саратовской области, но и других областей и городов.

Иван Яковлевич на своей хроматической гармошке исполнил: Глинки «Жаворонок», Монти «Чардаш», Венявский «Мазурка», русские народные песни «Светит месяц» и «Коробочка». Своим выступлением Паницкий поразил всех членов жюри и занял первое место на конкурсе. Ему был вручен золотой жетон и удостоверение лауреата первой степени. Во время конкурса Иван Яковлевич познакомился со многими баянистами и услышал их игру. После этого он решил научиться играть на баяне и вскоре занялся изучением этого инструмента.

С 1932 по 1944 год параллельно с исполнительской деятельностью в театре, радиокомитете и различных концертных бригадах он работал преподавателем в музыкальном училище. С этого периода начинается его самая яркая творческая музыкальная деятельность. Для них сделаны первые оригинальные полифонические обработки для баяна.

Среди этих обработок наиюольшим успехом пользуются вальсы Глинки «Жаворонок», Крейслера «Радость любви», Огинского «Полонез», вальс «Прифронтовом», Блантер «В лесу», русская народная песня «Полосынький», оригинальные различные старинные вальсы и многие другие произведения. В его обработке содержатся более ста различных народных песен, а также произведения русских, западных классиков и советских композиторов. За тридцать пять лет И. Я. Пагицкий дал более трех тысяч концертов в различных городах и селах Советского Союза. Все его доклады прошли с неизменным успехом и пришлось по душе слушателям [11].

**Николай Иванович Ризоль** (1919-2007) – советский, украинский баянист, музыкант- виртуоз, педагог, композитор, профессор кафедры народных инструментов национальной академии Украины (1973 г.), Народный артист УССР (1982 г.).



**Николай Иванович Ризоль**

Николай Иванович Ризоль родился 19 декабря 1919 года в Екатеринославе в семье рабочего гармониста. Говорят, «Нет песни без баяна». К этому можно добавить: это большая заслуга Николая Ивановича Ризоля, баян известен. В 1930-х годах отец Ризоль по примеру отца начал играть на губной гармошке, начальную нотную грамоту получил от учителя Ф. А. Сербина. В 1935 году поступил в Киевское музыкальное училище, которое окончил в 1939 году.

В 1935 году принял участие в рапорте- концерте мастеров искусства в Большом театре Красноармейским искусством, исполненном турецкими певцами В.А. Маршем и товарищами В.А. Морцарта и В. Монтина для самого И. Сталина и делегатов VII съезда Совета. Сталин сидел слева в первом ряду. Его запомнили сосредоточенно, молча и очень внимательно.

На шестой день Великой Отечественной войны, в июне 1941 года Н.И. Ризоль был приглашен в ансамбль Киевского военного округа. Во время войны играл в ансамбле фронта [12, с.4] его хотел слышать маршал Георгий Жуков. Николай Иванович прошел фронтовой путь от Волги до Берлина. Баянист- солист Красноармейского ансамбля песни и танца Первого

Белорусского фронта, старший сержант. В 1951 году окончил Киевскую консерваторию (класс профессора М.М. Гелиса баян).

**Педагогическая деятельность.** Н. И. Ризоль – преподаватель Киевской консерватории (с 1973 г. профессор), где проработал много десятилетий педагог П.И. Чайковским. Ризоль воспитал более ста музыкантов-баянистов, и они с честью держат марку его исполнительской школы по всему миру. Его ученики: пять народных, шесть заслуженных артистов, семь заслуженных деятелей искусства и пятнадцать заслуженных работников культуры.

В их числе:

- Владимир Бесфамильнов, народный артист Украины, профессор кафедры народных инструментов УМАУ;

- Сергей Гринченко, народный артист Украины, доцент НМАУ, руководитель «квартета баянистов имени Николая Ризоля» Национальной филармонии Украины [13];

- Н. Михальченко, А. Тихонов Г. Козлов, В. Рунчак, Владимир и Вячеслав Самофаловы и М. Соснюк лауреаты республиканских конкурсов.

Автор пятипальцевой аппоикатуры на баяне с целью повышения исполнительской техники («правила применения пятипальцевой аппликатуры на баяне», Москва 1977 г. ), «о работе в ансамбле». Концертов для баяна с оркестром, пьесы для баяна и обработки народных песен.

**Исполнительское искусство.** С 1946 по 1996 год возглавлял квартет баянистов Киевской филармонии. Сам он внес изменения в квартет произведениями классической и современной музыки, собственными обработками и музыками фольклора. Композиторский дар Николая Ивановича процветал в «концерте баяна с оркестром», в произведениях для оркестра народных инструментов. Вклад народного артиста Украины Николая Ивановича Ризоля в историю исполнения баяна-аккордеона просто не знает границ. Произведение впервые исполненное Николаем Н.Я. Чайкин Соната №1 (Киевский дом композитора, 1944 г.).

**Произведения:**

- Концерт с симфоническим оркестром (Клавира, Москва, 1974 г.), Фантазия на темы украинских народных песен и танцев (Москва, 1962 г.), Фантазия на тему русской народной песни «Ах вы косы, косы русые» (Москва, 1962 г; Киев, 1967 г.);

- Вариации на тему русской народной песни «Ах ты, зимушка- зима» (Киев, 1952г; Москва, 1932г. );

- Вариации на тему украинской песни «Дождик» (Москва, 1962 г; Киев, 1967 г; последнее издание- Москва, 1978 г.);

- Фантазия на песенные темы из кинофильма «Кубанские казаки» ( Киев, 1967 г);

- «Весенний вальс» А. Филиппенко (Киев, 1953 г), П. Майборода (Киев, 1954 г);

- «Кадриль» Т. Хренникова (Киев, 1959 г.);

- «Полонез» М. Огтнмкого (для дуэта, Москва, 1962 г.);

- «Вторая Украинская рапсодия» К. Лысенко (для дуэта, Киев, 1968 г.);
- «Казачья кавалерийская» В. Митькина (для дуэта, Киев, 1973 г.);
- Обработка русских народных песен- «Ах ты, душечка» (Москва, 1951 г.);
- «Меж крутых бережков» (Москва, 1951; последнее издание- Москва, 1962 г.);
- «Во поле березонька стояла» (для дуэта, Киев, 1969 г.);
- Выборочная обработка для баяна (Ленинград, Музгиз, 1963 г.);
- 100 украинских народных песен и танцев на баяне (Киев, 1991 г.);
- Из репертуара квартета баянистов Киевской филармонии. 1, 2 (Москва: издательство «Музыка», 1975, 1978 г.);
- Концертный репертуар квартета баянистов (Киев, 1981 г.);
- Автор методической пособий, составитель репертуарных сборников.

#### **Государственные награды.**

Лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (Москва, 1939 г.), Лауреат 1-го Республиканского украинского конкурса эстрадного искусства (Киев, 1950 г., Лауреат 2-ой премии за игру квартета). Получил «Серебряный диск». Международный фестиваль «Баян и баянисты» (1999 г.).

Награжден тридцати пятью государственными наградами. Среди них: Орден Красной звезды (СССР) (приказ от 25.10.1943 г.) ком. Орден Отечественной войны 2 степени (войска 1-го Белорусского фронта № 353/н от 03.11.1944 г.), Орден Отечественной войны 2-й степени (06.04.1985 г.), Орден «За заслуги» III степени (Украина, 1999) [14].

Николай Иванович Ризоль педагог- исполнитель, внесший свой вклад в развития баяна и как композитор. На пути развития инструмента он сделал много новых трудов и способствовал росту репертуарного фонда.

#### **Литература:**

1. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР Вып. 1 М., 1962
2. Британов Г. Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре 1978
3. Завьялов В. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур 1981
4. <http://cyberleninka.ru/article/n/-bayan-kak-fenomen-muzykalnoy-kultury-v-otrazhenii-sotsialnoy-deystvitelnosti/viewer>

## **ИСКУССТВО ИГРЫ НА МАРИМБЕ: ТВОРЧЕСТВО КЕЙКО АБЭ**

*Середич Я.А.,*

*магистрант 1 курса специальности*

*«Инструментальное исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ  
Кузбакова Г. Ж.*

*Кейко Абэ* (р.1937) – выдающаяся японская перкуссионистка, композитор, смелый новатор, музыкант-изобретатель. Она такая же значимая фигура в области маримбы, как Андрес Сеговия в области гитары, а Пабло Казальс в области виолончели. Ее композиторский талант, в сочетании с виртуозным владением инструментом, блестящий артистизм оказали огромное влияние на развитие и становление маримбы на концертной сцене. Ударный музыкальный инструмент маримба является ближайшим родственником ксилофона, но значительно отличается от него размером, диапазоном, и, конечно, тембровой окраской. Среди музыкантов-исполнителей на ударных инструментах она пользуется уважением и любовью. Почему же музыканты испытывают такое трепетное отношение к этому инструменту?

Маримба чрезвычайно самобытна и обладает особым комплексом выразительных средств, глубоким звучанием. Тембр маримбы очень колоритен, многообразен, в нем органично синтезируются мягкие и богатые звуки. Звучание маримбы положительно воздействует на человека. В условиях сегодняшнего дня этот инструмент связывает прошлое и настоящее, традицию и современность, академическую и народную инструментально-исполнительскую культуру.

В середине XX века маримба получила широкое распространение в Японии [1, с.15]. В этой стране сложилась своя школа маримбы, которая включала и композиторскую, и исполнительскую деятельность. Особой вехой в области исполнительства, популяризации и метаморфозы маримбы в сольный концертный инструмент стало творчество японской исполнительницы Кейко Абэ.

Вклад Абэ заключается в накоплении нового репертуара, сочинении собственных произведений, концертной деятельности и усовершенствовании этого инструмента. Она воплотила в жизнь свои главные творческие идеи: изменила качество звука и утвердила новый тип маримбы – пятиоктавный сольный инструмент.

Абэ с юности была активно концертирующим музыкантом. Ее сольные концерты проходили на лучших концертных площадках мира. В течение полувека произведения Абэ, ставшие неотъемлемой частью репертуара для маримбы, исполняются музыкантами разных возрастов и уровней подготовки. Композитор создала более шестидесяти сочинений для маримбы. Среди них произведения крупной формы, концерты, ансамбли, сольные пьесы. Наиболее известными и значительными ее сочинениями стали «Ветер в бамбуковой роще» «Маримба д'Амор» (1998) и «Призма рапсодия для маримбы с оркестром» (1996) [2, с. 3-7].

Карьера Абэ как маримба-исполнительницы началась 4 октября 1968 года в зале Иино (Токио, Япония). Это событие изменило не только жизнь Абэ, но и историю маримбы [3, с. 2-20]. Для этого концерта Абэ заказала четыре

пьесы маримбы, две из которых стали обязательными пьесами в репертуаре маримбы: «Время для маримбы» Минору Мики и «Дивертисмент для маримбы» и «Альт-саксофон» Акира Юяма.

После своего дебютного сольного концерта в 1968 году Кейко почувствовала, что ей нужен лучший инструмент, чтобы получить более сильную интонацию и звучание. Со своими идеями об усовершенствовании инструмента, Абэ обратилась к японской фирме, мировому лидеру – изготовителю музыкальных произведений *Yamaha*. Фирма приняла идеи музыканта и решила разработать новую модель под ее непосредственным руководством. Работа проводилась в течение 1970-ых годов. Главными параметрами, над которыми работала фирма под руководством Абэ стали более широкий диапазон, регулируемые резонаторы, и улучшение звука. К 1973 году *Yamaha* разработала новую модель маримбы с несколькими особенностями: расширение нижнего регистра до низкого F большой октавы. Эта модель получила название *Denon G L-7001/2*, 1976. Следующая модель – *YM 5000*. Главные особенности сами производители описывали так:

1. Глубокий, насыщенный резонанс в нижних регистрах;
2. Чистые, яркие, проникающие тона в средних и высоких регистрах;
3. Объем и грузоподъемность, достаточные для заполнения самой большой аудитории;
4. Внешний вид, соответствующий концепции маримбы, как инструмента уникального, полного впечатляющего достоинства [4, с. 32].

В течение 1970-х и начала 1980-х годов Кейко продолжала работать над улучшением качества инструмента. Наконец, в 1984 году идеи Абэ привели к созданию пятиоктавной маримбы, которая теперь стала главным образцом концертной маримбы во всем мире. Музыкальная фирма высоко оценила заслуги японского изобретателя: созданные для ударных инструментов палочки превосходного качества были названы ее именем. Кроме того, Кейко Абэ – непосредственный представитель фирмы *Yamaha*.

На формирование мировоззрения и стиля Абэ как музыканта огромное влияние оказали ее учителя по композиции – *Сосуке Арига*, *Тошио Кашиваги* и особенно *Масако Сасая*, который был ее учителем по фортепиано, композиции и теории музыки. Интерес представляли его задания, включавшие упражнения по джазовой гармонии, импровизации, фигурному аккомпанементу. Кроме того, он уделял большое значение изучению классической музыки, особенно методами композиции Бетховена и Брамса. Исполнительскому искусству Абэ училась, по ее словам, у великих современных музыкантов-виртуозов: всемирно известного флейтиста *Марселя Мойса*, виолончелиста *Пабло Казальса*, пианиста *Уолтера Гизекинга*, скрипача *Давида Ойстраха*, пианиста *Артура Рубинштейна* [5, с. 42].

Стилевые особенности ее музыкальных композиций характеризуются использованием мелодий японских народных песен, импровизацией и широким разнообразием расширенных техник. Технически сложные, но идиоматичные

для маримбы, ее композиции используют технику двух, четырех, а иногда и шести палочек.

Большинство ее сочинений сочетают мелодическую линию с остинато-басовым рисунком:

*Пример № 1. Кейко Абэ «Маримба д'Амор», шестая вариация*



Еще одна важная особенность композиторского стиля Абэ – использование диссонанса как на уровне интервальных соотношений, так и в мелодико-гармоническом сочетании, применение различных типов аккордов и созвучий нетерцового строения:

*Пример № 2. Кейко Абэ «Ветер в бамбуковой роще», вступление, второй эпизод*



Метроритмическое оформление сочинений нередко представляет для исполнителя определенную сложность. Смена темпо-ритма, смешанные и переменные размеры, особые ритмические фигуры, яркая неравномерная акцентуация придают ощущение свободы, производят впечатление импровизационности:

*Пример № 3. Кейко Абэ «Маримба д'Амор», вариация первой темы*

20

*mf*

Bass Ostinato

23

26

*mp*

Использование деревянных валков палочек для удара по краям корпуса маримбы, создание двухцветных молотков, позволяющих играть в широких динамических диапазонах, использование мертвых ударов – один из широко применяемых элементов расширенной техники Абэ:

Пример № 4. Кейко Абэ «Ветер в бамбуковой роще», средний раздел

*mp poco a poco rit.*

*p*

12

19

Как и все выдающиеся музыканты и композиторы, Кейко Абэ для воплощения своих идей всегда ищет новые средства музыкальной выразительности. Абэ создала ряд концепций расширенных техник, которые повлияли на многих других композиторов и исполнителей-перкуссионистов. Ее сочинения наполнены ярко выразительным образным содержанием, нередко проявляющим традиции японской культуры. В то же время их форма, музыкальный язык, фактурное оформление наполнены элементами западного стиля. Произведения широко используются в мировой музыкальной практике, на разных концертных площадках, в конкурсах и позволяют получить музыкальное представление о японской исполнительской культуре на ударных инструментах.

Вклад Кейко Абэ в мировую музыкальную культуру действительно огромен. Благодаря ее творчеству значительно усилился интерес к сочинению концертной музыки для маримбы, появились сольные композиции, концерты, обогатился репертуар, повысился интерес к инструменту у исполнителей-перкуSSIONистов и роль этого инструмента в целом.

### **Литература:**

1. Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне/Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения в 2-х томах Т.1// Ростовская государственная консерватория, 2016 г.
2. Kathleen Kastner. "The Marimba in Japan," *Percussive Notes* Vol. 33 No. 1 (1995)
3. Kite Rebecca. Keiko Abe: A Virtuoso Life: her musical career and the evolution of the concert marimba. Leesburg, Virginia: GP Percussion, 2007, pp. 2-20
4. Keiko Abe. "Percussion Education at Japan Universities" *Percussive Note*, Vol. 29 no. 2 (December 1990), pp. 31-34
5. Keiko Abe. "The History and Future of the Marimba in Japan," *Percussive Notes*, Vol 21 no.2 (January 1984), Vol. 22 no. 2, p. 42

## **НЕКОТОРЫЕ ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ МАНСУРА САГАТОВА**

*Хожанбекулы К.,*

*магистрант 2 курса специальности «Хоровое дирижирование»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ*

*Альпеисова Г.Т.*

XX век отмечен становлением и развитием нового направления казахской музыки – композиторского творчества письменной традиции. Это ознаменовало новый путь развития музыкальной культуры Казахстана, а именно осмысление европейских музыкальных традиций, что отличало данную эпоху от предшествующей.

Доктор искусствоведения У. Джумакова в своем труде «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности» исследует творчество композиторов Казахстана, в рамках трех поколений, сменяющих друг друга.

Первое поколение композиторов составили основоположники школы А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, В. Великанов, М. Тулебаев, Б. Байкадамов. Второе поколение продолжило формирование школы и утвердило ее роль в национальной культуре. Это большая плеяда композиторов во главе с Г. Жубановой и Е. Рахмадиевым и их предшественниками К. Кужамьяровым, С. Мухамеджановым, Н. Мендыгалиевым, К. Мусиным. К

этому поколению относятся и более молодые по возрасту композиторы М. Сагатов, К. Кумысбеков, Д. Ботпаев, М. Мангитаев, Б. Джуманиязов. В третье поколение входят Т. Кажгалиев, Ж. Дастенов, А. Серкебаев, К. Дуйсекеев, Т. Мухамеджанов, Ж. Турсунбаев, Б. Дальденбаев, Ж. Тезекбаев, К. Шильдебаев [1, с. 54-55].

Мансур Сагатов – представитель второго поколения композиторов, в период творчества которого, появилась разветвленная система жанров и их подвидов, созданных на основе претворения национальных и европейских традиций. Анализ творчества композитора дает интересный материал для наблюдений над его стилем, а также позволяет сделать обобщения, касающиеся общего развития хорового жанра в Казахстане. В данной статье мы рассмотрим некоторые закономерности хорового стиля композитора в жанре кантаты и хоровых произведений, а также определим место и роль этой жанровой сферы в его творчестве.

Мансур Сагатович Сагатов замечательный композитор современности. Расцвет сил и творческой энергии, профессиональный и интеллектуальный рост приходится на XX век. Молодость духа, увлеченность и высокая требовательность к себе и своему искусству всегда отличали композитора, оставившего нам богатое наследие. Во многих его сочинениях явственно ощущается крепкая опора на народно-национальные традиции. Ему удаются и стремительные энергичные образы, и романтическая страстность, и нежная поэтическая лирика. В них налицо светлое восприятие действительности, его музыка мелодичная, оптимистичная. И в целом, все ранние сочинения отмечаются профессионализмом, современностью и актуальностью тематики, национальной определенностью музыкального языка.

Исследователи творчества М. Сагатова выделяют в его наследии два периода. Первый относится к 60-70 годам XX столетия, когда М. Сагатов, перенимает от композиторов старшего поколения – Е. Брусиловского, А. Жубанова, Л. Хамиди, Б. Байкадамова, интенсивно трудился и набирал силы, активно работая вместе с композиторами среднего поколения (хотя сам по возрасту был значительно моложе их) – С. Мухамеджановым, Г. Жубановой, Е. Рахмадиевым.

Второй период творчества М. Сагатова наступил, когда, казалось бы, незыблемые художественные установки, перестали удовлетворять композитора. Он обращается к поиску новых форм и средств выразительности, поискам иных путей и осмыслению действительности. Отмечая некоторые стилистические черты Второго зрелого периода, можно выделить те из них, когда композитор стремился к большей индивидуализации инструментов оркестра, стремился к четкости и ясности тембровых красок, к дифференцированности оркестровых пластов. Такая предельная экономия оркестровых средств, всегда связана с замыслом, с раскрытием конкретного содержания определенного произведения.

М. Сагатов часто добивается многоплановой густой и сочной звучности, максимально используя выгодные регистры инструментов и современные специфические приемы звукоизвлечения. Особая роль композитором

отводилась ударным инструментам. М. Сагатов включает их во все части формы. Избирательно, но постоянно. В связи с этим можно сказать, что роль ударных во всех оркестровых произведениях не меньшая, чем у любого другого инструмента оркестра.

Важное место в творчестве М. Сагатова занимает домбровский тематизм. Старательно избегая прямых цитат народных тем, композитор даже когда использует небольшой эпизод народного образца, отталкивается от него и в дальнейшем разрабатывает по свойственному ему индивидуальному почерку. В сочетании с современными ритмами, композитору удаются соприкосновения домбрового тематизма свободно переходящие, на утвердившиеся в европейской практике, кварто-квинтовые и секундовые напластования. В таких случаях ритмическая упругость тем нередко сочетается с алеаторическими приемами, что опять же приводит к современному звучанию произведения.

Автор многочисленных кантат и хоровых поэм Мансур Сагатов пошел по пути национального начала в музыке, проявляющегося в идейно-художественном замысле, образности и музыкальном языке. Органичный национальный стиль проявляется не в использовании оригинальных цитат, а в тонком опосредованном через творческую индивидуальность отношении к фольклору.

Его вокально-хоровые произведения – это не только определенный этап в развитии национальной музыки, но и новая вершина в современной профессиональной композиторской школе. Вокально-хоровая музыка Мансура Сагатова – это эмоционально-богатая, многоплановая область творчества композитора.

В хоровом жанре Мансуром Сагатовым было написано немало: это 7 кантат, хоры *a'cappella*, обработки народных песен.

Также в наследии композитора есть хоровые поэмы «*a capella*» – «На Джайляу» (1976), «Не тронь струн домбры», хор «Тойбастар» (1981), «Дала мен гүл» (1986), «Тоғай» (1989).

Одновременно М. Сагатов не оставлял без внимания песенный жанр. Его известные песни, такие как, «Алматым менің» (стихи Н. Алимкулова, 1972), «Туған ел» (стихи Н. Алимкулова, 1965), «Биле, биле» (стихи С. Сеитхазина, 1964) входят в сокровищницу современной казахской песни.

Круг тем, представленный в его сочинениях, обширен и актуален. Стиль величавого, эпического отражения мира объединяет все хоровые сочинения. Их отличает глубокая демократичность образов и музыкального языка. Источником его хоровой музыки служит мудрая простота, душевная открытость народного искусства, что органически переплетается с современным мышлением. В то же время хоровые сочинения Мансура Сагатова – это поиски новых форм и средств выразительности, отмеченные более высоким профессиональным уровнем развития казахской хоровой музыки.

В хоровом творчестве *a'cappella* Мансура Сагатова нетрудно заметить одну особенность: это стремление к небольшим по форме сочинениям, хоровой песне. К примеру: «Домбыраға қол соқпа» на стихи Абая, хор «Тойбастар»

(1981). Многогранный талант в жанре а'cappella показывает нам композитора то «изысканным колористом», тонко чувствующим природу, то мастером жанрово-бытовых сценок театрализованного типа, то автором ликующих, торжественно приподнятых образов гражданского звучания. Например, в хоровых поэмах «а'cappella» – «Жайлауда» (1976), «Дала мен гүл» (1986), «Тоғай» (1989).

В хорах а'cappella Мансур Сагатов свободно распоряжается всеми видами вокально-хорового письма, уделяя особое внимание контрастным сопоставлениям регистров, фактур и исполнительских составов. Сообразно с музыкальными идеями, содержанием произведений, в своих сочинениях композитор использует всю богатую палитру хоровой выразительности: от нежнейшего *pp* до *ff*, от многозвучных аккордов до чеканного рисунка одноголосных линий.

Хоры Сагатова – это картины, в которых красочность достигается не столько чисто гармоническими средствами, сколько разнообразием темброво-регистровых комбинаций. В сопоставлении тяжелой и легковесной фактур, подголосочных и аккордовых эпизодов, регистровых контрастах – источник музыкального формообразования. Для его хоров а'cappella характерно изложение главного музыкального материала, состоящего из двух элементов: темы и второго голоса. В двухголосии с одинаковым ритмическим рисунком Сагатов больше тяготеет к гармонии. Многоголосие чаще эпизодическое явление, как следствие распева по вертикали, как временное усложнение гармонической фактуры.

Мансур Сагатов вместе со своими сверстниками – Темиржаном Базарбаевым, Асетом Бейсеуовым, Мынжасаром Мангитаевым, Базарбаем Джуманиязовым, – продолжает традиции композиторов предыдущего поколения таких как Сыдык Мухамеджанов, Газиза Жубанова, Еркегали Рахмадиев.

Творчество Мансура Сагатова – самобытное явление в современной музыкальной культуре Казахстана. Оно проникнуто духом народной песенности и органично развивается на основе традиций классиков, привлекает жанровой разносторонностью, содержательностью произведений, свидетельствующих о высоком профессиональном уровне.

Роль М. Сагатова в развитии отечественной культуры значительна. Как талантливый музыкальный художник, он стремился найти многообразные пути новой трактовки, расширил эмоционально-образную систему, сферу музыкальной выразительности.

### **Литература:**

1. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана, 2003. – 232с.

