



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
РММ «ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ»

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР-2024

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК
ОҚУЛАРДЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

29 сәуір, 2024 жыл

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2024

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ
МАГИСТЕРСКИХ ЧТЕНИЙ

29 апреля, 2024 год

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
РММ «ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ»**

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР – 2024

Халықаралық магистрлік оқулардың материалдары

29 сәуір, 2024 жыл

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2024

Материалы международных магистерских чтений

29 апреля, 2024 год

АСТАНА 2024

УДК 78:378
ББК 85.31
М 12

Құрастырушылар / Редакторы-составители

А.А. Досанова, К.Т. Рыскулов

Пікір жазғандар / Рецензенты

П.Ш. Шегебаев – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения, профессор
Д.Ж.Жумабекова – өнертану докторы / доктор искусствоведения, профессор

Магистрлік оқулары – 2024: ғылыми мақалалар жинағы / Магистерские чтения – 2024: сборник научных статей. Халықаралық магистрлік оқулар материалдары / Материалы международных магистерских чтений. Ред. А.А.Досанова, К.Т.Рыскулов. – Астана: Қазақ ұлттық өнер университеті / Казахский национальный университет искусств. 2024 ж./ 321 бет. / 321 стр.

ISBN 978-601- 224-527-1

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: музыкалық өнер рухани мәдениеттің феномені ретінде; көркемдік ағарту және білім беру; магистрлік зерттеулердің негізгі ережелері мен нәтижелері. 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: музыкальное искусство как феномен духовной культуры; художественное просвещение и образование; основные положения и результаты магистерских исследований. 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 78:378
ББК 85.31

ISBN 978-601- 224-527-1

© құраст./сост. Досанова А.А., Рыскулов К.Т., 2024
© РММ «Қазақ ұлттық өнер университеті», 2024
© РГУ «Казахский национальный университет искусств», 2024

Раздел I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

ОБРАЗНЫЙ МИР ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО «КОГДА ЦВЕТЕТ САКУРА» А. КАЖГАЛИЕВОЙ

Акимова Г. Н., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство (духовые инструменты)» Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – профессор кафедры «Музыковедение и композиция», кандидат искусствоведения Альпеисова Г.Т.

Автор пьесы для флейты и фортепиано молодой композитор Акмарал Кажгалиева. Будучи начинающим композитором, она написала всего две пьесы флейты, образы в которых раскрываются в полной мере. Одна из них - «Когда цветет сакура», стала объектом настоящей статьи.

Наиболее традиционным в мировой музыке, было закрепленное за флейтой «пасторальное амплуа» и именно это оказалось созвучно ее творческому порыву. В пьесе «Когда цветет сакура» отражается глубокая связь с природой, с ее образным миром. Эта пьеса написана под впечатлением красоты и величественности востока и исполнена в Астане в 2020 году. Композиция «Когда цветет Сакура» прозвучала необыкновенно нежно и утонченно благодаря мастерству и филигранной игре на флейте Балжан Сапаровой. Впоследствии композитор пишет вторую пьесу «Птицы», которая становится второй частью цикла из двух произведений.

Создавая пьесу «Когда, цветет Сакура», А. Кажгалиева не просто черпала вдохновение в природе, а стремилась передать свое глубокое уважение и восхищение ею. Это произведение - мост, соединяющий слушателя не только с красотой восточных пейзажей, но и с универсальными чувствами покоя и созерцания, которые они вызывают. Через свою музыку она делится не только звуками, но и эмоциями, вызывая у слушателя воспоминания и чувства, связанные с природой.

В истории культуры Японии сакура символизирует новое начало, быстротечность существования и невероятную красоту момента. «С давних времен цветущая сакура в Японии ассоциируется с приходом весны, а ежегодное любование изящными цветами этого прекрасного дерева стало национальной традицией японцев» [1, С.375]. Традиционный праздник цветения сакуры «Ханами» уходит корнями в древнюю историю страны. В легендах, связанных с Ханами, переплетаются мировоззрение народа и поэтические образы, превращая каждое мгновение под цветущей сакурой в бесценный жизненный урок. Говорят, что в цветах сакуры обитают души предков, а любовь к цветущей сакуре – это мост между прошлым и настоящим. Напомним легенду о цветущей сакуре, которая глубоко укоренилась в японской мифологии, и повествует она об истории двух дочерей бога гор Охо-яма. Старшая дочь Ива (скала) символизирует бессмертие и вечность, а вторая дочь

Саку (цветущая) воплощает красоту и непостоянство цветов. Выбрав юную дочь своей супругой, бог Ниниги невольно вынес приговор ей и всем ее потомкам за краткость их жизни, полной красоты и печали. Так, смерть Саку дала начало первой сакуре, которая стала символом краткости жизни и присущей ей красоты.

Пьеса А.Кажгалиевой «Когда цветет Сакура» передает эфемерную красоту весеннего цветения и в то же время глубину эмоций и переживаний, которые оно скрывает. Начинается произведение со вступления аккордов тоники и доминанты ре минора на фортепиано. Эти аккорды вводят в атмосферу созерцания:



Нежный, бархатистый звук флейты будто пробуждает музыкальное полотно к жизни. Подобно первым лучам солнца, пробивающимся сквозь утренний туман, мелодия флейты приносят ощущение свежести, новизны и надежды.

Когда цветет Сакура для флейты и фортепиано

Посвящено Балжан Сапаровой

Акмарал Кажгалиева

Musical score for flute and piano. It features a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Andante*. The flute part starts with a *dolce* marking and a *mp* dynamic. The piano part starts with a *p* dynamic. The flute melody is melodic and expressive, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation.

Рисунок 2 – «Когда цветет Сакура»

Постепенно основная мелодия обогащается новыми красками и нюансами. В середине произведения мелодия доходит до высокого регистра («ля» третьей октавы, что вносит новый эмоциональный резонанс, придавая общему характеру новые оттенки и глубины.



Переход мелодии на более высокие ноты создает ощущение взлета, как будто сама музыка стремится к облакам, открывая слушателю просторы неизведанного горизонта. Аккомпанемент фортепиано, подобно дуновению весеннего ветерка, поддерживал и усиливал эмоциональное звучание флейты, создавая музыкальное пространство, в котором каждый звук, каждая пауза имели свое значение.

Вновь трансформация. Фортепиано, которое ранее скромно отводило главную роль флейте, внезапно расцвело во всей красе своих возможностей. Мелодия флейты отходит на второй план, освобождая путь новым открытиям и оттенкам.

The image shows a musical score for Flute (Фл.) and Piano (Pno.) from measures 13 to 17. In measures 13-14, the flute plays a melodic line with a slur, while the piano provides harmonic support. In measures 15-17, the piano part becomes more active with triplets and eighth notes, while the flute part becomes more sparse and melodic, illustrating the text's description of the piano's role expanding and the flute's role receding.

Новые краски фортепиано оживают в пентатонных движениях ре минора. Каждый аккорд — это новый оттенок на палитре композитора, раскрывающий неожиданные аспекты музыкальной композиции. Постепенно звучание наполняется новым волшебством, подобно дуновению весеннего ветерка, игриво колышущего лепестки вишни. Здесь композитор вводит современную технику «глиссандо». Эта техника обладает особым цветовым эффектом, который обогащает и придает ощущение легкости и бесконечности:

The image shows a musical score snippet. The top staff is labeled 'vento' and features two 'gliss.' markings with a sawtooth-like graphic above the notes, indicating a glissando effect. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is written below the first staff. The bottom staff shows a piano accompaniment with a melodic line and chords.

Реприза возвращает нас к основной теме, но композитор представляет ее его в новом свете — теперь мелодия начинается с фортепиано, флейта подобно подголоску, подхватывает её и создает эффект эха. Кульминация проступает в поступенном пассаже от ноты «ре» вверх, ритмическим движением триолями, что несет в себе чувство неподдельной радости и предвкушения. Подобно бутонам, пробивающимся сквозь землю к первым лучам весеннего солнца, медленно поднимающиеся музыкальные фигуры рисуют перед слушателем картину, когда начинается благословенное цветение. Кода представляет собой финальное проведение основной мелодии. Заключительный восходящий пассаж фортепиано и флейты становится символом цветения вишни, что олицетворяет не только возрождение природы, но и радость человеческого бытия.

Простота произведения А. Кажгалиевой «Когда цветет Сакура» кажущаяся, но оно таит в себе глубокий смысл, требующий от исполнителей не только технического мастерства, но и понимания подтекста и эмоциональной глубины. Главное в нем - не только технично и точно сыграть каждую ноту, но и глубоко понять символику и значение цветущей сакуры в культуре.

Как пианистка, А. Кажгалиева глубоко понимает и чувствует клавишные инструменты, что находит отражение в ее композициях. В пьесе «Когда цветет Сакура», основные мотивы умело располагаются между фортепианным аккомпанементом и партией флейты, создавая сложное и взаимодополняющее звучание.

«Когда цветет Сакура» - произведение, демонстрирующее мастерство А. Кажгалиевой как композитора. В нем утверждается мир красоты, радости жизни, посредством воплощения образа пробуждения природы и цветения сакуры – божественного символа Японии. Закончить статью хотелось словами А. Кажгалиевой, которые она высказала в одном из интервью: «Мне хотелось дарить людям радость» [2]. И пьеса «Когда цветет Сакура» демонстрирует творческое кредо композитора.

Список использованной литературы:

1. Тумакова Т.В. Образ цветов сакуры в японской поэзии дзисэй периода средневековья // Мир науки, культуры, образования, №5, 2022. –С.375-377.
2. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=BNGjjS15CFQ>

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ФРАНЦИИ КАК КУЛЬТУРА СОЗИДАНИЯ И ВЕЧНОГО СПОРА

***Жангабыл Е., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Курмангалиева М.С.***

Одна из самых интересных и влиятельных европейских музыкальных культур связана с историей Франции. Именно здесь до сегодняшнего дня сохраняются истоки, идущие от кельтских и германских племен, именно здесь слились народные музыкальные культуры и традиции многочисленных регионов страны со своими официальными языками: бакский, бретонский, каталанский, корсиканский, нормандский, окситанский, пикардский, провансальский. На первый взгляд даже сложно представить, что такое языковое и региональное разнообразие может презентовать миру немислимое количество жанров, музыкальных форм, направлений, стилей. Нельзя пропустить мимо общественного внимания и факт взаимовлияния с другими европейскими культурами, в частности, итальянского и немецкого, а сегодня и американского и культуры черного континента.

Со второй половины XX века Франция обогатилась музыкальными традициями выходцев из Африки, привнесших новые направления в развитие не только поп - культуры, но и классической музыки. Франция сегодня – это не просто шансон, это разноцветье музыкальных культур, течений, экспериментов, над которыми работает плеяда композиторов в неоклассическом, неосинтетическом, авангардном, фрактально-математическом и многих других направлениях.

Если обратиться к XVI веку, то можно вспомнить события в культурной жизни Франции, связанные с Людовиком XIV, при котором двор утопал в роскоши и утонченных увеселениях и кардиналом Мазарини, приведшего итальянскую музыкальную культуру во французский двор.

С XVIII века во Франции родилась тенденция организации не только публичных концертов (А.Филидор/Даникан), но и обоснование разных обществ, по типу «Духовные концерты», «Любительские концерты», «Друзья Аполлона», «Королевская Академия музыки» и т.д. Мы не ставим своей целью рассказывать историю развития музыкальной культуры Франции, но обращаем внимание на те стороны, которые находят свое воплощение в современное время.

Рамо Ж.Б. подготовил почву для оперной реформы Глюка К.В. это произошло не на пустом месте. Именно Рамо создал научную систему, которая легла в основу современного учения о гармонии: «Трактат о гармонии» (1722), «Происхождение гармонии», а труды энциклопедистов с ценными эстетическими и музыкально-теоретическими обобщениями.

Именно так зародилась тенденция широкопрофильной специализации, нашедшей отражение сегодня: музыковед- композитор, композитор-акустик, композитор-теоретик, музыковед – техник и т.д.

Во Франции всегда происходила кипучая культурно-общественная жизнь – Война буффонов тому доказательство. И сегодня во Франции есть множество полемических клубов, в которых композиторы отстаивают свое мнение о судьбе музыки и проводят обсуждения новых звучаний, тембров, жанров и форм. Лозунг буффонистов – «подражание природе» сегодня приобрел

качественно-новый смысл, о чем говорят многочисленные выпускаемые музыковедческие работы современных композиторов Франции.

Во время Французской революции возникла потребность в массовых жанрах, включая апофеоз (агитационный спектакль), оперы спасения, военная музыка. В 1772 году была открыта музыкальная школа Национальной гвардии для обучения военных музыкантов, а в 1793 — Национальный музыкальный институт (с 1795 — Парижская консерватория). Так Франция пришла от патриотических мотивов в музыке через лирический романтизм (Ш. Гуно, «Фауст», «Мирейль» и «Ромео и Джульетта», Ж. Массне, Ж. Бизе «Кармен») к реалистическим тенденциям конца 19 века. Парижская коммуна 1870-1871 годов также нашла отражение в музыке, особенно в жанре рабочих песен. Например, «Интернационал» на слова Эжена Потье и музыку Пьера Дегейтера. Именно эта песня стала гимном коммунистической партии, а позже и гимном СССР.

Импрессионизм — о нем необходимо сказать особо, потому что музыка XXI века вобрала в себя черты импрессионизма наряду с неоклассицизмом. Основные черты нео-импрессионизма: прозрачность фактуры, конкретность в выборе тембра и акустики. Как показывает практика, именно с этого начали работу многие организации, открытые в XX-XXI вв.: изучение тембров (тембральная музыка); акустики (акустическая музыка); конкретная музыка и т.д. В это же время большое значение стали играть конкретность формообразования, членение структур и ясность конструкции, ставшими основными чертами неоклассицизма. Не даром большинство современных композиторов Франции не скрывают своего увлечения импрессионизмом, являющемся правильным для XXI века с точки зрения лаконизма, выражающегося в зарисовках, миниатюрах и развернутости, но не в пространстве, а во времени. Говоря о XX веке, мы отмечаем такие творческие объединения Франции, типа: «Французская шестерка» (Эрик Сати, Жан Кокто, Франсис Пуленк, Артур Онеггер и Дариус Мийо); «Молодая гвардия» (1935г.- О.Мессиа́н, А.Жоливе). В этих творческих объединениях ставили главной целью возрождение национальных традиций и гуманистических идей.

После Второй мировой войны все идеи композиторов Франции прошлого стали воплощаться в авангардизме. Так, Пьер Булез продолжил развивать принципы А.Веберна с применением таких техник, как пуантилизм и сериальность. Говоря о Я.Ксенакисе все подчеркивают его «стохастическую» систему композиции на основе математических вычислений о которой сегодня знает весь мир. И наконец, уже в 1940-х годах появилась конкретная музыка и под руководством Я.Ксенакиса был разработан компьютер с графическим вводом информации — UPI. О деятельности Я.Ксенакиса, создавшего «стохастическую» систему композиции знает весь мир.

Шеффер П. в 1948 году создал группу музыкальных исследований (GRM - Groupe de recherches musicales) при Французском радио и телевидении, которая занимается музыкально-акустическими проблемами.

В 1970-х во Франции зародилось направление спектральной музыки. Спектральная музыка (фр. Musique spectrale), или спектрализм — направление

академической музыки (преимущественно инструментальной), характеризующийся опорой звуковысотной организации музыкального текста на данные спектрального анализа звука. Иными словами, техника спектральной композиции заключается в том, что отдельные звуки распределяются между инструментами оркестра соответствии с законами размещения обертонов в спектре звука-модели. Вычисления спектра звука опирается на быстрое преобразование Фурье и осуществляется с помощью компьютерной техники.

Яркий представитель французского музыкального авангарда - дирижер и композитор Булез, развил принципы пуантилизма, сонористики и сериальности (А.Веберн). В 1954 им были организованы концерты новой музыки "Domaine musicale", ставшие центром французского авангарда (с 1967 -1974гг. их возглавил композитор и дирижёр Ж. Ами). Именно Булез организовал Институт исследований и координации акустики и музыки (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [IRCAM]), возглавляемый Булезом, потому что главной целью IRCAM'a, в соответствии с трендом времени, было заявлено объединение музыкального творчества, науки и новейших технологий. Очень скоро IRCAM превратился в ведущий мировой центр электроакустических и мультимедиаальных исследований с широким спектром тем – от разработки новых компьютерных программ и определения особенностей акустики – до изучения специфики человеческого восприятия звука (психоакустики) и формирования новой эстетики [1].

Правильный подход к музыке подтолкнул к созданию множества музыкальных мероприятий, которые стали самыми престижными для всего мира: Международный конкурс пианистов и скрипачей им. М. Лонг и Ж. Тибо, конкурс гитаристов, Международный конкурс молодых дирижёров в Безансоне, Международный конкурс вокалистов в Тулузе, Международный конкурс арфистов в Париже и т.д. Нельзя оставить без внимания и многочисленные фестивали: Осенний фестиваль в Париже, Парижский фестиваль музыки 20 века, Конкурс пианистов в Эпинале, Фестиваль классической музыки в Руане и другие, «Перламутровые ночи» - фестиваль аккордеонистов в городе Тюль, конкурс органистов «Гарн-при де Шартр». В 1982 году 21 июня французы придумали и впервые провели «Праздник музыки». В этот день все желающие могут петь, играть музыку прямо на улицах городов. Здесь можно встретить начинающих исполнителей и знаменитостей. В настоящее время этот праздник стал международным и отмечается в 110 странах мира.

Необходимо отметить, что в поле исследования попадает контекст творческой работы многих современных композиторов Франции. Сегодня поисками в сфере электронной и конкретной музыки занимаются такие композиторы, как П.Шеффер, И.Анри, Ф.Байль, Ф.Б.Маш, Б.Пармеджани и др. Композитор во Франции – это еще и музыковед, и организатор. Большое место занимает алеаторика в творчестве таких композиторов, как: Ами, П.Мефано, Ж.К.Элуа, Букурешлиев А.

В данный момент мы подчеркнули только «экспериментально-поисковые» моменты в творчестве отдельных композиторов Франции или

деятели, чьё творчество так или иначе связано с этой страной. Здесь имеются как удачные, так и примеры, требующие своего совершенствования.

Таким образом, музыкальная культура Франции к XXI веку подошла подготовленной к новым вызовам, но самое главное, что на основе романизма, импрессионизма, авангардных музыкальных течений, электронной музыки, французского шансона создаются новые музыкальные произведения с широким полётом фантазии и возможностей. В этом процессе немаловажную роль играет и толерантность, поставившая Францию в сфере музыкальной культуры на передовые позиции, позволяя развиваться и давая почву для взаимовлияний с музыкальными течениями других народов, стран, континентов. «Ярким примером столкновения и взаимодействия музыкальных культур на современном этапе можно считать взаимодействие американской и французской музыкальных культур. С самого начала проникновения американской массовой культуры на европейский континент французы всеми силами пытались сохранить чистоту своей культуры, в том числе и музыкальной, боролись за её уникальность, исключительность, самобытность и независимость. Французы любят, ценят, гордятся и крайне бережно хранят свою современную музыкальную культуру. Следует отметить, что благодаря весьма правильной государственной политике в сфере культуры, позиции соответствующего министерства, видных деятелей Франции, им многое удалось сделать в сфере сохранения, развития и популяризации французской музыкальной культуры. В результате французы смогли избежать как безраздельного американского доминирования, так и своей культурной изоляции» [2].

В тоже время, Франция всегда ассоциируется с классикой, отточенностью, неким эталоном формы, композиции, стиля. Поэтому существует целая когорта композиторов, музыковедов, исполнителей, которые стоят на стороне не столь радикальных обновлений музыки. Данные представители стремятся объединить новейшие средства музыкальной выразительности с национальными традициями: композитор К. Баиф, Ж. Бондон, Р. Бутри, Ж. Гилл, Ж. Косма, К. Паскаль и др.; дирижёры — П. Монте, П. Паре, А. Клюитенс, Ш. Брюк, И. Маркевич, П. Древо, Ж. Мартинон, Л. Форестье, Ж. Претр, П. Булез, С. Бодо; пианисты — А. Корто, М. Лонг, Э. Рислер, Р. Казадезюс, Ив Нат, С. Франсуа, Ж. Б. Помье; скрипачи — Ж. Тибо, З. Франческатти, Ж. Невё; виолончелисты — М. Марешаль, П. Фурнье, П. Тортелье; органисты — Ш. Турнемир, М. Дюпре, О. Мессиан, Ж. Ален; певцы — Э. Блан, Р. Креспен, Ж. Жиродо, М. Жерар, Д. Дюваль; шансонье — А. Брюан, Э. Пиаф, С. Генсбур, Ж. Брассенс, Ш. Азнавур, М. Матьё, М. Шевалье, Дж. Дассен и др.