## **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА БАЯННОЙ ТРАНСКРИПЦИЙ В КАЗАХСТАНЕ**

*Әбілқасымов А.Р.,*

*магистрант 1 курса специальности «Традиционное музыкальное искусство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – PhD, старший преподаватель КазНУИ  
Шайкенова Ж.Ш.*

Переложения и обработки казахской народной музыки для баяна, на сегодняшний день не теряет своей актуальности. Это обусловлено тем, что искусство транскрипции казахской народной музыки для профессионального баянного исполнительства, дало свое начало развития в Казахстане только в 80-х годах XX века. Именно в эти годы, профессиональная баянная школа Казахстана показала свои плоды и результаты. Конечно, музыкант, собирающийся писать переложение или обработку казахской народной музыки для баяна должен иметь ряд качеств. Можно выделить несколько из них: профессиональное владение инструментом, знание всех технических возможностей своего инструмента, знание казахской культуры и быта, интерес к казахской народной музыке, знание истории создания и художественного образа обрабатываемого произведения, видение конечного результата.

На сегодняшний день, одним из показателей профессионализма баянной исполнительской школы, определенной страны, является имения в репертуаре исполнителя-баяниста транскрипций (переложения и обработки) и оригинальные произведения для баяна композиторов своей страны. Поэтому, во многих престижных конкурсах по баяну, в репертуаре баяниста должно присутствовать переложение народной музыки или оригинальные произведения композиторов той страны, которую исполнитель представляет. Не секрет, что передовые баянные исполнительские школы таких стран как: Россия, Украина, Германия, Аргентина, Франция, Китай имеют богатый репертуар переложений и оригинальных произведений для баяна. Если взглянуть на историю развития баянной школы передовых стран в исполнительстве, то можно увидеть структуру, другими словами, этапы развития баянной школы. К примеру, в России и Украине развитие профессиональной баянной школы начинается в начале 20-х годов двадцатого столетия. Именно в эти годы, а точнее 20-50-х появляются первые концертные переложения и обработки народных песен и мелодий. В середине XX века появляются профессиональные оригинальные произведения и транскрипции. Благодаря этому у баянистов России и Украины имеются большой исполнительский репертуар, от народной музыки до профессиональных произведений композиторов зарубежных стран. Вследствии этого, баян стал сольным инструментом, наравне с другими академическими инструментами. Примечательно то, что в России, Украине и других странах толчком для развития исполнительства на баяне стало именно жанр «песни». В других же

странах как: Аргентина, Франция, и в том можно отнести Казахстан, толчком для развития стали другие жанры. К примеру, в Аргентине основным жанром для гармонике (баян, аккордеон, бандонеон) является жанр «танго» (народный танец Аргентины). Большую роль в развитии этого жанра сыграли аргентинские бандонеонисты, композиторы: Астор Пьяцолла, Освальдо Пульезе, Аннибал Тройло и другие. Благодаря им баян и аккордеон стал популярными в обоих континентах Америки. Во Франции преобладающими жанрами являются «вальс-мюзет» и «джаз». В Казахстане популярными жанрами являются жанр «кюя» и жанр «песни». Стоит отметить, что жанр «песни» развивается медленней, чем жанр «кюя», у которого уже имеется немалое количество переложений и обработок. Есть определенные причины, почему песенный жанр медленно развивается. Большинство казахских народных песен, до создания советского союза, и появления нотной грамотности передавались из уст в уста акынами-певцами. Певцы могли воспроизводить услышанные песни в своей интерпретаций, поэтому многие песни имеют по несколько вариантов. И следовательно, один вариант песни мог быть чуждым в других регионах Казахстана. В дополнении к этому, важно отметить, что песенная традиция Казахстана не имела строгих форм. И вследствие чего, многие песни подверглись изменениям отношений стиля исполнения, ритма и размера, что в свою очередь порождало определенные трудности при записи на ноты. Поэтому в Казахстане так ценятся труды А. Затаевича «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев». Благодаря трудам А. Затаевича, казахский народ смог сохранить большую часть своего песенного наследия. Опираясь на труды А. Затаевича, приглашенные из других стран баянисты могли познакомиться с музыкой казахского народа.

Первые нотные переложения казахских народных песен для баяна появились в середине XX века. Эти переложения были просты в исполнении, и служили в основном, для образовательно-познавательных целей. Наибольший вклад в это дело внесли, основатели профессиональной баянной школы в Казахстане, К. Ошлаков, Ф. Легкунец, В. Басаргин, доцент, педагог М. Ахмедиулы и многие другие. Основу для серьезных и профессиональных переложений и обработок подготовил Б. Мустафин [1]. Мустафин является автором более 50-и переложений и обработок казахской народной музыки. Беря за основу переложения Мустафина, были написаны более крупные произведения для баяна, такие как: Жайдарман (в обработке В. Демченко) и «Бір бала» (в обработке А. Ефременко).

Область профессиональной обработки казахских песен для баяна начала развиваться только в XXI веке. Национальный инструментальный репертуар народных песен, на данный момент очень мал, по сравнению с кюями. Наибольший вклад в область профессиональной обработки казахских песен внесли В. Демченко и А. Ефременко. Их произведения такие как: Жайдарман, Көзімнің қарасы, (в обработках В. Демченко), Бір бала, Алатау (в обработках А. Ефременко). Демченко Владимир Петрович – почетный работник образования Республики Казахстан. Его импровизация на казахскую народную

песню «Жайдарман», является, на сегодняшний день самым популярным обработкой для баяна. Это произведение часто исполняется на концертах и конкурсах, и имеется в репертуаре многих баянистов Казахстана. Казахская народная песня «Бір бала» в обработке А. Ефременко, одна из лучших обработок народной песни для баяна. Произведения кантиленного характера, кстати единственного. А. Ефременко, доцент, педагог, баянист, заслуженный деятель РК, является автором большого количества переложений и обработок казахской народной музыки. Он перво-открыватель во многих областях обработки и переложения казахской народной музыки. Является со-автором более десяти транскрипций для баяна.

Популярность жанр кюя среди баянистов, обрела по многим причинам. Первое, это добавление баяна в состав оркестра. В 1956- 1957гг. баян добавили в состав народного оркестра имени Курмангазы. Это стало важным событием, и в дальнейшем определила судьбу развития баяна. Баянисты в составе оркестра часто исполняли кюй и песни казахских композиторов и со временем прониклись в самобытный, уникальный мир казахской музыки. Кюй, в отличии от песен имеет четкую структуру. Что позволяло баянистам приспособить кюй для баяна. Началом же профессиональной транскрипций казахской народной музыки можно считать кюй «Адай» в обработке А. Гайсин. Он внес основные принципы переложений и обработки казахской народной музыки. Гайсин в своей обработке кюя Адай, смог сохранить и передать художественный образ и характер кюя. Он так же внес некоторые изменения и дополнения в кюй для лучшего восприятия. Не без основания, кюй «Адай» в обработке А. Гайсина, считается вершиной искусства транскрипций казахстанской баянной профессиональной школы. Доказательством этому является участие А. Гайсина в престижном XXXV международном конкурсе баянистов и аккордеонистов «Кубок мира» (Гамбург, Германия(ГФР), 1982г.), и исполнение кюя композитора-кюйши Курмангазы Сагырбаулы, «Адай» (в своей собственной обработке). Кюй «Адай» в обработке А. Гайсина является показателем достижения профессионализма баянной школы Казахстана [2]. А. Гайсин поднял уровень обработки и транскрипций в Казахстане, внося в них новые виды техник игры на баяне. А. Гайсин повысил популярность жанра кюя среди баянистов. В репертуаре баянистов уже имеется более 20 переложений и обработок кюев. Самые популярные: Адай, Байжума, Туркмен куй, Балбырауын, Акку, Бозкангыр, Отпан, Устазга, Сарыжайлау и многие другие.

В заключении, национальный инструментальный репертуар баянистов Казахстана, сравнительно других передовых профессиональных школ мира, небогат. Это объясняется поздним развитием профессионального музыкального искусства в Казахстане, и профессиональной баянной школы в частности. Если проанализировать историю развития баяна в Казахстане, то первые признаки профессионализма видны с конца 70-х и начала 80-х годов XX столетия. Нужно отметить, что за довольно таки короткий срок, примерно 40-50 лет, профессиональная баянная школа Казахстана достигла неплохих результатов в области, как и исполнительства, так и в области транскрипций казахской

народной музыки. В последние годы, в высших музыкальных учебных заведениях нашей страны добавили новый предмет, «Переложение домбровых кюев». Этот предмет является важным и перспективным предметом, для обучения переложения и обработки народных песен и кюев и не только. И к дополнений этому можно сказать, что этот предмет поможет проявить интерес студентов к искусству транскрипций. Хотелось бы отметить видовых музыкальных деятелей которые внесли огромный и значительный вклад в развитие искусства транскрипций казахской народной музыки, таких как: А. Гайсин; Б. Мустафин, Д. Туякбаев; З. Смакова; А. Ефременко; В. Демченко; Д. Султанов; С. Абдинуров, А. Абдинуров; Д. Останкович; и многие другие. В обозримом будущем, можно предположить, что национальный репертуар баянистов Казахстана будут дополняться обработками и транскрипциями казахской народной музыки. Так как, баянисты Казахстана не полностью освоили жанр казахской наодной музыки. Новое поколение баянистов должны уделить большое внимание направлению обработки казахской народной музыки.

#### **Литература:**

1. Мустафин Б., Смакова З., Сырнай Үйрену мектебі. – Алматы: Ценные бумаги, 2013. – 40-53С.
2. Гайсин А. Произведения казахских композиторов для готово-выборного баяна. – Москва: Советский композитор, 1985. – 40с.

### **МАЙРА МҰХАМЕДҚЫЗЫНЫҢ «АБАЙ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ АЖАР БЕЙНЕСІ**

*Абдикаримова У.М.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті, Нұр-Сұлтан қ.*

*Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры Досанова К.К.*

Абай қазақ әдебиетіндегі ұлы тұлға, маңдай алды ақын екені, тандаулы туындылары дүние жүзі поэзиясының озық үлгілерімен деңгейлес тұрғаны-білген адамға айқын шындық. Сан ғасырлық бай поэзиясы, ел қамын жоқтаған жүздеген ерен жүйірік жырау, жыршы, ақындары бар қазақ әдебиетінде Абай орнының ерекше болуы тегін емес.

Абай қазақтың жаңа реалистік жазбаша әдебиетінің, негізін салды. Абайдың шындық дарыны аса қуатты және сан қырлы. Ол-керемет суреткер ақын және сыршыл лириканың сирек кездесетін шебері. Сонымен бірге Абайды ойшыл ақын дейміз. Мұны алдымен ақынның өмір құбылыстарын терең толғап айту жағы басым келетін өлеңдеріне қатысты айтамыз. Сонымен қатар өмір, адам тағдыры, дүние, заман ағымы жайлы пікірлерді, дүние-танымы көбірек көрінетін өлеңдеріне қатысты, яғни ойшыл-философ ақын деген мағынада да айтамыз. [1, 6 б.]

Рухани мәдениетіміздің тарихында «Абай» операсының маңызы ерекше. Бұл тұңғыш ұлттық композиторлар Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің күрделі және көркемділігі аса биік төл шығармасы. Операның өзегі болып қазақтың ұлы ақыны, композитор, философ, ағартушы-демократ, жазба әдебиетінің классигі Абай Құнанбайұлының тұлғасы суреттеледі. Заманымыздың ұлы суреткері, Лениндік сыйлықтың иегері, академик Мұхтар Әуезовтің атақты романының желісіне сүйенген либреттода қазақ халқының өткен кезеңдегі өмірі, замана тауқыметі, адамның бас бостандығы мен бақытты болашаққа деген үміті шынайы түрде баяндалады.

«Абай» операсының уақыт сұрыптамасынан өтіп, классикалық деңгейге жетіп, мәңгілік мұра болуына, музыкалық сахнада әр кезде тұрақталуына мағынасы биік үш фактордың бір-бірімен үйлесіп, синтезделініп, сарқылмас мәдени қазынаға айналуына ықпал еткендігі болды.

«Абай» операсы-ұлттық композиторлар жазған алғашқы қазақ операсы. Ұлттық композиторлар мен орындаушы мамандарының пайда болуы, олардың өнердің опера сияқты ірі формасын меңгеруі кәсіби музыкалық өнердің айтарлықтай өскенін көрсетеді. «Абай» операсын шығаруда либретто авторы ретінде М.Әуезов те, оның келешек орындаушылары да тікелей қызығушылық танытқан. Мұхтар Омарханұлының орынды ескертпелері мен кеңестері, Күләш пен Қанабек Байсейітовтердің, ағайынды Рашит пен Мүсілім Абдуллиндердің, Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылық қатысуы динамикалық сюжеті драматургиясы, көркем көріністері мен жарқын эпизодтары бар толыққанды сахналық музыка спектаклінің пайда болуына әкелді.

Абай операсында сюжеттік және музыкалық драматургияның заңдылықтары шынайы және бейнелі түрде қалыптасып келеді. Партитураның музыкалық негізі либреттоның мазмұнына, көркемдік сипатына сәйкес болып, ұлы перзенттің тағдыры мен халық тағдыры бірлікті түрде баяндалады. Операның негізгі кейіпкерлерінің музыкалық тілі, оның ариялары, речитативтері, ансамбльге, хорға қосылып айтқан вокалдық нөмерлері тартымды, сүйкімді және интонациялармен байтылған.

А. Жұбановтың Л. Хамидимен біргіп жазған «Абай» операсының ұлттық мүдде тұрғысында және тәуелсіздік алған халқымыздың рухани өмірінде орыны ерекше. Аталмыш музыкалық сахналық шығармада ұлы тұлға, халқымыздың мақтанышы және дана, классик ақын Абай Құнанбаевтың қайталамас бейнесі жан-жақты суреттелген. Академик М. Әуезовтің ақыл-кеңесімен, жоғары білімділігімен жарық көрген опералық туынды осы күнге дейін өзінің құндылығын мен мәнін одан әрі биіктеуде. «Абай» операсы жас ұрпақтарға рухтық күш беріп, тәрбиелік маңызын сақтап, оларды туған елін, жерін сүйуге бағыттайды.

Операның сахналық тарихы қазақ халқының көптеген асыл ұлдары мен қыздарының актерлік, режиссерлік, дирижерлік тағдырымен тығыз байланыста болды. Бұл күрделі және көркемдігі биік туындыны игеру үшін бірнеше орындаушылар өздерінің дарыны мен шабытын және шексіз еңбегін арнады. Операның әр кейіпкерінің сахналық және вокалдық партияларын көрсетуде

өнер жұлдыздары: Күләш пен Қанабек Байсейітовтер, Құрманбек Жандарбеков, Роза Жаманова, Мүсілім Абдуллин, Әнуарбек Үмбетбаев және т.б. әншілер. Осындай атқты өнер майталмандарының жолын жалғастырып, әрі қарай келер ұрпаққа дәріптеуші ретінде, жоғарыда көрсетілген апаларымыздың ізін жалғастырушы-Майра Мұхамедқызы. [2, 89-97 б.]

Майра Мұхамедқызы-Ажар бейнесі. Ажарды алғаш рет «Абай» атындағы мемлекеттік опера және балет театрының сахнасында сомдап, одан әрі қарай «Астана-Опера» мемлекеттік опера театрының сахнасында сомдады. Ерекше тоқталып кетуі мүмкін емес. «Астана-Опера» мемлекеттік опера және балет театрының Италияға іс-сапары барысында Генуя қаласындағы атақты «Карло Филечие» театрының сахнасында Л. Хамиди, А. Жұбановтың «Абай» операсындағы Ажар партиясын әлемдік деңгейде орындап, өзге ұлт өкілдеріне жеткізе білді. Атақты сценограф Эцио Фриджеро, костюм әзірлеуші Франк Скуарчапино және Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, «Астана-Опера» театрының бас дирижеры Алан Бөрібаевтың игеруімен Абайдың тарихын, көзге ерекше түскен кітапханасын, соңғы көріністеріндегі қазіргі заманға сай қолданылған технологияларды Италияндықтарға көрсете біледі. «Абай» операсы бұл көріністері Италияның опера тарихында тұңғыш орындалуы болмақ. Оқиғаның ерекше маңыздылығы оның қазақ тілінде қойылуы» - деп Карло Феличе театрының дирижері Джузеппе Акуавива ойын ұсынды. Қазақтың операсын әлемдік деңгейге көтеріп Ажар партиясын өзінің ерекше даусының арқасында нақышына келтіре жеткізіп, ерекше сезімге бөленумен болды.

Операның композициясы сахналық шығармалардың заңдылықтарына бағынған III актілі, 5 көріністі туынды болып саналады. Опера барысында Ажардың бейнесін Майра Мұхамедқызы өзінің ішкі жан дүниесінің сезінуі арқылы жеткізіп отырды. Дайындық барысында Майра Мұхамедқызы бірнеше жаттығулар жасап, берілген партияны үлкен жауапгершілікпен қарап отыратын. Сондықтан дайындық үстіндегі қолданылатын бірнеше жаттығуларға төменде мысалы келтіріп кетуге жөн көрдік.

1-жаттығу.



2-жаттығу.



Жоғарыда көрсетілген жаттығулар легато, стакатто айтып, дауыстың дайындығын дамыту. Майра Мұхамедқызы Ажар бейнесін орындау барысында әр кез өзінің қазақ халқының салт дәстүрін сақтай отырып, терең ойлану

арқасында жауапгершілікпен қарап, орындаушылық мәнерлігін арыттырп отырды.

## 1-ноталық үлгі

### Ажардың ариясы

mf espressivo

9 Қа-ра- лы қай-ғы кеш-тім, ау та-лай та-лай, ау ал-ди- яр. Тү-ңіл-ген

16 ке-лер күн-ге ф қа-рай қа- рай. Зар мен нен, зар- ме-

нен қош- тас- қым қош- тас- қым бір-жо

21 ла қи-ял- мен жар- мен, ау.

Майраның Ажар партиясын жеткізуі өз басындағы қаралы қайғысын жеткізе білу арқылы көрінеді. Ішкі жан дүниесіндегі зарды, мұнды шынай дауысның тембрі арқылы халыққа жеткізе отырған. Арияның өлшемдері әр кез өзгеріп, ритмдік жақтары ауытқулары өзгерісте болып отыратын. Орындау барысында Майра өзінің шеберлігі арқылы тыңдарман қошаметіне бөленіп, алдындағы талаптарының орындалуын жете қарап отырған.

Майра Мұхамедқызы-Ажар бейнесін өзінің қазақ халқының салтында жазылған қазақ қыздарының мұңын айтуын аса шеберлікпен жеткізген. Вокалдық тұрғыдан қарай келсек Ажар партиясын жеткізе білу әр әншінің өзіндік дайындықтарын талап етеді. Дайындық жасау барысында Майра күнделікті жаттығулар жасап, өзінің берген ұстаздарының білімін есіне алып, ойлана келе көрерменге еш кедергісіз жеткізі білетін. Өзінің күнделікті дайындығы арқасында Майра Ажар партиясын жоғары деңгейде орындап, аса шеберлігін көрсетіп отырды. Ажар партиясының орындаушысы-Майра Мұхамедқызы қазақ елінде емес, әлемдік көрермендер құлағында қалған әнші.

Опера барысында Айдар және Абай дуэттері орындалады. Біз Майраның Ажар партиясындағы жоғарыда келтірілген Ажардың ариясымен Ажардың жоқтауының орындаушылығына ерекше көңіл бөліп отырдық. Операның шарықтау шегіндегі Ажардың жоқтауын жеткізу Майра үшін оңайға соқпасы анық.

## 2-НОТАЛЫҚ ҮЛГІ

## Ажардың жоқтауы

*p molto espressivo*

11 Қош, жа-зық-сыз а-рыс-та ным а.... га-зиз жа-ным ар-ман-ды!

21 Жо-лың жар-қын а-лыс-қа-ның, а... е-лің ет-ті қал-ға-нын.

31 Жа-раң жан-ға жа-ра сал-ды, за-рын тө-гер ал-ға-нын Шер-жү-ре-гін

41 жа-лын шал-ды қас-і-рет-біл-лер қал-ға-нын! А..

47 а.. а.. Қас-і-рет-лер қал-ға-нын.

Операның шарықтау шегіндегі сахналық көріністің бірі Ажардың жоқтауы. Майра Мұхамедқызы Ажардың жоқтауын өзінің жан дүниесінде өмірлік сүйген жарынан айырлған кейпкердің зарын шынайы түрде жеткізген. Ажардың жоқтауы Айдардың ауырып мәңгіге кеткеніне сене алар емес екенін жоқтауы арқылы халыққа баяндайды. Шығарманың вокалдық жағынан алғанда берілген мазмұнын, кантилена ұстай отырып, біркелкі жеткізуі бәрі әнші үшін оңайға соғары емесі анық. Шығармадағы болып жатырған күйзелісті халыққа шынайы жеткізу ең ауыр нәрсе. Шығармадағы берілген вокализді біркелкі ұстап, интервалды секірулер және триолдар барлығын нақышына келтіріп орындай отырып жеткізе білу сапалы әншінің тәжірибелі екенін байқатады. Майра Мұхамедқызы Ажардың жоқтауындағы мағыналы түрдегі сөздерін өзінің қайталанбас дауысының ырғағымен жоғары деңгейде жеткізіп, халықтың Ажары болған. Майра Мұхамедқызы Ажардың партиясын орындау кезінде әр көріністің өзіндік талаптары барын біле отыра үлкен жауапгершілікпен қарады. Майра орындауындағы қай ән болсын, партия болсын халық жүрегінде Қазақтың Майрасы болып орын ала білген.

## Әдебиет:

1. Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы. «Шығармаларының екі томдық толық жинағы». (Өлеңдер мен аудармалар) – Алматы: Жазушы.- 2005. - 296 б.

2. Күзембай С. Қазақ опералары. Күзембай С.Ә., Мұсағұлова Г.Ж., Қасымова З.М.- Алматы: «Жібек жолы», 2010. - 296 б.
3. Жұбанов А., Хамиди Л. «Абай» //Алматы «Өнер» 1988.

## **ҚОБЫЗБЕН ӘН САЛУ ӨНЕРІНЕ ДЕГЕН ҚАЗІРГІ КӨЗҚАРАС**

***Оңғарбай А.Н.,***

***1 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»***

***Қазақ ұлттық өнер университеті, Нұр-Сұлтан қ.***

***Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰОУ профессоры***

***Альпеисова Г.Т.***

Қазақ халқының мәдениетінде музыка өте үлкен рөл атқарады. Оған дәлел біздің ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан музыкалық мол мұрамыз, және ол күн өткен сайын тың дүнелермен толысуда. Ол енді қаншама ғалымдардың, ауыл - аймақтарды аралап, түрлі орындаушыларды таспаға жазып алып, қағаз бетіне түсіріп сақтап қалған орасан еңбегінің арқасы. Әйтпегенде мол мұрадан айырылып қалуымыз әбден мүмкін еді. Себебі ХХ ғасырдың басына дейін көшпелі өмір сүру салтын ұстанған халқымыз, жаңа заманның орнауымен отырықшы өмір сүру мәдениетіне ауыса бастады. Сол аралықта халқымыз көптеген төл мәдениетінен айрыла бастады, әсіресе ерекше соққы алған қобыз аспабы болды. Бұл жайында кейінірек тоқталатын боламыз. Отырықшы өмір сүруді ұстанған халық бұрынғыдай күйді бір тыңдағаннан қағып алатын, көлемді дастан жырларды тек миында сақтап, оны ауыздан - ауызға тарататын қасиетінен айрыла бастады. Сол себепті жазбаша мәдениеттің қалыптасуы өте маңызды еді. Қазіргі таңда ХХІ ғасырдың бірінші жартысындамыз, қазақи төл өнеріміз әлі күнге дейін сақталып келеді. Қазақ даласында пайда болған түрлі музыкалық аспабтарымыз қайта жаңғырып, тек еліміздің ғана емес, әлем сахналарында да тыңдарманды тәнті етіп, халықпен бірге өмір сүріп келе жатыр. Оның ішінде: сыбызғы, домбыра, жетіген, қыл қобыз т.б. көптеген музыкалық аспабтарымыз бар. Әсіресе домбыра қазақ өнерінде айрықша орын алады. Себебі домбырамен ән де, күй де орындала береді, кішігірім жиынның да, үлкен тойдың да сәнін келтіретін домбыра. Бірақ неге қазақ жүрегінде домбырамен қатар орын алатын қыл қобыз аспабы осы қасиеттерінен айырылып қалды. Қыл қобыз аспабын неге өте сирек көреміз, неге қобыз аспабымен тек күй орындалады, неліктен қобыз аспабымен жыр жырлап, ән салмаймыз. Осы мәселені пайымдасақ. Қазіргі таңда сахнамызда халық әндерін дәріптеп жүрген өнерпаздар барлығы дерлік жанына домбыра аспабын серік еткен, тіпті тоқсан пайыз ән-жырларымыз домбырамен орындалып жүр десек қателеспейміз. Қобызбен ән салатын, жыр жырлайтын өнерпаздарымыз саусақпен санарлық қана. Қобыз аспабы қазіргі, жаңа замандағы қазақтың санасында тек Қорқыт, Ықылас бабаларымыздың күйлерін орындайтын немесе бақсының тылсым әлеммен байланысатын аспабы ретінде ғана қалыптасып қалмай, жаңаша өріс алуы тиіс.

Қазақтың төл музыкалық мәдениетінде қыл қобыздың рөлі өте үлкен, әсіресе әншілік, жыршылық өнерге маңызы орасан зор. Себебі Едіге Тұрсыновтың зерттеулеріне үңілсек, қазіргі Қазақ даласында өмір сүрген көшпелі халықтың ең алғаш өзінің өлең жолдарын әуенге салып, соны сүйемелдеуге пайдаланған аспабы осы қыл қобыз болған. Бұл сөзге тағы дәлел ретінде А. Сейдімбековтың осы тұрғыда өзінің «Қазақтың күй өнері» кітабында жазылған сөздерін келтіруді жөн көрдік.

«Қазақтың төл музыкалық мәдениетіне қатысты деректемелерге ден қойғанда аса бай фольклорлық мұраларын әсте айналып өтуге болмайды. Себебі, қазақ ауыз әдебиеті, әсіресе, алуан жанрлы поэзиялық туындылары өзінің тұрмыстануы тұрғысында музыкамен тығыз байланысты. Эпикалық жырлардан бастап, толғау, терме, қара өлең, жар-жар, сыңсу, жоқтау түріндегі поэзия үлгілернің баршасы міндетті түрде белгілі бір ән-әуен, сарын-саз арқылы жұптаса жетіп отырған. Абыздар қобызын шалып-шалып алмай, жырау-жыршылар домбырасын бебеулеті қағып алмай, көкейдегі көрікті сөзін сыртқа шығара бермеген. Ақын болсын, әнші болсын немесе жыршы болсын өз өнерін жұртшылыққа тыңдатар сәтте қолтығының астынан қобызының, қолының басынан домбырасының табылып отыратыны қазақ арасында ертеден орныққан дәстүр. Содан да болар, қазақтың өлең-жырларының, толғау-термелерінің, қыса-дастандарының өнбойында «Қыл қобызын құбылтып», «Шаң қобызым шалайын», «Домбырам екі шекті қолға алайын» деп келетін жолдар сөз өнерінің құрғақ қара сөзбен айтылмай, ән мен әуенге, саз бен сарынға иек сүйеу арқылы айтылатынын аңғартады» [1, 41 б.].

Байқағанымыздай ғалым барлық жерде қобызды бірінші орынға қояды, бұл дегеніміз өте ертеректе ән салу үшін де, жыр жырлау үшін де қобыздың сүйемелі өте маңызды болған. Ал қазір бұл дәстүріміз кенжелеп қалды. Себебі ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басында қобыз тартқан адамдарды қудалап, қобызды өртейтін болған. Осы тұрғыда белгілі қобызшы Әбдіманап Жұмабекұлының Түркістан газетіне берген сұхбатына үңілсек:

Тарихтың өзінен қарасаңыз, қобызды көбіне бақсылар жиі тартқан ғой. Оның қасиеттілігі де сонда жатса керек. Әруақ қонған әулие-әмбие адамдар, қолына қобыз ұстап, адамдардың бойындағы жын-шайтанды қуған, дертін емдеген. Міне, сондықтан, қобыздың қиындыққа ұшырап, кенжелеп қалғаны. Қобыз қуғын-сүргінді көп көрген. Отызыншы жылдары қобыз ұстаған адамды қобызымен қос қуғынға ұшыратқан. Қылқобыздың көзін құрту үшін отқа жаққан, жерге көмген, қиратқан, сындырған. Керек десеніз, тіпті итжеккенге айдатқан. Бар айыбы, қобыз шертіп, қобызбен адам емдегені үшін. Міне, осылай қобызды табу қиынға соғып жатты. Содан 1934 жылы қазақстандық өнер шеберлерінің слеті өтеді. Сол слетке кімде қандай аспап бар, кім қандай аспаппен өнер көрсете алады, сондай өнерлі жандардың барлығын жинайды ғой. Сол жиынға алғаш рет қылқобызшылар Мықтыбаев пен Қаламбаев та қатысады. Қараса, мықты таланттар. Сөйтіп, екеуін Алматыға алып қалады. Оған дейін кім қылқобыз тартады, оған ешкім мән берген жоқ, қобыздың

күйлерін де жинаған адам жоқ. Ескілікті уағыздап жүрсің деген сөзден қашып, әркім өзінің жеке басы үшін бәрінен бас тартты.

Ал, қобызшылықты Дәулет Мықтыбаев Ықыластың Түсіпбек деген баласынан үйренген. Бұл кісілердің бір кемшілігі, нота танымайды. Нота білмей, олар өз бетімен үйренген. Бірақ, сол кісілердің арқасында қобызшылық өнер сақталып қалды [2].

Осылайша қыл қобыз аспабының көптеген қиын заманнан өтіп бізге сақталып жетуі Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаевтың арқасы екенін білдік. Ал енді қобызбен ән салу өнерін жаңа заманға бірден бір жеткізуші, тіпті қайта жаңғыртушы Сматай Үмбетпаев деп айтсақ қателеспейміз. Сматай Үмбетпаев 1947 жылы Жаңаарқа ауданы Түгіскен ауылында туған. Қобызшы, сазгер, ел ішінен шыққан ерекше дарын. Қобыз тартуды өз бетімен үйренген. 1968 жылы Жаңаарқа ауданындағы шопандар тойында, 1972 жылы Жамбылдың 125-жылдық тойында көзге түсіп, Алматы мемлекеттік консерваториясына қабылданды. Белгілі қобызшы Дәулет Мықтыбаевтан 4-жылдай дәріс алады. Қазақконцертте, Жамбыл атындағы филармонияда (1979 жылдан) қобызшы болып істейді. Португалия, Жапония т.б. елдерде өнер көрсетеді. Сонымен қатар, С.Үмбетпаев қобыз, домбыра жасайтын асқан шебер. «Жайнаған өлке», «Бір қалқа» т.б. күйлердің авторы [3, 446 б.].

Сматай Үмбетпаев шын аты Смағұл, бала кезінен-ақ қобызға деген ықыласы ерекше болған екен. Бұл жайлы ағамыздың өзі бір сұхбатында былай дейді: «Қобызға ең бірінші келу себебімнің өзі, түсімде қобызды көп көрдім. Ылғи қобыз тартып отырам, қобызды ұстап отырам, бірақ қобызшыларға кездескен емеспін. Содан әкейге маза бермедім. Сонан кейін ол кісі қобызшыларды іздей бастады. Біздің елімізде Бабасұлы Сарымұқан деген кісі болған. Бабастың өзі қобыз тартқан, баласы Сарымұқанда айтулы қобызшы, өзі қобыз шабатын адам, домбыраны да тартатын адам болған, сол кісіні іздеп тапты. Содан аққайыңнан жасалған, ақ қобызды маған сыйға тартты. Сол аққайың қобызды тарттым бірінші, ол кезде мен 6 жаста еді» [4]. Өз атасы Үмбетпай атақты Ықыласпен дос әрі туыс болып келген екен, бұл да тегін емес. Жалпы Сматай ағамыздың сабақ алған ұстаздары көп болған. Оның ішінде тарихта қалған Ашай деген қобызшы, кешегі Сәкен Сейфуллинмен бірге жүрген, екеуінің Ықыласқа барғаны жайлы «Тар жол, тайғақ кешу» романында айтылады. Сол Ашайдың жақын туысқаны Оспан деген қобызшыға кездесіп, көптеген күйлер үйренген. Одан кейін Басығараұлы Төбел, Ықылас Дүкенұлының жиені сиқымбай деген кісілерден күйшілікті, қобыз шабуды үйренеді. Ал енді әншілігіне келетін болсақ, Сматай ағамыздың репертуарында қобызбен салатын Үкілі Ыбырайдың «Гәкку» әні бар. Бір ерекшелігі бұл ән домбырамен айтылып жүрген нұсқадан бөлектеу келеді. Енді осы әнді кімнен алды, жалпы қобызбен ән салуды кімнен үйренді деген сұраққа, Сматай Үмбетпаевтың өзі «Ән-аманат» хабарына берген сұхбатында былай дейді: «Ертеректе Ықылас қасына 40 жігіт ерітіп, ауыл-ауылды аралап серілік құрып жүреді екен. Ішінде Ықыластың Ақынбай деген баласы бар. Сол Ақынбай әнші болған деседі, әкесінің қобызына қосылып ән салған уақытта, даусы қобызбен

бірдей шығып, керемет үндеседі екен. Осындай әңгімелерді естіп өскен мен қалай әнші болмаймын, міне осы нәрселер мені жетектеп әншілікке алып барды. Ал енді Гәккүді мен Бабасұлы Сарымұқанның орындауынан үйрендім, ол бабасынан үйренген, ал ол кісінің бабасы Үкілі Ыбырайдың көзін көрген адам болған екен» [4]. Осылайша қобызбен ән салу өнері Сматай Үмбетпаев секілді тұлғаның арқасында бізге жетіп отыр. Жалпы Сматай Үмбетпаевтың қыл қобызбен ән салған таспалары қазіргі уақытта сақталған. Ол кісі өмірінің соңғы сәттерін көбіне сахнада емес, шеберханада қобыз жасаумен өткізген. 2021 жылы Нұр-Сұлтан қаласының филармониясында ағамыздың шығармашылық кешін өткізу жоспарланған болатын, бірақ өкінішке орай 2020 жылдың қарашасында қазақтың маңдайына біткен қобызшы, шебер, әнші, күйші Сматай Үмбетпаев ағамыз дүниеден озды.

Осындай дара тұлғалардың арқасында жеткен төл өнеріміз келешек ұрпаққа аманат болып қалмақ. Қандай жаңа ғасырға жетсек те қазақ халқы ешқашан өз төл өнерін ұмытпауы тиіс. Онсыз қазақ қазақ емес. Болашақта еліміздің әрбір өнер ордасында қобызбен ән салу бөлімдері ашылып, қобызбен ән салып әлем сахналарын тәнті ететін өнерпаздарымыз көп болғай.

#### **Әдебиет:**

1. Сейдімбеков А. Қазақ күй өнері.-Астана:Күлтегін, 2002. – 831 б.
2. Манарбек Жұмабекұлы Түркістан газетіне берілген сұхбат. 27.10.2006
3. <https://turkystan.kz/article/49792-bdimanap-zh-mabek-ly-yl-obyz-kenzhelep-al-an-neg/>
4. Жаңаарқа:Энциклопедия.-Алматы: Темірқазық, 2009. – 446 б.

### **СКРИПАЧИ КАЗАХСТАНА ЗА РУБЕЖОМ В XXI ВЕКЕ**

*Кенесбаев М.А.,*

*магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ*

*Кузбакова Г. Ж.*

Скрипичное исполнительское искусство занимает особое место в Казахстане, будучи одним из самых популярных сфер культуры республики.

Об этом свидетельствует широкая востребованность скрипачей в различных музыкальных коллективах в рамках отечественной культуры.

Казахстанская скрипичная школа считается одной из сильнейших школ в странах Центральной Азии, по мнению Д.Ж.Жумабековой, «она вобрала в себя лучшие традиции музыкального образования в элитных учебных заведениях России: Московской и Санкт-Петербургской консерваториях. Особая глубина и тонкость игры талантливых исполнителей находит свое толкование и в азиатской ментальности» [1, с. 915].

Музыкальное образование скрипичной школы в Казахстане ведет свое начало с 30-х годов XX века, с открытия первого среднего учебного заведения. В становлении и развитии отечественного искусства и музыкального образования сыграла важную роль советская школа. Следует отметить приезжих музыкантов скрипачей – профессоров Казахской национальной консерватории имени Курмангазы В. С. Хесса, Н. М. Патрушеву, И. Б. Когана, которые, по словам Д.Ж.Жумабековой, внесли свой вклад в содействие художественного и технического роста национальных кадров, воспитание талантливых молодых республиканских и международных лауреатов [2]. Успех отечественных талантов был подтвержден на самых престижных и крупных международных конкурсах, где ныне народные артисты РК Айман Мусахаджаева, обладатель звания «Юнеско: Артист за мир», Гаухар Мурзабекова и Марат Бисенгалиев, одержав победу, внесли свой вклад в популяризацию казахского музыкального искусства [2].

Скрипичное искусство Казахстана заявило о себе за рубежом благодаря ярким концертным выступлениям исполнителей. На рубеже XX–XXI веков выдвинулись молодые ее представители – такие как Арман Мурзагалиев, Ержан Кулибаев, Владимир Дё, Ордабек Дуйсен, Галия Бисенгалиева и многие другие. Современные исполнители Казахстана являются учениками выдающихся зарубежных педагогов-скрипачей З. Брона (Испания), Э. Шмиддера (США), П. Амояля (Австрия), А. Ревича (Россия).

**Ержан Кулибаев** зарекомендовал себя в качестве одного из самых ярких и талантливых молодых концертирующих солистов. Он является лауреатом конкурсов имени Генрика Венявского в Познани и Джорджа Энеску в Бухаресте, обладатель шести первых премии на международных конкурсах в Нью-Йорке, Буэнос-Айресе, Берлине, Новосибирске, Лиссабоне, Екатеринбурге. Юный скрипач начал учиться в возрасте шести лет в РССМШ имени К. Байсеитовой. Затем в 12 лет он перевелся в Центральную музыкальную школу при Московской государственной консерватории имени Чайковского в класс А. В. Ревича (Россия) [3].

С 2004 года Кулибаев учился в классе профессора Захара Брона в Музыкальной школе Королевы Софии в Мадриде и у профессора Пьера Амояля в Университете Моцарта в Зальцбурге (Австрия). Был удостоен трижды почетной степени от испанской королевы Софии в 2006, 2010 и 2011 годах, и приглашен в Королевский дворец Эль-Пардо [3].

Долгое время прожив в Испании, скрипач увлекся музыкой танго после того как получил приз *Premio Tango* за лучшее исполнение аргентинского танго на Международном конкурсе скрипачей в Буэнос-Айресе. Ержан начал делать собственные обработки сочинений Астора Пьяцоллы. В настоящее время Е. Кулибаев является профессором Мадридской высшей музыкальной школы имени Катарины Гурска [3].

Ержан Кулибаев играет на выдающейся скрипке Антонио Страдивари 1722 г., почетно предоставленной ему Фондом Маджини в Швейцарии.

Музыкант был удостоен Первой Премии на Первом Международном Манхэттенском Музыкальном Конкурсе в Нью-Йорке и Золотой Медали на Первом Берлинском Музыкальном Конкурсе (Германия, 2017). Ему аплодировали как артисту благотворительной организации «Talent Unlimited» в Лондоне [3].

В 2011 году Е. Кулибаев стал лауреатом 14-го Международного конкурса скрипачей имени Генрика Венявского в Познани и получил специальный приз: скрипку итальянского мастера Джованни Баттиста Гваданини. Этот конкурс является один из самых крупных скрипичных конкурсов нашего времени. В социальных сетях интернета Международного конкурса скрипачей Генрика Венявского сохранены выступления всех участников четырнадцатого и пятнадцатого конкурсов. Видеозапись Ержана с финала конкурса была опубликована 12 марта 2012 года на официальном канале YouTube Международного конкурса скрипачей им. Г. Венявского, где он исполнил Концерт для скрипки с оркестром П. Чайковского с Познаньским Филармоническим оркестром под управлением Марека Пияровского. Указанная видеозапись набрала на сегодняшний день более восьмидесяти тысяч просмотров, что красноречиво свидетельствует о большом интересе к творческой деятельности музыканта [3].

Ержан является одним из молодых артистов – *Young Artist* интернет издания *The Violin Channel*. Его концерты проходят в таких престижных концертных залах, как Карнеги-Холл в Нью-Йорке, Концертный зал Мариинского театра в Санкт-Петербурге, Большой зал МГК им. П. И. Чайковского, Церковь Святого Иакова на Пикадилли (St. James Church Piccadilly) в Лондоне, Национальная аудитория (Auditorio Nacional) в Мадриде, Центр исполнительских искусств Сони (Sony Center for Performing Arts) в Торонто, Концертхаус (Konzerthaus) в Берлине, Опера Бастиль (Opera Bastille) в Париже, Teatro Colón и Gran Rex Theater в Буэнос-Айресе, Аудиторио де Тенерифе (Auditorio de Tenerife) на Канарских островах [4].

Е. Кулибаев выступал со многими всемирно известными оркестрами: Познаньский филармонический оркестр, Королевский камерный оркестр Валлонии, Симфония «Juventus» Варшава, «Amadeus» Камерный оркестр Польского радио, Симфонический оркестр Тенерифе, Симфонический оркестр «Кастилия и Леон», Жешувский филармонический оркестр, Камерный оркестр Московской государственной академической филармонии им. П.И. Чайковского, Санкт-Петербургский государственный камерный оркестр Капеллы, Симфонический оркестр Юкатана, Симфонический оркестр ГТОБ «Астана-Опера», Симфониетта Краковия, Симфонический оркестр Поморской филармонии, Польский камерный филармонический оркестр, Краковский филармонический оркестр, Podlasie оперный и филармонический оркестр, Словацкая симфониетта и Камерный оркестр Радома [4].

Ярко заявил о себе на зарубежной сцене другой скрипач из Казахстана **Владимир Дё**. В.Дё является одним из талантливых казахстанских скрипачей мирового уровня, который более 16 лет проживает в США. Первый дебют

музыканта, как отмечается в публикации И. Ковалевой «Тепло Италии звучит для Павлодара», был в двенадцатилетнем возрасте, когда он выступил с Государственным академическим симфоническим оркестром филармонии им. Жамбыла, после чего Владимир гастролировал и выступал в престижных залах бывшего СССР, Европы, Азии и США, включая Карнеги-Холл, Уолт Дисней Холл, Сеульский центр искусств, Рахманиновский зал, Зал им. П. И. Чайковского, Колонный зал, Зал королевы Елизаветы, Зал KBS, ЮНЕСКО, Генеральный штаб ООН и др. [5].

Владимир родился в семье музыкантов. Его отец Дё Гюн-Хва был ведущим солистом Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии в Алма-Ате, пел в эстрадном ансамбле «Ариран», а мать Мира Павловна работала административным директором корейского детского ансамбля скрипачей.

Владимир Дё учился в РССМШИ им. К. Байсеитовой, где его первым педагогом была заведующая кафедрой струнного отделения, профессор Светлана Абдусадыкова. С 6-го по 11-й класс Владимир учился у Раисы Мусаходжаевой, профессора, заслуженного деятеля РК. Затем он поступил в Алматинскую государственную консерваторию им. Курмангазы, через год в 1998-ом перевелся в только что открывшуюся Казахскую национальную академию музыки (ныне Казахский национальный университет искусств), ректором которой стала его преподаватель народная артистка Казахстана, лауреат Госпремии РК, Артист за мир ЮНЕСКО Айман Мусахаджаева.

По окончании КазНАМ Владимир Дё отправился в США продолжать учебу в магистратуре Южного методистского университета (Southern Methodist University) в Далласе под руководством известного скрипача профессора Эдуарда Шмиддера. Затем он поступил в докторантуру Университета Темпл (Temple University) в Филадельфии и защитил диссертацию на тему «История и теория искусства бельканто» в 2007 году [5].

Индивидуальная исполнительская манера В. Дё, особый подход к фразировке отличает его от других исполнителей мирового уровня. Владимир – лауреат многих престижных конкурсов. Среди его побед – II премия на Международном конкурсе скрипачей им. А.И. Ямпольского (Москва, Россия), Гран-при на Международном конкурсе Микеланджело Аббадо (Милан, Италия), Гран-при на Международном конкурсе скрипачей (Астана, Казахстан) [5].

Владимир Дё был приглашен в программу «World Service» на всемирно известную британскую телерадиокомпанию BBC, которую вел Майкл Черч; программе «Classical Colleccion» с Филлипом Ричардсоном и Кевином Парксом; программе «This Morning» с Алексом Дженсенем на FM 101.3, Корейской станции иностранных языков № 1; «Civilized Discourse with Ross Amico» на WPRB, Пристон, Нью-Джерси и несколько раз на национальном радио и телевидении в Казахстане. В 2019 году он был представлен на обложке журнала Strad Korea, включая историю своей деятельности в качестве солиста, педагога и художественного руководителя Global Music Partnership [6].

Global Music Partnership – это площадка для творческого сотрудничества между выдающимися артистами, композиторами, творческими личностями и организациями по всему миру.

В 2015 году Владимир был приглашен выступить в качестве солиста с Филармоническим оркестром Ульсана в Карнеги-Холл (Stern Auditorium) и на благотворительном концерте в Генеральном штабе ООН в Нью-Йорке, посвященном 70-летию ООН и 65-летию Корейской войны, вместе с легендарным колоратурным сопрано Суми Джо под управлением маэстро Хон Чжэ Кима. В качестве солиста и камерного ансамблиста Владимир Дё выступал на международных музыкальных фестивалях, в том числе Ost-West-Musikfest, Prague-Vienna-Budapest и Mozarteum (Австрия). Институт Клиберна (США), Сеульский Международный музыкальный фестиваль Camp, Международный классический фестиваль Кванджу (Корея), международный фестиваль лауреатов iPalpiti (Лос-Анджелес, США), а также давал уроки и был ассистентом дирижера на 20-м музыкальном фестивале Summit в Нью-Йорке [6].

В 2017 году Владимир Дё солировал на Международном фестивале классической музыки Namdo в Кванджу, Южная Корея, где он выступал с Фестивальным оркестром, состоящим из музыкантов ведущих мировых коллективов, включая Венскую филармонию, симфонический оркестр Балтимора, Сеульскую филармонию, Мариинский оркестр и др. Кроме того, он сотрудничал и исполнял произведения современных композиторов, в том числе «Лех» Догерти, 2-й Скрипичный концерт Цонакиса, Аллена Кранца, Карима Рустома, Пола Моравца, а также произведения Дэвида Карпентера, которые исполнялись впервые [6].

Будучи художественным руководителем Global Music Partnership, Владимир Дё запустил множество проектов по всему миру, включающие концерты, фестивали, конкурсы. Мастер-классы, которые проходят в США, Южной Кореи, Китае, Германии, Испании, Италии, Объединенных Арабских Эмиратах, Казахстане, Узбекистане, создают возможность в совершенствовании мастерства молодым исполнителям и профессионалам. Одним из ярких событий можно отметить ежегодный международный фестиваль исполнительских искусств GMP Young Talents World Festival of Performing Arts в Карнеги-Холл. GMP также поддерживает молодых музыкантов и музыкантов с ограниченными возможностями [6].

В настоящее время Владимир Дё преподает в Temple University в Филадельфии (США). Его открытие стиля и принципов *belcanto* для скрипки – «красивое пение», техника воспроизведения звука, имитирующая человеческий голос в пение и речи помогают студентам найти свой индивидуальный звук и средства для самовыражения через игру на скрипке как сольно, так и в камерной музыке [6].

Студенты Владимира Дё являются победителями местных и международных конкурсов; они выступали на различных международных площадках, включая Карнеги-Холл в Нью-Йорке. Некоторые из них поступили

в Гарвард, Йель, Колумбийский и другие престижные университеты, чтобы продолжить свою карьеру. В.Дё работает в Trenton symphony orchestra в Нью-Джерси на должности концертмейстера. Его приглашают для работы в международных конкурсах. Так, В.Дё состоял в составе жюри молодежного конкурса Ассоциации корейских музыкантов Филадельфии (2010-2016 гг.) и студенческого конкурса Восточного отделения Национальной Ассоциации учителей музыки (2011) [6].

Личность *Ордабека Дуйсена* также заслуживает пристального внимания. Ордабек - лауреат республиканских и международных конкурсов, Заслуженный деятель культуры Республики Казахстан. Более 17 лет живет и работает в США.

Следует отметить, что Ордабек Дуйсен является первым казахстанским скрипачом, который сыграл 24 каприза Никколо Паганини в один концертный вечер. С данной программой он неоднократно выступал в городах Казахстана и за его пределами.

Ордабек родился в Алматы в семье музыкантов. Его отец – домбрист-кюйши Орынбай Дуйсен, Заслуженный деятель Республики Казахстан, мать – пианистка Сауле Сагимбаева. Их в семье трое, сестра – лауреат Международных конкурсов пианистка Дина Дуйсен и младший брат – Лауреат Международных конкурсов скрипач Ильяс Дуйсен.

Звуки музыки окружали Ордабека с самого рождения. Однажды увидев по телевизору концерт «Виртуозов Москвы» в Большом зале Московской государственной консерватории им. Чайковского, будущий музыкант загорелся желанием играть также, в результате чего взял в руки скрипку [7].

Ордабек учился в Республиканской средней специализированной музыкальной школе-интернат для одаренных детей им. Куляш Байсеитовой, затем в Казахской национальной академии музыки, ныне КазНУИ. В Казахстане он учился у профессоров Светланы Абдусадыковой, Раисы и Айман Мусахаджаевых. В 1999 году во время обучения в Академии стал обладателем Гран При XX республиканского конкурса молодых исполнителей, который проходил в Астане. В этом же году принял участие на конкурсе им. Микелланджало Аббадо (Милан, Италия) и стал дипломантом. Спустя два года в 2001 году получил первую премию на Международном конкурсе камерной музыки им. Франца Шуберта (Овада, Италия). В 2002 году завоевал вторую премию на Международном конкурсе скрипачей «Шабыт-Inspiration» (Астана, Казахстан). После окончания Академии получил стипендию в Южном Методистском Университете, Даллас, США, где окончил аспирантуру. В Америку Ордабек Дуйсен уехал по приглашению профессора Эдуарда Шмидера, с которым познакомился на Международном конкурсе скрипачей им. Н. Паганини в Генуе [7].

Ордабек с 1998 года выступает в дуэте «Duissen-Duo» с сестрой, пианисткой Диной Дуйсен, а также в ансамбле с братом Ильясом Дуйсен, сольно и в камерном жанре. Дуэтом с братом они давали концерты в таких залах как: Линкольн центр в Нью-Йорке, США, Венская консерватория в Вена,

Австрия и Mozarteum в Зальцбурге, Австрия. Помимо мировых классических произведений свои концертные программы «Duissen Duo» включает произведения композиторов Казахстана, а также казахские народные мелодии [7].