Истории французской музыки, а также вопросам теории музыки посвящены многочисленные труды французских музыковедов: Ж. Комбарье, А. Лавиньяка, Ж. Тьерсо, Л. де Ла Лоранси, П. Ландорми, Р. Роллана, А. Прюньера, Э. Вийермоза, Р. Дюмениля, Н. Дюфурка, Б. Гавоти, Р. М. Гофмана, А. Голеа, Ф. Лесюра.

Отдельно хотелось бы остановиться на деятельности еще одного композитора, не столь известного на просторах СНГ, но вызывающего своей деятельностью и композиторством не малые споры как во Франции, так и в Европе. Речь идет о Жером Дюкросе. В рамках нашей работы нами изучается, в частности, его композиции для виолончели, но нельзя обойти мировоззренческую сторону и не узнать о взглядах самого композитора при теоретическом анализе любого произведения. Поэтому в рамках данной статьи о французских течениях и музыковедческой и организационной деятельности, подчеркнем лишь тот факт, что и Жером Дюкрос вносит свою лепту в научные споры о музыке Франции.

Жером Дюкрос – пианист, публицист, композитор. Родился в 1974 году, закончил Высшую Парижскую консерваторию музыки и танца. Как отмечалось ранее, он интересный композитор, вызывающий в среде современных композиторов и музыковедов Европы множество споров по поводу направлений и стилей современной музыки. В поисках истины, он сам является организатором многих конференций и обсуждений течений и стилей.

10 декабря 2012 г. Жером Дюкрос провёл в Коллеж де Франс в рамках кафедры художественного творчества Кароля Беффа конференцию под названием «L'atonalisme. И после?». Там он сравнивает дискурсивные средства тонального языка и нетональных языков, давая первым в значительной степени преимущество, и считает возвращение тональности неизбежным. Отметим, что сама музыка Дюкроса интересна по своему звучанию, но его личная трактовка своих же произведений всегда вызывает резонанс не только в музыкальной среде, но и в социальных сетях Франции. Музыковед Клод Абромон отзывается о композиторе так: «Вместо безмятежного света соответствующих стилистических вселенных, который позволяет нынешний ретрит, против атональной музыки был нанесен возмутительный, карикатурный заряд без точных ссылок на уже опубликованные исследования. Аргументы показались мне настолько экстравагантными, что я почувствовал необходимость прочитать их дальше. По словам Эммануэля Дюпюи, главного редактора *Diarason*, в музыкальном мире Жерома Дюкрос неоднократно называли «нацистом». По словам Мишель Вормс, редактора *La Lettre du Musicien*, его обвиняют в «ревизионизме» и «отрицании». В тоже время, некоторые исследователи обвинили его в чрезмерной аутентичности, а его тональные произведения, пропитанны характеристиками романтической музыки. Что стоит за всем этим – одна из сторон исследования. Сам композитор отмечает: «Если мы признаем, что истинная современность должна сочетать в себе отношение и эстетику, которые полностью ей подчиняются, мы вынуждены заключить, что сегодня невозможно быть современным» [3].

В этом высказывании таится весь спектр разногласий в современной французской музыке: конформизм или нонконформизм, тональность или атональность, антитрадиционализм или наоборот – все эти вопросы остаются не решенными по сей день [4]. В эти споры включены абсолютно все и даже те, кто перешел к сочинению электронной музыки со всеми спектрами ее проявлений. Самое удивительное, что каждый композитор во Франции сегодня

– это публицист, музыковед, лектор. Благодаря такой позиции Франция остается в авангарде многих течений, потому что активность процессов, характерная для этой страны всегда шла в ногу с историческими перипетиями. Отклик на каждое событие истории порождало что-то новое и в искусстве, значительное место в котором занимает музыка.

В наше время, Франция также идет в ногу со временем, оставаясь одним из крупнейших мировых центров культуры. В Парижской консерватории, «Скола канторум», «Эколь нормаль» и многих других учебных заведениях большое значение придается научной мысли. Наука стала трендом страны, а потому не только музыковеды, но и все композиторы, состоявшиеся исполнители на музыкальных инструментах отдают большую часть времени экспериментам, лекциям, внедрениям своих идей подходя к ним именно с научной точки зрения.

Список использованной литературы:

1. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века - начало XX века, М., 1969
2. Музыкальная эстетика Франции XIX века, сост. текстов, вступ. ст. и вступ. очерки Е. Р. Бронфин, М., 1974

Электронные ресурсы

1. Тарнопольский В. Пятая республика и музыкальный авангард. Предисловие к сборнику статей Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции // https://tarnopolski.ru/pdf/2020_french_music_-_foreword.pdf
2. Пантин К. Что такое французская музыка?- 1998г. // <http://www.frmusique.ru/review.htm>
3. Дюкрос, 2018 // https://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Ducros
4. О.А. Виноградова. Французская музыка. Музыкальная энциклопедия // https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Французская_музыка

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ДОМРА АСПАБЫНЫҢ РЕПЕРТУАР КЕҢЕЙТУ ЖОЛДАРЫ

***Тулкибекова А.Т., «Қобыз және ОХА» мамандығының 2 курс
магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарның кандидаты,
«Музыкатуна және композиция» кафедрасының доценті Досанова А.А.***

Халық музыкалық аспаптар – музыка мәдениетінің ажырамас бөлігі. Қазақтың музыкалық аспаптарының өзіне тән үні (әуенділігі мен саздылығы), орындаушылық дәстүрі бар. Халық музыкалық аспаптары сонау ұлы ғалым бабамыз Әл-Фарабиден бастап, Ш. Уәлиханов, Абай, Ә. Марғұлан, А. Жұбанов және т.б. ғалымдар мен өнер адамдарының назарынан тыс қалып көрген жоқ.

Қазақ қоғамында домбыра, қобыз, сыбызғы және дауылпаз сыңды аспаптар кең қолданыста болды. Домбыра прима аспабының түпкі шығу тарихына келер болсақ, аспап жайлы зерттеулер мен еңбектерде, түп тамыры араб, парсы жерлерінен келген танбур аспабымен байланыстырса, енді бірі түркілердің арасына кеңінен таралған домбыра, думбырақ сынды аспаптарға теңейді. Расында, домбыра-прима атауы түркі тілдес халықтарының аспаптарына ұқсайды. Философия ғылымдарының докторы, белгілі қазақ ғалымы Жұмагелді Нәжімеденов: «Он бесінші ғасырдың қолжазбаларында орыстың домра аспабының бір қарағанда сипаты мен құрылымы жағынан қазақтың домбырасын еске түсірілетіні туралы айтылады» – дейді.

Қазіргі күнде домра-прима орыстың ұлттық аспабы болып саналады. Орыстар үш ішекті домра деп, ал аспапта орындаушыны домрашы(домрист) деп атайды. Орыстың жазба деректерінде XVI ғасырға дейін аспаптың толық құрылысы жайлы дерек көзі сақталмаған.

1896 жылы Вятск губерниясында домра аспабы табылған еді. Оған үлкен қызығушылық танытқан – энтузиаст, музыкант, бірінші орыс халық аспаптар оркестрінің ұйымдастырушысы Василий Васильевич Андреев (1861 – 1918). Бұл жайлы еңбектерінде жазады [1, с. 164].

Ол талантты шебер Семен Налимовпен (1857 – 1916) біріге отырып, үш ішекті домраны реконструкциядан өткізді. Сол кезде жаңа аспаптарды, альт домра, тенор домра, бас домра сынды аспаптарды қолданысқа енгізеді. Сөйтіп орыс домрашылары мен балалайкашыларының басын қосып 1897 жылы тұңғыш орыс халық аспаптар оркестрін ұйымдастырады. Домра аспабы мен балалайкада виртуоз орындаушы ретінде танылған В.Андреевтің тынбай еңбектенуімен, жаңашыл жаңғыртуы арқасында еліне оралған домра аспабы – бүгінгі күнге дейін көнеден жеткен орыс елінің кең тараған музыкалық аспабы ретінде қолданылып келеді.

1934 жылы Қазақстанда кәсіби музыканың негізін қалаушы А.Қ.Жұбанов осы орыс халық аспаптары оркестрінің негізінде қазақ халық аспаптар оркестрін құрды. Бас кезінде тек домбырашылардан ғана құрылған ансамбль кейіннен кеңейіп, құрамына әр түрлі аспаптар енгізіле басталды. Солардың ішінде домбыра-прима аспабын қазақ оркестріне қосады. Домбыра приманың Қазақстанда пайда болуы, 1934 жылы профессионалды қазақ музыкасының негізін қалаушы, академик Ахмет Қуанұлы Жұбановтың Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар оркестрінің құруымен тікелей байланысты. А.Жұбанов қазақ ұлт аспаптар оркестрін, Андреев атындағы орыс халық аспаптар оркестрін үлгі ретінде алып құрады. Аспаптық оркестр домбыра, қобыз, сырнай, ұрмалы, үрмелі аспаптар тобына бөлінеді. Домбыра тобына пикколо, прима, альт, тенор сияқты аспаптар кірді. 1936 жылы домбыра-прима екі қос ішекті болып, шіңкілдек домбыра деп аталған. Аспаптың алғашқы үлгілерін ағайынды В.И, Э.И Ромоненколар Алматы музыка-драмалық техникумында музыка – эксперименталды шеберханасында жасап шығарады. Өтепберген Хамзинның айтуы бойынша: «60 шы жылдардың ортасында Виноградов пен Мира көшелерінің қиылысында музыкалық-эксперименталды шеберхана болған»- деседі. Домбыра-прима аспабын Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар

оркестріне домбыра тобына қосады. Оркестрлік шығармаларда жоғары регистрінде кездесетін әуендерді осы аспапта орындау ыңғайлы болады. Алайда, кейіннен, аспаптың диапазоның кеңейту мақсатында үшінші ішекті қосуды ұйғарады.

Қазіргі таңда домбыра-прима мен домраның келбетінен айырмашылық жоқ. Бірақ аспаптың орындалу техникасы мен орындау мәнері бір-бірінен өзгеше. Домбыра-прима аспабы қазақ халқына салыстырмалы түрде жақында қосылғандықтан репертуар көлемі де тиісінше аз. Репертуардың тапшылығы оқушылар, оқытушылар, жалпы орындаушыларға үлкен қиындықтар туғызады. Бұл мәселені шешу үшін бірнеше жолдарды табуымыз қажет. Әрине, бұл мәселені композиторлар мен орындаушылардың еңбектерінсіз шешу мүмкін емес. Сол себепті репертуар мәселесіне композиторлардың назар аударғаны қажет. Аспаптың мүмкіншілігін, диапазоны мен орындаушылық ерекшеліктерін ескере отыра, арнайы домбыра-примаға арналған репертуар орындаушылар мен көрермендерге үлкен септігін тигізетініне күмәніміз жоқ.

Репертуарды мәселесін шешу мақсатында біз келесідей жолдарды анықтадық:

Бірінші жол – басқа аспаптарға арналған шығармаларға жүгіну. Басқа аспаптарға арналған шығармаларды «аудару» лайықтау деп аталады. Лайықтау дегеніміз түпнұсқаға максималды түрде жүгіне, басқа аспаптың техникалық және экспрессивті мүмкіндіктері мен ерекшеліктеріне сәйкес аудару.

Аспапқа алғаш рет 1945-1955 жылдарда Осипов атындағы оркестрдің үздік солисттері Алексей Семенович Симоненков, Анатолий Яковлевич Александров және т.б транскрипция мен аранжировкаларды пайдалана, кейбір классикалық шығармаларды үш ішекті домраға көркем түрде "аудару" алды». [2, с. 234]. Дәл осылайша домрадағы алғашқы орындаушылар концерттік репертуарды кеңейтуге тырысты. Бұл бағыттағы жұмыс бүгінгі күнге дейін жүргізілуде.

Қазақстанда алғаш рет Николай Андреевич Лапченков «Домбыра-прима аспабына арналған пьесалар» жинағын шығарады. Жинақтың ішінде Е.Брусилловскийдің «Екі жирен», «Ботагөз», «Кеңес-күй», «Қараторғай», және т.б шығармаларын домбыра-прима аспабына лайықтаған. 1972 жылы М.Е.Нарымбековтың «Үш ішекті домбыра-прима аспабына арналған пьесалар» атты жинақ жарық көреді. Жинақтың ішінде домбыра-примаға лайықталған шығармалар, оның ішінде: Е. Рахмадиев «Романс Балым» (Қамар сұлу операсынан), А. Жұбанов «Тәжік биі №5», Қ.Қожамияров «Ноктюрн» және т.б. туындылар кірді. 1984 жылы Ө. Хамзин «Прима-домбыраға арналған пьесалар» атты жинақ шығарады. Жинақтың мазмұны: Ғ. Жұбанова «Юмореска», Е. Рахмадиев «Скерцо» және т.б шығармаларды домбыра-примаға лайықтаған. Қазіргі уақытта домбыра-примаға арналған транскрипциялар мен аранжировкалардың көптігі түпнұсқа шығармалардың аздығымен түсіндіріледі.

Музыкант-Орындаушының шығармашылығы әр түрлі жанрлық, стильдік бағыттардағы музыканы зерттеу және орындау арқылы жүзеге асады. Сондықтан орындаушыларға музыканың ең үлкен, ең бай қабаты,

XVI – XX ғасырлардағы музыкалық аспаптарға арналған шығармаларға және қазіргі композиторлардың шығармаларына міндетті түрде назар аудару қажет.

Шығарманы лайықтау немесе транскрипциялау кезінде «аудару тәсілі» маңызды болып саналады. Лайықтау процесінде композитор аспаптың тембральды және колористикалық ерекшеліктерін, дыбыс шығару әдістерінің технологиялық ерекшеліктері назар аударуы қажет. Екі аспаптың штрих палитрасының арақатынасын табу өте маңызды.

Екінші жол-халық әндерге, көбінесе қазақ әніне жүгіну. Қазақ халқының мақтаныш етер асыл мұрасы қазақ халық әндері. Қазақ әні – қазақ жанының ғасырлар көшінде шаң баспаған сырлы айнасы. Әндерді аспапта орындау үшін өңдеу тәсіліне жүгінуіміз керек. Өңдеу туралы А.Ф.Ушкарев: «музыкалық шығарманың нота мәтінін өзгертіп, оны белгілі өзіндік мақсаттарға бейімделуін көздеу: түпнұсқамен салыстырғанда күрделену немесе жеңілдету, басқа орындаушылық құрамға бейімдеу, шығарманы жетілдіру, түпнұсқаға шығармашылыққа байланысты араласу» [3, с. 231] -деген екен. Өңдеуге музыкалық шығармашылықтың вокалды немесе аспаптық әуенге сүйемелдеу құру жатады.

Халық әндерін домбыра-примаға өңдеу өте сирек кездеседі. Баспа бетіне Ө. Хамзаұлы мен Е. Басықара «Домбыра-прима үйрену мектебі» (2015) кітабын шығарады. Олар қазақ халық әндері «Ахау Бикем», «Қоғалы-ай», «Кербез сұлу» және т.б туындыларды домбыра-прима аспабына өңдеген.

Үшінші жол-домра үшін жаңа, ерекше туындылар шығару. Музыкалық практикада аспапты бекітудің негізгі шарттарының бірі – аспапқа арнайы жазылған репертуар жасау болып табылады. Бұл орындаушылық шеберлікті үнемі жетілдіру үшін де, көркемдік ойды жүзеге асырудың техникалық құралдарын байыту мақсатында шығарылады.

XX ғасырдың ортасындағы кейбір кәсіби композиторлар академиялық музыкалық жанрда домраға арналған шығармалар жазды. Домра аспабына арналған алғашқы концертті 1945 жылы Н. П. Будашкин шығарды. Бұл концерт домраның жеке аспап ретіндегі бай мүмкіндіктерін көрсетті.

Қазақстанда домбыра-прима аспабына арналған шығармалар өте аз. Олардың тізімін бір қолдың саусағымен санауға болады.

1. Л. Хамиди Домбыра-примамен оркестрге арналған концерт
2. Б.Баяхунов Домбыра-примамен оркестрге арналған концерт
3. М. Әубәкіров Серпін
4. К. Күмісбеков Көктем лебі

Қазіргі репертуарды кеңейтудің жолы- авторлардың жаңа композиторлық әдістерді қолдануы. Колористикалық және тембральды жаңа түсініктер домбыра-приманың мүмкіндіктерін аша түспек.

Қазіргі кезде домбыра приманың орындаушылық мектебі қарқынды даму үстінде. 1945 жылдан Н.Будашкиннің №1 концертінен бастап, бүгінгі күнге дейін көптеген шығармалармен, концерт, сонаталар жазылды. Бірақ қазақ композиторларының домбыра примаға арнайы жазылған шығармалары санаулы

ғана. Қорытындылай келе, аспаптың шығу тарихы мен дамуына сәйкес мәселелер анықталды. Жоғарыда аталғандай домбыра-прима аспабына арналған туындылар аса көп емес. Репертуар тапшылығы орындаушыларға үлкен қиындықтар туғызады. Алайда, бұл мәселені шешуге бірнеше жолдар бар. Демек, сол жолдарға сәйкес аспаптың репертуарының кеңейуіне ықпал тигізеді. Мақаланың басты мақсаты- композиторларға үндеу болып табылады. Композиторлардың көмегімен аспаптың колористикалық және тембральды мүмкіншіліктерін пайдалана, жаңа әсем туындылар жарыққа шығады деген үміттеміз.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Андреев, В. В. К вопросу о русской народной музыке / В. В. Андреев // Максимов, Е. И. Русские народные оркестры и ансамбли. Изд. перераб. и доп. Ч. 1 – М.: Композитор, 1997. – 164 с.
2. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М., 2002. – 234с.
3. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма: учебник / А. Ф. Ушкарев. – 2-е изд. –М.: Музыка, 1986. – 176, 231 с.
4. Сиротин, С.И. Работа учителя похожа на работу артиста [Текст] / С.И. Сиротин // Мы – РГППУ. –Екатеринбург : РГППУ, 2010.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб.пособие. -2-е изд.доп.и перераб. – М.: Музыка, 1979.

КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВОКАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В КАЗАХСТАНЕ

***Умаров Т., магистрант 1 курса специальности «Арт-менеджмент»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Шаймерденова С. К.***

Концертно-гастрольная деятельность вокальных коллективов является важным аспектом современной музыкальной культуры. Это не только возможность для артистов проявить свой талант и мастерство, но и способ установить контакт с публикой, поделиться эмоциями и создать неповторимую атмосферу в момент исполнения. В данной статье мы рассмотрим ключевые аспекты концертно-гастрольной деятельности вокальных коллективов и их влияние на музыкальную индустрию.

Вокальные коллективы варьируются от хоров до ансамблей и групп различных жанров – от классической музыки до современного попа и джаза. Однако, несмотря на стилистические различия, основными компонентами их

концертного исполнения являются качественное вокальное мастерство, чистота исполнения и умение передать эмоциональную глубину каждой композиции.

Концертно-гастрольная деятельность требует тщательной подготовки. От выбора репертуара и аранжировок до репетиций – каждый этап играет важную роль в создании запоминающегося выступления. Репетиции не только способствуют оттачиванию исполнения, но и содействуют формированию единого стиля и эмоциональной связи между участниками коллектива.

Один из ключевых аспектов успешного выступления – взаимодействие с аудиторией. Вокалисты должны уметь чувствовать настроение зрителей, создавать эмоциональную связь и передавать свои эмоции через музыку. Это позволяет создать атмосферу взаимопонимания и соприкосновения искусства исполнителей и восприятия зрителями.

Современные концертные выступления требуют не только высокого уровня музыкальной подготовки, но и использования современных технических средств. Звуковое и световое оформление, профессиональная акустика и освещение – всё это играет важную роль в создании атмосферы концерта и повышении качества восприятия аудиторией музыкального выступления.

Концертно-гастрольная деятельность является ключевым источником доходов для многих вокальных коллективов. Успешные гастроли и выступления укрепляют позицию артистов на рынке музыкальной индустрии, способствуя увеличению их популярности и привлечению новых поклонников.