В 2009 и 2011 годы по приглашению Министра культуры РК в качестве солиста Ордабек принял участие в праздничном концерте мастеров искусств Казахстана, посвящённого Дню Конституции и 20-летию независимости Республики Казахстан в Астане. В июле 2011 года стал участником престижного фестиваля классической музыки *Pacific Music Festival* в городах Японии в качестве солиста и концертмейстера оркестра. Ордабек является первым казахстанским музыкантом, участвовавшим на таком престижном фестивале [7].

В ноябре 2011 года Ордабек был назначен третьим концертмейстером в театре Даллас Опера. Он гастролирует и дает концерты в странах СНГ, Европейского Союза, Азии, Центральной Америки и США. В настоящее время работает в симфоническом оркестре г. Форт-Уэрт, США. С 2014 является главным приглашённым концертмейстером оперного фестиваля AIMS festival в городе Грац, Австрия. Ордабек играет на скрипке австрийского мастера Тира 1820 года.

В 2013 году он был награждён нагрудным знаком «Мәдениет саласының үздігі» – «Отличник культуры» Республики Казахстан за особый вклад в культуру Казахстана. В 2014 году ему присвоили звания почётного артиста и педагога университета искусств Колима (Мексика), а также в том же году он стал лауреатом Государственной Молодёжной премии «Дарын» Республики Казахстан в номинации «классическая музыка».

Замечательные традиции скрипичной школы Казахстана в области исполнительства, педагогики и науки продолжают сохраняться и творчески развиваться в наши дни, так как имеют прочные корни. Казахские скрипачи достойно представляют республику за рубежом, тем самым вносят свой вклад в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Неоценим их вклад в дело пропаганды казахской инструментальной музыки.

Учитывая вышеизложенное, благодаря опыту предыдущих поколений музыкантов, отечественным и зарубежным педагогам, молодому поколению таких скрипачей как Ержан Кулибаев, Владимир Дё, Ордабек Дюйсен и другие, скрипичная культура Казахстана в XXI столетии находится на этапе своего творческого подъема.

### **Литература:**

1. Жумабекова Д. Музыкальное образование: скрипичная школа Казахстана [Электронный ресурс] - [www.ayk.gov.tr](http://www.ayk.gov.tr)
2. Жумабекова Д. Музыкальное образование скрипачей в Казахстане: ретроспектива и перспектива // Музыкаведение. – 2014. – № 4. – С. 61–67.
3. Ержан Кулибаев [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [/http://www.erzhankulibaev.com](http://www.erzhankulibaev.com).

4. Ержан Кулибаев: скрипка мира» // Документальный фильм. – 2015. // Цикл Искусство Казахстана за рубежом - Казахфильм / по заказу Министерства культуры и спорта РК . – Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=0h1rbGKNFsI>.

5. Ковалёва И. Тепло Италии звучит для Павлодара – «Наша Жизнь» №21, 31.05.18

6. Vladimir Duo [Электронный ресурс]. - Режим доступа:

<https://www.vladimirduo.com>

7. Миленьякая Ю. Ордабек Дуйсен: Я свою родину не забываю. – Электронный ресурс. – Режим доступа:

[https://ratel.kz/raw/ordabek\\_dujsen\\_ja\\_svoju\\_rodinu\\_ne\\_zabyvaju](https://ratel.kz/raw/ordabek_dujsen_ja_svoju_rodinu_ne_zabyvaju). - 23 Дек 2017.

## **ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРЫ СТРАНЫ**

*Бейсембаев К.Т.,*

*магистрант 2 курса специальности «Дирижирование»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ*

*Альпеисова Г.Т.*

В музыкальной культуре страны важное место занимает деятельность военных оркестров. Новая независимая эпоха страны связана с рядом преобразований не только в политико-социальной жизни, но и с деятельностью военных оркестров, жизнь которых преобразилась с созданием в 1992 году собственных Вооруженных сил Республики Казахстан. Многие события военной истории нашего государства сопровождались музыкой этих оркестров. Парады, победы, траурные церемонии проходили под бой барабанов и меди военных оркестров. При этом «не существует двух музыкальных культур – «военной» и «общей». Есть только специфическое применение музыки в том или ином случае. А вообще музыка неразделима, едина» [1, с.88].

Военный оркестр представляет собой специальное воинское подразделение, основной функцией которого является исполнение музыкальных произведений при строевом обучении войск, а также во время проведения торжественных церемониалов. Военный оркестр, чаще «духовой оркестр, являющийся штатным подразделением воинской части» [2, с.821]. Эти оркестры способны привлекать внимание и создавать празднично-торжественную атмосферу. Ведь, как известно, военный оркестр всегда гарантирует отличное проведение торжества.

Уникальностью военно-духового оркестра является то, что ему подвластны практически все стили и направления в музыке. Будь это классическая, народная или аккомпанирующая часть исполняемого произведения. Также особенностью данного коллектива является выполнение военных задач в любое время суток по команде, несмотря на погодные условия и текущее время года.

В современный состав военного оркестра входят различные инструменты, причем у каждого инструмента своя богатая и уникальная история. Но в самом начале истории развития военного оркестра использовались только флейты, трубы, гобой и фаготы. На сегодняшний день самый многочисленный ряд военно-духового оркестра включает в себя медно-духовые инструменты: трубы, валторны, тромбоны, тенора, баритоны и басы. Причем у каждого музыкального инструмента своя богатая история развития [3,4]. От гармоничного звучания именно этой группы инструментов зависит основа военного оркестра, контрапункт и аккомпанемент, исполняемый басами и баритонами, придало особую актуальность данным инструментам в военном оркестре.

Флейты, гобои, фаготы также занимают ведущую роль в военном оркестре. Флейта по праву считается самым древним духовым инструментом, возраст которого более трех тысяч лет. Несколько позже был изобретен гобой и фагот. К более молодым инструментам относится кларнет, который был изобретен в конце 18 века и наряду с трубой его можно сравнить с первой скрипкой симфонического оркестра, от звучания которого зависит главная мелодическая линия. В военно-духовом оркестре группа саксофонов является самым молодым, так как данный инструмент был изобретен только в 1842 году.

Отдельно стоит отметить группу ударных инструментов, которые служат для поддержания ритма и являются сердцем военно-духового оркестра. В данную группу входят малый барабан, большой барабан, лиры, литавры, треугольники и множество других экзотических и оригинальных ударных инструментов.

История существования военных оркестров Казахстана уходит корнями в середину 60-годов прошлого столетия. Приказом министра охраны общественного порядка Казахской ССР 19 февраля 1965 года, в штат 229-го отдельного отряда для обеспечения воинских ритуалов, культурных и спортивных мероприятий был введён военный оркестр. Программа оркестра в то время в основном состояла из служебно-строевого репертуара, а также произведений легкой и танцевальной музыки. В непростые годы формирования Независимого Казахстана оркестр возглавлял Владимир Фёдорович Шафоростов, который поднял на высокий профессиональный уровень творческое мастерство коллектива. ВФ Шафоростов достойно возглавлял оркестр вплоть до 2006 года. В продолжении традиции военного оркестра Внутренних войск МВД РК коллективом руководили полковник Пётр Николаевич Снаковский, полковник Асхат Марленович Мухамедьяров, подполковник Алексей Вячеславович Терещенко, Рахимгалиев Дархан, Жаудинов Торехан Кусаинович.

18 апреля 2014 года оркестр получил статус Образцово-показательного оркестра Национальной гвардии Республики Казахстан. Коллектив принимает активное участие не только в торжественных мероприятиях города и страны, но и демонстрирует свое искусство на международных фестивалях. В этом плане стоит отметить выступления оркестра на Международном военно-музыкальном

фестивале «Спасская башня» [5]. Помимо этого уделяется большое значение концертным выступлениям, а также другим видам творческой деятельности, таких как плац-концерт, дефиле и другие.

Для важных государственных приемов существует Государственный протокол. Государственный протокол в связи со сложившимися правилами и международной практикой регулирует правила проведения официальных мероприятий с участием руководства Республики Казахстан в сопровождении военно-духового оркестра.

Государственный протокол обеспечивает и устанавливает единые организационные нормы, устанавливает принцип протокольного главенства должностных лиц страны при проведении внутригосударственных и международных мероприятий к Государственному протоколу и является обязательным для исполнения всеми государственными органами и организациями при осуществлении и планировании всех протокольных мероприятий. Контроль за соблюдением Государственного протокола страны осуществляется Министерством иностранных дел.

Все официальные протокольные церемонии и почести оказываются иностранной официальной делегации в соответствии с форматом визита и статусом лица, возглавляющего делегацию (глава государства, глава правительства, глава международной организации, глава внешнеполитического ведомства или другое высокопоставленное лицо) а также уровнем двусторонних отношений.

Визит в страну начинается с времени прибытия высокого гостя в Республику Казахстан. По параметрам встречи разделяются на государственные, рабочие, частные, официальные и визиты проездом.

Визиты глав иностранных государств в Республику Казахстан являются государственными визитами. Данные визиты «высшей» категории проводятся с целью подчеркнуть высокий политический уровень двусторонних отношений с зарубежным государством. Когда происходят такие важные встречи, в первую очередь военно-духовой оркестр исполняет гимн той страны, которая посещает нашу страну. И в этом проявляется «гибкость» военно-духового оркестра, потому что он может исполнить гимн любого государства.

На протяжении существования независимого государства Казахстан, музыкальное сопровождение на высшем уровне обеспечивает Президентский оркестр Службы государственной охраны РК. Созданная для армии военно-оркестровая музыка является уникальным явлением в музыкальной культуре страны. В ней нашли отражение героическая история нашего народа, современные достижения в области военной службы. Благодаря высокому уровню исполнительского мастерства, духовно-творческого потенциала, военные оркестры занимают заметное место в развитии музыкального искусства Казахстана.

#### **Литература:**

1. Матвеев В. Русский военный оркестр. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 100 с.

2. Военный оркестр // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – 1072 с.
3. Толмачев Ю., Дубок В. Духовые инструменты. История исполнительского искусства. – Лань. 2015 г – 288 с.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – М.-Л.: 1973. – 262 с.
5. Хазин А. Фестиваль «Спасская башня». – М.: Издательство «Символы», 2017. – 248 с.

## **К ВОПРОСУ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА АРФЕ**

***Камалова А.А.,***

***Магистрант 2 курса специальности «Инструментальное  
исполнительство»***

***Казахский национальный университет искусств***

***Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ***

***Кузбакова Г. Ж.***

Арфа относится к древнейшим музыкальным инструментам, в связи с чем, безусловно, вызывают интерес исторические источники о ней, написанные с давних времен. Причем самими исполнителями различных стран написано небольшое число статей и монографий. Обратимся в данной статье к современным авторам.

Большой вклад в исследование исполнительства на этом древнем инструменте внесли ряд научных работ арфистов Н. Покровской «Исполнительство на арфе» [1], М. Подгузовой [2], А. Цабель [3] и других. Опираясь на их работы, можно увидеть, что арфовое искусство претерпело большие изменения на сегодняшний день и заметно обогатилось знаниями и культурой исполнительства на арфе.

В истории арфового искусства важно рассмотреть три важнейших этапа его развития. Первый этап связан с искусством игры на арфе в *Древнем мире* (Малая Азия, Египет); второй – с творчеством бардов кельтских стран и менестрелей *материковой Европы*; третий – с созданием национальных исполнительских школ в Европе, *Азии и Америке* [4].

Временные границы каждого этапа различны. Первый этап занимает около 6 тысяч лет вплоть до конца династии Птолемеев. Второй этап занял несколько столетий – с VIII по XVII в. н. э. Третий этап – с XVII века до наших дней [1]. На протяжении нескольких тысячелетий инструмент претерпел многие видоизменения. Каждый этап был связан с определенным видом арфы, а искусство игры на ней то достигало высочайшего эстетического и общественного значения, то падало до почти полного забвения, за которым опять следовал подъем на качественно новую ступень. Причины подобных явлений, которые наблюдаются и в истории других инструментов, удобно было выявить на примере арфы из-за ее долгой истории.

По мнению Н. Покровской «целостное представление о процессе постепенного превращения арфы в совершенный инструмент с современным репертуаром можно было получить, лишь изучив национальные школы. Каждая национальная школа могла внести в арфовое искусство нечто новое. При этом больше внимания уделялось тем школам, где в разбираемый период арфовое искусство достигло более высокой ступени» [1, с.15].

Эволюция арфовых школ протекала неравномерно: вершин в своем развитии они достигали в разное время. Их быстрые или замедленные подъемы и спады было трудно объяснить закономерностями развития одного лишь самого инструмента. От отдаленных эпох до нашего времени можно составить представление о внешних параметрах инструмента и роли арфового искусства той или иной культуры разных народов. Как правило, она была весьма высокой в эстетическом и в этическом аспектах. В Древнем мире изобретение арфы приписывали богам [4].

В периоды подъема государства арфа становилась атрибутом богослужений и дворцового быта, а простолюдинам, женщинам и рабам запрещалось играть на ней. Несмотря на запреты, в народных массах продолжались традиции игры на арфе, сохраняясь даже в периоды упадка экономики и культуры. Именно через фольклор до нас дошли единичные образцы песен, исполнявшихся некогда с сопровождением арфы, отмечает Н.Н. Покровская, опираясь на публикацию 1840 года.

Музыка древности не дошла до нас, так как не была зафиксирована, а записанная еще остается не расшифрованной (клинопись Шумерии). Анонимная музыка бардов в конце XVII в. Испании погибла вместе с ее творцами-исполнителями. Великолепные сочинения композиторов Испании XVI-XVII вв. для арфы были на 400 лет забыты [4].

Во многих исследованиях прослеживается связь арфы с эволюцией музыки. Все изменения, происходившие в музыке: возникновения и доньне, находили свое отражение в арфовом репертуаре и исполнительстве. Как народный и ритуальный инструмент она сопровождала человека древности в важнейших событиях его жизни и использовалась в ансамблях, оркестрах, аккомпанементе и соло. После изгнания инструментальной музыки из храма стала инструментом странствующих музыкантов, в творчестве которых уже зарождались корни будущих национальных школ [5].

Нередко арфа находилась в главном русле развития музыки, опережая другие инструменты. Так, благодаря большому числу струн, с арфой связано возникновение многоголосия и арпеджированной фактуры. В частности, это относится к творчеству бардов Ирландии, инструментальным и вокальным произведениям которых было присуще высочайшее мастерство.

О выразительных и виртуозных возможностях инструмента свидетельствует созданная для него музыка; ею же измеряется и уровень исполнительства.

Как отмечает в своей работе исследователь арфового исполнительства М. Покровская, XVIII век стал поистине золотым для арфы. После изобретения

педалей апологеты арфы приравнивали ее к роялю. Блестящие образцы арфовой музыки *эпохи барокко* оставили Ф.Э. Бах, Г. Гендель, И. Гайдн, И. Альбрехтсбергер, В.А. Моцарт, Я.К. Крумпхольц, Д. Бортнянский. Для романтиков арфа стала инструментом, олицетворяющим народное творчество, фантастический мир и древние мистерии. Поэтому к ней обращались композиторы Я. Дусик, Л. Шпор, Л. Бетховен, Э. Гофман, Г. Берлиоз, А. Буальдьё, О. Козловский, А. Верстовский, М. Глинка.

Отдав дань «блестящему стилю» в творчестве выдающихся виртуозов Ш. Бокса и Э. Пэриш-Альварса, арфа в середине XIX века переходит в салон и надолго там остается. Сольный репертуар для нее создается почти исключительно композиторами-арфистами (братья Годефруа, Д. Чаттертон, К. Обертюр и др.) [6].

Затем арфа занимает прочное место в творчестве *импрессионистов* и композиторов «*Шестерки*» как сольный и ансамблевый инструмент, становится полноправным участником симфонического оркестра в партитурах крупнейших композиторов современности и возвращается на концертную сцену. Композиторов-авангардистов привлекли богатейшие звуковые возможности арфы, а неоклассицисты увидели в ней инструмент, связанный с музыкальной архаикой. За последние 40 лет для арфы создано столько сонат, сюит, концертов и ансамблей, сколько за весь XIX век [7, с. 15-20].

О популярности распространения исполнительства на арфе свидетельствует следующий пример, приведенный Н. Покровской в вышеупомянутом труде. «В ряде сочинений русских и иностранных авторов звучит тема песни «Ехал казак за Дунай». В 1817 г. ее обработал Л. ван Бетховен и включил в сборник «Песни разных народов» как украинскую песню. Приблизительно в эти же годы в Вариациях для арфы соло и в Дуэте для двух арф ее использовала Н. Строганова. «Дивертисмент и вариации на казацкую песню» для дуэта арфы и фортепиано Бокса мог послужить отправной точкой для создания П. Дебитте его «Интродукции и вариаций на тему песни «Ехал казак за Дунай» – подлинно виртуозного сочинения концертного плана» [8].

Тему «Les Folies d'Espagne», блестяще преподнесенную в цикле А. Дюмур разрабатывала и Н. Строганова. Бокса же в «Фантазии на тему «Сердечный трепет» из оперы «Танкред» Россини» ввел Вальс, Style russe; в этюде Бокса № 19 g-moll явно слышны интонации русского романса<sup>1</sup>. Во всех этих случаях видна более чем полувековая переключка крупнейших европейских культур [9].

Г. Берлиоз в своих оценках ярок (когда речь идет о Пэриш-Альварес или Крюгере) и категоричен до резкости (когда он пишет о состоянии арфowego искусства в Германии) [10].

Из методических пособий на русском языке самой ранней (1899 г.) была переведенная с немецкого языка брошюра Цабеля «Слово к композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре». Работа не потеряла своей ценности, хотя и остается мало известной [3].

В 1927 г. вышла краткая, но замечательная по значимости и содержанию в ней материала монография «Техника игры на арфе» Н. Парфенова [11]. В ней

изложен новый способ игры на арфе В. Поссе - А. И. Слепушкина, ставший фундаментом метода игры современных московской и берлинской школ.

О методе Поссе-Слепушкина, как основополагающем, пишут в своих работах такие выдающиеся арфисты как К. Эрдели, В. Полтарева, В. Дулова, Г. Цингель [12].

Еще более редкое исключение среди арфистов-историков представляет собой Г. Цингель, посвятивший жизнь сбору материалов об арфе. В его работах есть сведения о раннем периоде ее европейской истории, извлечения из средневековых трактатов; он пишет также о музыке для арфы эпохи барокко и композиторах Германии и Испании XVI-XVII вв. Его статьи о Надермане, Марэне, Крумпхольце помещены на авторитетном немецком сервере *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), им опубликованы эссе о Генделе и «бетховенской арфистке» Мюльнер-Голнгофер.

Наконец, он выпустил четырехтомник «Neue Haifeneleire», где опубликовал мало и совсем не известные произведения для арфы ныне забытых композиторов, сборник этюдов, хрестоматию классической музыки, оркестровые трудности (в исторической последовательности) и ряд интереснейших сводных таблиц выхода в свет методических пособий для арфы, событий в ее истории и др.

Последним изданием Г. Цингеля стал «Lexikon der Harfe» (1977 г.), как итог его собирательского труда. Г. Цингель не анализирует художественной и виртуозной сторон арфовой музыки и исполнительства и редко дает ей свои оценки, ограничиваясь констатацией фактов и уже высказанных до него мнений и предоставляя самим читателям сделать главный вывод из его компиляций. Арфа на протяжении истории музыки всех цивилизаций была и остается одним из ценнейших носителей музыкальной культуры благодаря своему богатейшему по тембру звуку и еще не исчерпанным техническим возможностям [12].

Диссонансом к этой доминанте труда Цингеля звучит резюме из докторской диссертации Ренаты Вагнер, где она анализирует только фактуру арфовых сочинений 1760-1820 гг., фактически исключив из области своих исследований сольный классический репертуар и опираясь в основном на партии арфы в ансамблях, оркестре и аккомпанементе. Не оценивая художественных достоинств арфовой музыки, она называет арфу символическим инструментом из-за обаятельного воздействия ее звучания и связанного с ним, по ее мнению, технического несовершенства, которые заключают арфу в тесный круг настроений (сентиментально-элегических) и в узкую сферу применения (аккомпанемент, оркестр) [13].

Таким образом, многочисленные исторические источники свидетельствуют о разнообразии географии распространения арфы в странах Европы и Азии, кросс-культурных влияний жанров, музыкальных тем, а также о носителях арфового исполнительского искусства, технике игры на инструменте.

Неизвестные и малоизвестные нотные рукописи, первые издания и подносные экземпляры арфовых сочинений С. Гартмана, Ж. Б. Кардона, А.К. Дюмур, А. Лепена, Д. Кашина, В. Головиной, Н. Строгановой, И. Плейеля, Хиннера, И. Козловского, Н. Девиtte, А. Гречанинова удалось разыскать в нотных собраниях РИИИ, РНБ, РГБ, в ММК имени Глинки. В национальной библиотеке Франции, в Париже, обнаружен экземпляр сонат ор. XI Ж.Б. Кардона, посвященных великой княжне Елене Павловне [8].

Условия работы педагогов консерватории и требования к студентам класса арфы (исполнение программы, чтение с листа, умение транспонировать) отражены в архивных документах Петроградской консерватории, письмах и записках А. Цабеля [14].

В книге В. Дуловой «Искусство игры на арфе» [15], видно стремление автора к многостороннему освещению темы, автор излагает историю инструмента, сообщает ряд интересных фактов об арфе в быту россиян и упоминает имя Н. Девиtte, правда, как иностранного композитора.

В исторических очерках использованы ставшие доступными зарубежные источники сведений об исполнительских школах Ирландии, Шотландии, Англии, Уэльса, Франции и США.

Много места уделено и личным впечатлениям В. Дуловой о ее поездках за рубеж в качестве ученицы; затем как солистки и члена жюри многих Международных конкурсов [15].

Сочинения западноевропейских композиторов конца XVIII в. выяснены по датам концертов в Гевандхаузе арфистов Д. Шайдлер-Шпор, Э. Пэриш-Альварса, Г. Крюгера, Т. Эптомеса и других взяты из регистрационной книги этого зала; имена русских арфовых мастеров и адрес К. Шульца найдены в «Новейшем и любопытнейшем указателе» [16].

В разделах музыкальных новостей России содержатся сообщения о маршрутах гастролей Бокса и Бишоп в 1841 году, о большом успехе концертов Н. Девиtte в Прибалтике. Газеты XVIII – начала XIX вв. извещали о времени, месте, имени и титуле исполнителей [17] и изредка давали сведения об их инструментах. Репертуар того времени остался малоизвестным. Лишь с 20-х годов XIX в. в печати стали появляться сообщения о программах концертов и рецензии на их игру. По нотным редакциям можно проследить эволюцию арфовой фактуры: появление более сложных элементов игры на арфе, таких как: длинные арпеджио, постепенное усложнение партии левой руки и появление гаммообразной техники после изобретения педалей [18].

Также можно увидеть связь в становлении, и в особенности в развитии арфowego искусства двух культур: Европы и России. Они перенимали друг у друга технику исполнения, тем самым обогащая собственный арфовой стиль игры. В творчестве западноевропейских авторов присутствует особо уважительное отношение к арфе, как отражение того пиетета, которым был окружен инструмент в обществе с момента его появления в Европе.

Таким образом, обратившись к обзору источников об арфовом исполнительстве, в данной статье, мы применили принцип историзма, который

интерпретирован как необходимость самого детального исследования арфового исполнительства. Согласно данному принципу отдельные типы арф рассматриваются в конкретных исторических условиях, в их связях с эволюцией музыки, с исполнительством на других инструментах, с уровнями музыкальной, общей духовной и материальной культуры общества.

### Литература:

1. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. «Музыкальное искусство» – Новосибирск, 2015, – 519 с.
2. Подгузова М. М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства – Москва, 2008. – 275 с.
3. Цабель А. Г. «Слово к композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре» – Москва, 1880. – 130 с.
4. Геварт Ф.А. Новый курс инструментовки. 2-е изд.– Москва; Лейпциг; П. Юргенсон, 1913. – 345 с.
5. Longman and Broderip's selection of music for the ped arpe ou le Forte-Piano. par Anne Constance Dumur. – Spain, 1971. – 39 p.
6. Некрология. «Московский вестник» 103, № 1. – 75 с.
7. Некрология. «Московский вестник» 809, № 6. – 87 с.
8. Полтарева В.П. Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе. Автореф. дисс. канд. искусств. – Киев, 1969. – 22 с.
9. Бессонов П. А. Песни, собранные П.В.Киреевским (Катков и Ко) – 1874, Вып.10 – 492 с.
10. Некрология. «Дамский журнал» ДЗЗО, № 43-44. Ноябрь.
11. Парфенов Н. Школа игры на арфе. Музыка: 2-е изд.– Москва, 1972. – 241 с.
12. Zingel H. J. Lexicon der Harfe. – Regensburg, Laaber– Verlag, 1977. – 330p
13. Вагнер Р. Фактура арфовых сочинений – Москва, 1830. 60 с.
14. Zabel H. A. Grosse Methode fur Harfe. – Leipzig, Moskau; Zimmermann – 1900. – 145 p.
15. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. – 450 с.
16. « Новейший любопытнейший указатель ». Москва: Рос. гос. библ: изд. Тип. А. Семена – 1829.
17. Musical // Morning Post – 1844, 25 April.
18. Холопова В. П, Чigareва Е. И. Гимны. М., Советский Композитор – 1990. – 340 с. С. 104-107.

## ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ БАТЫРХАНА ШУКЕНОВА

*Жугунусов Р.Е.,*

*магистрант 2 курса специальности «Искусство эстрады»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ*

*Сметова А.А.*

Особое место в музыкальной культуре Казахстана занимает Батырхан Шукенов, который в течение тридцати последних лет входит в число самых известных и любимых эстрадных певцов, и композиторов Казахстана. Батырхан Шукенов рано ушел из жизни, оставив после себя небольшое, но очень богатое наследие, вошедшее в сокровищницу не только казахстанской, но и российской музыки. В данной работе мы сделаем упор на исполнительский аспект вокальных произведений.

Как известно, в составе группы «А-Студио», а ранее «Алмата», направление в творчестве у Батырхана были в основном русскоязычные песни. После ухода из группы, а также после небольшого тайм-аута в творчестве, певец включает в свое творчество песни на родном казахском языке. Соответственно, творчество музыканта, мы в целом можем разделить на два этапа.

Первым альбомом музыканта в составе группы был альбом **«Путь без остановок»**, в то время еще носившая название «Алмата». Диск был выпущен в 1988 году фирмой «Мелодия» в жанре «поп-музыка, новая волна, софисти-поп, синти-поп», куда входили 8 композиций на русском и казахском языках, из которых 6 песен на русском, а остальные 2 на казахском.

Восемь композиций в альбоме между собой контрастируют в плане характера исполнения. Свидетельствует тому, что песня «Меня не проведешь» в стиле и жанре софисти-поп, а «Колыбельная» меланхолического характера – само название песни говорит о себе. Далее следует «Ди-ги-дай» в жанре синти-поп с элементами народной мелодики. «Легенда о любви» – лирического характера, повествующая о любви, «Неразлучная моя» – в жанре новая волна, переложение народной специфической манеры на европейский лад, ритмически-танцевального характера, что удивительно для названия композиции. «Кто ждет совета» – мешение нескольких жанров, таких, как новая волна, софисти-поп и синти-поп. Необычное явление в эстрадно-вокальной музыке Советского Казахстана. «Саулемай» – спокойного характера, как песня-рассказ в жанре новая волна. Заключительной песней является одноименная песня альбома «Путь без остановок» в жанре синти-поп и софисти-поп.

Каким бы ни был выбор репертуара, стиль и жанр направления группы на тот момент, они были одним из тех коллективов, которые могли показать свою креативность и сделать большой творческий толчок для последующих исполнителей и коллективов в советском Казахстане. Историю создания песни

«Джулия» (<https://song-story.ru/julia-astudio>) можно прочитать пройдя по данной ссылке, которая в дальнейшем и стала визитной карточкой группы и в целом самого Батырхана Шукенова на постсоветском пространстве. Одноименный альбом вышел в 1990 г. фирмой «Русский диск» в ванильной пластинке, в жанре рок и поп, в стиле поп и рок. Данный альбом переиздавался несколько раз. Мы рассматриваем две версии переиздания [1].

Рассматриваемый альбом состоит из 8 композиций контрастных по характеру. В этом знаменательном альбоме как для группы, так и для самого Батырхана Шукенова – он является сокомпозитором песни «Джулия» вместе с Байгали Серкебаевым на стихи В. Миклошича. Сама песня – лирического характера в жанре евро-поп в тональности d-moll. Четко запоминающаяся мелодия и слова песни по сей день является шлягером и народной песней на всем постсоветском пространстве. Форма песни сквозная, повторного склада. Само вступление делится на две части с небольшим изменением мелодико-аккордовой структурой. Мелодический мотив первого куплета повторяется и во втором куплете с изменением литературного текста, а припев остается неизменным. Песня начинается с октавного скачка, что типично во многих авторских или сочиненными другими композиторами песен Батырхана в его последующих сольных композициях. Можно заметить, что выступая солистом в данной композиции Батырхан Шукенов применяет в своем исполнении разные приемы вокальной техники, такие, как носовой тванк, элементы йодля, тем самым показывая свое исполнительское мастерство, не встречающиеся у других вокалистов своего времени и последующего молодого поколения.

Все 8 композиции, такие, как: Джулия, «Будь осторожна», «Был мой сон», «Скажи мне-Да», «Белая река», «Мальчик Пинг-Понг», «Я не забыл», «Сезон дождей» данного альбома не дублируются с первым альбомом[2].

Последующим альбомом группы является «А`СТУДИО», выпущившаяся на продажу уже после распада СССР – в независимой России в 1993 году фирмой Jeff Records, жанр песен альбома поп, в стиле шлягер. В альбоме 10 композиции: «Джулия», «Белая река», «Был мой сон», «Стоп, Ночь», «Свободная птица», «Мальчик Пинг-Понг», «Сезон дождей», «Я не забыл», «Будь Осторожна», «Скажи мне-Да». С этого момента группа в каждом своем новом альбоме включают песни из предыдущих дисков, тем самым разбавляя количество треков в диске. В этом альбоме на песню «Я не забыл» Батырхан Шукенов также выступил в качестве сокомпозитора вместе с И. Пушкаревым.

Песня в стиле ретро-поп с элементами диско. Тональность e-moll, диапазон вокальной партии в пределах полтора октавы. Литературный текст обращен к девушке, что прослеживается во многих песнях группы, а также самого Батырхана Шукенова в сольной карьере.

«Солдат любви» – альбом, вышедший в свет в 1994 году в студии «Союз» в Москве. Жанр альбома рок и поп, стиль поп и рок. С этого альбома группы, уже некоторые композиции дублируются из диска в последующие диски. Композитором многих песен группы является Б. Серкебаев, тогда как песенником выступают В. Миклошич, И. Резник, Е. Шакеев и другие.

**«A`STUDIO LIVE»** – одноименный альбом группы выпущен студией «Союз» в 1995 году в Москве в CD диске – в жанре рок, поп и в стиле поп и рок. Альбом содержит в себе 20 композиций, которые были исполнены на концерте группы. Альбом дублирует одноименный сборник 1993 г. С этого альбома группа условно начинает набирать популярность на всем постсоветском пространстве и активно гастролировать. Группа акцентирует свое внимание на песнях-шлягерах жанра поп-рок.

В этом альбоме песня «Казино» – в соавторстве с Б. Серкебаевым в тональности d-moll, вокальный диапазон также в пределах полторы октавы. В исполнительском плане Батырхан Шукенов как солист пользуется носовым тванком, что тоже играет важную роль в его исполнительской природе.

**«Нелюбимая»** – пятый по счету альбом, в котором Батырхан Шукенов был вокалистом в составе коллектива. Альбом выпущен фирмой «Союз» в 1996 г. через год после своего сольного концерта. В альбом вошли 8 композиции: «Девочка-Танго», «Вчера», «Художник», «Освободи Сердце Мое», «Нелюбимая», «Корабли Любви», «Летний Ливень», «Южное Солнце», «Потанцуй Со Мной», «Джулия (Remix)», из которых была одноименная песня, которая в последующем ремени прочно вошла в разные хит-парады всех радиостанции СНГ, а также по сей день на ротациях. За эту песню автор и композитор Е. Шакеев был удостоен премии «Песня года-1995» на сцене Кремля в Москве. Песня меланхолично-лирического характера в жанре поп, повествующая о любви.

**«Корабли любви»** – песня Батырхана Шукенова на стихи Е. Шакеева, в тональности g-moll. Песня спокойная, лирического характера, в котором повествуется обращение к девушке.

**«Летний ливень»** в сокомпозиторстве с Б. Серкебаевым на стихи Е. Шакеева, в тональности e-moll. В данной композиции можно утвердиться в мнении, что сам Батырхан Шукенов от природы лирик и романтик. Композиторское мышление музыканта достаточно широкий и интересный. В вокальном плане мелодия отличается от предыдущих композиции музыканта. Сокомпозиторство также повлияло на композиторское перо.

**«The Best»** – шестой альбом группы, выпущенный в 1997 г. фирмой «Союз» в формате CD, состоит из 14 композиции: «Джулия», «Белая Река», «Мальчик Пинг-Понг», «Эти Теплые Летние Дни», «Был Мой Сон», «Сезон Дождей», «Солдат Любви», «Осень», «Стоп Ночь», «Нелюбимая», «Корабли Любви», «Вчера», «Девочка-Танго», «Нелюбимая (Remix)».

Если внимательно просмотреть композиции альбома, то можно заметить, что здесь нет новых треков. Как само название говорит, все лучшие песни выбраны из предыдущих альбомов и включены в один сборник.

**«Грешная страсть»** – заключительный альбом группы, в составе которого был Батырхан Шукенов. Альбом вышел в свет в 1998 г. при поддержке фирмы «ОРТ-Рекордз» в Москве. Жанр песен альбома – фанк, соул, поп, в стиле соул и фанк. В содержании альбома имеются 9 композиции и заключительную песня составляет Попурри-микст из нескольких композиций-

шлягеров из предыдущих альбомов: «Снег В Пустыне», «Лето В Слезях», «В Райском Саду», «Грешная Страсть», «Стань Моей Молитвой», «Ты И Я», «Гавань Моей Любви», «Кот На Крыше», «Мой Друг», «Попурри».

**Отан-ана**, был выпущен 1 мая 2002 г. Релизом, которая была переиздана во второй раз уже в 2006 г. студией «Musan Entertainment». Жанр альбома – поп и фолк, все песни которой были на родном языке музыканта, за исключением трех композиций: «Бақыт құшағында» Ш. Калдаякова, казахскую народную песню «Япырай», «Бал сезім» Р. Гайсина, которые он исполнил под аккомпанемент на саксофон-альте. Это первый альбом после переломного момента и ухода из группы «А’Студио» Батырхана Шукенова и становления его как сольного исполнителя.

Альбом в целом включает в себя 11 композиции: «Отан Ана», «Бақыт құшағында», «Қайран көңіл-ай», «Гүл Алматы», «Япырай», «Ұйықта, бөпем», «Күндер-ай», «Бал сезім», «Әсем дүние», «Аялаған арман-ай», «Сағым дүние». Все песни сборника контрастируют между собой. Так, например, песня «Отан-ана» – любовь к Родине-мать, о ее красоте и патриотического духа в жанре фолк-поп стала хитом на родине композитора-музыканта. Литературный текст песни очень глубокий и несет в себе патриотический дух. Вокальная партия песни очень широкая, доходящая до пределов двух октав. Аранжировка – современная, в тот же момент прослеживается западная манера трактовки народных инструментов и сама интонация аранжировки сочинена в национальном духе.

«**Бақыт құшағында**» – песня короля казахского вальса Ш. Кадаякова, которую музыкант сыграл на саксофон-альте является шлягером, классикой ретро-музыки в Казахстане.

«**Қайран көңіл-ай**» – песня в соавторстве с К. Шильдебаевым на стихи И. Исаева, в тональности es-moll. Философская песня сама по себе изливает состояние души человека и непроизвольно дает возможность задуматься обо всем происходящем.

Также в альбоме присутствует композиция «Сағым дүние», что в переводе означает «Мираж в этом мире». Песня прочно вошла в список хит песен Казахстана и по сей день активно ротируется на разных радио страны. И после этой песни можно заметить, что у музыканта достаточно широкий диапазон. Он тонко и точно использует свои вокально-исполнительские навыки в казахских песнях, в отличие от периода в составе группы «А’Студио». Прислушиваясь в его исполнение можно заметить тот факт, что он очень тонко чувствует динамические и агогические оттенки исходя из характера, жанра и стиля каждой композиции. Особенно удивителен тот факт, что каждая из его песен с литературной точки зрения, как и с музыкальной, очень глубокая и осмысленная не смотря на жанр и стиль композиции.

«**Твои Шаги**» – второй альбом музыканта в сольном творчестве, выпущившаяся фирмой «МЕЛОМАН» в 2006 г. в CD. Жанр альбома – поп, когда стиль относят к вокалу и балладе. Содержится 10 композиции: «Мелодия

любви», «Ты скажи», «Твои шаги», «Отпусти, Ревнивая», «Слышишь сердце», «Обещай», «Признание», «Зима», «Осенний мотив».

Это первый альбом музыканта на русском языке, которая впоследствии и стала его визитной карточкой для русскоязычной аудитории с хитом одноименного названия «Твои шаги» В.Ковалева на стихи Е.Шакеева. Все композиции по смысловой тематике дополняют друг-друга. Музыкант тщательно выбирает композиции для альбома – все песни лирического характера, о любви, тем самым оставляя свое творчество у народа.

**«Осторожно, Милая девушка»** – третий альбом музыканта, выпущенный фирмой Монолит в Москве в CD в 2010 г. после небольшого перерыва. Жанр альбома поп, стиль относится к вокалу и балладе. Содержит в себе 11 композиции: «Над облаками», «Мы чужие», «Осторожно, милая девушка», «Немного слез и моей любви», «Прости и прощай», «Просто друзья ft. Настя Задорожная», «Ревнивая», «Твои шаги», «Время любви», «По закону Дарвина», «Ничего не жаль». Некоторые песни в последующем становятся хитами, а некоторые песни взяты из предыдущего сборника.

**«Все Пройдет»** – альбом выпущенный в Москве фирмой Монолит в 2010 г. в жанре поп, по стилю вокал и баллада. В содержании 12 композиции: «Любовь права», «Долгожданная», «Все люди знают», «Кто», «Ты скажи», «Родные-чужие», «20 Минут», «Цена любви», «Самба», «Обещай», «Мелодия печали», «Все пройдет».

В одноименной композиции «Все пройдет» вновь возвращается к философской теме, тем самым утверждая свою мысль в творчестве. Песня жанра поп, в стиле баллады – повествует о быстротечной бременной жизни и сокровенных чувствах, хранящие в глубине души. От своего исполнения музыкант хотел донести до слушателей душевное состояние каждого (ой) из нас. Отсутствует любовная тематика, лирика доминирует в плане мышления. Песня написана в сокомпозиторстве с Е. Шакеевым на стихи Е. Шакеева в тональности h-moll.

**«Кто»** – лирическая песня представляет собой любовную тематику, написана в тональности cis-moll в сокомпозиторстве с Д.Копытовым на стихи Е.Шакеева. Вокальная партия тонко пропитана лирикой и звучит в пределах полтора октавы. Куплет – пение грудным регистром, припев – грудным и микстом придает музыканту яркую харизму. Носовой тванк сопровождается от начала до конца композиции. Аранжировка песни в стиле лаундж, начиная со вступления виолончели с клавишными инструментами.

**«Душа»** – альбом выпущенная в Казахстане в 2013 г. в жанре поп, в стиле баллада и вокал. В содержании имеется 11 композиции: «Взлетай», «Детство», «Душа», «Дождь», «На Стекле Разбитом», «На Берегу», «Брат ft. Hi-Fi», «Сон-Трава», «Когда», «About Benson», «Душа (Remix)».

Не все песни альбома стали хитами, однако, композиция «Душа» стала одной из любимой народной песней. Трек «About Benson» по своей структуре относится к разогревающему моменту в концерте. Представляет собой джазовые слогги в виде распевки. Интересный мотив придает танцевальности.

«Аманат» – посмертный альбом музыканта, которую выпустила фирма Musan Entertainment 1 сентября 2015 г. в Казахстане. Альбом содержит в себе 10 композиции: «Аманат», «Анажан», «Әке», «Мәңгі іздеймін», «Алдар көсе», «Жан ана», «Жүрегімде Астана», «Кездесу», «Назқоңыр», «Сен сұлу».

В одноименной композиции «Аманат» музыкант вновь возвращается к философской теме с общего ракурса. Литературный текст пропитан глубокой мыслью, музыкальный материал фольк-поп жанра в стиле баллады.

По поводу указанного альбома имеется отзыв Арсена Рысдаулетова, которую можно прочесть пройдя через следующую ссылку: <https://vlast.kz/zhizn/14503-amanat-obzor-novogo-alboma-batyra.html>

«Нас исцеляет любовь» – посмертный альбом музыканта выпущенный Общественным фондом имени Батырхана Шукенова в CD в Казахстане в 2017 году. Содержание альбома включает в себя 12 русскоязычных композиции: «Ты или я (Club Version)», «Сон наяву», «Скажи стоп», «Не рассказывай», «Незнакомка», «Пламя и лед», «Нас исцеляет любовь», «Было или небыло (дует с Мариной Кокс)», «Одиночество вдвоем», «Письма», «Я это ты...», «Ты или я (Studio Version)» и +Bonus композиция «Асель».

«Осень» – посмертный альбом выпущенный фирмой Musan Entertainment в Казахстане 28 июня 2019 г. Альбом содержит в себе 8 композиции: «Осень», «Спорит сердце», «Важно ли», «Мне с тобой летать», «Птица счастья», «Путешественница», «Ветер не в счет», «Мне поможет весна».

«Москва новогодняя» – сингл, записанный во главе с группой «Моральный кодекс» вместе Николаем Расторгуевым, Владимиром Пресняковым, Валерием Сюткиным, Гариком Сукачёвым, Артуром Беркут в 2013 г. в Москве в честь Нового года (само название говорит о себе) в жанре русского рока с элементами поп музыки [3].

«Певица и саксофон» feat. Мюзикола отдельный сингл вне альбомов музыканта на стихи и музыку К. Абдуллиной релизом в 2010 г. Тональность песни переменная: из a-moll в c-moll, которую одни из первых применили в эстрадной вокальной музыке Казахстана автор и исполнители данной композиции. Роль Батырхана Шукенова в песне заключалась не только в вокальном исполнении, но и в игре на саксофоне. Чувственное вступление Батырхана Шукенова в первом куплете грудным резонатором переходящее в припеве в микстовое звучание с носовым тванком украшает дальнейшее соло саксофона-альта. В проигрыше между припевом первого куплета и вторым куплетом соло саксофона продолжаясь подготавливает новую тональность.

Анализируя творчество музыканта можно повторить тот факт, что Батырхан Шукенов нам запомнился не только вокалистом, но и композитором и инструменталистом. Его творчество можно разделить на два больших этапа: в составе А'Студио и сольная карьера. В обоих моментах нужно подчеркнуть его композиторское перо. В первом случае ранний период творчества в составе коллектива дает о себе знать в плане композиторского мышления. После переломного момента в жизни к сольному творчеству музыкант подходит

тщательно. Каждая композиция проработана до мельчайших тонкостей: музыкальная ткань, литературный источник, аранжировка.

Феномен музыканта заключался не только в гармоническом соединении вокала с инструментом, но и его казахско-русские песни для слушательской аудитории. Его, несомненным, на наш взгляд, целью была донесение своих мыслей через музыку не только казахстанской слушательской аудитории, но и на всё постсоветское пространство. Если в казахскоязычных песнях в аранжировках он применяет элементы новой волны, т.е. применение европейского музыкального мышления с элементами традиционной фольклорной музыки. Он не побоялся ввести джазовые обороты с ее элементами импровизации в казахские вокальные песни и интерпретировать их в ином плане. В русскоязычных песнях он больше придерживается лаундж и балладе, где в основном доминировал вокал, как и в его казахскоязычных песнях.

#### **Литература:**

1. <https://www.discogs.com/ru/AStudio-/release/2336193>
2. <http://shanson-e.tk/forum/showthread.php?t=176567>
3. <https://lasoute.fr/Astudio-Julia/27873>

**GLOBALIZATION AND FEATURES OF THE FORMATION OF  
MODERN ART MANAGEMENT**

*Berikbayeva Aigerim*

*2nd year undergraduate of the specialty Art management KazNUI*

*Scientific supervisor: Candidate of Philosophical Sciences, associate professor of  
KazNUI Shaimerdenova S.K.*

The processes of globalization have caused irreversible changes not only in the economy, politics, but also in the entire world of culture. The complication of cultural interactions, the erasure and modification of cross-cultural borders and cultural environments, and migration processes have begun to threaten the processes of national identification and self-identification. The problems of "gaps" in the socio-cultural space, which lead to negative consequences, made us think about the semantic foundations of culture, which could ensure the stability and stability of the socio-cultural system, and put into action the ways of self-organization of the world of culture.

The contradictions of centrifugal and centripetal forces in the sphere of culture of the information society have predetermined the attention of researchers in a number of scientific fields to the phenomenon of "art management". Communication with the world of art, which is inherent in humanity at all stages of its development, acquires fundamentally new features. The statement of the fact that modern art management is focused on the implementation of operational, tactical and strategic management of transformations of the socio-cultural sphere at all levels in the interests of society and the individual gave rise to the need to rethink the essence of this phenomenon and its functional status in the world of culture.

Traditional and justified is the perception of art management as a management technology, as a management activity in the art sphere as an element of the world of culture, the practical orientation of art management is devoted to the publications of the international journal NAM [7]. At the same time, the information and intellectual dominance, which is becoming increasingly important in modern society, led to the idea of turning to art management from a different perspective. In this regard, it seems relevant to us to study the historical movement of humanity towards the cogitosphere, which T. N. Suminova figuratively called the cosmic projection of human conceptual and mental activity and its products, the field of spirituality that encompasses the Earth and near-Earth space and interacts with all other spheres [7]. When conceptualizing art management, we will proceed from the inseparable unity of the practice of managing the world of culture and the scientific understanding of this practice. Our task is: to fix the structural peculiarity of the world of culture, to determine the role of the paradigmatic foundations of the science of "art management" in its purposeful formation. As a response to the challenge of the information age, the conclusion of the International Association of Management of Culture and the Arts was made about the emergence of a fundamentally new

scientific direction - "art management". At the same time, the lack of disciplinary certainty of art management allows us to identify two trends: the desire to separate the subject-problem field of the scientific discipline and the identification of the intersection of the subject-problem fields of art management with socio-cultural management, art theory, cultural studies, the theory of socio-cultural activities and other humanities.

M. Y. Platonov is inclined to define art management as "a new space for the dissemination of management theory in the context of the management of organizations in the field of culture and the arts" [6]. As a result, art management is presented as a complex of knowledge about the management of organizations in the field of culture and the arts, is a "subdiscipline of general management in the industry context". Recognizing the existence of some grounds for such a statement, we consider it necessary to object to the author in the sense that the definition of the status of art management as a "subdiscipline" significantly impoverishes and makes the subject area of art management unfairly narrow.

Today, we are at one of the initial stages of the formation of a structural unit of science, which should, through its self-regulation mechanisms, ensure the collective research activities of art managers, systematization of empirical and theoretical material about the world of culture, communication of scientists and reproduction of the intellectual resource of practitioners, as well as contribute to the system formation of the world of culture. The components of the certificate of science, indicating the degree of its maturity, are already present. These are: the presence of an object, a subject-problem field, terminological certainty, methodological foundations, factual material is collected, but at the same time these components become project components for its further formation and development. We draw attention to the peculiarity of the evolution of art management as a scientific direction: if traditionally the sciences have gone quite a long way from the accumulation of empirical facts, through their systematization and generalization to a mature theory that includes paradigmatic foundations, then art management for a sufficiently short time period, based on the experience gained in the formation of scientific knowledge, acquires the features of a science capable of self-reflection and paradigmatic design. As a conceptual scheme, the paradigm includes the identification of the status of a theoretical object reflected in the categorical apparatus, the introduction of new subject areas of science, the ideological and semantic core, and cognitive-value criteria. The status of the theoretical object is reflected in the definition. The existing definitions of art management, of course, have theoretical significance, without them it would be impossible to solve the problems of organization and self-organization of the world of culture. Here we join the opinion of the authors who do not agree with the "narrow" understanding of art management as artistic management, as professional management of the processes of creating and promoting material and spiritual values in individual, even such fairly developed socio-cultural practices as show business. We do not dispute the statement that the object of the science of "art management" is the art sphere. The diversity of modern socio-cultural practices allows us to define the art sphere as a cosmic projection of artistic and creative

activity or as "a kind of" bridge "from the sociosphere (a cosmic projection of human activity that creates both the opposition of" man-nature "and man-made" second nature") " [7]. At the same time, recognizing the merits of the sphere approach to the analysis of socio-cultural space, we must make some clarification: the art sphere, on the one hand, is a special sphere, but on the other - it is not separate, but becomes penetrating into all areas of the world of culture. There is an "artization" of the space of vital activity, there is a steady need of the population to surround themselves with art objects not only in everyday life, but also in other areas.

F. Kolber and F. Evrar notes that the crisis in the definition of art is related to its place in the modern world of culture. The place of art in society as a world of culture is considered from three positions: religion, education and entertainment [4], and the "nearest neighbors" of art management are areas whose connection with the art sphere has not been studied: tourism, sports, communications. It can also be noted that modern creative and cultural industries, including the art industry market, contribute to the economic and socio-cultural development of the territories. Not by chance, T. N. Suminova writes about the possibility of perceiving art management as both an art and a special subculture filled with its own values, norms and laws [7, p. 12].

The modern world of culture is mosaic. However, it contains synergetic mechanisms of self-organization that transform "chaos" into a certain "cultural order", and the science of "art management" reveals these mechanisms and thus is able to turn into a factor that contributes to the self-organization of the world of culture. The self-organization of the world of culture has a very real focus-the cultural code. Today, globalization, the modification of cultural borders and cultural environments create the danger of losing the ideological and semantic core of the world of culture. The cultural code is a phenomenon that concentrates cultural features passed down from generation to generation, it is information that allows you to identify a specific world of culture. The study of the cultural code will allow us to penetrate to a new, deep, semantic level of purposeful formation of the socio-cultural space.

Art management performs a system-forming function, "working" in several directions. The task of the art manager-practice becomes the creation of socio-cultural unity through the introduction of common goals and values. Through the symbolism, the images contained in the art products, the principles of the world view are formed, the conceptual grid of the world picture is formed. With the help of this grid, the stable and traditional in the world of culture is maintained. Designed to "reveal the truth in a sensual form" [2], art reflects the immanent desire of a person to spiritually realize both the external and internal world of a person, which is very important for the perception of the integrity of the diversity of the world of culture. A special direction of system formation is the unity of the recipient-consumer and the creator-creator of the work of art. We emphasize the interactive and immersive nature of art practices, the active inclusion and immersion of the viewer in the artistic process.