С появлением новых технологий и изменением вкусовой предпочтительности аудитории, концертная деятельность вокальных коллективов также претерпевает изменения. Современные артисты активно используют социальные сети для продвижения и организации концертов, проводя онлайн-трансляции выступлений, что позволяет им достичь более широкой аудитории и установить тесный контакт с поклонниками.

Для успешной концертно-гастрольной деятельности важным является не только профессиональное мастерство исполнителей, но и базовое музыкальное образование. Многие вокальные коллективы активно сотрудничают с музыкальными учебными заведениями, проводя мастер-классы и лекции, способствуя развитию новых талантов и поддержанию высоких стандартов исполнительского искусства.

Несмотря на возросшее влияние цифровых технологий, живое исполнение всегда остаётся основой концертной деятельности вокальных коллективов. Возможность увидеть и услышать артистов вживую, пережить атмосферу момента, где каждая нота и каждое движение исполнителей становятся неповторимыми, продолжает привлекать публику и делать концерты особенными и запоминающимися.

Пандемия COVID-19 оказала значительное влияние на музыкальную индустрию в целом. Отмена или перенос концертов, введение ограничений на массовые мероприятия и закрытие концертных площадок привели к необходимости поиска новых форматов проведения выступлений. Многие артисты активно использовали онлайн-платформы для проведения виртуальных

концертов, сохраняя связь с публикой и поддерживая интерес к своему творчеству.

В будущем концертно-гастрольная деятельность вокальных коллективов будет продолжать развиваться, артисты будут использовать все новые технологии для расширения своей аудитории и улучшения взаимодействия с ней. Однако живое исполнение и магия момента встречи артистов и зрителей останутся в центре внимания, создавая уникальный опыт и переживание музыки в пространстве концертного зала.

Концертно-гастрольная деятельность вокальных коллективов играет ключевую роль в формировании культурной и музыкальной среды, даря людям возможность испытать удивительные эмоции и насладиться великолепным искусством исполнения. Она является неотъемлемой частью музыкальной жизни и продолжит радовать поклонников музыки в будущем.

Искусство концертно-гастрольной деятельности вокальных коллективов не только воплощает профессионализм и мастерство исполнителей, но и является важным элементом культурной сцены. Невозможно переоценить значение, которое такие выступления имеют для обогащения и разнообразия культурной жизни общества.

Концертные туры и выступления за пределами родной страны играют важную роль в продвижении музыкального наследия и обмене культурными ценностями. Они способствуют укреплению связей между странами, расширяют культурное восприятие аудитории и обогащают музыкальное разнообразие. Социальные и культурные изменения в обществе оказывают влияние на выбор репертуара и содержание выступлений вокальных коллективов. Артисты отражают актуальные темы в своем творчестве, стараясь оставаться в курсе общественных изменений и поддерживая диалог с аудиторией через музыку.

Для сохранения высокого уровня исполнительского искусства вокальные коллективы уделяют внимание образовательным программам и музыкальным мастер-классам. Это способствует передаче опыта и знаний молодым поколениям артистов, обогащая музыкальное наследие и сохраняя традиции.

С развитием технологий и изменением вкусовой предпочтительности аудитории меняются и концертные площадки. Открытые пространства, необычные локации и альтернативные форматы выступлений становятся все более популярными, предлагая новые возможности для артистической самореализации и привлечения новой аудитории.

Для многих артистов концертно-гастрольная деятельность является источником вдохновения и развития творческого потенциала. Взаимодействие с аудиторией, новые музыкальные испытания и возможность постоянного роста и совершенствования способствуют развитию и раскрытию талантов исполнителей. Концертно-гастрольная деятельность вокальных коллективов остается важным компонентом музыкальной индустрии. Она не только представляет культурное наследие и профессионализм артистов, но и является мостом между музыкой и публикой, объединяя людей различных культур и позволяя им пережить сильные эмоции через исполнение музыки. Несомненно,

концертно-гастрольная деятельность вокальных коллективов продолжит играть ключевую роль в культурной жизни общества, вдохновляя, радуя и соединяя людей в мире музыки.

В Казахстане вокальные коллективы играют значимую роль в формировании музыкальной культуры. Национальные песни, традиционные мелодии и современные композиции исполняются и интерпретируются различными вокальными ансамблями и группами, продвигая национальное музыкальное наследие и культурное богатство страны.

Вокальные коллективы в Казахстане представляют широкий спектр музыкальных жанров – от народных песен и этнической музыки до современных популярных направлений. Это разнообразие позволяет артистам экспериментировать с разными стилями и выражать себя в различных музыкальных формах. Вокальные коллективы в Казахстане играют важную роль в сохранении и передаче культурного наследия. Они активно изучают и исполняют традиционные музыкальные произведения, сохраняя аутентичность и уникальность народных мелодий и песенных традиций. Некоторые вокальные коллективы из Казахстана добились международного признания и успеха. Их турне и выступления за рубежом способствуют распространению культуры Казахстана в мире, показывая уникальность музыкального наследия и талант местных исполнителей. С увеличением интереса к музыкальному искусству и разнообразию жанров вокальная культура в Казахстане будет продолжать развиваться. Важность сохранения национальных музыкальных традиций и их современная интерпретация станут ключевыми моментами для вокальных коллективов страны. В целом, вокальные коллективы Казахстана играют важную роль в формировании музыкальной культуры, продвигая национальное наследие и традиции, а также вносят свой вклад в разнообразие и богатство мировой музыкальной сцены. Их творчество является неотъемлемой частью культурного разнообразия и продолжит радовать поклонников музыки, открывая новые горизонты для развития и творчества.

Один из выдающихся вокальных коллективов в Казахстане – камерный хор столичной филармонии имени Еркегали Рахмадиева. Основанный на богатом национальном музыкальном наследии, хор является ярким представителем профессионального музыкального искусства в стране. Камерный хор столичной филармонии им. Еркегали Рахмадиева отличается высоким профессионализмом исполнения и широким репертуаром, который включает как классические произведения, так и современные композиции. Творческий подход и стремление к новаторству делают коллектив одним из ведущих в музыкальной сфере страны. Хор активно участвует в культурной жизни страны, принимая участие в международных фестивалях, концертных программах и культурных проектах. Его выступления не только пользуются популярностью в Казахстане, но и получили признание за рубежом, демонстрируя высокий уровень музыкального мастерства и художественного исполнения. Сотрудничество с известными музыкантами и дирижерами является одним из ключевых факторов успеха коллектива. Это позволяет хору

расширять свои художественные горизонты, углублять музыкальное понимание и представлять высокий уровень музыкального исполнения.

Камерный хор городской филармонии активно вовлечен в развитие вокального искусства в Казахстане. Он проводит мастер-классы, обучающие программы и конкурсы для молодых талантов, способствуя профессиональному росту и развитию музыкальной культуры в стране. Камерный хор городской филармонии имени Еркегали Рахмадиева является ярким примером высокого профессионализма и преданности искусству в сфере вокальной музыки Казахстана. Его деятельность способствует укреплению культурных связей, сохранению и продвижению национального музыкального наследия и обогащению музыкальной жизни страны.

Концертная деятельность является одной из важнейших в жизни творческого коллектива и имеет очень важное значение для творческого роста самого коллектива и его участников. Концерт – это результат и смысл деятельности коллектива, его признание. Также концерт является самой популярной и общедоступной формой культурно-просветительной работы, которая отличается большим воспитательным потенциалом. Одной из главных функций концерта считают формирование эстетического вкуса и эстетических чувств, приобщение к миру прекрасного. Концерт – это результат и смысл деятельности вокального коллектива, его признание. Удачный концерт – это и положительные эмоции, и заряд энергии, и возможность выразить свои чувства или их передать.

Список использованной литературы:

1. Тульчинский Г.Л. Менеджмент в сфере культуры. – СПб.: 2003 – 527 с.
2. Столяров И.А. Управление культурой: экономический механизм. – М.: 1989 – 208 с.
3. Рубинштейн А. Я. Введение в экономику исполнительского искусства. – М.: 1991 – 382 с.
4. Лурье А. С. Управление концертным делом. – М.: 2008. – 152 с.
5. Иванов Г. П., Огурчиков П. К., Сидоренко В. И. Основы продюсерства. Аудиовизуальная сфера: Учебник для вузов. – М.: 2003– 719 с.

ПОЭМА «ҚЫПШАҚ ЖЫРЫ» ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ЕДИЛЯ ХУСАИНОВА

***Смайлхан Ф.Ж., магистрант 2 курса специальности «Скрипка», Казахский
национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Жумабекова Д.Ж.***

Едилъ Сеилханович Хусаинов – известный казахстанский композитор, педагог, исследователь фольклора и мультиинструменталист, игравший на многих казахских музыкальных инструментах, среди которых жетиген, сыбызгы, сазсырнай, шанкобыз и другие народные струнные щипковые инструменты, а также клавишные инструменты и мастер горлового пения.

Едилъ Хусаинов родился 24 марта в 1955 году, Алмате в семье музыкантов. Отец - Сеилхан Хусаинов, Заслуженный работник культуры Казахской ССР, известный дирижер и композитор. Мать- Раушан Нурпеисова, Заслуженный деятель культуры Казахской ССР, кобызистка, основатель класса кобыз в РКССМИ для одаренных детей им. А. Жубанова.

У сына, Едила, с ранних лет проявился интерес к музыке, поэтому вопросов о выборе его профессии не возникало.

В 1969 году он окончил Гурьевскую музыкальную школу в классе Ольги Александровны Герлах, затем в 1970 году поступил в Алма-Атинскую музыкальную консерваторию в класс фортепиано Народного артиста Казахской ССР, профессора А.В. Бычкова.

Поэма для скрипки с оркестром Е. Хусаинова достаточно лаконичная. Музыка основана на народных преданиях, содержит в себе философскую концепцию. По своему духу «Поэма» современная, авангардная, имеет элементы национального колорита.

Национальные образы мира казахов, передаваемые из уст в уста, здесь заметно проявляются. Ярко прослеживается тенденция к органическому слиянию народно-песенного и инструментального истоков. Поэма написана в народном духе, в котором он удачно воплотил высокую гуманистическую и патриотическую идею.

Поэма «Кыпшак жыры» для скрипки и симфонического оркестра напоминает собой фольклорный жанр *кюй*¹. В своей диссертационной работе А. Абдинуров пишет: «Кюй - привлекается композитором, в основном в качестве основной темы или интонационного зерна, служащего импульсом для последующего развития с использованием той или иной европейской музыкальной формы. Нередко используя кюй в качестве лейтмотива» [1, с. 29].

Талантливая скрипачка-солистка, являющаяся яркой представительницей скрипичной школы Казахстана, исполняет произведения композиторов разных стран, в том числе отечественных композиторов, имеющая свой определенный исполнительский стиль и верную трактовку национальных казахских произведений на скрипке.

В данной статье анализируется «Поэма» Е. Хусаинова в исполнении Каламкас Джумабаевой, которая ее исполнила в 2018 году в сопровождении симфонического оркестра филармонии Астаны. Дирижировал - Юн Ки Ён (Южная Корея) (Видео имеется на Youtube).

Поэма «Кыпшак жыры» для скрипки с оркестром Е. Хусаинова состоит из трех частей: первая часть написана в темпе (**Vivo**), средняя часть (**Sostenuto**)

¹ Кюй (каз. күй)-название традиционной для казахского народа инструментальной пьесы.

и заключительная часть, где возвращается прежний темп (**a tempo**), изложена с развернутой кодой.

Первая часть начинается с **p** и написан в жанре *кюй*, в тональности *h-moll*, в переменном размере (7/8 на 3/4). Она представляет собой период с повторяющимся ритмом, воспринимаемая как увертюра, синтезирующая в себе домбровский жанр *кюй*.

С первых тактов ощущается тревожное состояние, выраженное восьмыми нотами у оркестра в нюансе *crescendo*. У солистки К. Джумабаевой основная тема звучит в решительном характере. Она играет ее плотным смычком у колодки, используя широкое *spiccato* в правой руке. Для достижения яркого, насыщенного звучания Каламкас Джумабаева начало этой темы играет на нижних струнах (G и D), акцентируя *первые и третьи* доли.

На протяжении всей части, ритм не меняется. Скрипачка использует *уртекст*, то есть ей удается сохранить замысел композитора.

Интерпретация Каламкас Джумабаевой привлекает своей идеальностью и точностью исполнения текста.

Пример №1. Поэма «Кыпшак жыры» для скрипки с оркестром Е.Хусаинова

The image shows a musical score for a violin part, measures 10 through 18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 160. The time signature is 7/8. Measure 10 starts with a forte dynamic 'f'. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs. A first ending bracket is shown above measures 17 and 18. The composer's name 'Yedil Husainov' is written in the top right corner.

Первая часть завершается сменой размера (8/8 меняется на 9/8). В партии фаготов происходит оstinatное повторение ноты *h*. Эта часть напоминает рассказ, где партия солиста выступает в роли *жыршы*².

Вторая часть написана в темпе *Sostenuto* в параллельной тональности D-dur.

Исполнительница Каламкас Джумабаева прекрасно передает весь настрой сочинения. Ее игре свойственна сдержанность, яркая эмоциональность, глубокий подход к передаче авторской мысли. Солирующая скрипка словно обретает человеческий голос, поющий о прекрасной природе нашей страны.

Пример №2. 2 раздел поэмы «Кыпшак жыры» для скрипки с оркестром Е.Хусаинова

² Жыршы-казахский народный певец-сказитель. В отличие от акына и жырау, жыршы - исполнитель, а не создатель фольклорных произведений.

К. Джумабаева играет данную тему в нюансе **p**, штрихом **legato**. В 149-157 тактах на **p** используется нарастающее *crescendo*, а затем *diminuendo*. Этим самым создается волнообразное движение мелодии.

Пример №3. Е. Хусаинов поэма «Кыпшак жыры» для скрипки с оркестром.

Заключительная третья часть Поэмы снова проходит в трехдольном размере. Скрипка здесь имитирует звучание *кыл-кобыза* посредством использования *флажолетов* на двух струнах А-Е.

В *коде* поэмы «Кыпшак жыры», композитор использует *рикошет*, тем самым добавляя технические сложности в партию солирующей скрипки. Помимо смены ритма (6/4 на 10/8), требуется полная концентрация и хорошее владение инструментом.

Пример №4.

В исполнении данного фрагмента Каламкас Джумабаева играет (в левой руке) в 6 позиции. Ноту **d**- первым пальцем на струне ре, **h**- вторым пальцем на ля струне и **e**- третьим пальцем на струне ми.

Произведение заканчивается в тональности *h-moll*. Яркий, лаконичный, мощный финал делает поэму «Кыпшак жыры» глубоко-эмоциональной.

В заключении хотелось бы отметить, чрезвычайно красивый колорит звучания, интересные эксперименты в коллаборации традиционного-европейского звучания, глубокого замысла произведения.

Хотелось бы отметить невероятную легкость игры, красивый тембр и виртуозность игры на скрипке Каламкас Джумабаевой, что говорит о ее высоком исполнительском мастерстве. Благодаря такому яркому исполнителю, у молодых музыкантов есть возможность анализировать, перенимать лучшее из ее интерпретации.

Следует отметить, что первая редакция скрипичной партии поэмы «Кыпшак жыры» была написана Маратом Бисенгалиевым. Солистка Каламкас Джумабаева сохранила все его редакторские указания.

28 апреля 2024 года состоялась презентация сборника с указанием композитора Е. Хусаинова «for strings», что означает возможность исполнения этого произведения на любых струнных инструментах (то есть не ограничиваясь скрипкой).

Список использованной литературы:

1. Абдинуров А. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2016, - 201 с.

ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ «ТОРЫ ЖОРҒА АТТЫҢ БӨГЕЛЕК ҚАҒУЫ». КВИНТЕТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА А. САГИМБАЕВА

***Сайлаубайулы Б.Т., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство», Казахский национальный
университет искусств***

***Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Жумабекова Д.Ж.***

В мире казахского музыкального искусства сочинения на мотивы народных песен и кюев всегда привлекали внимание и вызывали интерес композиторов. Один из ярких примеров является Квинтет для кларнета и струнного квартета, написанный молодым казахстанским композитором

Абулхаиром Сагимбаевым³. «Он синтезирует в себе лучшие качества дирижера и музыковеда, на сегодняшний день старается возобновить забытые со временем ценности великой степи» [1, с. 62]

Вдохновленный кюем Казангапа «Торы жорға аттың бөгелек қағуы» («Сбивание овода, гнедого иноходца») А. Сагимбаев создает произведение, которое приобрело современный облик.

Тесное сотрудничество между композитором и исполнителями квартета им. Г. Жубановой началось с 2020 года. По просьбе Ернара Мынтаева, художественного руководителя Государственного струнного квартета, Абулхаир Сагимбаев написал для этого коллектива несколько аранжировок на темы казахских народных песен и кюев известных народных композиторов-кюйши (Таттимбет, Казангап, Курмангазы, Сугир).

Творческий симбиоз музыкантов явился значительным вкладом в сохранение и распространение национального музыкального наследия не только в Казахстане, но и за рубежом. «Это наше условие, которое мы обязательно обговариваем с агентами — организаторами концертов за рубежом... Казахская музыка обязательно должна прозвучать. К счастью, в большинстве случаев с нами соглашаются, а после концертов особенно благодарят за казахские произведения. Потому что наша музыка, она непременно цепляет» [2].

Премьера квинтета состоялась 22 апреля 2023 года в Большом зале Казахской государственной филармонии им. Жамбыла в составе Государственного струнного квартета им. Г. Жубановой и народного артиста Республики Башкортостан Артура Назиулина (кларнет).

Этот квинтет впервые был представлен слушателям в рамках концертов «Аккорды весны» совместно с директором Государственного академического симфонического оркестра Республики Башкортостан, близким другом квартета Артуром Назиулиным.

25 апреля 2023 года в камерном зале им. К. Байсеитовой в театре «Astana Opera» квинтет А. Сагимбаева прозвучал в том же составе.

26 апреля 2023 года на родине композитора в завершение концертного тура Фантазия «Торы жорға аттың бөгелек қағуы» прозвучала в концертном зале «Шалкыма», который очень тепло и восторженно был принят слушателями, поклонниками его таланта в Караганде.

«Торы жорға аттың бөгелек қағуы» — это кюй Казангапа Тлепбергеноулы (1854-1921 гг.), который был взят за основу одночастного квинтета в составе двух скрипок, альты, виолончели и кларнета. Он написан в тональности d-moll.

³ Абулхаир Сагимбаев – дирижер, член Союза композиторов РК этно-музыковед, выпускник КНК им. Курмангазы по специальностям этно-музыковедение и оперно-симфоническое дирижирование. Он является автором-составителем четырех нотных сборников и учебно-методического пособия по дисциплине «Теория музыки» на казахском языке. Абулхаир занимается аранжировкой и транскрипцией казахских народных песен и кюев. На сегодняшний день он является дирижером академического оркестра казахских народных инструментов имени Таттимбета (Караганда).

В кюях Казангапа значительное место уделено изобразительным элементам. Композитор описывал различные образы и сцены из окружающего мира, передавая их через музыкальные зарисовки.

А. Раимбергенов пишет: «В четвертую группу входят изобразительные кюи, характеризующие бег коней: «Торы жорганың богелек какпайы» – «Бег гнедого иноходца от овода», «Торы аттың кекіл какпайы» – «Развивающаяся челка гнедого коня», «Сауранкок» – «Кличка коня», «Алиманын боз жоргасы» – «Алима на иноходце», «Балжаннын торы аттын устіндегі күйі» – «Балжан, сидящая верхом на гнедом коне». Образ скачки относится к числу наиболее распространенных в домбровом искусстве. В 92 многочисленных кюях этот образ претворяется разнообразно, воплощая самые различные картины мира кочевников: восторг и любование бескрайними просторами степей, стремительный дух байги – конного состязания, красочный бег иноходцев» [3, с. 91].

В целом, с точки зрения анализа, это одночастное произведение состоит из трех разделов. Первый раздел (1-11 цифры) можно рассматривать как условную экспозицию квинтета. Он состоит из 248 тактов. По своему характеру он активный, резвый, написан в темпе Presto. Как и в кюю Казангапа здесь используется размер 5/8.

Второй раздел (12-14 цифры) состоит из 63 тактов. По словам композитора⁴, его отчасти можно назвать разработкой, где напевные, кантиленные мелодические линии построены на интонациях кюя Казангапа. Этот раздел исполняется в размере 4/4, контрастен первому по своему лирическому характеру в темпе Moderato cantabile.