The activity of an art manager "splits" into two directions: first, it focuses on the creation of a high-quality art product, acting as an art expert, an art researcher and

an art critic-maieuticist. Expert qualities are manifested in the knowledge of the material of architecture, sculpture, painting, the ability to distinguish the original from the fake, to determine the condition, age of the art product [3], as well as the ability to anticipate the consequences of the impact of the art product on the viewer. As a researcher, the art manager analyzes the essence of the art product, penetrating into the "speculative essence of the artistic image", decides what role the art product will play in the functioning of the world of culture. As a maievtic, an art manager establishes a creative dialogue between the consumer and the creator, he is a methodologist, psychologist, teacher, mentor. Second, the art manager promotes the transformation of a work of art from a "thing-in-itself" to a "thing-for-the-recipient". Through His efforts, the viewer becomes an observer, an interlocutor, a co-creator [3].

Thus, art management as a new scientific direction of the third millennium, reflecting the essential art spheres as a component of the world of culture at the paradigm level, finds an opportunity to put into action yet unimaginable, but practically significant mechanisms of consolidation, system formation, self-organization in the world of culture.

#### **References:**

1. Art management: textbook. allowance. / L. N. Zhukovskaya, S. V. Kostylev, V. S. Luzan, O. F. Morozova, E. A. Nozdrenko. - Krasnoyarsk: 2016.- 185 p.
2. Hegel G. V. F. Aesthetics: M: Art, 1969. - T. 3. - 621 p.
3. Zhukovsky VI Theory of Fine Arts. - SPb: 2011 .-- 496 p.
4. Colbert F., Evrard I. Art management - the science of the third millennium. // Art manager. - 2002. - No. 3. - S. 3-10.
5. Management and art management: facets of conceptual interaction / O. Morozova, E. A. Nozdrenko, L. N. Zhukovskaya, S. V. Kostylev // Economic chasopis-XXI. - 2016.- T. 158. - No. 3-4. - S. 61-65.
6. Platonov M. Yu. Art management: subject and boundaries of discipline // Bulletin of the St. Petersburg State University of Economics. - 2015. - No. 6. - S. 61-68.
7. Suminova T. N. Art management as a socio-cultural concept. // Bulletin of MGUKI-2011. - No. 3. - P.117-123.

## **КИНЕМАТОГРАФТАҒЫ ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ТЕХНОЛОГИЯЛЫҚ ИННОВАЦИЯЛАРЫ МЕН ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

*Сүлеймен А.Т.*

*2 курс магистранты, мамандығы «Операторлық өнер»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Мұқышева Н.Р.*

Қазіргі заманғы кинематограф реформалау мен түбегейлі қайта құру кезеңін бастан кешіп, цифрлық жаңғыру кезеңінде тұр. Бұл өзгерістер

компьютерлік технологиялар мен кино және бейне өндірісіндегі басқа да технологиялық инновациялардың басып кіруінен туындайды. Негізгі міндеті құндылық мағыналарын, танымдық іздерін бұқаралық санада сақтауға бағытталған экрандық жұмыстарды жасау кезінде көптеген мәселелерді зерттеумен байланысты. Адамның сезімі мен эмоционалды қабылдауына әсер ететін тартымды экран өнімін жасауға қабілетті шығармашылық тұлғаны оқыту және тәрбиелеу мәселелері әлі де маңызды болып табылады.

Кино өндірістің жаңа қалыптасып келе жатқан ортасы, кино саласындағы білім сияқты, режиссерлардың, операторлардың, аниматорлардың, мультимедиашылардың, экран өнері саласындағы өзге де мамандардың шығармашылығына пәнаралық тұрғыдан қарауды талап етеді. Олар бүгінде ойын-сауық эффектісін, аудиовизуалды өнімді жасау кезінде көркемдік мәнерлі құралдарды пайдаланудың кеңейтілген мүмкіндіктеріне ие. Бірақ бұқаралық көрермен сюжетке де, экрандағы шығармалардың моральдық негізіне де толығымен енуі үшін осы құралдарды басқару маңызды. Бұл аспектілер экрандық өнер саласында жұмыс істейтін шығармашылық тұлғаны қалыптастырумен байланысты.

Осыған байланысты білім беру процесінде инновациялық әдістерді қолдану мәселелері басым болып қала береді. Зерттеу, атап айтқанда, жаңа ортаға қатысты кинематографияның шығармашылық дәстүрлерінің арақатынасын қажет етеді, өйткені экрандағы бейнені ашуда керемет эффектілерді шамадан тыс қолдану көбінесе фильмдерде оның жасандылығы мен қисындылығын көрсетеді. Халықаралық кино және теледидар мектептері орталығының даму тарихын талдау ұлттық киномектептердің экран өнерін дамытуда бай тәжірибе жинақтағанын көрсетеді. Бұл теориялық және практикалық білім қоры көрерменмен өзара байланысының жаңа модельдерін табуға негіз болып, болашақ кинематографияда ғылымға негізделген шығармашылық шешімдерді әзірлеудің бастапқы нүктесі бола алады.

Ондаған жылдар бойы сол кездегі Ұлыбритания Ұлттық Кино Мектебі Англиядағы кино түсіруді үйренудің ең жақсы орны ғана емес, жалғыз университет болды. Еуропа кино мектептерінің айрықша көрінісі – шеберханалар мен мастерлердің болмауы. Режиссер Николай Хомерикидің айтқанындай: «Онда «әдеміге деген махаббат» емес, кәсіпке үйретіледі» [1].

Оқуға түскен студенттер екінші курстан бастап қана өзінің мамандықтары бойынша оқиды. Ал бірінші курста олар курстық жұмыстарда барлық позицияларда болуы міндетті. Бір студент режиссер болып, актерларға қалай ойнау керек екенін түсіндіріп, оператор болып камера тізгінін ұстап, дыбыс операторы болып, микрофонды ұстаулары қажет. Сол арқылы бәрі бірін бірі жақсы түсініп, қалай жұмыс істейтінін біледі.

Осы еуропа киномектептерінен көптеген танымал кинооператорлар шықты. Олар Януш Камински, Витторио Стораро, Хойте ван Хойтема, Роджер Дикинс және т.б.

Роджер Дикинс қазіргі уақыттағы ең танымал кинематографистердің бірі екенін жоққа шығаруға болмайды. Түсіріліп жатқан фильмге деген құрметі

оның стилін әр фильмде анықтайды. Бұл стиль табиғи және практикалық жарықпен, камера қозғалысы және инновациялық түстер палитрасымен ерекшеленеді.

Дикинс тұрақты кадрларды жақсы көреді. Біраз уақытқа созылуға мүмкіндік беретін тұрақты кадрлар көбінесе көрерменге жақынырақ болады, өйткені суреттерді көріп, түсінуге көп уақыт бар. Ол көптеген сұхбаттарында өзі үшін ең бастысы – оқиғаны жеткізу екенін атап өтеді. Кез-келген шешімді сахнаның мағыналық астары туралы режиссермен егжей-тегжейлі сөйлескеннен кейін ғана қабылдайды. Дикинстің оператор ретіндегі міндеті - көрерменді әдемі кадрмен таңдандыру емес, оқиғаны алға жылжытатын және бейнені ашатын мағыналы визуалды метафораны көрсету.

Бұл тәсілді Дикинс сүйікті режиссерлерінің бірі Андрей Тарковскийдің фильмдерінен алды. «Кеңес операторлары Вадим Юсов пен Георгий Рерберг – менің бетке ұстар, беделді кинематографистерім. Олар түсірген «Солярис» пен «Айна» фильмдерін менің сүйікті фильмдеріме қосуға болады. Бұл фильмдерде сөздер мен диалогтарды ғана емес, визуалды бейнелер мен дыбыстарды қолданған. Және бұл кез-келген сөздерден күшті болуы мүмкін. Фильмнің бұл түрі маған қатты эмоционалды әсер ете алды» [2].

Дикинстің камерасы әрдайым оқиғаны баяндау үшін жұмыс істейді. Оның сүйікті әдісі — портреттік кадрларда кең бұрышты объективті пайдалану. Осылайша ол әрдайым өз тарихын баяндайтын кейіпкердің ортасын көрсете аалды. Мысалы, «Старикам тут не место» фильміндегі шерифтың тұрмысы мен өмірі алғашқы кадрлардан бастап оның шаршағаны және қазіргі жағдайына көңілі толмай жүргенін ескі ыдыс пен шам, киімінің түсі арқылы көрсетеді.

«Blade Runner 2049» фильміндегі Кэйдің барлық дерлік портреттері оның жалғыздығы мен басқа кейіпкерлерден оқшауланғанын көрсетеді. Оның фонында, керісінше, көптеген бос орындар бар. Дикинс кейіпкердің жалғыздығын кең бұрышты оптика арқылы ашады. «Blade Runner 2049» эстетикасы кең бұрышты кадрлармен, жарықтандырумен жасалған. Осы элементтердің жиынтығынан фильмнің басты белгісіне айналған жалпы пландар туады. Бірақ Дикинс өзінің өзі мұндай кадрларға ешқашан таңданбайтындығын баса айтады, өйткені ол бүкіл оқиға туралы және оның барлығын қалай біріктіру керектігі туралы бірден ойлануға тырысады.

«Оператор сценарийді түсініп, сөздерді бейнеге айналдыруы керек. Өкінішке орай, көпшілігіміз әдемі кадрлар жасау азғыруынан бас тарта алмаймыз. Бұл қате. Кино – өмір сияқты. Және ол әрдайым әдемі емес. Сондықтан студияда шындықты жаңғырту үшін сізде әлемнің нақты суреттері болуы керек» дейді Януш Каминский берген сұхбатында [3].

Каминский «Шиндлер тізімі» фильмін түсіру кезінде осы ережені ұстануға тырысты. Ол 1920-1939 жылдары еврей қоныстарын түсірген Роман Висняктың фотоальбомынан әлемнің шынайы суреттерін іздеді. Оның басты міндеті – адамның азап шеккені мен соғыстың зардаптарын әдемі кадрмен емес, деректі фильм стилін ұстанып, көп сахналарды қол камерасымен түсіру болды. Мысалы, бір эпизодта қыздың пальтосын қызыл түспен бөліп көрсету керек

болды. Кішкентай қыз бала фашисттер атып жатқан топтың арасынан өтіп бара жатқан сахнада, қызыл түс болып жатқан оқиғаның символдық мағынасын баса көрсетуі керек еді.

Оның стилінің басты сипаттамаларының бірі – экранда шындықты жеткізу әдісі ретінде жарықты пайдаланудан бас тарту. Ол мұны атмосфераны сақтау үшін пайдаланады. Ал бұл суретшілерді қатты еске түсіреді. Оператор Дэвид Маллен оның жарық қою стилі үшін «импрессионист» деп ат қойды. Камински суретшілер секілді кескінге жарықты қабаттар мен дақтар ретінде қолданады. Жарық қай жерден түсіп тұрғаны әрдайым дәл анықтала бермейді, бірақ әрқашан өзіндік сипатқа ие. Оның стилін сынаушылар да бар, бірақ оларға қарсы дәлелдердің бірі – қарапайым көрермендерге бәрібір. Сонымен қатар, Каминский әдемі фильмдерді тез жылдамдықпен түсіре алатын операторлардың бірі. Өйткені режиссер Стивен Спилберг өте жылдам түсіреді. Ол күніне 20-30 кадр түсіре алады. Мұндай жылдам қарқын үшін шынайы кинооператоры қажет. Режиссер мизансценалар жасауда шексіз еркіндікке ие болатындай етіп жарықтандыруы керек. Сондықтан Януш Каминскидің өзіндік әмбебап жарық қою стилі бар.

ВГИК студенттердің шығармашылық жетістігін дәстүрлі түрде теория мен практиканың бірлігін, жалпы гуманитарлық пәндердің кең ауқымын зерттеуге басымдық беретін кино мектебімен байланысты. Сонымен бірге, кино мен теледидардың қазіргі заманауи шығармашылық маманы үшін жалпы гуманитарлық білім, әлемдік әдебиетті, философияны білу өте маңызды, сондықтан ВГИК жалпы гуманитарлық пәндерді зерттеуге көп көңіл бөлуді жалғастыруда. Жас мамандарды жаңа фильмдермен таныстыру мақсатында ЖОО-да апта сайынғы заманауи фильм семинары жұмыс істейді, оның шеңберінде кинолардың көркемдік құрылымына, олардың басқа да өнермен өзара байланысына арналған пікірталастар жүргізіледі. Жылдар бойы қалыптасқан институт дәстүрлерін оқыту кезінде қолдап, уақыт сын-қатерлеріне уақтылы жауап беруге, жаңа білім беру үрдістеріне сәйкес келуге мүмкіндік берді.

«Кеңестік фильмдердің пайда болуымен экрандық эстетикада жаңа дәуір басталды» деп жазды әйгілі американдық кинотанушы Льюис Джакобс өзінің әйгілі «Американдық киноның өрлеуі» кітабында [4, 312-б.].

Оператор Даниил Демуцкий ерекше талантқа ие болды. А.Довженконың фильмдерінде ол табиғаттың ұмытылмас суреттерін және адамдардың күші мен сұлулығындағы таңғажайып бейнелерін жасады. Ол егжей-тегжейлі туған жерге махаббат сезімін, оның өзіндік пейзаждарымен білдіре алды. Д.Демуцкийдің бейнелеу стилі қатаң лаконизммен және әр кадрдың қарапайымдылығымен, эмоционалдылығымен, метафоралық тілімен сипатталады.

Кинооператор Андрей Москвиннің операторлық палитрасы ең нәзік жарық тоналмен, кара-ақ реңктердің күміс түстерімен, ауа мен тоналды перспективаны жеткізе алатын ерекше қабілетімен ерекшеленеді. Алғашқы «Жаңа Вавилон», «Шинель» фильмдерінде тоналды перспективаны, кеңістікті

жеткізуге бағытталған көркемдік жарықтандырудың жаңа әдістерін іздей бастады. Келесі жұмыстарында оператор осы салада жемісті және қызықты жұмыс істеуді жалғастырды. Москвин жарық пен көлеңке динамикасын кинокадрдың құрамына енгізді. Композицияның лаконизмі мен мінсіз нақтылығы шығармашылығы әлемдік кескіндеме мәдениетінің ең жақсы дәстүрлерін сіңірген осы талантты оператордың тәсілімен ерекшеленеді. Барлық киноларында ерекше, тек оған тән, таза «москвиндық» бояуларын басқалармен шатастыруға болмайды.

Кеңестік кинооператорлық мектептің басты ерекшелігі – фильмнің органикалық-идеялық мазмұнын және оның материалын көрнекі форманың драмалық-режиссерлік түсіндірмесінде, көркем экспрессивтілік құралдарының фильм тақырыбы мен идеясына бағынуында табуға үнемі ұмтылу. Көптеген операторлар кеңестік кинооператорлық мектептің осы керемет дәстүрлерінде оқып, білім алуда. КСРО-да әлемдегі алғашқы және ең ірі киноинститут құрылған болатын. Онда кеңестік киноның жетекші шеберлері, операторлар А. Левицкий, Э. Тиссэ, А. Головня, В. Нильсен операторлық өнер кафедрасын құрды. Операторлар кәсіби шеберлік негіздері бойынша білімді кеңестік кинооператорлық мектептің үздік өкілдерінен Е. Волчек, Л. Косматов, А. Галперин, Т. Лобова, М. Пилихина, И. Шатров, В. Гинзбург, А. Темериннен алды. ВГИК қабырғасында студенттер фильм түсіру барысында кинооператордың шығармашылық міндеттерін түсініп, кәсіпті меңгеруге үйренеді.

Бүкілодақтық мемлекеттік кинематография институтының қабырғасында көптеген шетелдік студенттер оператор факультетінде оқығанын ерекше атап өткен жөн. Бұл жас операторлар қазір өз Отанында жетекші мамандар болып табылады. Әрине, КСРО – да білім алып, ең ірі кеңестік оператор-шеберлердің шәкірттері бола отырып, олар өз жұмысында кеңестік операторлық мектептің тәжірибесіне сүйенеді. Сондықтан ВГИК-тің көптеген социалистік және батыс елдерінің, сондай-ақ Азия, Африка және Латын Америкасының дамушы елдерінің жас шығармашылық кадрларының қалыптасуына әсерін асыра бағалау қиын.

Қазақстанда Кеңес заманынан бері кинооператорлардың тамаша мектебі қалыптасты. «Қазақтың жаңа толқыны» фильмдерін Федор Аранышев, Әубәкір және Болат Сүлеевтер, Мұрат Нұғманов және т.б. түсірген. Содан кейін жас буын келді - Борис Трошев, Ренат Косай, Марс Омаров, олар бүгінде Қазақстандық киноакадемияларымызда ВГИК жүйесі бойынша сабақ беріп жүр. Кино өнеріндегі әр түрлі бағыттардың және мектептердің қалыптасып, дамуына лайық.

Қазақстандағы операторлық өнердің бастауында тұрған адамдардың бірі – Ескендір Тынышбаев. Оның оператор ретінде түсірген алғашқы фильмі – «Бурабай». Ресейдің белгілі кинематографисі Р.Л. Карменмен бірге «Алыста – Шығыста» (1931) фильмін түсіруге қатысты. 1934 ж. «Союзхроника» тресінің қазақстандық базасы Алматы кинохроника студиясы болып қайта құрылды. Онда И. Колсанов, Б. Пумпянский, Е. Тынышбаев, Г.Н. Новожилов,

М. Сағымбаев, т.б. жемісті еңбек етті. Осы кезеңдегі деректі ленталарда өмірден алынған материал баяндау түрінде берілді. Қазақстан көркем киносындағы операторлық өнер мектебі режиссураға Ш. Айманов, М. Бегалин, С. Қожықов, А. Қарсақбаевтың келуімен қалыптаса бастады. Осы кезеңдегі қазақ киносының белгілі операторлары – М.Ф. Аранышев, М.И. Беркович, А. Ашрапов, Ә. Қастеев, т.б.

Әр операторлық буын киноға өздерінің аға әріптестерінен мұра еткен шығармашылық тапқырлық, қиял, жоғары кәсібилік әкеледі. Технологияның ілгерілеуі кино өнерінің экспрессивті мүмкіндіктерін едәуір байытты. Кино тек сөйлейтін ғана емес, сонымен қатар түрлі-түсті, кең экранды және соңында кең форматты болды. Түстің пайда болуымен операторлар түстердің кең спектрін беру қажеттілігімен байланысты жаңа проблемаларға тап болды. Кең экран мен кең формат операторларды әртүрлі көлемдегі жоспарларды, әсіресе кейіпкерлердің портреттерін композициялық құрудың жаңа формаларын іздеуге мәжбүр етті. Аға буын операторларының бай кинематографиялық тәжірибесіне, сондай-ақ көркем мәдениет өкілдерінің тәжірибесіне сүйене отырып, жас операторлар салыстырмалы түрде қысқа мерзімде түрлі-түсті, кең экранды және кең форматты киноның жаңа экспрессивті мүмкіндіктерін игереді. XX ғасырда операторлық стильге оқыған киномектебі, шеберханасы мен көрген фильмдері әсер етсе, XXI ғасырда техника дамып, жаһандандудың әсерінен «мәдениеттер» қосылып, стильдік ерекшеліктер шекарасы бұлдырлауда.

#### **Әдебиеттер:**

1. <https://old.kinoart.ru/archive/2009/06/n6-article13>
2. <https://dtf.ru/cinema/98934-5-pravil-rodzhera-dikinsa-kak-snimaet-operator-kotoryu-navernyaka-poluchit-oskar-za-1917>
3. <https://www.rp.pl/artykul/71488-Polski-operator--ktory-podbil-Hollywood.html>
4. Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, Rev/York, 1941

### **ОСОБЕННОСТИ ОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА АСХАТА АШРАПОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ «КЫЗ ЖИБЕК» КАК КЛАССИЧЕСКИЙ ОПЫТ РЕШЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

*Пернебек С.М.*

*магистрант 2 курса специальности «Операторское искусство»*

*Казахский национальный университет искусств*

*Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ*

*Смаилова И.Т.*

Детство Асхата Ашрапова прошло в Башкирии. В интервью Дарежану Омирбаеву в журнале «Новый фильм» оператор рассказывает, что

прикосновению к миру кино началось не с кинотеатра. «Несколько дней отец просыпался раньше обычного, тщательно умывался, долго и таинственно всматривался в гладь большого семейного зеркала, подравнивая себе усы, потом с особой важностью одевался, седлал коня и молча куда-то уезжал. Позже выяснилось – он участвовал в массовых съемках фильма, который снимался в нашем районе, недалеко от родного села. Это была картина «Салават Юлаев» режиссера Я. Протазанова» [1, с.18]. Данный фильм вышел на экраны в 1940 году, когда Асхату Ашрапову было около 9-10 лет. Неудивительно, что съемки, произведшие на все село огромное впечатление, также сохранились в памяти ребенка. Поэтому после окончания интерната в Уфе Асхат Ашрапов уже точно знал, на кого хочет учиться дальше. Во ВГИКе Ашрапов поступил в мастерскую к знаменитым операторам советского авангарда А.В. Гальперину и Э.К. Тиссе.

Необходимо сказать, что ко времени поступления Ашрапова во ВГИК кафедра операторского искусства и мастерские всех преподавателей представляли собой весь цвет лучших профессионалов своего дела. Заведующим кафедрой в то время был А.Д. Головня – оператор фильмов «Мать» (1926 г.), «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.), «Потомок Чингисхана» (1928 г.), «Минин и Пожарский» (1939 г.), «Адмирал Нахимов» (1946 г.) и многих других. Названные фильмы Анатолий Головня снимал вместе с режиссером Всеволодом Пудовкиным. С 1953 года в связи со смертью Пудовкина Анатолий Дмитриевич принимает решение не снимать больше и полностью погружается в научно-преподавательскую деятельность. Под его началом на кинооператорском факультете работают Александр Гальперин и Эдуар Тиссе, впоследствии обучавшие в своей мастерской Асхата Ашрапова.

Масштабность мысли, выраженная в фильмах обоих операторов, была первостепенной в их творчестве. В их фильмах, противопоставленных ханжонковским картинам, работа камеры была творчески замысловатой, экспериментальной и новаторской. Именно в эпоху советского авангарда, когда работали монументалисты С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин и А. Довженко, операторы находили новые выразительные возможности камеры, когда она являлась не просто фиксатором действия, а становилась активным его создателем наравне с драматургией фильма. Подтверждение данной мысли мы можем найти в труде А. Гальперина «Из истории кинооператорского искусства»: «Замечательные художественные достижения мастеров-операторов раннего периода развития советского кино, во многом предопределившие пути развития операторского искусства, необычайно расширили наши представления о выразительных возможностях кинематографа и роли оператора-художника в создании фильма» [2, с.4]. В целом, изучая теоретические работы операторов и режиссеров 20-х годов, мы поняли важную мысль: кинематографисты советского периода были убеждены, что выразительность экранного изображения была неразрывно связана с особенностями киноязыка. Точнее, визуальная составляющая киноязыка создается во время раскрытия идейного содержания с помощью использования тех или иных технических средств.

Помимо этого связь киноязыка и стиля произведения в работе оператора отмечает С. Фрейлих: «Нам кажется, что смысл их работы состоит в пластическом выражении уже готового содержания. А между тем оператор вместе с режиссером формирует само содержание картины, ее стиль» [3, с. 192].

Чтобы понять, как данный революционный подход к съемкам фильма повлиял на операторский стиль Асата Ашрапова, мы постараемся изучить стили А. Гальперина и Э. Тиссе, опираясь на их фильмы и теоретические работы. Важность работы оператора на съемках была понятна не всем, ведь в самый ранний период появления кинематографа камера лишь фиксировала мизансцену в кадре с общего плана и с одной точки. Позже задачи оператора обогатились, ведь в 1927 году уже было ясно: «В руках оператора киноаппарат действует уже так же, как краска в руках художника. Одна и та же натура, снятая с разных точек, в разных планах и по-разному освещенная, дает разные стилевые эффекты» [4, с.32]. Таким образом, роль оператора на съемках более не сводилась к сугубо техническим функциям, оператор становился полноценным автором изобразительного решения кинокартины.

Александр Гальперин – оператор-новатор и кандидат искусствоведения, внес огромный вклад в становление советской операторской школы. Один из первых наряду с А. Головной, Э. Тиссе и Л. Косматовым по-новому относится к профессии кинооператора, уделяя большое внимание изобразительной осмысленности кадра, с помощью экспериментов открывает новые методы съемки, полностью соответствующие содержанию молодых революционных фильмов. «Страсть к творческому поиску, к эксперименту отличала молодого оператора. Но им руководило не увлечение неопита, «почувствовавшего камеру», и желавшего обратить на ее могущество внимание зрителей. Этот поиск диктовался потребностью раскрыть с максимальной выразительностью внутренний мир героев, идею произведения» [5, с.144] – так характеризуется работа молодого Гальперина в фильме «Бог войны». Этот подход характерен для всего творчества оператора. Особенно в этой связи мы бы хотели рассмотреть его работу с пейзажем в фильме И. Пырьева «Трактористы». Позволим себе еще одну цитату для раскрытия работы А. Гальперина из того же источника: «В фильме интересно использованы возможности режимной съемки. Прекрасно снято низкое, будто «душное» небо в тучах в эпизоде, когда колхозники едут по степи в грузовике. Сцена снята с движения, благодаря чему получается резкий контраст: неподвижное, тяжелое небо – и стремительное движение машины. Возникает почти физическое ощущение удовольствия от такой прогулки «с ветерком» в знойный вечер в открытой машине» [5, с. 150-151]. Нам бы хотелось провести параллель со съемками пейзажа аналогичным методом Асхатом Ашраповым в фильме «Кыз Жибек». Когда Толеген уезжает от Жибек к своему отцу, чтобы привести сватов для счастливой свадьбы, и, главное, войска для отпора врагам, камера точно также с движения показывает длинные планы знаменитых видов Борового, тем самым подчеркивая стремительность скакунов и желание Толегена поскорее достичь своей цели.