Третий раздел представляет собой видоизмененную репризу с кодой (15-18 цифры). Здесь возвращается первоначальный темп Presto. В заключительном разделе партии струнных инструментов обогащены виртуозными гаммообразными пассажами вверх и вниз

С самого начала произведения форма кюя сохраняется. Вступительную часть можно рассматривать как бас буын⁵. Альт исполняет мелодическую линию штрихом *marcato* в 5/8 (8 тактов). Далее тема повторяется уже с дополнением, с подключением виолончели и уплотнением фактуры. В 17 такте, на фоне повторяющейся темы бас буын, проводятся короткие интонации, которые предвосхищают вступление темы орта буын.

Во второй цифре повторяются темы бас буына, они исполняются в партии альты и виолончели с тем же накалом, как и в начале. На фоне этого происходит некоторое усложнение музыкальной ткани, связанное с тем, что к ней поочередно присоединяется сначала вторая скрипка, а затем первая. Вместе они создают усложненную гармоническую фактуру данной темы. На этом фоне в 36 такте впервые вступает кларнет с виртуозным пассажем, состоящим из шестнадцатых длительностей.

Пример №1. вступление кларнета

⁴ Интервью Б. Сайлаубайулы с композитором А. Сагимбаевым от 5 апреля 2024 года.

⁵ Бас буын - как вступление дает метроритмическую подготовку всего кюя.



Тема кларнета, в отличие от струнных, прямо противоположна. У него высокие ноты звучат legato. Эта мелодичная, протяжная, песенная тема станет авторским лейтмотивом. Однако с 51 такта, кларнет соединяется в штриховом плане с участниками квартета, переходя на штрих marcato.

С третьей цифры появляется тема с форшлагами, которая предвосхищалась скрипками ещё в самом начале произведения. Это тема негизги буын⁶, состоящая из восьми тактов, разделена между участниками квинтета: по два такта тему исполняет сначала кларнет, потом первая скрипка и кларнет, которому отвечает партия виолончели. Таким образом, эта сцена напоминает собой кюй таргыс.

В конце первого проведения негизги буын звучит уже у всех исполнителей.

Пример №2. Тема негізгі буын

Тема негізгі буын будет главенствовать на протяжении всей фантазии. По своему характеру и интонационно она схожа с темой бас буына. Ее характеризует постоянная повторность, что приближает ее к минималистическому стилю.

В 101 такте небольшая разработка в размере 7/8, которая служит, по словам композитора, «условно темой перехода к очередному проведению бас буын, с изменением при этом фактуры на более насыщенную»⁷.

Пример №3.

⁶ «Негизги буын – главная тема кюя, наиболее индивидуализированный материал формы. Для всех разделов кюя сложились определенные структурные модели с заданными ладовыми опорами, но для негизги буын подобных стереотипов не существует. Тема кюя всегда оригинальна.»

⁷ Интервью Б. Сайлаубайулы с композитором А. Сагимбаевым от 5 апреля 2024 года.

Если до этого момента, с точки зрения тональности, главенствовал d-moll, то с шестой цифры наблюдается временное отклонение в тональность VI ступени. Такое соотношение тональностей очень характерно для домбровой музыки. В оригинальной интерпретации кюя орта буын исполняется в тональности B-dur (так называемый «временный устой»).

«Орта буын выполняет развивающую функцию и роль связующего звена в форме. В кюй орта буын включается дважды: после темы и после саги-кульминации – двух драматически-напряженных разделов формы. Во всех анализируемых кюях Казангапа разделы орта буын имеют важное формообразующее значение» [3, с. 89].

Ближе к завершению первого раздела на фоне проведения основного мотива звучат пассажи у всех инструментов, показывая технические возможности исполнителей. «Для квартета писать очень приятно, потому что в нем, как правило, играют хорошие музыканты и есть возможность дать каждому соло. Здесь больше места для творчества», - говорит автор⁸.

Постепенное динамическое нарастание до фортиссимо *fff* у виолончели (до ноты «до» второй октавы), подхватывается кларнетом. Именно с этого же звука и начинается его свободная каденция (*rubato*), которая строится на опевании ноты «до», как и в основной теме кюя.

Пример №4. Каденция кларнета

С 12 цифры начинается второй раздел произведения абсолютно противоположный по характеру первому. Он дается в тональности F dur, пронизан светлым, лирически-протяжным характером.

Сохраняя тему негізгі буын, автор расширяет ее до четвертных длительностей (вместо восьмых) и дополняется новой певучей, выразительной темой.

Пример №5. второй раздел Moderato cantabile

⁸ Там же.

3 раздел – реприза, которая вновь начинается с темы бас буын. Здесь автор указывает знак *Senio* (то есть вернуться к началу квинтета ц. 2). После повтора бас буын, орта буын и негизги буын композитор дает следующее указание (фонарь), то есть переход к 16 цифре, к коде. Здесь на фоне главной темы негизги буын появляются виртуозные элементы у первой скрипки solo «ad lib.», исполняемые свободным маркированным штрихом. Далее это же solo проводится у кларнета, но с небольшим изменением. А у второй скрипки появляются элементы хроматизма, что придает теме джазовый характер.

Пример №6. Реприза. Соло первой скрипки.

Далее с 18-ой цифры автор использует сложную для исполнения технические приемы: поочередно интонации мелодии разделена между участниками квинтета в следующей последовательности – у виолончели, второй скрипки, альты, первой скрипки и кларнета.

И в 19-ой цифре начинается расширенный финал. На фоне постоянно повторяющихся интонаций темы звучат сложнейшие пассажи у кларнета в мажорной тональности. И завершается квинтет в светлой одноименной тональности D-dur.

Пример №8. Финал квинтета

В заключении следует отметить, что квинтет для кларнета и струнного квартета А. Сагимбаева, основанный на теме кюя Казангапа «Торы жорға аттың бөгелек қағуы», стал исторически значимым событием в культурной жизни Казахстана. Через интеграцию элементов национального фольклора с

современной музыкальной формой композитор демонстрирует свое мастерство и стремление сохранить музыкальное наследие своей страны.

Список использованной литературы:

1. Жамбылбай С. «Qazaq» квартетінің интерпретациясындағы А.Сагимбаевтың «Елім-ай» атты квартеттік шығармасына орындаушылық талдау // «Композитор, исполнитель, исследователь: диалог в пространстве музыкального времени» Материалы IV Республиканских магистерских чтений. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2022. – С. 60-72
2. Караулова И. Ернар Мынтаев: «У нашей музыки есть свое место в мире» // Вечерняя Астана. - 2018. - 09 августа. Режим доступа: <https://vechastana.kz/ernar-myntaev-u-nashej-muzyki-est-svoe-mesto-v-mire/>
3. Раимбергенов А. Особенности формообразования в кюях Казангапа // Наука и образование сегодня. 2018. № 4 (27). – С. 89-92
URL: <https://cyberleninka.ru/arti>

ЖАНРЫ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ А.С. АРЕНСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ЭПОХИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

***Шестакова А.Ю., магистрантка 2 курса по направлению подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство» по программе «Фортепиано»,
Московский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкального образования Московского государственного
института культуры Климай Е.В.***

Достижения Антона Степановича Аренского в отечественном музыкальном искусстве невозможно переоценить. Взаимосвязь его наследия с эпохой Серебряного века, охватившей конец XIX – начало XX века, имеет большое значение для каждого, кто стремится постигнуть художественное содержание его сочинений. В искусстве рассматриваемого периода процветали различные направления, включая символизм, акмеизм, импрессионизм, футуризм.

Основной идеей импрессионизма было стремление передать непосредственное впечатление от увиденного, мимолетное настроение, ощущение момента. Художники данного направления стремились зафиксировать на холсте мгновенное впечатление, вызванное тем или иным явлением природы, различными событиями и состояниями людей. Они использовали яркие, насыщенные цвета, играли со светом и тенью, создавая эффект мерцания и движения. Важен был непосредственный контакт с окружающим миром, передающий радость от жизни здесь и сейчас. Среди

русских композиторов, в творчестве которых присутствуют некоторые черты импрессионизма, можно назвать А. Н. Скрябина, А. К. Лядова, И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина.

Еще одно важное направление эпохи Серебряного века – модерн, который стал реакцией на классические и академические традиции в искусстве, считавшиеся устаревшими и не соответствующими духу времени. Модерн стремился к созданию новых форм и стилей, которые отражали бы современность и прогресс, символистское, импрессионистское или экспрессионистское содержание [1, с. 270]. Однако, в отличие от символизма, для модерна на первый план выходит изысканная красота.

В русском модерне отразились все характерные черты европейского течения. Это и новый эстетизм, который видит красоту даже в негативных, болезненных образах, человеческом быту. Поэтому часто искусство соединяется с прикладной деятельностью. Произведениям стиля модерн свойственны естественность, свобода форм, которые берут начало в природе. Поэтому для модерна характерна асимметрия, геометризм. Художники, работающие в этом направлении, занимаются стилизацией и стремятся соединить масштабное и утонченное.

Русскому музыкальному модерну посвящено много исследований, например, книга И. А. Скворцовой [2], диссертация Л.А. Михайленко «Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века» [3], статьи Т.Н. Левоу. В музыкальном искусстве особо проявляется такая черта модерна, такая как текучесть, ведь в музыке она связана с орнаментальностью, например, жанра арабески, который получает новое воплощение в творчестве К. Дебюсси, а также присутствует у Р. Шумана или в творчестве русских композиторов А.К. Лядова и А.Н. Скрябина. В арабеске орнаментальность достигается за счет дробления мелодической линии на лаконичные мотивы, создающие изысканный эффект излома, а в фактуре появляется детализированность, полимелодичность. Во всем творчестве А.С. Аренского, особенно в фортепианных произведениях и операх, прослеживаются черты стиля модерн – лаконичность высказывания и орнаментальность, сочетание грандиозности и утонченности, слияние различных направлений и стилей от барокко до современности.

В 1910-х годах современное искусство бросает вызов романтизму и возникает экспрессионизм и неоклассицизм. Черты первого направления есть в творчестве А.Н. Скрябина с его накалом эмоций, у С.С. Прокофьева в его опере «Игрок», в симфониях Н.Я. Мясковского, у С.В. Рахманинова.

Антиромантические тенденции выражались в сопротивлении символизму. Вместо его недосказанности художники создают конкретные образы. Например, в музыке можно вспомнить «Весну (монастырскую)», «Росянку (Хлыстовскую)» написанные на стихи С.М. Городецкого, а также Стихотворения Верлена И.Ф. Стравинского.

Неоклассицизм полностью отказывается от эстетики, характерной для романтизма, и встречается в творчестве С.С. Прокофьева (например,

«Наваждение», фортепианные пьесы), а также у И.Ф. Стравинского (Три легкие пьесы для фортепиано, «Весна священная»).

В этот временной период возникают такие направления, как футуризм, кубофутуризм и авангард, который полностью отказывался от романтических иллюзий и стремятся выйти за пределы устаревших стилей и тем самым подчеркнуть инновационный и передовой характер искусства.

Развитию русского авангарда во многом помогло творчество А.Н. Скрябина с его новаторскими находками, но также на это направление повлияли С.С. Прокофьев и И.Ф. Стравинский, совершившие собственные открытия в сфере гармонии, ритма, формы, лада, оркестровки.

В культуре Серебряного века идея синтеза искусств проявляется в смешанных жанрах: музыкальными образами часто характеризуют архитектуру, живопись или поэзию. В новом формате проявляются жанры концерт, симфония, опера, а также возникают новые, например, симфоническая поэма, мелодекламации, мелопоэза, меломимика.

В музыкальной культуре Серебряного века среди традиционных жанров были популярны камерные произведения и программные симфонические, но, в то же время, до 1910-х годов все еще процветала русская симфония как продолжение традиций П.И. Чайковского, А.К. Глазунова и др. К такому же парадоксу за счет характерной для нее строгой классической логики можно отнести фортепианную сонату. Чуть меньше обращаются к опере, особенно к камерной – например, такие сочинения создавали Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов, В.И. Ребиков. Расцвет наступает в жанре инструментального концерта, которые писали С.В. Рахманинов, С.С. Прокофьев, А.К. Глазунов, А.С. Аренский. Обратимся к жанрам фортепианной музыки в творчестве А.С. Аренского, в которых воплотились черты эпохи Серебряного века (в особенности – стиля модерн).

В инструментальной музыке гомофонного склада выделяются два типа циклов – сюитные и сонатно-симфонические. Сюита – жанр, известный в музыке с XVI века и достигший своего расцвета в эпоху Барокко, в музыке И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и других композиторов, имел танцевальную основу и прикладное значение, отличался относительной простотой замысла и строения.

Инструментальный концерт продолжает свое развитие, претерпевая значительные изменения в XIX веке, осуществляется переосмысление и трансформация классического образца этого жанра. Не теряя виртуозно-«соревновательного» предназначения, концерт все более погружается в процесс симфонизации формы и музыкального языка [4], развиваясь в разных направлениях, от дифференциации до сочетания различных типов симфонического мышления, таких как «драматический» и «эпический» симфонизм, до полного отказа от циклической формы, ведь творчество композиторов XIX века представляет множество примеров одночастных концертов.

Именно в этом ракурсе важно рассмотреть значение Концерта для фортепиано с оркестром среди других сочинений крупной формы А. Аренского.

Фортепиано, как известно, было любимым инструментом композитора,

владевшего и пианистическим мастерством. Поэтому важнейшее место в его творчестве было отведено фортепианным сочинениям (их количество – более ста). Исполнительская манера А. Аренского отразилась не только на его фортепианных миниатюрах (этюды, прелюдии, танцевальные и программные пьесы), но и в сочинениях крупной формы.

Концерт для фортепиано фа минор ор. 2, написанный в 1882 году и «Фантазия на темы Рябинина» ор. 48, написанная спустя 10 лет, в 1892 году, знаменуют разные периоды творчества композитора. Ранний концерт с точки зрения формы является типичным примером традиционного трехчастного концертного сонатно-симфонического цикла. Фантазия может рассматриваться как одночастный концерт для фортепиано с оркестром. В этом смысле она вполне вписывается в ряд одночастных концертов и фантазий, типичных для эпохи романтизма.

Форма – двойные вариации, заключенные в трехчастную структуру, что опять же дает возможность провести некоторые аналогии с его трехчастным фортепианным концертом. Можно отметить в Фантазии и черты сонатного *allegro*: сопоставление двух тем разного характера в первом разделе (по аналогии с главной и побочной в экспозиции сонатной формы), однако выраженного контраста между темами нет. Также есть развивающаяся часть и реприза, в которой возвращается главная тема в основной тональности. Тематизм развивается по принципу куплетно-вариационного метода, который лежит в основе русской народной песенной культуры.

Из всех перечисленных сочинений крупной формы самым популярным и наиболее часто исполняемым произведением является «Фантазия на темы Рябинина». Яркость тематизма, актуальность жанровой опоры на национальные темы, лаконичность формы делают ее привлекательной для исполнителей и слушателей [5].

Однако, Концерт для фортепиано, несомненно, заслуживает гораздо большего внимания и более частого исполнения. Несмотря на молодость и относительную неопытность автора, сочинение – это не менее привлекательно с точки зрения тематизма, очень динамично в отношении выстраивания формы. Важно, что в Концерте композитор сумел синтезировать различные направления развития концертного жанра и симфонического метода, сформировавшиеся и выкристаллизовавшиеся к тому времени. Концерт сочетает в себе черты драматического симфонизма от Л. Бетховена и П. Чайковского (1-я и 2-я части Концерта) с характерными жанровыми особенностями фактуры, гармонического языка, метроритмических особенностей и образного наполнения от «эпического» симфонизма А. Бородина [6]. И все это «подано» в виртуозной форме, унаследованной от концертных традиций как предшествующих эпох, так и композиторов-романтиков – Ф. Шопена, Ф. Листа и других.

Список использованной литературы:

Книги

1. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д.В.

Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.

2. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.

Диссертации

3. Михайленко Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения. – Нижний Новгород, 1997. – 163 с.

Статьи

4. Климай Е.В. Проблема музыкального мышления в фортепианной педагогике / Е.В. Климай // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – №1 (86). – С.171–173.

5. Майковская Л.С. Роль музыкального образования в сохранении этнокультурного наследия // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – С. 6-19.

6. Мансурова А.П. Универсальная подготовка профессионала широкого музыкального профиля // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 5 (55). – С. 175–185.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРИОДА RENACIMIENTO

*Шумова М.А., магистрантка 2 курса по направлению подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство» по программе «Фортепиано»,
Московский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкального образования Московского государственного
института культуры Климай Е.В.*

Испанская академическая музыка насчитывает многовековую историю, начало которой можно проследить в эпоху Средневековья. Первоначально основным жанром испанской музыки являлись духовные песни, но постепенно в результате культурной эволюции сформировались разнообразные жанры и стили, а также появились национальные музыкальные инструменты.

Расцвет рубежа XVI-XVII веков, названный «Золотым веком», сменился длительным спадом развития в искусстве, литературе, живописи, театре, архитектуре. Вплоть до конца XIX столетия испанская национальная музыка стала «провинцией Европы» (так называемое «Поколение 98» – «Поколение катастрофы»). Конец XIX – начало XX века – самая интересная и противоречивая эпоха истории испанской музыкальной культуры. В этот период в Испании возникло движение за национальное возрождение культуры

– так называемое «Ренасимьенто», что в дословном переводе и означает «Возрождение». Обусловлено это было «застоем» послевоенного времени и стремлением создания национальной самобытной испанской культуры.

Идейным вдохновителем и пропагандистом движения стал музыковед, композитор и фольклорист Фелипе Педрель, который в 1891 году опубликовал манифест «За нашу музыку» («Por nuestra musica»). Автор данной работы сформулировал основные эстетические принципы Ренасимьенто и пути духовного обновления Испании. Вот как Ф. Педрель описал состояние профессионального музыкального мира данного периода: «Мы создаем итальянские общества во главе с итальянскими композиторами, субсидируем постановки итальянских опер, которые являются единственной моделью для наших композиторов, сочиняющих свои произведения «а-ля итальяно». Мы учреждаем консерватории, в которых уровень преподавания недостаточно высок, составляем концертные программы из произведений итальянских авторов – все это делает невозможным сопротивление итальянской меломании» [1, с. 134].

Идеи и принципы Ф. Педреля в своем творчестве реализовал Исаак Альбенис, сочинения которого отражают характерные национальные особенности различных испанских областей и городов. Однако, крупнейшим композитором эпохи стал Мануэль де Фалья. В его музыке слышна консолидация общенационального испанского характера. В своих произведениях он расширяет границы местного фольклора, синтезируя стили и жанры в единую музыкальную палитру. Благодаря творчеству М. де Фальи, испанская композиторская школа за несколько десятилетий принесла музыке Испании мировое признание и поставила ее в один ряд с другими западноевропейскими школами.

Наиболее часто исполняемое произведение композитора – это вокально-фортепианный цикл «7 испанских народных песен», представляющий собой зарисовки о жизни и любви. Написан он в 1914 году перед возвращением на родину после семилетнего пребывания в Париже. В мелодической основе каждого номера – свой стиль, основанный на народной песенной музыке разных уголков Испании.

Данный цикл М. де Фальи включает 7 разнохарактерных пьес, основанных на народной музыке. В пяти из них автор использует принцип цитирования народной музыки, а 2 номера – мелодии, придуманные самим композитором, были стилизованы им в жанре народного испанского фольклора. Названия отдельных номеров цикла имеют яркую программность: 1. Мавританская шаль (в некоторых источниках – ткань); 2. «Сегидилья мурсиана»; 3. «Астуриана» – песня-плач; 4. «Хота» – этот эпизод был полностью сочинен композитором; 5. «Колыбельная» – в музыкальной ткани которой прослеживаются цыганские мотивы (тема также написана самим Мануэлем де Фальей); 6. «Каньон»; 7. «Поло». Цикл написан для голоса и фортепиано, однако испанский колорит фортепианной партии очень часто напоминает гитарные переборы и вдохновляет композиторов на различные аранжировки и переложения. Музыкальная палитра национального колорита

каждой пьесы цикла настолько богата характерными украшениями, мелизмами, переливами, переборами, ритмической остротой и гармонической красочностью, что его по праву можно считать ярчайшим образцом периода итальянского Ренессанса XIX – XX веков.

Тенденции развития музыкального искусства рубежа веков, а именно влияние Ренессанса отразились и на исполнительском искусстве всех направлений: помимо классической музыки, стали исполняться и новые произведения современных испанских композиторов, в которых более ярко отражались национальные черты. Широкая общественность познакомилась с сочинениями центральных фигур эпохи Ренессанса: Мануэля де Фальи и Энрике Гранадоса – композитора и пианиста. В 1915 году на фоне амбивалентной (суверенной) демократизации музыки Испании в Мадриде композиторами было создано национальное музыкальное общество, призванное защищать и пропагандировать национальные интересы страны в рамках возрождения идентичности музыкальной культуры.