Почерк мастера сказался и в творчестве Ашрапова. Для нас же важна мысль, что пейзаж здесь показан не просто как красивое дополнение к красивой истории, но как самостоятельный элемент изобразительной драматургии. Так, Ашраповым, прежде всего, был использован смысл работы неравнодушного техника кино.

Э.К. Тиссе известен, прежде всего, как оператор, который снял почти все фильмы С. Эйзенштейна. Благодаря его камере все фильмы от «Стачки» и «Броненосца «Потемкин» до «Александра Невского» и «Ивана Грозного» поражают своей масштабностью, смелыми ракурсами и сложностью съемки ручной камерой. Известно, что и Эдуард Тиссе, и Александр Гальперин работали в кинодокументалистике, и этот опыт ввиду его правдивости и точности ввели в работу на игровых фильмах. Например, это очень точно описывает в своей статье об операторе Э. Тиссе А. Симонов: «Вместо громоздкой осветительной аппаратуры Э. Тиссэ одним из первых стал применять систему отражательных подсветок, зеркал, затенителей, добиваясь необычайной выразительности в передаче фактуры, объема, старался, чтобы светотеневой рисунок в кадре имел смысловое оправдание, способствовал бы глубокому раскрытию драматургической задачи, замысла режиссера» [6, с. 35].

В целом творческий портрет Эдуарда Тиссе, созданный А. Симоновым, наглядно демонстрирует всю изобретательность, творческое чутье и, несомненно, талант выдающегося кинооператора. Нам бы хотелось акцентировать внимание на работе над фильмом «Октябрь» 1927 года. Данные съемки отличались небывалым масштабом. Это отражалось и в массовых сценах, и в используемой технике, и в обширной географии локаций, которые включали сцены в Петропавловкой крепости, на Дворцовой площади, у Смольного и на знаменитом крейсере «Аврора». Подобная массовость во всем требовала от Тиссе большого умения, так как с помощью света и ракурса необходимо было придать этой массе идейное звучание, чтобы воодушевленная масса не превратилась в неуправляемую толпу. Именно поэтому изобразительное решение фильма с помощью резких планов, суперкрупных планов и символически наполненных кадров ярко передавало основные тему и идею фильма. Свет в массовых сценах должен был дополнительно создавать динамику в кадре (во время съемок использовали более 90 прожекторов). Несомненно, опыт в подобных условиях был использован впоследствии и в педагогической деятельности.

Еще один эпизод фильма «Броненосец «Потемкин» очень значим для нашего исследования. Приведем пространную цитату для наиболее точной характеристики: «Э. Тиссэ нарушал все установленные в немом кинематографе традиции. Например, в туманное утро, когда, по убеждению всех кинематографистов, снимать было нельзя, Э. Тиссэ произвел съемку траурного эпизода в Одесском порту, добившись невиданного до тех пор эффекта. Кадры, снятые в туман, просвеченный утренним солнцем, сквозь который угадываются неясные очертания кораблей, – названные впоследствии «сюита туманов», – считаются ныне шедевром операторского мастерства. Четкая графика

переднего плана помогала передать тревожное, горестное настроение; лаконизм композиции, изящество тональной гаммы сообщали эпизоду большую художественную выразительность. Еще раз здесь сказалась интуиция оператора, открывшего новые возможности кино» [6, с.39]. Мы намеренно привели полное описание природы, точнее даже погоды в тот день, так как оно нам кажется вполне подходящим и для описания эпизода в фильме «Кыз Жибек», так и не вошедшего в финальный вариант для проката. Из воспоминаний Асхата Ашрапова о Султане Ходжикове мы можем узнать, что режиссер безуспешно пытался сохранить очень важные для понимания идеи единства народа финальные сцены. К сожалению, мы не можем посмотреть эти сцены на пленке, но в режиссерском сценарии эти сцены также изображаются именно в белом тумане:

Жибек на следующее после гибели Толегена туманное утро выходит белому берегу реки, сама окутанная в белую фату саукеле вместе с верным скакуном.

Подобное изобразительное решение полностью кажется нам замечательным для визуализации решения героини проститься с жизнью. Возможно, эта сцена изобразительно была решена Ашраповым также как и в знаменитой «сюите туманов».

Конечно, взятые для примера методы съемки двух мастеров не единственные, что были в копилке оператора Ашрапова. В данной работе нам было важно показать схожее отношение к кинематографу, когда оператор становится активным создателем фильма.

По словам Асхата Ашрапова «эти известные мастера взаимно дополняли друг друга. Если Гальперин отличался четкой гражданской позицией и уникальными академическими знаниями, то Тиссе, который вел практические занятия, был человеком с безупречным художественным вкусом» [1, с. 19].

Безусловно, стиль мастеров повлиял на операторский стиль А.Ашрапова. Отклик подобного подхода мы видим и в работе Асхата Ашрапова, в частности и в работе над фильмом «Кыз Жибек». Следующим образом он описывает работу: «Я в нашей картине видел больше простоты, локальности красок и стремился избегать переходных цветов, помня множество так называемых фильмов-сказок, которые попадались именно на крючок «красочности» данного жанра, что на деле оборачивалось бессмысленной пестротой изображения» [1, с.19].

Таким образом, изучив некоторые отдельные работы А. Гальперина и Э. Тиссе, мы попытались понять, что было важно и Асхату Ашрапову в кинематографе. На наш взгляд, знаменитым мастерам советского киноавангарда в своей педагогической деятельности удалось научить главному: умению привести авторское изобразительное решение фильма сообразно его идее; то, что отличало кинокартину и наделяло ее уникальной визуальной драматургией.

### Литература:

1. Ашрапов А. Лента памяти // Новый фильм, 1988, № 3
2. Гальперин А. Из истории кинооператорского искусства. – М., 1983. 67 с.
3. Фрейлих С. Мастер // Искусство кино, 1975, № 11
4. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики. Поэтика кино. М – Л., Кинопечать, 1927
5. Барщевский Д., Н.Виолина. А.В.Гальперин. Десять операторских биографий. – М., Искусство, 1978
6. Симонов А., Тиссэ Э. Десять операторских биографий. – М., Искусство, 1978

## МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС: МУЗЫКА В КИНОИСКУССТВЕ

*Жайсанова А. Е.,*

*магистрант 1 курса специальности «Музыковедение»*

*«Казахский национальный университет искусств»*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ*

*Кузбакова Г.Ж.*

Музыка как самостоятельная область искусства всегда существовала независимо от других видов. Однако в смежных видах искусств, таких как театр, кино, мюзикл и других, музыка несет в себе множество дифференцированных функций. Так, одни и те же театральные, сценические действия в сопровождении различных по характеру видов музыки, могут оказывать различное воздействие на зрителя, меняя образ и угол восприятия. Хотелось бы в связи с этим рассмотреть в данной статье вопросы изучения киномузыки в научных трудах. Проблемам музыки в кино посвящено достаточное количество исследований, в которых наблюдается разносторонний подход к изучению роли музыки в киноискусстве.

Один из первых теоретиков киноискусства немецкий ученый К. Лондон в книге «Музыка фильма» [1] вскрывает истоки звукового кинематографа, анализируя значение *музыкального контрапункта* еще в недрах немого кино, а затем в переходной форме механической (граммофонной) записи и, наконец, в начальном периоде звукового кино.

К. Лондон - сторонник максимального «омузыкаливания» фильма, но – и это он подчеркивает – музыка в фильме нигде не должна необоснованно выходить на первый план, мешать восприятию зрительной части фильма. Таким образом, автор отстаивает визуальную доминанту в произведении экранного искусства. В то же время он глубоко проникает в суть проблемы «музыка в фильме». Точно вскрывая родственную природу музыки и кино, заключающуюся в ритмической организации, ученый высказывается о роли музыки в становлении кинематографа: «Именно музыка дала немому кино его жизнь, душу и значение. Она раскрасила его интимную ткань и сумела вместе с

тем придать ему иллюзию телесности; она дала ему ритм, наделила его пластикой, глубиной воздействия, оживила краски. Немой фильм без музыки потерял бы всякое право на существование» [1, с. 25].

Исследователь точно указывает на характерные для звукового кинематографа проблемы соотношения аудио и визуального рядов, разрабатывает теорию кульминационных пунктов, требующую большой профессиональной культуры, как от режиссеров, так и от композиторов.

К. Лондон дал прогноз развитию музыкальных жанров киноискусства, а также роли музыки в кино в целом. Он определяет его характерные жанры (*фильм-оперетта, фильм-концерт, музыкальный мультипликационный фильм, неречевой фильм с музыкой*), обозначает многие проблемы звукозаписи (акустика при съемке и в проекции, получение резонанса и реверберации). Автор оценивает работу европейских композиторов в художественном кинематографе и определяет его перспективы [1].

При всей своей проницательности он весьма категорично высказывается по поводу будущего фильма-оперы: «Съемочный аппарат слишком приближает пафос певца к зрителю: сфотографированное в крупном плане верхнее до тенора, на котором видно искаженное в гримасу лицо певца с широко разинутым ртом, сразу уничтожает эффект даже самого лучшего исполнения и способно вызвать лишь смех и отвращение. Ни один звуковой фильм не может быть построен так, как опера. И это основное правило уже содержит в себе отрицание киносъемок оперы» [1, с. 91]. Очевидно, что просчеты первых создателей произведений в этом жанре кино более всего обусловили собой данные суждения. Пессимизм К. Лондона в отношении кино-оперы был опровергнут в дальнейшем, как художественной практикой, так и совершенствованием новых технологий, отразившихся на развитии киноискусства.

В то же время исследователь выделяет жанр *фильма-концерта* как наиболее ценный для будущего. Он видится К. Лондону как уникальное хранилище культурных традиций профессионального опыта и мастерства. Именно поэтому ученый настаивает на необходимости показа киноконцертов перед началом собственно киносеанса. Учитывая новые возможности кинематографа, К. Лондон рекомендует при составлении сценария таких фильмов руководствоваться партитурой: «Съемочный аппарат должен быть довольно подвижным и направляться не только на дирижера, но и на отдельные группы инструментов; непрерывная съемка общим планом противоречила бы идее фильма, стремящегося к непрерывному движению» [1, с. 94].

Отмечая в художественной практике явный рост числа художественных фильмов, в которых наряду с игровыми сценами большое место имеют углубленные эпизоды музыкально-психологического содержания, ученый выделяет новый жанр музыкального кинематографа, определяя его как *неречевой фильм с музыкой*.

Прогнозы будущего музыкального кинематографа, сделанные К. Лондоном в конце 30-х годов XX века, оказались во многих отношениях

пророческими. Практика партитурного сценария в жанре фильма-концерта, прогрессирующий рост музыкального кинематографа в целом были им точно предсказаны. Однако, по мнению С. Севастьяновой, «предвидения по поводу уменьшения и даже полного исключения из оркестровых партитур смычковых струнных инструментов оказались ошибочными». Новые достижения цифровой звукозаписи решили техническую проблему, характерную для звукового кинематографа в начале его истории [5, с. 34].

Среди публикаций конца 60-х годов XX века особое место занимает работа польской исследовательницы З.Лисса по общим проблемам *эстетики киномузыки*. Данное направление заинтересовало ее еще в 30-х годах прошлого столетия. Цель ее публикации «Эстетика киномузыки» состоит в систематизации разнообразных типов явлений, изучении методов использования музыкального материала в звуковом художественном фильме [2].

З.Лисса исходит из установки, что анализ музыкальных процессов должен производиться, главным образом, по законам киноискусства. В звуковой сфере, согласно автору, выделены собственно *музыка, шумы, речь и тишина (выд. нами - А.Ж.)*. В книге выводится целая система отношений между элементами визуального и аудио уровней. Однако З. Лисса отмечает тот факт, что, в отличие от многих образцов звукового кинематографа, они формируются, в большей мере, по законам музыкальной драматургии.

З.Лисса делает первую в киноведении и музыковедении попытку подойти к киномузыке с точки зрения *семиотики*. По мнению автора, музыка в кино играет роль своего рода знака, несущего информацию о событиях разного типа. Она даже утверждает, что «музыка в кино может быть знаком всех состояний психической жизни человека» [2, с. 202]. В данной связи приведем определения *семиотики*. *Семиотика*, или *семиология* – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем [3]. Согласно Ю.М. Лотману, «под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения» [4]. Киномузыка как объект семиотики представляет собой, на наш взгляд, отдельную интересную научную проблему.

В целом, по З. Лисса, музыку в кино можно отнести к одному из главных выражений эмоциональной составляющей сюжетной линии картины. Именно от музыки, зависит успех или «неуспех» кино.

На наш взгляд, безусловно, музыка и изображение в кино переплетаются, а звуковые и визуальные знаки, могут дополнять друг друга, т.к. в итоге они осуществляют одну идею.

По мнению исследователя функций музыки в кино Т. Севастьяновой, специфические жанры «*экранного музыкального театра*» (термин Т. Севастьяновой [5]) к которым относятся *опера, балет, оперетта, музыкальная мультипликация* – обозначены лишь в самых общих чертах. [3]. Поэтому для нас важной является мысль Т. Севастьяновой о том, что «музыка в кино представляет собой новую форму синтеза искусств, и ее законы не идентичны законам «автономной» музыки» [5, с. 37].

Синтез искусств в кино, безусловно, имеет отношение к проблемам *психологии восприятия* музыкального фильма, что нашло отражение в публикациях Т. Корганова, Г. Троицкой, М.Зива. Так, например, М.Зив прямо указывает, что «данное направление исследований предстает как весьма перспективное, поскольку специфика восприятия произведений экранного музыкального театра во многом отличается как от психологии музыкального восприятия, так и от природы ощущений, возникающих при просмотре сценических или экранных произведений» [5, с. 40].

Наиболее типичные случаи, по мнению Т. Севастьяновой, обобщают Т. Корганов и М. Зив. Т. Корганов замечает, что *музыкальный образ*, как правило, обобщенный, призван раскрыть существо явления. *Кинообраз* же, наоборот, скорее воплощает внешнюю сторону объекта внимания, за которой далеко не всегда угадывается внутреннее содержание. Но когда нам предлагают механическое сочетание глубокой музыки с чисто «внешними» кадрами, нас это, естественно, не убеждает [5]. Именно поэтому Г. Троицкая в качестве главного фактора успеха музыкального фильма определяет глубину осмысления авторами материала будущего фильма, точное представление ощущений того зрителя, которому адресуется фильм, и способность находить и использовать наиболее полно те выразительные средства, которые дадут возможность создателям фильма высказаться, а зрителям понять сказанное [5, с. 57].

Т. Севастьянова особое внимание обращает на наблюдение М. Зива, который считает, что в фильме музыка воспринимается опосредованно: «Она приходит к нам через цепь зрительных, текстовых, драматургических образов, то есть ассоциативным путем» [5, с. 60]. М. Зив, отмечает исследователь, справедливо указывает, что не следует рассматривать сам факт обращения к музыкальной экранизации как неизменное обеспечение музыкальных характеристик. В этом случае возникает опасность упростить то «музыкальное», что заложено в самом произведении. Он понимает, что сам кинематограф имеет родственные музыкальному искусству качества, которые также могут способствовать усилению музыкальных ощущений [5, с. 61].

### Литература:

1. Лондон К. Музыка фильма. М.-Л.: Искусство, 1937. - 208 с.
  2. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка. 1970. - 495 с.
  3. Ефремова Т. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000 <https://www.efremova.info/>
  4. Лотман Ю. Семиотика кино <https://textarchive.ru/c-2522368.html>
- Диссертации по гуманитарным наукам
5. Севастьянова С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: дис. кандидат искусствоведения: 17.00.02 - Музыкальное искусство. Астрахань. 2004. 273 с.

**САЙМОН ДЖОН КИНЛИСАЙД ҰЛЫБРИТАНИЯНЫҢ ӘН  
МӘДЕНИЕТИНДЕГІ ҚҰБЫЛЫС РЕТІНДЕ**

**Мамытов Б.,**

**1 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»**

**Қазақ ұлттық өнер университеті**

**Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ**

**доценті Досанова А.А.**

Опера жеке өнер болып 16-17 ғасырлар аралығында қалыптасты, ал қазіргі опера орындаушыларына қойылатын талаптар тым жоғары бір мезетте жоғарғы дыбыстарды айта отырып актерлық шеберлікті де ұмытпау керек, оған қоса саны 100 ге дейін жететін оркестр орындаушыларынан дауысыңыз көрерменге жақсы естіліп тұру керек. Осы уақытқа дейін отандық опера орындаушылар жайлы ақпараттарды газет, журналдардан, теледидардан көріп, біліп жүрміз енді шет ел опера орындаушылары жайлы ақпараттар мен танысып көрейік.

Саймон Джон Кинлисайд британдық опера және камералық әнші (баритон). Ол үнемі Зальцбург фестивалінде, Метрополитен операсында, Бавария операсында және Ковент-Гарден театрында спектакльдерде жетекші опералық рөлдерді орындайды.

Саймон Джон Кинлисайд 1959 жылы 3 тамызда Лондонда дүниеге келген, Раймонд пен Анн Кинлисайдтың ұлы. Оның әкесі Раймонд та, атасы Леонард Хирш те кәсіби скрипкашылар болған; Рэймонд Эолдық квартетте екінші скрипканы ойнады. Саймон балалық шағын осылай еске алады «Басқа балаларда бақшасында рифмдер болатын болса, мен Гайдн, Моцарт және Шуберттің музыкаларымен ұйықтайтын едім».

Саймон скрипка аспабында бала кезінде ойнаған, бірақ оны ешқашан болашақ мамандығы ретінде қабылдамаған. Ән айту әлдеқайда жағымды болды, ал 8 жасында ол Джордж Гостпен бірге Сент-Джонс Кембридж колледжінің хор мектебіне қосылды, сонда ол алты жыл оқыды. Ол мұны «менің музыкалық өмірімнің керемет бастамасы» деп сипаттады. «Біз бүкіл әлемді араладық – Жапония, Америка, Австралия. еш демалыссыз. Үнемі сапарда, студияда жазбалар. Мен мұны жас балаларға насихаттамас едім». «Бала үшін ең жақсы орын ата-анасының қасында».

Алайда, Саймон ұстазы Джордж Гост ты ерекше үлгі тұтты. «Ол бізге қиялымызды ояту үшін әңгімелер айтатын және біз аспаптарымызбен Иерихонға бара жатқанымызды елестету арқылы әнұранды сахналайтын едік. Оның осы бір сөздері маған керемет әсер қалдыратын. Сент-Джоннан шыққаннан кейін Саймон Кобхэмдегі Рид мектебіне ауысып, өзінің А деңгейлерін бітірді, ал мектеп демалысында ол Құстарды қорғау жөніндегі корольдік қоғамда күзетші болып жұмыс істеді. Жасөспірім кезінде «Мен көптеген еуропалық құстардың әндерін білетінмін» дейді [1].

Саймон 1980 жылы Сент-Джонс Кембридж колледжіне хор стипендиаты ретінде оралды, алдымен колледжде Антропология курсына оқыды. Ол сол кезде

өз дауысын «баритонды дауыс емес» деп сипаттайды – Алдымен оған антропология курсы ұнады, бірақ соңғы курста зоологияға ауысты. «Мен эволюцияның толық бейнесін керемет деп таптым. Менде Адриан жұма сүтқоректілерде, Адриан Листерді плейстоценде және Дженни Клэкті балықтарда өткіздім, бәрі керемет мұғалімдер болды ... бірақта Зоологиядағы мансап ешқашан мүмкін болмады.

Оқуды аяқтағаннан кейін ол Питер Моорес атындағы қордың стипендиясын жеңіп алды (1985 ж.) Және Джон Кэмеронмен вокалдық сабақ алу үшін Корольдік Солтүстік Музыкалық колледжіне оқуға түсті, ол оған Герман Лидер әлемін ашты. Ол: «Мен ән айтуды үйренгім келді, сол кезде ақша табу, ән айтып үйренуге зиянды болар еді» дейді. «... Мен жиырмадан асқан кезде менің дауысым операға дайын емес еді. Ұстазым Джон мені кейбір вокалистер сияқты табиғи дауысыма күш салмай дайындалу керек барлығы өз уақытымен келеді» [2] дейтін. Оқу барысында Солтүстік Корольдік музыка колледжінде (RNCM)- ол спорттың жүгіру түріне сүйіспеншілігін арттыру үшін колледж спорт командасына қосылды.

Музыкалық колледжде ол 1987 жылы Манондағы Лескоут рөлімен алғаш сахнаға шықты. Опера журналы бұл «таңқаларлықтай жетілген» спектакль деп атап өтті және ол «өзінің жағымды жұмсақ баритон дауысын ерекше музыкалық шеберлікпен пайдаланды».

RNCM музыкалық колледжді бітіргеннен кейін – Саймон Зальцбургке барды, онда Моцартейде Рудольф Нолл мен жолығады. «Бұл жай сәттілік болды», - дейді ол. «Нолл маған көмектесті, менен бір тиын алмай маған вокалдық өнердің техникаларын үйретті». Ол Австрияның Грац қаласында уақыт өткізді, содан кейін Бремен арқылы Гамбургке кетті.

Оның баритон ретінде кәсіби дебюті 1987 жылы Гамбург Стаатсоперінде «Фигароның некесі» операсында Граф Альмавиваның рөлі болды. Гамбург опера театрында алғаш жұмыс істеген жылдары, ол сахнадағы өмірдің кейбір шындығымен танысты». Саймон Гамбургте 18 ай бойы графтан бастап неміс Кабаретасындағы трансвеститке дейінгі рөлдерде ойнады.

1989 жылы ол Шотландия операсына жұмыс істеуге барды, ол 1994 жылға дейін Марчелло (Ла Богема), Данило (Көңілді жесір), Арлекин (Ариадна ауф Наксо), Гуглиелмо (Коси фанаты Тутте), Фигаро (Шаштараз Севилья), Билли Буд, Папагено (Зауберфлоте) және Белкоре (махаббат сусыны). «Бұл мен үшін фантастикалық дайындық болды, одан да жақсы болуы мүмкін емес еді».

Осы кезеңде ол Корольдік опера театрында дебюттік қойылымдар жасады (1989 ж. Сильвионы I Пальячиде шырқады), Ағылшын ұлттық операсы (Гульельмо), Уэльс ұлттық операсы, Сан-Франциско операсы, Женева, Париж және Сидней. Шотландияға берген сұхбатында ол өзінің кәсібін Шотландияда бес жыл ішінде басты рөлдерде ойнағанын және компанияға «үлкен алғыс қарызын» сезінетінін айтты. Ол алғаш рет 1993 жылы Глиндебурнға ән шырқады және 1996 жылы Нью-Йорктегі Метрополитен операсында дебют жасады.

2004 жылы ол Ковент Гарден, Корольдік опера театрында Томас Адес «Темпест» фильмінің Әлемдік премьерасында Просперо рөлін ойнады.

2005 жылы ол Ковент Гардендегі Корольдік опера театрында Лорин Маазелдің 1984 жылғы әлемдік премьерасында Уинстон Смиттің рөлін орындады.

Ол рециталист ретінде және 1989 жылы «бағалай білетін талант» ретінде танымал болған. 1998 жылы Ла Скалада өнер көрсеткен уақыттан бастап ол бүкіл әлемде риторийлер орындады, оның репертуары: Шуберт, Шуман, Стросс, Брамс, Фауре, Қасқыр және Малер. Ол сонымен қатар көптеген ағылшын әндерін жаздырды. Грамофон оны осы уақытқа дейін шығарған Лидердің ең жақсы баритон әншісі деп сипаттады, содан кейін Tricia Brown Dance компаниясымен бірге «Мен қатысқан ең қанағаттанарлық өнер» атлетикалық сымбатымен орындалған Winterreise бар. Сайманға ән айтудан басқа, зоология, серуендеу, сурет салу, кескіндеме және балық аулау ұнайды. «Австралия мен Калифорния сияқты жерлерге саяхаттай отырып, мен Дэвид Аттенбородан басқа ешкім көре алмайтын нәрселерді көруге мүмкіндік аламын!» [3]. Оның Уэльсте теңіз жағасында фермасы бар, ол жерде ағаш отырғызады, тоғандар қазады және гүлдер отырғызып табиғаттың гүлденуіне үлес қосады, Сайман өз сөзінде «Мен ән айтамын, өйткені мен оны жақсы көремін», «Егер сіз қандай да бір тәуекелге бармасаңыз, онда еш нәрсе өзгерте алмайсыз», және бұл маңызды.

Саймонның өз сөзімен айтқанда «Опера өнерімен жүргеніме шамамен 15 жыл болған шығар, және оның соңын көремін деп ойлаймын. Мен өзіме сәйкес келетін рөлдердің көпшілігін орындадым, мысалы, Папагено сияқты, мен ешқашан құлдырағым келмейді ... «Вагнерде мен Танххаузердегі Вольфрамнан асып кетпеймін [4]. Мен Бекмессер бар екенін білемін, бірақ бұл мені қызықтыратын немесе қызықтыратын рөл емес пе деп қорқамын. Мен Травиатадағы Джермонт және Дон Карлостағы Поса сияқты әндерден мен ешқашан жалықпаймын - сіз өзіңіздің дауысыңызбен әрекет етіп, тыңдаушы көрерменді өзіңізге қаратуыңыз керек. Мен Билли Будты енді қайталап айтпайтын шығармын. Мені қатты қуантып отырған екі жаңа рөл – Воззек пен Риголетто, олар керемет театр және үлкен түстер палитрасын шақырады. Воззек - кез-келген баритонның карьерасындағы айтқысы келетін опералардың бірі

Біз танысқан британдық Сайман Кинлисайд алғашқы да антропология саласына оқуға түссе де кейіннен өнер жолына қайта келіп қосылды Қорытындылай келе адамның бойындағы өнер еш қайда жоғалып кетпейді және бойдағы өнерді өзгелерге көрсете білу керек, өнерден рахат ала білу керек.

#### Әдебиет:

1. <https://www.simonkeenlyside.info>
2. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZXb6hVSKjQ](https://www.youtube.com/watch?v=_ZXb6hVSKjQ)
3. <https://www.youtube.com/watch?v=quNeo7R178Y>

4. <https://www.nytimes.com/2016/09/27/arts/music/after-setbacks-a-baritone-works-his-way-back-to-the-met-opera.html>

## **ҚАЙҚЫ ФЕНОМЕНІ ХАҚЫНДА**

*Оңайбайұлы А.,*

*2 курс магистранты, «Дәстүрлі музыка өнері»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Малдыбаева Р.С.*

Қазақ халқы әрдайым өнерлі адамдарға тәнті болып, дарын иелерін үнемі жоғары бағалаған. Қазақтың кең байтақ сахарасында небір күміс көмей әншілер, бармағынан бал тамған күйшілер, салмақты ақын-жыраулар, жыршылар өткен және әрбір аймақта қайталанбас әншілік, күйшілік дәстүрлі қалыптастырып, ұрпақтан ұрпаққа жалғастырып, сақтап келген.

XIX ғасырда шарықтау шыңына көтерілген дәстүрлі ән өнері жалпыұлттық көзден сусындап, Арқа, Жетісу, Шығыс-Түркістан, Сыр бойы, Батыс аймақтарының мектептеріне бөлініп, қарқынды дамып, әрқайсысы өзіндік музыкалық-стильдік, орындаушылық ерекшеліктерімен бірге қалыптасты.

Батыс аймағының әншілік өнері А. Затаевич, Б. Ерзакович, М. Ахметова сынды мамандардың назар аударған. Мысалы, М. Ахметованың айтуы бойынша, «в песнях Западного Казахстана преобладает мягкая, задушевная лирика. Им присущи черты повествовательности и эпической широты. ... Хотя эпический характер с широкой распевностью свойственен всем казахским песням, особо выделяется он в песнях Западного Казахстана» [1].

Оның ішінде Маңғыстау өңірінің өнері Батыс аймағының ажырамас бөлігі болып табылады. Музыкалық мәдениет ортақтастығына қарамастан, өңірдің музыкалық стилі мен музыкалық тілі оқшауланып келеді. Батыс аймағының Каспи маңы, Ақтөбе, Орал жерлерін қамтыған мектептерге бағзы заманнан бері келе жатқан жыршылық өнерінің ықпалы зор болды. Тамыры тереңде жатқан жыр өнерінің өңірдің күйшілігі мен әншілігіне ықпалын тигізгені бәрімізге мәлім. Әншілер жыраулық дәстүр дамыған ортада өсті және бір жағынан өздері де сол дәстүрдің өкілі болып келді. Бұл олардың жыр мәдениетімен ажырамайтын жақындығын анық байқатады. Ол жөнінде академик А. Жұбанов: «Қазақтың халықтық музыка мәдениетінде, оның ішінде әннің дамуына жыршылар да үлкен рөл ойнады», – дейді [2]. Тіпті кәсіби музыкант емес адамдардың өзіне бір тыңдағаннан Маңғыстау өңірінің музыкасының ішкі тұтастығы, стилистикалық біркелкілігі көзге түседі.

Бұл өлкеде көптеген ақын-жыраулар, небір термеші-жыршылар, күйшілер, әншілер өмір сүріп, шығармашылықтарымен халықты сүйсіндіріп өткен. Атап өтсек, күйшілер: Абыл Тарақұлы, Құлшар Бақтығалиұлы, Есір Айшуақұлы, Жолды, Әлмұрат Құлшарұлы, Төлеубек, Тұрарбек Қойшыбайұлы,

Бекен Кендірбайұлы, Сәулебай, Арал Тағанязұлы, Өскінбай Қалмамбетұлы, Мұрат Өскінбайұлы, Шамғұл Ыбырайымұлы, Атанғұл Сүйесінұлы; ақын-жыраулар: Абыл Тілеуұлы, Нұрым Шыршығұлұлы, Ақтан Керейұлы, ҚащағанКүржімаұлы, Аралбай Оңғарбекұлы, Өгізбай, Айтуған Тайұлы, Мұрын (Тілеген) Сеңгірбекұлы, Сөттіғұл Жаңғабылұлы, Түмен Балтабасұлы, Сүгір Бегендікұлы, Елбай Қосымбайұлы, Қалнияз Шопықұлы, Медетбай Тәжіұлы, Түйте ахун Өтесбайұлы, Шәйім Мұнайтпасұлы, Қожали Мекенұлы, Өмір Қараұлы, Ыбырайым ахун Құлбайұлы, Зәкәрия Жұбанұлы, Ұзақбай Қазжанұлы; жыршылар: Айтқұл, Өришан, бәйбіше Дүйсенбай, Қожантай Қойбас, Мұса, Мұқан, Мәулімберді; әншілер: Қайып Қорабайұлы, Хамит Өскінбайұлы, Қазихан Нұрғазыұлы, Досат Бәйменбетұлы, Тастемір Шыршығұлұлы, Әділ Өтеғұлұлы, Тұрсын Алдашұлы, Шолтаман Байсарыұлы және тағы да басқа көптеген өнер майталмандары өткені белгілі.

Шыңына жеткен қай өнердің де болмасын, бүгінге келіп жетуі сабақтастық, ұрпақтап ұрпаққа жалғасу арқылы ғана мүмкін. Зерттеуші Э.Алексеевтің айтуы бойынша «для поддержания достигнутого в культуре уровня профессиональных навыков необходим специальный, постояннодействующий механизм и воспроизводство» [1]. Қазақ төл өнерінің механизмі – қалыптасқан мектеп «ұстаз-шәкірт» жүйесі. Осыған байланысты, аталмыш өнер майталмандарының өнер туын желбіретіп келе жатқан мирасқорлары мен ізбасарлары да баршылық. Соларды атап өтсек, әнші-жыршылар: Жақсылық Елеусінұлы, Ізбасар Шыртанұлы, Жеткізген Сейітұлы, Күріш Тасболатұлы, Амандық Көмекұлы, Орынбасар Тәжіұлы, Әбіл Жұмағалиұлы, Елдос Еміл, Роза Айдарбаева; Қазақстанның түкпір-түкпіріне аты мәлім домбырашы Сержан Шәкіратұлы және т.б. көрнекті өкілдер.

«Жігітке жеті өнер де аз» демекші, аталмыш өнер иелері тек бір өнер түрін меңгеріп, сол саламен ғана шектеліп қалмаған. Әрбіреуі өңірдің музыкалық мәдениеті мен өнерін бойыларына сіңірген, шығармашылықтарысан қырлы екенін көзіміз жетеді: тек қана әнші емес, жыршы да күйші де болған. Бұл қасиет әркімге де тән болған. Дәстүрлі мәдениет өкілдері туралы жеткен мәліметтер жыр мен әннің тоғысуын бір тұлғаның шығармашылығында болғандығын көрсетеді – «...жыршылардың көпшілігі әнші болып келеді...» деп А.Жұбанов [2] деп жазып кеткен.

Егер Арқа мен Батыс аймақтары болмысында бұндай өнер иелерін «сал-серілер» деп атаса, Маңғыстау өңірінің мәдениетінің контекстінде алып қарайтын болсақ, сал-серілерге іспеттес өнер шеберлерін«қайқылар» деп атаған. Есімдері тарихқа енген, басқаларынан шоғырланып, бөлек тұратын, шоқтығы биік саңлақтарға халық арасында «Адайдың жеті қайқысы» және «Адайдың бес жүйрігі» деген құрметті атау берілген.

«Бес жүйрік» тобына көз жүгіртіп айта кетсек, А. Тілегеновке жүгінсек, «өнері, асыл сөздері ұрпақтан-ұрпаққа жетіп, тек осы өңірге емес, өз заманында иісі қазаққа, қала берді көршілес түркімен, қарақалпақ, өзбек жеріне белгілі болған. Ерекше талантына, ақпа-төкпе суырып салмалық қасиеттерінің басқаларданілгерілігіне, ой-өрісінің кеңдігіне қарай оларды ел арасында

«Адайдың бес жүйрігі» деп ерекше атаған» [2]. Бұл топқа адайдың бес ақыны деп есептелетін Абыл Тілеуұлы (1777-1864), Нұрым Шыршығұлұлы (1831-1908), Ақтан Керейұлы (1850-1912), Қашаған Күржіманұлы (1841-1929) және Аралбай Оңғарбекұлы (1854-1919) бар.

Ал осы мақаламыздың төңірегінде біздің қызығушылығымыздың арқауы болған қайқылар институтына тоқталғанды жөн көріп отырмыз.

Маңғыстау ақын-жыраулар шығармашылығын жіті зерттеген филолог ғалым Қ.Сыдиықов қайқылар хақында былай дейді: «XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басында Маңғыстауда аттары елге әйгілі жиырмаға тарта әнші, күйші, сал, серілер сапынла Өскенбай мен Шолтаманды, Әділ мен Тастемірді, Жылкелді мен Досатты, айтулы күйші-әнші Тұрсынды айтады. Олар ел ішінде Адайдың «Жеті қайқысы» атанған [5, 150 б.].

Атақ-даңқтары бүткіл Маңғыстау, Атырау, Теке, Ақтөбе, Орынбор өңірімен қатар, көрші елдерге аттары машһүр болған, жиын, той-думандарды бірге аралап, үлкен дарындарымен халықты тәнті қалдырған әншілер тобы құрамына кім-кімдер кіргенін атап өтейік. Олар: Медет-Жылгелді Теңізбайұлы (1855-1938), Жаңай-Өскінбай Қалмамбетұлы (1860-1925), Кенже-Әділ Өтеғұлұлы (1869-1931), Жары-Шолтаман Байсарыұлы, Жаманадай (Сүйіндік)-Тастемір Шыршығылұлы, Қаржау-Тұрсын Алдашұлы, Мая-Досат Бәймембетұлы.

Ал енді «қайқы» сөзінің шығу тарихына тоқталайық. Жалпы, қайқы феномені мен бұл атақты иеленген әншілер туралы Ізбасар Шыртановтың «Адайдың жеті қайқысы» шықты. Бұл мақалада «Қазақ өнерліні барша қадірлеген, барынша еркелеткен. Табиғат дарытқан өнерімен елге ерекше ұнаған жанды Арқа жағы «сал, сері» деп атасы, Сыр бойы «сүлей» деп атаса, ал Маңғыстау өңір ер-азаматты «қайқы», қыз-келіншектерді «сәйкі» дейді. Бірақ Маңғыстау орталықтан қашық болғандықтан ба, әлде зерттеуі кем бе, «қайқы» деген атақ барша қазаққа таныс бола қойған жоқ. Біздіңше, «қайқы», «сәйкі» атаулары әріректен басталған секілді. Олай дейтініміз, XVIII-XIX ғғ. Аралығында өмір сүрген тарихи тұлғалардың өлең-жырларында өнерлі әйелдерге байланысты «сәйкі» сөзін кездестірміз. Ал «қайқы» деген атақ Адай елінде өнері елден асқан таңдаулының таңдаулысына ғана телінеді» [6] делінген.

Негізінде, Маңғыстау өлкесінде ғана кең қолданысқа ие болған бұл сөз «Қазақ тілінің аймақтық сөздігінде» былай түсіндіріледі: Түрікменстанның Краснозаводск, Небид-Даг, Ашхабад жерлерінде *жігіттің кербезі*, ал «қайқылық» сөзі осы өлкеде *кербездік* мағынасында қолданылады [7, 370 б.].

Сал-серілік дәстүрдің этнографиялық қырларын зерттеу мақаласында зерттеуші Ш.Керімов «қайқы» сөзінің мағынасын түбі бір түркі халықтарының тілінен іздеп, мысалдар келтіреді. Ол В. Вербицкийдің «Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка» (1884) сөздігінен: «...алтай, аладаг тілдерінде «қайқы» – *тамаша, керемет*, кумандиалектісінде де «қайқы» сөзі осындай мағынада жүреді», – десе, В.Рассадиннің «Фонетика и лексика тофаларского языка» (1971) еңбегінен: «хакас тілінде «хай қастық» –

*таңқаларлық, гажап*; тоғаларда «қайһа» – *таңдану, таңырқау* деген ұғымды білдіреді», – дей келсе, «жоғарыдағы мысалдарға қарағанда, қазір сирек қолданылатын сөзге айналып үлгерген «қайқы» бұрын *кербез, тамаша, гажап* деген мағынада жұмсалғанын аңғарамыз» [8], – дейді.

Сонымен бірге, бұл деректерден «қайқы» қазақтың сөзі емес, жалпы түркітілдес халықтарда мағыналас ұғымды білдірумен қатар, өнерге қатысты қолданылуы жергілікті тілдік диалектіге байланысты осы өңірде ғана аталатындықтан шекаралас жатқан түрікмен тілінен келген сөз деп тұжырым жасауға болады.

Халық аузында «Адайдың жеті қайқысы» атағының берілуі туралы түрлі әңгіме бар. Ең көп тарағаны – ХІХ ғ. соңында «Тесіктам» жерінде әншілердің сайысында би Иса Тіленбайұлы жеті адамды таңдап: «Осы адамдар бұдан былай Адайдың жеті қайқысы атансын» дейді. Сол кезден бастап, жоғарыда аталған жеті әнші бұл атақтың иелері болады.

*«Қайқылық»* – жыршылық ортада синкреттік әнші-композитор-ақын-күйші-жыршы тұлғасының әншілік өнерінің басым түскендігіне берілген атақ. Қайқылар ортада суырылып шығып, «қайқы», яғни әнші атағына ие болған зор дауысты, кең диапазонды, әсем үнді, күміс көмей, жез таңдай дауысы болған өнерпаздар» деп, қайқылыққа Батыс аймағының музыка мәдениетін, оның ішінде ән өнерін зерттеген ғалым Б. Тұрмағамбетова анықтама береді [9; 39].

Егер қайқылардың музыкалық шығармашылығына қысқаша шолу жасасақ, «қайқы» - тамаша, кербез, гажап деген мағына берсе, осыған сәйкес қайқылар шығармаларының орындалуы мен табиғаты (мазмұны, екпіні, ырғағы, аспап сүйемелі, көркемдігі) – *кербез әндер* деп атауға лайық («сәйкілік» сөзі Маңғыстауда өнерлі әйелдерге байланысты емес, *ажарлы, көрікті, кербез* қыз-келіншектерге қатысты қолданылған).

Бүгінгі таңға қайқылардан жиырмаға жуық туынды ғана сақталған. Ең көбі – Мая Досаттың бес әні. Қазақтың ән мәдениетінің қайталанбас, жарқын, таңсық мұрасын бар күйінде сақтап, келер ұрпаққа жеткізу – біздің міндетіміз. Ғылым мен орындаушылық өнердің ұштасқан шенінде, қауымдасу арқылы бұл мақсатты іске асыру әбден мүмкін деп сенеміз.

Әрине, бір мақала көлемінде қайқылар феноменін, «Адайдың жеті қайқысы» тобының әр өкілінің өмірі мен шығармашылығына, музыкалық стиль ерекшеліктеріне тоқталу, әсіресе, толықтай қамту мүмкін емес. Бұл атаққа ие болған әрбір әншінің шығармалары өзіндік, жеке зерттеуге тұрарлық. Қайқылардың өмір сүрген жылдары туралы мәлімет бізге толық жетпегендіктен, бұл тақырып бөлек бір негізде зерттеуді қажет етеді.

#### **Әдебиет:**

1. Ахметова М. Песня и современность. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 196 с.
  2. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 440 б.;
- 419
3. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. – М.: Советский композитор, 1988. – 240 с.

4. Тілегенов А. Адайдың жеті қайқысы. – Алматы: ЖАҚ «РОСТ», 2000. – 64 б.
5. Маңғыстау. Энциклопедия. – Алматы: Ата мұра, 1997. – 384 б.
6. Шыртанов І. Адайдың жеті қайқысы // Алтын Орда. – 2000. – 28-қаңтар.
7. Қазақ тілінің аймақтық сөздігі (Құраст. Ғ.Қалиев, О.Нақысбеков, Ш.Сарыбаев, А.Үдербаев және т.б.). – Алматы: Арыс, 2005. – 824 б.
8. Керімов С. Сал-серілік дәстүрдің этнографиялық қырлары // Қазақ фольклорының тарихилығы. – Алматы: Ғылым, 1993. – Б. 310-321.
9. Тұрмағамбетова Б. Ұлттық музыка мәдениеті контекстіндегі батыс аймағының ән дәстүрі: 17.00.02 өнертану ғыл.канд. ... диссертация. – Алматы; 2009.

## **ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ АСПАПТАР ОРКЕСТРІ ПАРТИТУРАЛАРЫНЫҢ КЕЙБІР КӨРІНІСТЕРІ.**

*Рашид Ж.А.,*

*2 курс магистранты, мамандығы «Оркестрлік дирижерлеу»*

*Қазақ ұлттық өнер университеті*

*Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры*

*Альпеисова Г.Т.*

Қазақ халық аспаптар оркестрінің партитурасы ХХ ғасырдың 30 жылдарынан бастап, бүгінгі күнге дейін таңғажайып жолдан өтті. Академик Ахмет Жұбанов бастаған қазақ оркестрінің партиуралары көп өзгерістрге ұшыраған. Қазақ оркестріне жазған әр композитор шығарманы өзі тыңдау талғамыңа сай партитура жазған, өзіндік үлесін қосқан.

Музыкалық теорияға сүйенетін болсақ, партитура (итал. Partitura, сөзбе-сөз - бөлу, тарату, латын тілінен partio - бөлу), музыкада 16 - 21 ғғ. музыкалық нотацияны қолдану арқылы полифониялық композицияны бекітудің стандартты тәсілі. Әр партия бір-бірінің астына жазылып, партитураны құрайды. Партитура жазу принципі (бір дауыстың екіншісінің астында) Еуропада полифонияның алғашқы формаларымен қатар пайда болды. Партитура ішіндегі партиялар, дауыстың жоғары немесе төмен болуына байланысты орналастырды: жоғарғы дауыстарды үстіне, төмен дауыстарды астына. Алғашқы партитуралар орындаушылардың құрамы белгіленбеген болатын; әр партия кез-келген дауыспен немесе тесситураның сәйкестігіне орындалатын, белгілі бір шығарманың орындаушылар құрамы әр кез өзгеруі мүмкін болатын [1]. Бүгінде симфониялық оркестрдің негізгі құрамы жұп құрамы деп аталады. Оркестрдің осы құрамында жеке дауыстар екі-екіден ұсынылған. Қазіргі симфониялық оркестрдің партитурасың төменде көрсетілгендей білеміз:

## 1-ноталық үлгі

148 IV  
Finale

Allegro con fuoco

Piccolo  
2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (G)  
2 Fagotti  
4 Corni (F)  
2 Trombe (F)  
3 Tromboni  
Tuba  
Timpani  
Triangolo  
Piatto  
Cassa

Allegro con fuoco

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabbassi

Осылайша симфониялық оркестрінің құрамы байытылып, партитура дамытылып қазіргі біз білетін деңгейге жетті [2].

Ахмет Жұбанов күйлерді қазақ оркестріне түсіріп, партитураларын жасап, профессор Шамғол Қажғалиев құрастырған «Серпер» партитуралар жинағында, қазақ оркестрі 2 топқа бөлінген, 1-ші топ- домбыралар, 2-ші топ- қобыздар. Домбыралар тобы бірінші, екінші примамен басталып, одан кейін домбыра тенорлар, бас және контрабаспен бітеді. Қобыздар тобы- бірінші, екінші қобыз, альт, бас қобыз, контрабас.

Сыдық Мұхамеджановтың «Шаттық отаны» шығармасын алсақ, домбыра және қобыздар топтрының ортасында сырнайлар тобы бар. Бірақта осы партитурада домбыра бас және домбыра контрабас сырнай тобымен бір акколаданың астында жазылған [3].

Кенжебек Күмісбековтың кейбір партитураларында жоғарыда сырнайлар тобы, домбыра тобы және қобыздар тобы деп жазылған. Кейде домбыралар тобы, сырнайлар және қобыздар тобы.

Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері Жамағат Темірғалиевтің, «Қазақ оркестрін аспаптандыру» кітабында Құрманғазы атындағы академиялық ұлт-аспаптар оркестрімен академиялық Н. Тілендиев атындағы фольклорлы-этнографиялық «Отырар сазы» оркестрлерінің партитуралар үлгісі көрсетілген. Құрманғазы оркестрінің партитурасында жоғарыдан төмен қарай: домбыралар тобы, үрлемелі аспаптар(флейта, гобой) және сырнайлар тобы, ұрмалы аспаптар және қобыздар тобы. «Отырар сазы» оркестрінде: үрмелі аспаптар(сазсырнай, сыбызғы, мес қобыз), сырнайлар тобы, домбыралар тобы, ұрмалы аспаптар, жетіген және қобыздар тобы деп берілген [4].

Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері, Парасат орденінің иегері, күйші, композитор, дирижер, профессор Айтқали Жайымов көптеген оркестрлермен жұмыс жасап, қазақ халық аспаптар оркестріне біраз шығарма жазып, өткен композиторлардың, дирижерлардың тәжірибесіне сүйініп қазақ оркестрінің ең

дұрыс және де ең ыңғайлы партитура үлгісі қалыптастырды деп ойлаймын. Бұрын партитураларда «домра-прима, секунда, домбыра-бас, домбыра контрабас, қобыз-прима, қыл-қобыз, бас қобыз, контрабас қобыз» деп жазатын. Айтқали Тілепқалиұлы бұл аттарды өзгертіп, аспаптардың өзіндік аттарын, нақтылап қойды. Домра-прима- сымшертер, себебі домра-приманың шектері сымнан жасалған. Домбыра бас- бас шертер, домбыра контрабас- контрабас шертер, себебі бұл аспаптар шертер тәрізді және ойнау тәсілдері бірдей. Қобыз прима- сымқобыз, себебі бұл аспаптың да домра-прима сияқты шектері сымнан жасалған. Қыл қобыз- қобыз. Бұрын қыл қобызды ешқашан қыл қобыз деп атамаған. Оркестрге сымқобыздарды енгізгеннен кейін қобызды қыл қобыз деп атап кетті. Бас қобыз – виолончель, контрабас қобыз – контрабас. Себебі виолончель мен контрабас осы аспаптардың түп атауы. Айтқали Жайымовтың қазақ халық аспаптар оркестрі партитурасының үлгісі, жоғарыдан төмен қарай: сымшертерлер, шертерлер, бірінше және екінші домбыралар, бас шертерлер, контрабас шертерлер. Флейта пикколо, екі флейта, екі гобой, төрт сырнай, соқпалы аспаптар. Екі сымқобыздар, альт қобыздар, қобыздар, виолончельдер және контрабастар. [5]. Осы мысалдардың барлығын біріктіретін қобыздар тобы, әр композиторда қобыздар тобы партитураның астында жазылған.

Симфониялық оркестрі партитураларында аспаптар орналасуы ғасырлар бойы дамып, қазіргі біз білетін белгілі бір жүйемен жазылатыны мәлім. Жоғарыда көрсетілген мысалдарға сүйенетін болсақ, қазақ оркестрі партитураларында белгілі бір жүйелілік, құрылым жоқ деп айтуға болады. Осындай жүйесіз, құрылымсыз партитура жазу, орындаушы-дирижерда ыңғайсыздық тудырады. Қазіргі кезде музыкалық ғылымда партитура жазу бойынша бірауыз пікірге немесе партитура жазу стандарттарын енгізу мәселесі тұр.

Мақала соңында П.И. Чайковскийдің партитура жайлы мағынасы анық, терең мәні бар сөздерімен аяқтағым келеді. «Музыкант үшін партитура – бұл түрлі ноталар мен кідірістердің жиынтығы ғана емес, ол тұтас сурет, оның арасында негізгі, екінші және жанама фигуралар анық ажыратылады»[6, 8 б.]

#### **Әдебиет:**

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI – первая половина XVIII в.). М., 1997. – 572 б.
2. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Издание третье. М., 1972. –175 б.
3. Мұхамеджанов С. Шаттық Отаны, симфониялық поэма. – Алматы, 1969. – 84 б.
4. Темірғалиев Ж. Қазақ оркестрін аспаптандыру. – Алматы, 2010. – 104 б.
5. Айтқали Жайымовпен 26.03.2021ж. жеке сұхбатынан.
6. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – М, 1961. – 263 б.

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2021  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫНА  
АРНАЛҒАН

Ғылыми мақалалар жинағы

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2021  
ПОСВЯЩЕННЫЕ 30-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ РЕСПУБЛИКИ  
КАЗАХСТАН

Сборник научных статей