Обращаясь к музыкальному наследию Энрике Гранадоса, следует сделать акцент на его самом известном сочинении – сюите «Гойески», написанной после посещения выставки Франсиско Гойи, которая очень вдохновила композитора. Э. Гранадос написал 2 тетради фортепианных пьес, которые впоследствии объединил в цикл – премьера состоялась в 1913 году в Мадриде. Данная фортепианная сюита состоит из 6 номеров. Она воплотила все грани национальной музыки: острый ритм, завораживающие пассажи, интересные гармонические решения, ритмическое и штриховое разнообразие. Номера в цикле не связаны с отдельно взятыми картинами Ф. Гойи, они отражают общее впечатление автора.

Особое внимание следует уделить двум номерам цикла, которые стали музыкальными иллюстрациями к определенным гравюрам Ф. Гойи: 5 номер сюиты имеет общее название с гравюрой Ф. Гойи – «El amor y la muerte» («Любовь и смерть»); 6 номер – создан под впечатлением от увиденной гобеленовой карикатуры – «Эль пелеле» («Подставное лицо»).

В произведении Э. Гранадоса можно выявить ряд особенностей композиторского письма, присущих эпохе рубежа XIX-XX веков:

- романтические тенденции: широкий диапазон мелодической линии, выраженный в арпеджато, фактурное «богатство»;
- испанская национальная музыка: ритмическая и метрическая «острота», интонации народной музыки;
- черты постмодернизма: свобода формообразования, сквозное развитие структуры мелодической линии;
- синкретический подход композитора помогает воспринимать различные стилистические особенности его музыкального языка как органическое целое, яркое и самобытное.

Сюита покорила публику, и автор решил создать одноименную оперу на основе лейтмотивов первоисточника. Премьера оперы состоялась лишь 2 года спустя после ее написания в связи с событиями Первой мировой войны. Тем не

менее, после доработки композитором, в 1916 году, опера «Гойескас» не была принята публикой.

Период «Нового музыкального Возрождения» национальных традиций, развитие композиторской и исполнительской школы связано с так называемым «Поколением мастеров» (*Generacion de los maestros*), в которое вошли имена: М. де Фалья, И. Альбениса, Ф. Педреля, Э. Гранадаса, а также Х. Турины.

Хоакин Турина – испанский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик. В своем композиторском творчестве он объединил в органичное целое полярные элементы: черты испанского фольклора и народную музыку с неповторимыми, красочными гармониями; стройность формообразования и выразительную, четко структурированную мелодию; яркие метроритмические композиторские находки, способные синтезировать танцевальность и вдумчивость, а также определенную «неуклюжесть» несимметричных размеров. Будучи вовлеченным в музыкальную жизнь Испании того времени не только как критик и пианист, но и как композитор, он писал: «Сегодня испанская музыка и испанские музыканты занимает большое место в мировой культуре, и жаль, что от них отказалась собственная родина» [2, с. 55].

Главной чертой творчества Х. Турины, а также принадлежности к романтическим традициям в музыке стала программность, подчеркнутая «острыми» ритмами, которыми мастерски владел композитор. Свободная мелодия в сочетании со стройностью формы наполняет каждое сочинение индивидуальностью, «раскрашенной» народными интонациями. Ярким примером тому стали «Испанские танцы» Х. Турины, в которых прослеживается присущая автору театральность музыкального образа. Как писал сам автор, огромное влияние на его творчество оказало увлечение корридой [3], – отсюда и стремительные темпы, неожиданные ритмические решения и удивительная завершенность произведения. Испанские танцы выступили своего рода «лейтжанром» композиторского творчества Х. Турины в период Ренасимьенто, ведь именно танец является основой испанской культуры.

Испанская музыка конца XIX – начала XX века вступила в период возрождения национальных традиций не только композиторского и исполнительского мастерства, но и всех разновидностей искусства в целом. Период расцвета в Испании вошел в историю под названием «Ренасимьенто». Возвращение музыкальной культуры к народным истокам привело также к возникновению синкретического подхода [4; 5; 6] композиторов к созданию музыкальных произведений: объединению классических, романтических, фольклорных и других традиций многовековой истории музыки.

Список использованной литературы:

Книги

1. Pedrell, F. Por nuestra musica. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional / F. Pedrell. – Barcelona: Henrich y Ca, 1891. – 134 p.

2. Turina, J. Problemas musicales/ J. Turina // El Debate, 1928 – 176 с.
3. Друскин, М. С. Музыкальная культура Испании [Текст] / М. С. Друскин // История зарубежной музыки: учебник по истории зарубежной музыки для студентов музыкальных вузов / М. Друскин; Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории зарубежной музыки. – Изд. 7-е, перераб. – Санкт-Петербург: Композитор, 2002 –
Вып. 4: Вторая половина XIX века. – 2002. – 630 с.

Статьи

4. Майковская Л.С. Роль музыкального образования в сохранении этнокультурного наследия // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. С. 6-19.
5. Климай Е.В. Проблема музыкального мышления в фортепианной педагогике / Е.В. Климай // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – №1 (86). – С.171-173.
6. Мансурова А.П. Универсальная подготовка профессионала широкого музыкального профиля // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 5 (55). С. 175-185.

КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ КАЗАХСТАНА

*Камитбеков Н.К., магистрант 2 курса специальности «Искусство эстрады-вокалист эстрады», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ
Досанова К.К.*

Эстрадное музыкальное искусство относится, главным образом, к «массовой культуре», которая, как известно, своими корнями уходит в далекое прошлое. В казахском традиционном обществе к распространителям массовой культуры относятся все виды фольклорной и устно-профессиональной музыки: жырау, күйши, сал-серэ. До определенного времени между академической и массовой музыкой в обществе казахского народа не было никаких границ, потому что музыка, которая передавалась из уст в уста, считалось воплощением классики и высокого мастерства. Долгое время целиком и полностью массовая культура соответствовала общефилософским установкам советского времени. Издавна сложившаяся «массовая» культура стала второклассной, а ее носители - не профессионалами, а просто «носителями» народной музыки.

Каждая социально-общественная формация имеет свое направление, свою культуру. Сегодня под массовым музыкальным искусством мы подразумеваем джаз, вокал, эстраду, музыкальные театры (оперетта, рокопера и т.д.), все направления новых течений (рокопера, киномузыка, перфомансы и

т.д.). Все это этапы формирования эстрадной музыки Казахстана, цель которой заинтересовать массовую аудиторию и привлечь ее. Также одной из главных задач эстрадной музыки Казахстана является воплощение высоко профессиональной модели эстрады, способной составить конкуренцию всем известным образцам массовой музыки. На сегодняшний день эстрадная музыка Казахстана стала настолько многогранной, разносторонней, что уже не вмещается в рамки «эстрады».

Как известно, главное предназначение «эстрады» - это исполнение произведения на подмостках или на сцене, рассчитанное на широкие категории слушателей. Сюда же относят всю советскую поп, рок музыку, которая легка для восприятия и понимания, общеизвестного смысла и, как правило, без агрессивных и тяжелых звучаний. Еще в середине XX века П.А. Сорокин в своей книге писал: «Социальная и культурная мобильность» современного искусства: «Как коммерческий товар для развлечений, искусство все чаще контролируется торговыми дельцами, коммерческими интересами и веяниями моды... Подобная ситуация творит из коммерческих дельцов высших ценителей красоты, принуждает художников подчиняться их требованиям, навязываемым вдобавок через рекламу и другие средства массовой информации» [1, с. 302].

Казахстан имеет богатое музыкальное наследие. Начало XX века, как известно, - это рассвет становления эстрадной музыки. В 1930 годы на работу в оперный театр привлекли сильнейших представителей музыкальной элиты со всей республики. В результате, из всех казахстанских слётов (1919, 1924 гг.) были выбраны для работы такие певцы и кюйши (инструменталисты), как А.Кашаубаев, М.Ержанов, Г.Курмангалиев, М.Лукпанов, Куляш и Манарбек Байсеитовы, К.Жандарбеков, Ришат и Муслим Абдуллины и многие другие. Уже в 1934 году на Всесоюзной декаде в Москве были продемонстрированы образцы первых национальных опер: «Кыз-Жибек», «Жалбыр» (Е.Брусилковский), «Биржан и Сара» (М.Тулбаев). О становлении казахской оперной музыки было написано не мало статей и работ такими музыковедами, как Т. Егинбаева, У. Джумакова, С. Кузембай, Ю. Аравин.

В данном случае интерес представляет само становление эстрадной музыкальной культуры Казахстана, а этот вопрос невозможен без упоминания классиков, стоявших во главе у истоков музыкальной культуры Казахстана. Исторически были созданы предпосылки для формирования интеллигентной прослойки. Это было во многом продиктовано тем, что всех деятелей культуры изначально расселяли в домах: «Дом артистов», «Дом композиторов» и т.д. Таким образом, потомки наших деятелей, выросших в творческой и духовной атмосфере дружбы композиторов исполнителей, творцов, стали «составляющей» культурной элиты страны.

В республике были открыты такие образовательные институты, как «Эстрадно-цирковая студия» (ныне Республиканский эстрадно – цирковой колледж имени Ж. Елебекова), Институт искусств имени Курмангазы (ныне Казахская национальная консерватория имени Курмангазы). Немного позже на базе театрального и художественного факультета при консерватории был

создан Алматинский государственный театрально - художественный институт, (ныне Казахская Национальная Академия Искусств имени Темирбека Караулы Жургенова), где преподавали известные профессора: Г. Джанысбаева, А. Токпанов, Р. Каныбаева, Р. Рутковская и другие. В эстрадно-цирковой студии работали – Л. Кесоглу, Н. Шарипова, Х. Садыкова, в консерватории - Г. Метакса, А. Ермолов, Г. Геллер.

Одним из основоположников эстрадного искусства страны можно назвать ансамбль «Гульдер», который стал первой отправной точкой, через которую прошли многие исполнители современности. Так, «Гульдер» дал старт таким известным сегодня певцам, как Р. Рымбаева, Н. Ескалиева, С. Жумагалиев, М. Жунусова, С. Тыныштыгулова.

Отдельной вехой в истории музыкально-эстрадного искусства Казахстана является ансамбль «Дос Мукасан», созданный студентами Казахского политехнического института. В 1967 году «Дос Мукасан» прогремел на всей территории постсоветского пространства. Его заслуженно сравнивают с легендарной, всемирно известной группой «Beatles». «Дос Мукасан» был известен и за рубежом, завоевывая призовые места на Международных конкурсах и фестивалях, гастролируя по странам ближнего и дальнего зарубежья [2].

Другой знаменитый ансамбль «Арай», возникший в 1979 году при «Казахконцерте». В 1983 году ансамбль стал лауреатом 8-го Всесоюзного конкурса артистов советской эстрады. Руководителем был Т. Окапов и Т. Сарыбаев. В 1987 году ансамбль был переименован в «Алматы», «Алма-Ата-Студио». Солисткой этого ансамбля была Р. Рымбаева.

Следующим прорывом казахстанского эстрадного искусства на постсоветском пространстве стала группа «А-Студио». Путь на большую, тогда еще советскую, эстраду проложила сама Алла Пугачева, которая, услышав их знаменитый хит «Джулия», пригласила в свой театр. В 1990 году «А-Студио» выступила на традиционных «Рождественских вечерах с Аллой Пугачевой» и сразу стала знаменитой на весь СССР [3].

Постепенно подросло потрясающее поколение высокообразованных академических композиторов - песенников и профессиональных аранжировщиков, понимающих значимость эстрадного направления и разбирающихся в мировых тенденциях развития музыкальной культуры: С. Байтереков, К. Дюйсекеев, Т. Кажгалиев, С. Еркимбеков, К. Шильдебаев, Е. Интыкбаев и многие др. Их стиль на основе казахского мелоса создал не превзойденный стиль и стал образцом казахской песенной эстрады. Стали сочиняться эстрадные песни на патриотическую тему. Например, знаменитая песня С. Байтерекова «Алия» на слова Б. Тажибаева, ставшая гимном героев Великой отечественной войны; песня Ж. Туякбаева «Атамекен», песня «Атамекен» Е. Хасангалиева, а также всё песенное творчество Ш. Калдаякова, К. Дюйсекеева и многих других.

Современный Казахстан представлен самыми разнообразными жанрами и стилями эстрадного композиторского и исполнительского творчества. Большую роль в этом сыграли как отдельные аранжировщики и талантливые

композиторы (Т. Сарыбаев, Б. Серкебаев, К. Шильдебаев, А. Райымкулова, С. Абдинуров, Р. Гайсин и многие другие), так и продвинувшие эстраду на международный уровень, организаторы: М. Ергалиев и А. Пономарев («Азия дауысы»).

Абылхан Кастеев стал организатором и вдохновителем международного фестиваля этно-фольклорного направления на стыке с роком или джазом «The Spirit of Tengry». Немало ярких исполнителей появились на нашей отечественной казахской эстраде, которые могут составить конкуренцию даже именитым советским и зарубежным артистам эстрадного искусства.

Ярким примером является Нагима Ескалиева – народная артистка Республики Казахстан. В 1979 году благодаря своим прекрасным вокальным данным, она завоевала Гран-при на Всесоюзном фестивале «С песней по жизни». Очень престижная награда. Нагима Ескалиева пела в популярной группе «Алтын дан», в варьете, много лет работала в молодежном ансамбле «Гулдер» и в других коллективах.

Жунусова Макпал – Заслужанная артистка КазССР (1989 г.). Лауреат республиканского фестиваля творческой молодежи «Жигер» в 1983 году, потом – победа в 1964 году на Всесоюзном смотре творческой молодежи, за что она получила звание лауреата премии Ленинского комсомола КазССР. В 1990 году Макпал получила первую премию и звание лауреата первого международного конкурса «Азия дауысы».

Рымбаева Роза приобрела такую же популярность, как и примадонна Алла Пугачева. Недаром некоторые поклонники Розы даже находят аналогии в биографиях этих певиц. Обе побеждали на «Золотом Орфее» - престижнейшем фестивале стран социалистического содружества. Обе примрмено в одно и то же время – 80-е годы прошлого столетия – стали народными артистками. Пугачева получила орден «За заслуги перед Отечеством», а Рымбаева орден «Парасат». А несколько лет назад зажглась именная звезда Розы на Алее славы в Москве, как и у Аллы Пугачевой.

Тайлакбаев Бахтияр – вокалист, заслужанный артист РК, лауреат Госпремии «Дарын», лауреат Союза молодежи Казахстана. В 1984 году молодой вокалист стал лауреатом престижного Всесоюзного конкурса молодых исполнителей «С песней по жизни». Затем в 1997 году он становится лауреатом фестиваля «Азия Дауысы», а в 1998 году получает приз как лучший голос на международном конкурсе на Мальте. В 1999 году на одном из самых престижных кокурсов бывшего социалистического содружества «Золотой Орфей» в Варне (Болгария) он получает первую премию. В 2000 году становится лауреатом международного конкурса в Каире (Египет).

Шукенов Батырхан – награжден премией «Алтын Адам» - «Человек года» 2002 и 2006 гг., независимой премией «Человек года» по версии журнала «Эксвайр». В 1983 году был удостоен звания лауреата седьмого Всесоюзного конкурса артистов эстрады в составе группы «Арай». В 1987 году вошел в группу «А-Студио», в которой проработал 13 лет.

Жумгалиев Сембек – Заслужанный артист РК, певец. На престижном Всесоюном фестивале артистов советской эстрады в городе Ленинграде в 1979

году Сембек Жумагалиев получил первую премию. Сембек Жумагалиев одно время работал в составе «Дос Мукасан».

Резюмируя, можно утверждать, что благодаря деятельности выдающихся эстрадных исполнителей Казахстана осуществлялся стремительный профессиональный рост отечественной песенной эстрады. Расширялся репертуарный диапазон песни, повышалось исполнительское мастерство артистов, непременным условием которого становится раскрытие творческой индивидуальности. Искренность и глубина выражения музыкально-поэтической мысли, стремление раскрыть выразительность слова, эмоциональная наполненность и яркий артистизм, владение искусством перевоплощения, внимание к деталям – эти качества, присущие артистам-профессионалам, позволили поднять уровень эстрадной песни и способствовали ее дальнейшему продвижению не только на отечественной, но и зарубежной эстраде.

В целом, культурные предпосылки развития музыкального искусства эстрады в Казахстане свидетельствуют о богатстве и разнообразии культурного наследия страны, ее готовности к интеграции в мировую музыкальную среду и поиску уникального звучания, отражающего дух времени и национальную идентичность.

Список использованной литературы:

1. Сорокин П. Социальная и культурная мобильность // Сорокин П. Человек, цивилизация, общество / Под ред. А.Ю.Согомонова. Перевод А.Ю.Согомонова. – М.: Политиздат, 1992. – С. 297-307.
2. Сейдуллаұлы Ж. Дос-Мұқасан ән-аспапты ансамблінің қазақ эстрадасына қосқан үлесі: «Эстрада өнері» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі дәрежесін алу үшін дайындалған магистрлік дис.: ҚазҰӨА Т.Жургенов ат. – Алматы, 2017. - 75 с.
3. Кайсиди И.Г. Становление вокально-эстрадного современного искусстве Казахстана: автореф. дис. ... докт. философии (PhD). – Алматы, 2018. – 26 с.

КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ ФАЗИЛЯ САЯ: НА ПРИМЕРЕ «КЛЕОПАТРА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

***Саматова А.Р., магистрант 2 курса специальности «Скрипка»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Курмангалиева М.С.***

На протяжении всей своей обширной и сложной истории музыкальная культура всегда отмечала глубину и выразительность программных произведений. Насыщенные повествованием и эмоциями, эти произведения

рисуют яркие сцены и рассказывают истории с помощью звуков музыкальных инструментов. В этом обширном поле произведения для скрипки соло заняли особую нишу, покоряя слушателей сложными мелодиями и динамическим диапазоном. Программное содержание этих произведений, выраженных на тонком и изысканном музыкальном языке, являются совершенно уникальным опытом не только для тех, кто сочиняет и исполняет эти произведения, но и для слушателей, которые переносятся в другой мир под звуки скрипки. В этих произведениях композиторы часто отправляют слушателей в путешествие, исследуя темы от глубоко личных до универсальных.

Турецкая классическая музыка – это красочный гобелен, сотканный из разнообразных культурных, исторических и региональных влияний, которые формировали страну на протяжении веков. Ее богатство отражает уникальное положение страны на перекрестке Востока и Запада, на пересечении ближневосточных, среднеазиатских и балканских традиций. Это необычайное разнообразие проявляется в многообразии музыкальных стилей и жанров, встречающихся в Турции, - от сложных ритмов и гармонических поэзий турецкой классической музыки до задорных народных мелодий и современных жанров фьюжн, объединяющих традиционные звуки с современной музыкальной экспрессией [1, с.357].

Примерами такого разнообразия может служить эмоционально насыщенная турецкая классическая музыка, которая на протяжении веков развивалась в королевских дворцах и суфийских обителях, и народная музыка, значительно отличающаяся от региона к региону, каждый из которых имеет свои собственные инструменты и репертуар. Например, прибрежные районы Черного моря известны своими интенсивными танцами «хорон» и характерным звучанием «кеманча», в то время как на побережье Эгейского и Средиземного морей часто играют легкие, мелодичные пьесы в сопровождении «саз-баглама». На развитие академической турецкой музыки большое влияние оказала группа первопроходец, известная как «Турецкая пятерка». В неё входил: А.А.Сайгун, У.Д.Эркин, Д.Р.Рей, Х.Ф.Алнар, Н.К.Аксес, они выросли в окружении богатой палитры традиционной турецкой музыки. Оттачивая свое мастерство в различных европейских школах, они вернулись на родину не только как композиторы, но и как многогранные архитекторы музыкальной модернизации Турции. «Академическая музыка, развивавшаяся на Западе на протяжении многих веков, чужда традиционной турецкой музыке. Первыми турецкими произведениями в западном стиле были оперетты, состоящие из гармонизированных местных песен, как полифонических, так и монофонических» - рассказывает о впечатляющем пути турецкой музыки с момента ее основания музыкальный критик, писатель и академик Эвин Ильясоглу [1, с.360].

Таким образом, в область инструментальной музыки турецкие композиторы внесли значительный вклад, включая композиторов, создавших произведения для скрипки соло. Эти произведения часто используют богатое культурное наследие Турции и сочетают традиционные мелодии и ритмы с выразительными возможностями скрипки, чтобы рассказать историю или

вызвать образ с эмоцией. Среди этих композиторов выделяются: А.А.Сайгун «Violin Partita» op. 36, О.Тюркмен «Beautiful and Unowned», М.Джетиз «Soliloquy», Ф.Сай «Cleopatra» и др.

Фазиль Сай – является одним из выдающихся современных турецких композиторов, особенно благодаря своему вкладу в скрипичный репертуар. Его произведения для скрипки известны не только своей эмоциональной глубиной и захватывающим динамизмом, но и убедительными музыкальными темами и яркими образами. За последние 50 лет Ф.Сай освободил для себя нишу, создавая скрипичную музыку, которая находит глубокий отклик как у исполнителей, так и у слушателей. Композиторский подход сочетает сложные эмоциональные ландшафты с яркими, вызывающими историями, рассказанными с помощью музыки. Каждое произведение - словно холст, на котором он рисует образы нот и ритмов, которые словно выпрыгивают из партитуры, создавая у слушателя захватывающий опыт. Его способность черпать вдохновение из самых разных источников, от традиционной турецкой народной музыки до элементов джаза и западной классической музыки, позволяет ему создавать сложные, эмоционально насыщенные произведения, которые нравятся слушателям всего мира.

Скрипичные произведения Ф.Сая характеризуются уникальным сочетанием технического совершенства и выразительного повествования. Они требуют от исполнителя высокого технического мастерства в сложных пассажах, раскрывающих весь потенциал скрипки. Однако эти технические требования всегда подкрепляются эмоциональной составляющей музыки. Каждая нота и фраза тщательно продуманы, чтобы усилить повествование.

В 2011 году знаменитый Международный конкурс скрипачей имени Анри Марто сделал важный шаг вперед, впервые за всю историю конкурса поручив композитору написать обязательное произведение для конкурсантов. Композитором, удостоенным этой чести, стал Фазиль Сай, выдающаяся фигура в музыкальном мире, известная своим оригинальным и эмоциональным композиторским стилем. В то время Фазиль Сай также сотрудничал с известной скрипачкой Патрицией Копачинской. Их тандем породил легендарный дуэт, который покорила как слушателей, так и критиков, продемонстрировав глубокую синергию между композитором и исполнителем [2,с.257].

Произведение, исполняемое Патрицией Копачинской, называется «Клеопатра» (для скрипки соло). Здесь проявились яркие находки и новаторский подход Ф.Сая к композиции. В произведении мастерски сочетаются арабские мелодии с разнообразными ритмическими рисунками, которые создали яркое звуковое и экзотическое по своему звучанию полотно. Использование современной скрипичной техники играет важную роль в этой композиции, позволяя исполнителю исследовать и выразить тонкие текстуры и динамику, необходимые для передачи эмоциональной глубины и культурного богатства произведения.

Пьеса состоит из семи частей, каждая из которых характеризуется собственным темпом, ключевыми особенностями и присущим ей характером, а также взаимодействием мотива и сопровождающей его мелодии. Основной

мотив изначально задуман как «диады». Как известно, диада представляет собой набор из двух нот или высоты, которые в определенные моменты могут подразумевать даже аккорд.

В «Клеопатре», по мере развития мотив претерпевает заметную эволюцию от простой диадической формы к более сложной и нюансированной композиции. Кроме того, особую уникальность мотиву придает использование особых приемов: «Пиццикато» и «*Col legno battuto*».

Мелодическая структура представляет собой линейную прогрессию, характеризующуюся преимущественно ступенчатыми движениями. Это обоснованное тональное варьирование создает целостный и непрерывный мелодический поток и способствует выразительной силе произведения. Кроме того, мелодия имеет широкий динамический спектр - от пианиссимо до фортиссимо, что усиливает ее выразительные возможности. В ритмической структуре мелодия демонстрирует изысканное разнообразие характеризующееся более широким использованием шестнадцатых и тридцать/вторых нот.

Первая часть основана на натуральной и гармонической гамме до-минора. Повторяющийся мотив исполняется на пиццикато, а мелодическая линия характеризуется теплым и выразительным легато. Мелодия следует структурированному пути восходящих и нисходящих гамм, умело сочетающихся с четкими ритмами и группами шестнадцатых нот.

Вторая часть заметно отличается от первой как по характеру, так и по структурной динамике. Для неё характерно зажигательное и живое звучание, достигаемое за счет сочетания высокого регистра и быстрого темпа. Структурное построение этого раздела использует сложное взаимодействие мелких фрагментарных элементов мотивной идеи и мелодических компонентов. Используется та же восходящая гамма, что и в первой части, но на этот раз с расширенным регистром и динамическим диапазоном. Это еще больше подчеркивается продолжительным *crescendo*, которое постепенно нарастает по интенсивности и достигает кульминации, отражающей эмоциональное нарастание этой части.

Третья часть пьесы начинается с динамического *fortissimo*, которое ускоряет темп, усиливает эмоциональную энергию и сразу же захватывает внимание слушателей. Мотив характеризуется четырех/нотной мелодической идеей с паузами, представленной в нижнем регистре, насыщенной характерной ритмикой и танцевальным духом. По ходу повествования мелодия значительно развивается как в регистре, так и в динамике. Первоначальный нижний регистр мелодии постепенно набирает громкость и интенсивность. Широкое и быстрое использование вибрато еще больше подчеркивает драматизм и экспрессивность мелодии, добавляя эмоциональную глубину и резонанс к грандиозности. Ударные элементы *col legno* составляют яркий контраст с танцевальным характером мелодической линии. Чередование приемов и мелодического повествования на протяжении всей третьей части создает динамическое взаимодействие, которое постоянно завораживает слушателя, а увлекательное

слияние ритма и мелодии подчеркивает тематическое и эмоциональное разнообразие.

В *четвертой части* звучит мелодия *cantabile*, гармония придаёт звучанию неземной оттенок. Эта нежная мелодическая экспрессия в конце концов сменяется более напористым тремоло из шестнадцатых нот, сыгранным на *ponticello*. Тремоло повторяется четыре раза, с каждым повторением увеличивая громкость и повышая высоту тона. Последнее повторение мотива тремоло достигает своей кульминации, когда, в отличие от предыдущих повторений, он исполняется в третьей октаве в динамике *fff*. Этот пик драматически подчеркивается двойным *sforzando*, что приводит к мощному и выразительному завершению. По мере приближения к финалу часть достигает своей самой захватывающей и динамичной точки, здесь мелодия приобретает характер дикого и неистового танца, полного невероятной энергии. Эта мелодическая линия заметно усиливается в верхнем регистре, где она в полной мере использует октавы для усиления интенсивности и звукового воздействия.

Пятая часть открывается резким переходом в нижний регистр, знаменуя собой драматическую смену настроения. Начальные такты сопровождаются тщательно подобранными штрихами, создающими атмосферу таинственности, сомнений и неуверенности. По мере развития динамика стремительно переходит от мягкого *piano* к неистовому *sforzando*. Это изменение динамики в сочетании с намеренным использованием диссонансов создает напряженное, неловкое и тревожное воздействие на слух. Далее из этой напряженной атмосферы возникает нежная, теплая мелодия, напоминающая о тематических элементах, представленных во второй части. Она действует как звуковой оазис, ее лирические и успокаивающие качества контрастируют с предшествующей неопределенностью и двусмысленностью. Сладкий и нежный характер мелодии еще больше подчеркивается высоким и средним регистром. Ближе к концу пятой части вводится новый мелодический материал, ритмическое, тональное и артикуляционное содержание которого переплетается с ранее введенной мелодией первой части. Четкая идентичность мелодических идей сохраняется благодаря тщательному разграничению регистров и фактур. Мелодия звучит преимущественно в верхнем регистре, и ее лирические и выразительные качества отчетливо выделяются на более сложном и разнообразном фактурном фоне.

По мере приближения к концу пьесы происходит сдвиг к замедлению темпа, создавая звуковое повествование для медитативного характера. В частности, *шестая часть* строит свою структуру вокруг ре-минорной гармонической гаммы. Техническая структура заметно обогащается благодаря использованию *пиццикато* и *col legno*. Сначала *пиццикато* обеспечивает четкую артикуляцию нот и создает загадочную и привлекательную ритмическую основу. Затем *col legno* дополняет эту мистическую атмосферу, придавая ритму отзвук и интригующий элемент, сохраняя при этом связность движения. Возвращается первоначальная мелодия на динамике *mezzo-forte* и постепенно расширяется в регистре, динамике и длительности. Это придает мелодии

большую интенсивность и эмоциональную глубину, завершаясь кульминацией. Кульминация происходит в восходящей гармонической ре-минорной гамме.

В *седьмой части* ноты, исполняемые приемом *col legno*, резко обрываются, и происходит драматический переход. Это изменение предвещает финальную часть произведения, которая плавно переходит в безмятежное завершение, повторяя первоначальный темп, установленный в начале произведения. Возвращение к основному темпу сопровождается постепенным смягчением динамики. Заключительная часть возвращается к мотивным идеям, представленным в шестой части, и развивает их, демонстрируя непрерывность развития. Переходя к финалу, возвращается к исходному мотиву первой части. Это повторение не только дополняет тему, но и придает произведению ощущение циклической завершенности. Последние ноты пьесы звучат на *пиццикато*, исполняемое на *ppp*, - несмотря на более мягкий контекст, приводит произведение к решительному завершению.

К исполнителям программных произведений для скрипки соло предъявляются особые требования. Это не только техническое мастерство, но и владения всеми нюансами инструмента. Исполнитель должен обладать обостренной чувствительностью к музыкальному языку и повествовательным нюансам, которые он несет. Эта необходимость требует от скрипачей постоянного оттачивания техники, развития музыкальности и экспрессивности. Кроме того, поскольку эти произведения исполняются сольно, скрипач должен удерживать внимание слушателя, что еще больше подчеркивает необходимость навыков интерпретации и эмоциональной глубины. [3]

Вклад Ф.Сая в современную музыку характеризуется не только эмоциональной глубиной и повествовательной силой, но и сложными и оригинальными композиторскими приемами. Его изобретательный подход к созданию звука преобразует восприятие и исполнение музыки, сочетая традиционные и новые техники. Этот дух изобретательности отражается в его работах для скрипки, они часто требуют от исполнителя уникальных и нетрадиционных способов взаимодействия с инструментом и использования всего потенциала скрипичного звука. Это может включать в себя расширенные технические навыки, необычную артикуляцию или театральные элементы, требующие от исполнителя целостного подхода. В результате получается произведение, которые можно не только услышать, но и почувствовать, заставляя музыканта включаться в произведение всем телом.

Список использованной литературы:

1. Белаев В., Принг С.В. Турецкая музыка / *The Musical Quarterly*. – 1935. – Т. 21. – №. 3. – С. 356-367.
2. Грейв Т. Сольная музыка для скрипки / *The Szymanowski Companion*. – Routledge, 2016. – С. 255-268.
3. Каланци П. Руководство по исполнению сонаты Фазиля Сая для скрипки и фортепиано и «Клеопатры» для скрипки соло / Университет штата Аризона, 2013

ОБРАЗ НИГЯР ИЗ ОПЕРЫ «КЕРОГЛЫ» У. ГАДЖИБЕКОВА

*Рахметова Ф.К., магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
КазНУИ Курмангалиева М.С.*

Опера Узеира Гаджибекова «Кероглу» занимает особое место в азербайджанской музыкальной культуре и внесла значительный вклад в оперное искусство XX века. Одним из самых ярких и запоминающихся персонажей этой оперы является Нигяр, чья глубокая и многогранная личность стала предметом интереса исследователей и любителей музыки.

Нигяр – не просто главная героиня оперы, она является воплощением многих культурных и идеологических идей. Ее образ отражает бурные страсти, вечные ценности и социальные конфликты, характерные для азербайджанского общества начала XX века. Ее решительность, независимость и умение отстаивать свои убеждения делают ее одним из самых выразительных женских персонажей в мировой оперной литературе.

Мы рассмотрим роль Нигяр в развитии сюжета, ее внутренний мир и взаимодействие с другими персонажами [1, с.41].

Анализ характера Нигяр позволит нам глубже понять многогранные аспекты оперного искусства Узеира Гаджибекова и его вклад в развитие мировой музыкальной культуры.

Для начала необходимо расскажем о самой опере.

Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова, основанная на популярном азербайджанском народном эпосе «Кёроглы», является выдающимся произведением азербайджанской музыкальной культуры, сохраняющим свою релевантность и актуальность в наше время. Этот эпос, передаваемый из поколения в поколение народными певцами, отражает исторические события конца XVI – начала XVII века, когда азербайджанскому народу приходилось сопротивляться местным феодалам и ирано-турецким захватчикам. Главным героем эпоса является Кёроглы, чье имя в переводе означает «сын слепца». Он изображен как страстный борец за свободу и счастье своего народа, обладающий богатырской силой и беззаветной храбростью. Однако Кёр-оглы также предстаёт перед нами как вдохновленный ашуг - народный певец, проявляющий свой талант и самоотверженность в музыкальных импровизациях, сопровождаемых звуками саза, струнного национального инструмента. Его поэтическая душа полностью раскрывается во взаимоотношениях с его возлюбленной, Нигяр.

Работа над оперой «Кёроглы» заняла Узеира Гаджибекова с 1932 по 1936 год. Композитор стремился создать национальную по форме оперу, используя современные музыкальные тенденции и достижения. Его творческий процесс был обогащён глубоким пониманием азербайджанского фольклора и музыкальной культуры. Гаджибеков также провёл исследования музыки эпохи,

в которую укладывается действие оперы, что отразилось в её музыкальном стиле и атмосфере.

Премьера оперы «Кёроглы» состоялась 30 апреля 1937 года в Баку, в Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. За год после премьеры оперу показали в Москве на декаде азербайджанского искусства, а затем произведение было включено в репертуар оперных театров Туркмении, Армении и Узбекистана [2].

Опера «Кёроглы» представляет собой эпическое произведение народно-героического характера, обладающее разветвленным сюжетом и масштабными массовыми сценами. Музыкальный материал оперы тесно связан с азербайджанским фольклором, с включением в симфонический оркестр таких национальных инструментов, как зурна, тар и кеманча, что придает произведению особый национальный колорит. Этническая специфика соседствует с умелым использованием выразительных приемов и форм классического оперного жанра.

Рассмотрим подробнее музыкальный портрет Нигяр.

Образ Нигяр ханум, возлюбленной главного героя оперы «Кероглы», является одним из ключевых элементов этого музыкального произведения. Ее характерные черты честности, храбрости и героизма делают ее символом справедливости и верности.

Изучение происхождения образа Нигяр ханум позволяет увидеть, что она является дочерью падишаха и обладает образованием и храбростью, соответствующими ее времени и культуре. Ее преданность и верность Кероглы до конца свидетельствуют о глубоких чувствах и высоких моральных принципах. Нигяр ханум проявляет решительность и готовность бороться за справедливость, что позволяет ей завоевать уважение соратников. Она воплощает собой образ идеальной азербайджанской женщины, любящей, храброй и честной.

В азербайджанской опере Нигяр ханум становится главным образом, олицетворяющим силу и мужество азербайджанской женщины. Образ Нигяр ханум играет важную роль в формировании культурного наследия и самоидентификации азербайджанского народа.

Образ Нигяр ханум в опере «Кероглы» Узеира Гаджибекова приобретает особую выразительность и значимость, привлекая внимание и интерес аудитории. Ее символическое значение как идеальной женщины подчеркивается через ее смелое поведение и готовность бороться за справедливость. Образ Нигяр ханум становится неотъемлемой частью культурного наследия азербайджанского народа, оставаясь актуальным и значимым в современном обществе [3, с. 10].

Арии Нигяр в опере «Кёроглы» представляют собой выдающиеся музыкальные композиции, характеризующиеся как техническим мастерством, так и эмоциональной глубиной. В каждой из арий композитор аккуратно прорабатывает мелодические и гармонические структуры, подчеркивая внутреннюю драматургию персонажа и ключевые моменты сюжета. Нигяр, как

персонаж, через свои арии отображает различные аспекты своего внутреннего мира, от нежности и любви до отчаяния и решимости.

В арии «Ровшен, мой любимый!» Нигяр выражает свои чувства к главному герою оперы. Музыкальные темы, используемые в этой арии, отличаются нежной и романтической окраской, что подчеркивает ее внутреннюю привязанность и любовь к Ровшену. Эта ария выражает момент интимной связи между Нигяр и Ровшеном, создавая атмосферу искренности и эмоциональной близости.

Вариативное развитие музыкальной темы в арии Нигяр «Ровшен, мой любимый!» обогащает трехчастную структуру. В этом сольном фрагменте композитор исследует различные вариации мелодических и тематических элементов, придавая им особую глубину и выразительность. В арии Кёроглы особое внимание уделяется опеванию определенных гармонических структур, что является основой для развития мелодического материала. В этой арии использованы различные модификации лада Сегях «ais», который базируется на VI ступени звукоряда. На протяжении развития композиции этот лад проходит через различные трансформации, изменяя свои интонационные и ритмические характеристики.

В первой арии Нигяр «Ровшен, мой любимый!» единство композиции достигается благодаря тематическим связям между ее различными частями. Основная тема лада Сегях «gis» в средней части арии выделяется на кульминационном моменте мелодической линии, преобразуясь в более героические звучания лада Раст «e». Это пример яркого сопоставления и переосмысления гармонических элементов для достижения выразительности, а также эмоционального насыщения музыкального произведения.

Пример №1. Ария Нигяр

I часть

Rövşən - dir

середина

сə - һə - н - вер - мə - гə - м

Отмечается, что разнообразие ладовых вариантов в арии Нигяр обусловлено сходством основных азербайджанских ладов, таких как Раст, Шур и Сегях. Если проанализировать их звукоряды с разницей в один тон, можно увидеть полное совпадение звукового состава. Например, лады Раст с основным тоном «e», Шур с основным тоном «fis» и Сегях с основным тоном «gis» являются параллельными и имеют общий звукоряд, но различаются по тоникам. Это свидетельствует о гармоническом единстве и взаимосвязи между

различными ладовыми системами азербайджанской музыкальной традиции, которые влияют на музыкальную организацию и структуру оперы.

В арии «Как легкий дым, как сны» Нигяр излагает свои размышления о прошлом и будущем, обращаясь к темам времени и утраченной надежды. Музыкальные характеристики этой арии могут варьироваться от меланхолических и задумчивых до более драматических и страстных, отражая внутренний конфликт и эмоциональную нестабильность Нигяр.

Аналогичные методы вариантного развития мелодического материала применяются и в этой арии Нигяр. Здесь важным моментом является кульминация середины, которая объявляет начальный тематический комплекс в новом ладовом варианте и синтаксическом сокращении. Кроме того, синтаксическое сокращение сопровождается изменениями в мелодике и тоново-текстурных характеристиках, где повторение основного звука формы заменяется восходящей попевкой, а само строение перемещается в Баят-Шираз. Взаимодействие вокальных и инструментальных эпизодов, а также свободное перемещение темы из оркестра в вокальную партию в сольных номерах главной героини позволяет говорить о тембровом разнообразии материала. На уровне композиции в рассматриваемых трех частных структурах реприза всегда представляется как вариант первого раздела формы, а точное повторение тематики уступает место комбинированию схожих вариантов мелодического материала.

Пример №2. Ария Нигяр

250 НИГЯР
NIGAR *mf*

Как лег . кий дым, как сны, про . хо . дят дни вес.
На - пи о güñ - le - rim, se - fa - li dem - le -

251

ны. Ры . дай, Ни . гяр. ры . дай. Ни . гяр! Как в клет . ке дни те.
- rim, ya - zıq Ni - gar, ya - zıq Ni - gar, bü - tün ba - har ө -

Каждая из этих арий вносит свой вклад в развитие сюжета оперы и раскрытие характера Нигяр как сложной и многогранной личности. Они являются неотъемлемой частью общей структуры и композиционной целостности произведения. Автор выделяет кульминацию середины каждой арии, в которой встречается начальный тематический комплекс в новом

ладовом варианте и синтаксическом сжатии. Указывается, что синтаксическое сокращение сопровождается изменениями в мелодике и тоново-ладовых характеристиках, что влияет на общее звучание произведения. Также подчеркивается важность взаимодействия вокальных и инструментальных эпизодов, а также свободное перемещение темы между ними, что обогащает тембровые возможности композиции. Наконец, отмечается, что на уровне композиции реприза всегда представляется как вариант первого раздела формы, а точное повторение тематики уступает место комбинированию схожих вариантов мелодического материала. В целом, анализ представленных арий позволяет понять музыкальные особенности и характеристики вариантно-попевочного развития в данной опере.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ Нигяр в опере Узеира Гаджибекова «Кероглу» олицетворяет многогранный женский характер, глубоко укоренившийся в культурном наследии Азербайджана. Нигяр предстает не просто персонажем второго плана; она воплощает идеалы любви, мужества и стойкости. Нигяр символизирует силу и стойкость азербайджанских женщин. Ее непоколебимая преданность Кероглу, готовность противостоять вызовам и приверженность справедливости подчеркивают ее важность как центральной фигуры в повествовании.

В целом, образ Нигяр в опере «Кероглу» обогащает повествование, превращая ее из простой возлюбленной главного героя в символ женской силы и стойкости. Ее образ находит отклик у зрителей, являясь вечным воплощением азербайджанской культурной самобытности и ценностей.

Список использованной литературы:

1. Кафарова З. У. «Кероглу» Узеира Гаджибекова. – Баку: Язычы, 1981. - 167 с.
2. Друскин М. Опера У. Гаджибейли «Кер-Оглы» // **Belcanto – Режим доступа:** https://www.belcanto.ru/opera_kyorogly.html
3. Гаджибеков У. От «Лейли и Меджнуна» до «Кероглу». (Вып. II). Баку: АРЕАЛ, 1965. – С. 10

БӨКЕЙ ОРДАСЫ – КИЕЛІ МЕКЕН

Сәдуақасова І.А., «Музыкатану» мамандығының І курс магистранты,

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Альпеисова Г.Т.

Қазақ жері дарынды және танымал тұлғаларға бай. Ежелден қазақ жері Қожа Ахмет Яссауи мен ұлы ағартушы Әл-Фарабидің отаны. Әсіресе ХІХ ғасырды ұлттық мәдениеттің қайта өрлеуі деп санауға болады. Осы кезеңде Қазақстанда халық таланттарының тұтас бір түйіршіктер өмір сүріп, жұмыс істеді. Олар көрнекті күйшілер, тамаша ақындар, сал-серілер. Бұл дәуір бізге

дәстүрлі өнердің атақты халық композиторлары арқадан Ақан сері, Біржан-сал, Абай, Мәди, Ыбырай, Естай, Жаяу Мұса, Әсет, Балуан Шолақ, Майра, күйші Тәттімбет, Тоқа, Дайрабай, Қаратауда Ықылас пен Сүгір, батыстан Мұхит-сал, бірқатар мұзбалақ күйшілер Махамбет, Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина, Қазанғап және басқа да көптеген халық руханиятының жарқын өкілдерінің есімдерін қалдырды.

Бұл тарихи есімдер Қазақстан тарихында жаңа беттерді ашқан: өнер, мәдениеттегі жетістікке жеткізіп, мықты ел болуымызда ықпал етеді. Адамзат мәдениетінің ғасырлық тарихына сүйене отырып, олар ерекше өнер әлемін жасайды. Біздің қасиеттілікті барлық зұлымдықтан жоғары, қасиетті дүниеден жоғары іздеу, тану және құрметтеу қабілетіміз біздің руханиятымызды сипаттайды.

Қазақстанның қай өңірінде болмасын киелі орындар мен қасиетті рухани құндылықтар осы кезге дейін сақталған. Қасиетті орындар, киелі мекен – Жаратушының ерекше қатысуы, Жаратушының рақымының ерекше көрінісі; Жаратушы мен адамның қарым-қатынас тарихындағы маңызды оқиғалармен байланысты құрметті, естелік орындар.

Қажылар мен туристер ағыны Шопан ата және Бекет ата мешіттеріне, Арыстан баба кесенесіне, Бектау ата шатқалына және Үңгіртас ауылына ағылады. Көптеген әйелдер қасиетті жерлерге — Домалақ Ана, Айша бибі, Гаухар Ана, Қарашаш Ана кесенелеріне немесе Қоңыр әулие жерасты көліне барғаннан кейін ана болу бақытына ие болады [1].

Екіншіден, киелі орындар дейтініміз – ұлы тұлғалардың мекені. Соның бірі – Бөкей Ордасы жері. Бөкей ордасы немесе Ішкі қазақ ордасы – Ресей императорының рұқсатымен құрылып, 1801-1845 ж. Еділ мен Жайық өзендері аралығында болған қазақ хандығы [2]. Бөкей Ордасы – қазақтардың және әлемдегі ең соңғы Шыңғысхан ұрпақтарымен меңгерілген мемлекеттік құрылым.



ХІХ ғасыр, 1 жартысы Бөкей Ордасы жері картада

Бөкей ордасын киелі мекен деп атауымыздың себебі – осындай шежіресі бай, табиғаты сұлу өлкемізден есімдері елге танымал ұлы тұлғалар, атақты ақын-жазушылар мен батыстық күй өнерінің негізін қалаушы сазгерлер, ержүрек халық батырлары мен көрнекті қоғам қайраткерлері дүниеге келген, қазақ даласының алғашқы генералдарының отаны атанған. **Қамбар батыр, Ер Тарғын батыр, Сыпыра, Асанқайғы, Қазтуған, Шалкиіз, Жиімбет,**

Доспамбет жыраулар, азаттықтың ақ туын көтерген Исатай мен Махамбет, күй алыптары Құрманғазы, Дина, Дәулеткерей, Сейтек, Наушаның отаны. Домбырашылар Ж. Темірәлиев, Е. Қазиев, актриса Х. Бөкеева, қазақтың тұңғыш дирижері Ш. Қажығалиев, композиторлар Б. Жұманиязов, М. Сағатов, медицина саласының озық қызметкерлері А. Герасимов, Х. Бөкейханов, білім беру ісінің үздіктері Ғ. Зарипов, М. Кульбацкая, Орда музейін ұйымдастырушы А. Тажетдинов, ауыл шаруашылығының озаттары К. Меңдәлиев, Р. Егізбаев, ақындар Т. Жароков, С. Даумов, Қ. Жұмағалиев сынды тұлғалардың кіндік қандары тамған бұл өлке – 4 Кеңес Одағының Батыры, 24 Социалистік Еңбек Ері, 150-ден астам ғалымдар, соның ішінде 20 академик тұлғалардың қалдырған өлшеусіз еңбектерімен құнды [3].

Осы таланттар шоқжұлдызының ішінде Махамбет Өтемісұлы тұлғасы көрініс табады.

Махамбет Өтемісұлы (1803-1846) – көзсіз батырлығының үстіне, аса дарынды тұлға: ақын, жырау, шешен, күйші, термеші, арабша, орысша, татарша сауатты, Бөкей Ордасындағы 1836-1838 жылдардағы халық-азаттық көтерілісін ұйымдастырушылардың бірі. Махамбет Бөкей ордасы, Нарын құмы, Бекетай аймағында дүниеге келген.

Махамбет күйшілік шығармашылығында туған жерге, ел-жұртқа арналған шығармасы қатарында «Қайран, Нарын» күйі кездеседі.

Нарын – Бөкей ордасының әкімшілік бөлігінің бірі⁹, Каспий маңы ойпатының солтүстік-батыс бөлігінде, Еділ мен Жайық өзендері аралығында орналасқан жер.

Елінен шеттеп, туған жерін аңсап, армандап жүрген батыр осы тұста өзіне-өзі қайрат беріп, қалайда кіндік кескен жерге оралам деген үлкен үмітпен толғана тебіренеді. Осыдан «Қайран, Нарынды» толғау күйі десек болады.



Махамбет пен Исатайдың тарихы Жайық өзенімен байланысты. Еділ мен Жайық өзені аралығында Бөкей Ордасы маңайы. Жайық – Орал тауларынан бастау алып, Батыс Қазақстан арқылы өтіп, Каспий теңізіне құйылатын өзен атауы.

⁹ Бөкей ордасы 7 әкімшілік бөлікке бөлінген. Олар: Тарғын, Қалмақ, Нарын, Қамыс-Самар, Талов қисымдары және I, II Теңіз жағалауы округтері.

Жайық өзені эпоста (Қыз Жібектің балалық шағы, Төлегенмен алғашқы махаббаты), тарихта (өзенді өтіп әйгілі Бөкей хан «Ішкі Орда» атты Еділ-Жайық хандықтың негізін салған), әдебиетте, зерттеулерде (өзенді малтып жүріп ғалым, археолог Ә. Марғұлан Сарайшықты зерттеген) кездеседі. Құрманғазы толғауын шегіне өз күйлерін шығарған. Жайық мекені көптеген тұлғалар дүниеге келген, солардың қатарында Мәмлүк елінің төртінші қолбасшысы, Египетті басқарған, крест жорығынан араб елін қорғаған Сұлтан Бейбарыс (1223/1225 жылдары), Алашорда үкіметінің негізін салушылардың бірі Халел мен Жаһанша Досмұхамедовтар¹⁰.

Мұнда Махамбет пен досы, ағасы Исатайдың қорек ететін күндері өтеді, өзенде әскери аттарын суарады. Тарих беттерінде Жайық үшін алысып, жан беріседі. Махамбет «Ұлы Арман» өлеңінде:

*Айналайын Ақ Жайық,
Ат салмай өтер күн қайда?
Еңсесі биік боз орда
Еңкеймей кірер күн қайда?*

– деп Ақ Жайықпен сырласса, «Мұңайма» өлеңінде:

*Жайықтың бойы көк шалғын –
Күзерміз де жайлармыз.
Күлісті-сынды күреңді
Күдірейтіп күнде байлармыз.*

*Құдай істі оңдаса,
Ісім жөнге келгенде,
Қамалаған көп дұшпан*

Әлі де болса, қойдай қылып айдармыз,

Жолдастарым, мұңайма! – деп сөзбен күш береді.

Осы өлеңі секілді Махамбет азаттық рухты «Жайық асу» күйімен де жеткізеді.



Махамбеттің барлық шығармалары (өлең, күй, ән) өз уақытының оқиғасымен байланысты. Олардың мазмұнында қиыншылықтар мен қуғын көрген халықтың езгі мен үстемдіктен құтылып, күй арқылы тәуелсіздікке, азаттыққа деген ұмтылыс, жігер, арман. Махамбет тұлғаның өз бақытын, халық мақсатымен бірге ұштастыруы қоғамды, әлеуметтік жағдайларға байланысты шығарма тудыруға игі әсер етті.

Бөкей ордасы Батыс Қазақстан үшін ғана емес, бүкіл қазақ халқы үшін саяси маңызды объект болып табылады. Бөкей ордасын ізашарлар мекені деп

¹⁰ https://el.kz/zhaiik_ozeni_zhaiinda_tarihi_7_derek_25594/?ysclid=1f8fzcaaz6798422093

айтсақ болады, өйткені дәл осы жерде Жәңгір ханның бастамасымен алғашқы орыс-қазақ мектебі мен емхана ашылды. Сондай-ақ, банк ісінің дамуы басталады, орман отырғызылды, Қазақстанда бірінші қазынашылық атауына ие.

Қазіргі күнде Бөкей ордасы тарихи-музейлік кешені мен «Бөкей ордасы» геоботаникалық қорықшасы бар. Аталмыш кешенге қарасты тарихи ғимараттар мен орындар қалпына келтіріліп, оларды тамашалауға жылына 15 мыңнан астам адам келуде. Астанада өткен «ЭКСПО-2017» халықаралық көрмесіне осы кешен туристік бағыт ретінде енгізілді [4]. Бөкей ордасы – осы күнге дейін сақталған біздің ұлттық құндылығымыздың айқын көрінісі деп айта аламыз.



«Хан Ордасы» мұражайы

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақстандағы киелі танымал орындар // El.kz. – 2023. – 12 желтоқсан. – URL: https://el.kz/qazaqstandagy-tanymal-kieli-oryndar_100030/?ysclid=lsr8udxtip823454249 (Қарастырылған күні 4.02.2024).
2. Қазақстан тарихы. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы, 2006. – 160 б.
3. Бөкей ордасының тарихи тұлғалары және олардың атқарған қоғамдық-саяси қызметтері // Қазақстан тарихы. – 2021. – 23 шілде. – URL: <https://e-history.kz/kz/news/show/32829> (Қарастырылған күні 6.02.2024).
4. Құрымбаев А. Бөкей Ордасы ізімен // DANAqaz журналы. – 2015. – қазан. – URL: <https://www.danaqaz.kz/barlyk-nomirler/2015/10-23/item/462-bokej-ordasy-izimen?ysclid=lshcwufesh1864874> (Қарастырылған күні 11.02.2024)
5. Махамбет күйлерінің ноталары: Ахмедияров Қ. «Шашақты найза, Шалқар күй». Алматы: Өнер, 1982. – 55 б.
6. Кенжалиев И. Жігерлі күйлер. Қазақ әдебиеті. – 1979. – 10 қазан // URL: <https://dereksiz.org/isataj-kenjaliev.html?page=12>
7. Бөкей ордасы ауданы. Энциклопедия. Алматы: «Арыс» баспасы, 2011. – 400 б.
8. А. Тоқтаған, М. Әбуғазы // Қазақтың дәстүрлі 1000» күйі антологиясы. – 2010.
9. Сейдімбеков А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана: Күлтегін. 2002. – Б. 363-380.
10. Өтемісұлы Махамбет. Жыр жебе. Алматы: Дайкпресс, 2003. – 210 б.

11. Алаш қозғалысы. Екі томдық монография / М. Қойгелдиев. Алматы : Елшежіре, 2008. – 472 б.
12. «Қазақстан»: Ұлттық энциклопедия / Бас редактор Ә. Нысанбаев. – Алматы, «Қазақ энциклопедиясы» Бас редакциясы, 1998, X том.

БРАЗИЛИЯ КЛАССИКАЛЫҚ МУЗЫКА МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

***Раманов С.Б., «Аспаптық орындау» мамандығының 2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – п.ғ.к., ҚазҰӨУ «Музикатану және композиция»
кафедрасының доценті Досанова А.А.***

Бразилиядағы музыка XIX ғасырдың соңына дейін ақсүйектер және шіркеу ортасымен шектелді, өйткені, қарапайым тұрғындардың қоғамдағы экономикалық салмағы және құқықтары аз болды. Осылайша, музыка тек шіркеу қызметтерімен байланысты және әуесқой музыканттар орындайтын әрекет болды.

1758 жылы Бахияда Irmandade Santa Cecilia (Санта Сесилия бауырластығы) негізін қалауымен әуесқой музыканттар біртіндеп кәсіби мамандармен ауыстырыла бастады. Олар қазір бразилиялық классикалық музыканың негізін салушылар ретінде танылды. Капела шеберлері барлық музыкалық қызметке, соның ішінде музыка жазуға, музыкалық аспаптарды үйретуге, ән айту және музыканы көшіру және т.б., әрекеттерге жауапты болды. Ғалымдардың пайымдауынша, сол күндері көптеген музыкалар, соның ішінде мессалар, ораториялар, респонсорлар, гимндер, жырлар және магнификаттар жазылған. Өкінішке орай абайсыздық, климаттық жағдайларға байланысты, материалды сақтауға қызығушылық танытпау сияқты бірқатар факторлардың салдарынан сол кезде жазылғандардың барлығы дерлік жоғалып кеткен. Ең ерте сақталған шығарма - 1759 жылы анонимді жазушы жазған ария «Se osanto enfraquecido».

Минас қаласындағы тау-кен өндіруден алынған орасан байлықтың арқасында, оның гүлденуінің белгісі ретінде көптеген шіркеулер қаланды. «Barocco Mineiro» (Minas Baroque) деп аталатын бұл кезеңде бірнеше композиторлар қасиетті шығармаларымен танымал болды. Олардың ішінде Хосе Хоаким Лобо де Мескита (1740–1805), Маркос Коэльо Нето (1730–1793), Франсиско Гомес да Роша (1745 -1808) және Инасио Паррейра Невес (1730–1793) атты композиторлар болды [1].

Патша сарайы айдауда болған кезде, Португалия империясы он үш жыл бойы Бразилиядан басқарылды. Шиеленіскен саяси, мәдени, және континент пен колония арасындағы әлеуметтік алмасу процесстері өткен еді. Осы мәдени алмасу нәтижесінде пайда болған музыкалық жанрлардың бірі модинья болды, ол ақсүйектер салондарында танымал болды.

Модиньяны Португалияға бразилиялық Домингос Калдас Барбоза (1738-1800) әкелген. Ол жақта Модинья орасан зор табысқа жетіп, бірнеше португалдық классикалық композиторлардың назарын аударды. Модинья классикалық элементтерді игеріп, әлеуметтік тұрғыдан көтеріліп, ХІХ ғасырдағы әдеттегі салон жанрына айналды.

Португалиядан алынған тәуелсіздік бюджеттің қысқартылуына әкеліп, өнер адамдарының болашағына қауіп төндірді. Өз орнына енді ғана ие болған музыканттар қолдауға қабілетті жалғыз мекеме шіркеуден қуылды. Бұл дағдарыс урбанизация мен орта таптың өсуі өнерге зайырлы қолдаудың жанаруына әкелген ХІХ ғасырдың ортасына дейін созылды.

Осы кезеңде пайда болған композиторлардың ішіндегі ең көрнектілерінің бірі - Франсиско Мануэль да Сильва болды. Сильва Бразилиядағы ең бірінші, әрі маңызды музыкалық мектептердің бірі, 1841 жылы құрылған Conservatorio de Música (музыкалық консерватория) негізін қалады. Ол сондай-ақ 1833 жылы Sociedade Beneficente Musical (музыка қайырымдылары қоғамы) және 1848 жылы алғаш филармонияны құруға және басқаруға үлес қосты.

Тұрақтылық пен экономикалық өсу кезеңінде өнерге деген қызығушылықты өз тарапынан арта түсті. Императорлық дәуірдегі музыка уақыт өте келе зайырлы болды.

«Моцарт клубы», «Бетховен клубы», «Классикалық концерттік қоғам» және «Гайдн клубы» сияқты музыкалық клубтар 1870 жылдары пайда болды, олар жеке орындаушылық, камералық музыкалық концерттерді және тіпті толық оркестрлік концерттерді насихаттады [2].

Империяның екінші бөлігінде еуропалық опера театрларына ұқсас салондар мен театрлар пайда болды. Олар оперетталарды, сонымен қатар оперетта стиліндегі вариацияларды, пьесалар мен музыкалық комедияларды орындады. Полка, вальс, шоттиш және мазурка сияқты еуропалық музыка бразилиялық лунду мен модинхамен, тіпті аргентиналық танго мен хабанерамен араласты, бірақ бір ассимиляциялық стильге айналған жоқ.

Рио-де-Жанейро, Сан-Паулу, Баия, Ресифе, Белем, Порту-Алегри және т.б. сияқты ірі қалалық орталықтарда концерттік және опералық театрлар пайда болды. Риода опералар мен оперетталардың күнделікті қойылымдары әдеттегідей болды. ХІХ ғасырдың ортасына дейін опера репертуарында Беллини, Доницетти, Мейербер, Пуччини және т.б. Еуропа композиторларының шығармалары болды. Антонио Карлос Гоместің (1836–1896) арқасында ғана бразилиялық опералар театрларда қабылдана бастады. Бразилиялық тақырыптарды пайдалана отырып, Карлос Гомес итальяндық стильде тоғыз опера жазды.

1864 жылы Гомес Италияға Лауро Россиден оқуға барады. Оның ең атақты операсы «Гуарани» алғаш рет 1870 жылы Миланда көрсетілді [3]. Оның либреттосы бразилиялық жазушы Хосе де Аленкардың аттас романына негізделген. Шығарма отаршыл Бразилиядағы (1560) махаббат хикаясы, онда гуарани португал қызына ғашық болады. Мәтін итальян тілінде жазылған, ал көлемді шығарманың формасы Беллинидің романтикалық итальяндық операларына негізделген.

Максикс жанры XIX ғасырдың аяғында дүниеге келген алғашқы шынайы бразилиялық музыкалық өнертабыс болды. Максикс бразилиялық лунду мен модинья жанрларының арқасында пайда болған дүние болып саналады.

Лунду XVI ғасырдың аяғы мен XVII ғасырдың басында португалдықтар әкелген алғашқы африкалық құлдармен бірге Бразилияға келді [4].

Модинья XVIII ғасырда корольдік Португалия сарайында танымал баяу, лирикалық және сентименталды әннің түрі. Оның тақырыбы әрдайым дерлік мұнды болды, алыс өткенге шаққа сілтеме жасады. Бірақ Бразилияда модинья полька рухында гитарамен серуендеу кезінде орындалды және шамамен 1845 жылы пайда болды, ол лундумен араласқан. Осы музыканың барлық түрлерінің қоспасынан максикс пайда болды. Максикс Бразилияның алғашқы қалалық биі болды. Ең жиі қолданылатын аспаптар флейта, гитара және кавакинью немесе фортепиано болды. Оның тұрақты формасы жоқ, көбінесе пішіннің вариациясы, тональності әрқашан мажор реңкімен ал ырғағы шапшан.

Самба, чоро және боссанова сияқты басқа бразилиялық билер мен әндер өз бастауын максикстен алған. XIX ғасырдың соңы, Бразилияда бал биі өте танымал болған кез және сол уақытта жаңа музыка жасау қажет болды.

Чоро бразилиялық ұлтшылдықтың шыңын айқындайды. Хосе Мария Невестің айтуынша, чоро - танымал бразилиялық музыканың ең шынайы көрінісі. Португал тіліндегі «чоро» сөзі «жылау» дегенді білдіретін «chorar» етістігінен шыққан. Музыкада бұл эмоциялармен ойнауды да білдіруі мүмкін. Чоро жанрының шығу тегі анық емес. Өзінің ерте тарихында еуропалық жанрлардың элементтерін пайдаланған чоро синкопа және афро-бразилиялық мәдениеттің хош иісімен араласқан вальс пен полькалардан, шкотиш және мазуркалардан тұратын жанрдан гөрі ойын стилі болды.

Нүктелі және синкопиялық фигуралар сияқты музыкалық әдістер Бразилияның танымал және классикалық музыкасының сауда белгілеріне айналды. Бразилияның алғашқы чоро тобын құрған флейташы Жоаким Антонио да Силва Калладо (1848–1880) сияқты композиторлар испан хабанерасын бразилиялық максикспен және «Полька» субтитрімен Querida por todos («Барлығының сүйіктісі») композициясымен біріктірді. Бұл бізге жеткен чороның алғашқы шығармасы шығар. Калладо елдің бай музыкалық мұрасын кеңінен пайдаланып, XIX ғасырдың аяғында чоро жасауға және оны енгізуге көмектесті.

Пианист *Эрнесто Назарет* (1863–1934) Калладоның танымал қалалық музыкадағы алғашқы жұмысын кеңейтіп, «кешіктірілген ырғақ», «үш плюс үш плюс екі» бірліктері мен нәзік тапқырлыққа әкелетін ойын стилін қабылдады. Оның музыкасы синкопалар мен тербеліске толы. Оның ойнау стилі француз композиторы Дариус Мийоны таң қалдырды.

Бразилияның солтүстік-шығысындағы Форталеза қаласында дүниеге келген *Альберто Непомусено* (1846-1920) ұлттық музыкасын насихаттай бастады.

Бразилио Итибере да Кунья (1848–1913) – композитор және дипломат. Ұзақ жылдар бойы ол ұлттық элементтерді пайдаланған классикалық

шығарманың бірінші авторы болды: жеке фортепианоға арналған «Асертанеха».

Александр Леви (1864–1892), вундеркинд бала, жастайынан фортепиано мен композицияны үйренді. Гайдн клубы мен Мендельсон клубының негізін қалаушылардың бірі, ол өз заманының музыкалық сахнасына үлкен әсер етті. Леvidiң ең маңызды жұмысы - «Бразилиялық танго» атты жеке фортепианолық шығарма.

Вилла-Лобос өзінің дәстүрлі емес көзқарасы мен жарқын және жемісті шығармашылығына байланысты «заманауи музыканың бүлікшісі» деп аталды. Ұлттық музыка институтында байыпты зерттеудің сәтсіз әрекетінен кейін Вилла-Лобос Бразилияның солтүстік-шығысын аралап, *Suite dos cânticos sertanejos* (ауыл әндерінен құралған сюита) үшін негізі болған әуендерді жинады (1908), *Петисада* (балалар), (1912), және *Бринкедо де Рода* (Балалар ойындары), (1912).

Оскар Лоренцо Фернандес (1897–1948), Бразилия консерваториясының негізін қалаушы, халықаралық деңгейге жеткеен алғаш композитерлердің бірі. 1922–1938 жж., фольклорды пайдаланумен ерекшеленеді («Бразилиялық сюиталар», «Ноттурно» және «Эсса нега Фуло» («Бұл Мулатто Фуло»)) Оның жұмысы полиритм және политональдық пайдаланумен ерекшеленеді (Симфония №2, Қысқаша соната). Ол қырық сегіз ән жазды.

Франсиско Миньоне (1897–1986) және *Камарго Гуарньери* (1907–1992) – постмодерндік дәуірдегі ұлтшылдықты жеңуге көмектескен ірі композиторлардың бірі. Миньонның ұлттық тақырыптағы ең жақсы шығармаларының кейбірі ауыл музыкасының атмосферасын жеткізетін *Lendas sertanejas* (Ауыл аңыздары), (1923–1940) және вальстардың екі жиынтығы: *Valsas de esquina* (бұрыштық вальстер), (1938–1943) және *Valsas choros* (чоро-вальстар) (1946–1955). Бұл вальстер ХХ ғасырдың алғашқы онжылдықтарындағы Бразилиядағы салон музыкасының көңіл-күйін көрсетеді.

Алсе Боккино (1918 ж. т.) Гуарньери мен Динора де Карвальомен (1904–1980) композицияны зерттеді. Боккино бірнеше оркестрлердің дирижері (қазіргі уақытта Парана штатындағы Куритиба мемлекеттік оркестрін басқарады) және камералық пианист болды. Оның ұлтшылдық стилі әлі де Гуарньериден қатты әсер етеді және оның шығармалары барлық музыкалық жанрларды қамтиды. Соңғы уақытта ол атональды жүйені қолданады, бірақ ұлттық ерекшеліктеріне сәйкес тенденциялары бар.

Серхио Васконселос Корра (1934 ж. т.) бразилиялық классикалық мектептің маңызды өкілі. Корра Браунвизер (1901–1991), Ганс Сваровски және Саймон Блех бірге оқыды. Корра өз жұмысының көп бөлігінде полифонияны пайдаланды. Ол фортепиано мен камералық музыкаға жазды. Фольклортанушы ретінде бастап, бірте-бірте бұл тілден алыстап, атонализм мен экспериментализмді дәйекті түрде енгізді.

Жоғарыда аталған композиторлар мен қалыптасқан халық стильдердің арқасында Бразилияда классикалық музыканың негізі пайда болды. Бұл Ней Розауроның одан әрі шығармашылығындағы түстер мен темпераментке бай бірегей картиналардың бастауы әрі ірге тасы болып табылады.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Tade Coelho. Brazilian Classical Music / University of New Mexico, 1998.
2. *Official Ney Rosauero page.* <https://www.neyrosauero.com>
3. *Михайленко А.* Современная книга о маримбе / А. Михайленко. Новосибирск, 2006.
4. Rosauero N. Crossing Grip Extensions / N. Rosauero // Percussive Notes. [Электронный ресурс], 2004. Режим доступа: <http://www.pas.org/publications/latest-issues/percussivenotes.aspx/>

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯПОНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

***Темирбекова М.Т., магистрант 2 курса КазНУИ специальности
«Инструментальное исполнительство» (саксофон)
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Шегебаев П.Ш.***

Япония – страна, которая славится своей богатой и разнообразной музыкальной культурой. Японские композиторы создают произведения, которые отражают традиции и историю этой страны, используя при этом специфические приемы игры на саксофоне. В связи с этим, важно изучить современные техники и приемы, применяемые композиторами в японской музыке для саксофона, а также их влияние на общую игровую технику на инструменте. Такое исследование позволит расширить знания о возможностях саксофона и создать уникальную атмосферу в исполнении.

В работе приводятся примеры из произведений японских композиторов, в которых использованы новые приемы, а также анализируются их технические и эмоциональные аспекты. Результаты исследования могут быть полезными для исполнителей, и особенно для педагогов саксофонистов. Изучая и анализируя произведения, а также различные интерпретации японских исполнителей мы тем самым обогащаем и усовершенствуем исполнительскую и педагогическую деятельность саксофонистов в Казахстане. Для достижения поставленных целей используется сравнительный анализ произведений японских композиторов, включающий методы описания и интерпретации музыкальных элементов, а также рецензирования литературы по игре на саксофоне. Также были использованы записи произведений для анализа и сравнения стилей и техник исполнения.

Использование специфических приемов, характерных для японской музыки, в игре на саксофоне имеет особую важность для современных композиторов и музыкантов. Эти приемы позволяют расширить звуковые возможности инструмента и создать уникальное звучание, а также углубить эмоциональное содержание музыки. Это может привести к дальнейшему развитию и совершенствованию игры на саксофоне в современной музыке.

Исследование показало, что для создания своеобразного звучания и эмоционального содержания в своих произведениях японские композиторы активно используют специфические приемы игры на саксофоне. Один из таких приемов — *extensively utilizing multiphonics*, который позволяет создавать сложные и полифонические приемы. Другой прием — *использование в традиционной игре на инструменте элементов импровизации*. Это придает музыке особую легкость и свободу выражения. *Фразировки и акценты*, также являются наиболее важными приемами в произведениях японских композиторов, которые отражают национальные особенности ритмики и мелодии. Например, в некоторых произведениях можно наблюдать использование традиционных японских ритмических фигур, таких как «*kotekan*» и «*hajiki*».

Еще одним интересным приемом является использование специфической артикуляции и техники дыхания. Некоторые японские композиторы создают произведения, в которых саксофонисты должны использовать «*нодзуру*» — особую технику дыхания, которая позволяет создать особую эмоциональную выразительность в звучании.

Также было выявлено использование специфических интонационных оборотов, идущих от народной музыки. Некоторые произведения требуют от исполнителя использования микроинтонации и контроля над общей интонацией, чтобы передать особую меланхолию и экспрессию японской музыки. Композиторы также активно эксплуатируют возможности расширенной техники саксофона, включая регистр альтиссимо. Эти приемы придают музыке более современное и отчасти экспериментальное звучание.

Закономерным результатом внедрения инновационных техник в игровую практику стало качественное обновление репертуара. Можно назвать такие, например, яркие и хорошо уже известные сочинения, как «*Fantaisie and Danse*» «Импровизация» Р.Нода, соната «*Fuzzy bird*», Концерт «*Cyber bird*», Концерт для сопрано-саксофона «*Albireo Mode*» Т.Йошиматсу, Takefusa Sasamori «*Variations on Kojo No Tsuk*», «*Divertimento*» Akira Yuyama, «*Afflutter*» Masaki Itani, Соната Daisuke Shimizu, «*Mysterious morning III*» Fuminori Tanada, Концерт «*Rush*» Daisuke Ehara, «*Kaze no Mukautokoro*» Tsutomu Narita, *DreamColored Mobile* (1994) и многие другие.

Одно из таких произведений, где использованы вышеперечисленные приемы, является соната «*Fuzzy bird*» мультижанрового композитора Takashi Yoshimatsu, который активно применяет техники современной гармонии, включая кластеры и политональность, создающие сложные звуковые пейзажи. Он также известен своим интересом к джазовым элементам, что придает его музыке уникальный характер. Его произведения часто сочетают в себе динамичные ритмы, богатую оркестровку и эмоциональные мелодии, это делает его творчество ярким и оригинальным в современной классической музыке. Композитор активно экспериментирует с формой и композиционной структурой, иногда нарушая традиционные рамки.

При изучении музыкального стиля Йошиматсу важно уделить внимание нескольким ключевым моментам, которые помогут понять его подход к

композиции. Для Йошиматсу птицы представляют собой основной источник вдохновения. Он находит в их движениях, пении и облике источник вдохновения для своей музыки. По его словам, птицы являются величайшими «создателями мелодии», а их движения и образ жизни становятся источником ритма и выражения в его композициях. Многие из его произведений носят названия, связанные с птицами, например, соната с названием «Пушистая птица».

Обращаясь к исполнителям Йошиматсу пишет: «Саксофон - нестабильный инструмент. Он может издавать различные звуки, например, случайные щелчки клавиш или «уродливый» звук, свист похожий на крик, если его раздуть. Эти звуки являются «слабостью» для классической музыки, которая предполагает «красивое звучание», но это «сила», чтобы выразить «крик души», в свободном стиле» [...]. Поскольку эта пьеса написана так, чтобы максимально использовать возможности саксофона и воображение исполнителя, она идеально подходит для управления всеми видами звука, включая шумы. Предложения, которые Йошимацу дал Нобуя Сугаве, заключались в том, что исполнитель не должен ограничивать себя каким-либо строгим стилем. Наряду с намерением Йошиматсу, Сугава предлагает включить некоторые паузы или пробелы в каденцию, а не просто играть постоянные ноты. Другими словами, каденция не обязательно должна быть непрерывной игрой. Использование тишины в сольной партии делает каденцию более интересной. Учитывая комментарий Йошимацу, «шумовые» звуки, такие как шлепающий язык и мультифоника, должны быть включены, чтобы оправдать музыкальные ожидания Йошимацу. Очевидно, Йошимацу ожидает, что каждый саксофонист исполнит эту каденцию по-разному.



В разделе «А» Т.Йошиматсу изобразил шелест листьев используя один из шумовых эффектов

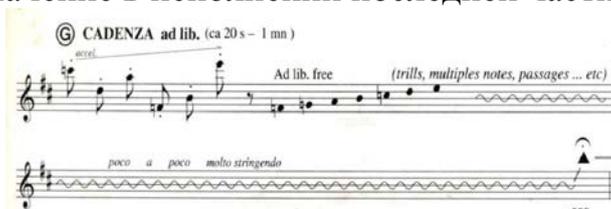


В эту пьесу включены различные музыкальные жанры, также музыкальные элементы должны быть сбалансированы - один конкретный элемент не должен преобладать над другим. Йошиматсу считает, что самый важный момент для исполнения «Пушистой птицы» - это чувство гибкости. Он всегда говорит о том, что преимущество саксофона в том, что он полностью гибкий инструмент и может издавать различные звуки.

Вторая часть этой сонаты должна исполняться свободно. Темп, ритм и вертикальная линия с фортепианной партией менее важны, чем свобода.

Немаловажный момент заключается в том, что исполнитель должен учитывать влияние народной музыки в этой части.

Третья часть – это сочетание всех музыкальных элементов. Исполнитель должен быть профессионально гибким, чтобы уметь контролировать стиль исполнения. Чтобы создать интересную каденцию в этой части, саксофонист должен рассмотреть возможность включения различных техник и не должен ограничивать себя классическим музыкальным стилем. «Уродливый» звук, как предполагает Йошимацу, мог бы быть уместен в этом произведении. Воображение исполнителя в сочетании с его техникой игры должно максимально использовать выразительные возможности саксофона, которые имеют решающее значение в исполнении последней части.



Влияние джаза можно услышать главным образом в ритмическом стиле фортепианной партии этой части аллегро. Левая рука держит такт, как линия «ходячего баса», в то время как правая рука играет в унисон с партией соло на саксофоне.



Также хочется сказать о сольных произведениях в репертуаре саксофонистов, японского композитора Рё Нода. В большинстве сочинений Нода (цикл пьес для саксофона - соло «Импровизации» (No1, 1972), (No2, 1973), (No3, 1974), «Скетч для квартета саксофонов» (1973), «Симфоническая рапсодия» (1974), «Мей» (1975), «Хана» (1980), «Секстет» (1980), «Пульс» (1982), «Фоникс» (1983) присутствует солирующий саксофон, партия которого изобилует специфическими приемами, изобретенными либо усовершенствованными Нода. Р.Нода композитор

«Импровизация No1» (1972) для саксофона-альта соло.

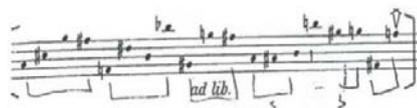
Это музыкальное произведение написано в подражание традиционной японской музыке для флейты, известной как "сякухачи". Автор использовал в нем характерные черты этого стиля, такие как короткие мелодические фразы, паузы между ними, микротоновое интонирование, использующееся в условиях нетемперированного строя японской флейты и др. Временная организация музыкального материала пьесы довольно нестандартна: в своем произведении Нода отказался от метроритмических штампов, характерных для академической музыки, в нем отсутствует размер, разделение на такты.

В «Импровизации» использован целый спектр нетрадиционных приемов, таких как: вибрато, нетрадиционная альтерация, флаттер, портаменто, тембровые трели. В начальной фразе автор обращается к достаточно традиционному, на первый взгляд, приему - вибрато, но в данном случае оно использовано не как второстепенное средство фонического ровня для деформации тембра, а, скорее, как основное средство синтаксического, музыкально-речевого уровня: с вибрато связан момент развития в музыкальной фразе.

Во второй фразе, замыкающей экспозиционное построение, используется микротоновое интонирование: понижение на 3 тона, повышение на 1 тон. Особая разновидность четвертьтонового интонирования заключается в коротком «Глиссандировании» вверх и вниз от основного тона, что придаёт звучанию эффектный колорит.



Во время подготовки к импровизации вступает прием, известный как портаменто, который относится к глиссандо. Характеризуется он плавным, почти непрерывным переходом от одного звука к другому, словно звук



«скользит» от одного тона к другому.



Практика применения новых приемов игры на саксофоне, как особая сторона исполнительской специфики, все ещё не имеет единой технической и интонационно-выразительной концепции. Эта актуальная проблема, существующая сегодня в области игры на деревянных духовых инструментах, и в том числе на саксофоне, требует углублённого теоретического осмысления.

В данной статье были представлены результаты исследования специфических приемов игры на саксофоне, используемых в произведениях японских композиторов. Использование этих приемов позволяет расширить технические и выразительные возможности инструмента, а также создать более эмоциональные и уникальные произведения. Результаты исследования могут быть полезными для композиторов, исполнителей и всех, кто интересуется развитием игры на саксофоне в современной музыке.

Список использованной литературы:

1. Japanese Saxophone Music: Its History, Performance Practices and Repertoire — Tosh Schol — 2001.

2. Composition and interpretation of Japanese contemporary music for the saxophone — Daosheng Bai — 2014.
3. Extensive multiphonics on the saxophone: origins, notation, application — Lachlan McColl — 2018:
4. Kanno, Y. (2015). The Influence of Japanese Traditional Music on Contemporary Saxophone Repertoire. The Saxophone Symposium, 40, 115-124.
5. Yamamoto, H. (2018). Japanese Traditional Music for Saxophone. Journal of Contemporary Music, 24(3), 77-89.
6. Б.Мария Научная работа «Современное исполнительство на саксофоне» — 2012
7. Y.Matsushita: Perfect Scales — 2018
8. Arata Sakaguti «A “pioneer” in the Japanese classical saxophone world»

**ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ: КСАВЬЕ
ФИЛЛИПС И ГОТЬЕ КАПЮСОН – ИСПОЛНИТЕЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
А. ДЮТИЙЁ И Ж. ДЮКРО**

*Жангабыл Е., магистрант 2 курса специальности «Исполнительское искусство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Курмангалиева М.С.*

Виолончельное искусство Франции имеет древнюю традицию становления и развития. На сегодняшний день виолончелисты этой страны завоевали видное общемировое признание.

Общепризнанно, что развитие виолончельного искусства принадлежит Франции и если посмотреть вглубь истории, мы уже знаем, что с 18-19 век именно здесь было написано множество произведений для этого замечательного инструмента.

Нам известна школа М.Коррета (1741 г.), затем школа Бреваля, Дюпора и «Метода» Парижской консерватории. Все труды о школах давно были переведены и разлетелись по всем странам Европы.

Буржуазная революция подтолкнула к установлению связи с итальянской смычковой культурой, и виолончелисты развили до совершенства кантиленную игру [1].

В тоже время, у Франции сформировался свой стиль игры на виолончели, который отличался от других школ: виртуозность, лёгкая штриховая техника, уходящая своим звучанием в традиции французской танцевальной музыки (яркий пример – ранее разобранный «Анкор»).

«В Школе Дюпора – писал В.П.Гутор ¹¹, - впервые была систематизирована виолончельная аппликатура, и только опираясь на эту систематически проведенную аппликатуру, Ромберг смог достичь виолончельного пения и виолончельной фигурации... Аппликатура Дюпора и сейчас действительна, и, безусловно многое в ней следует предпочесть аппликатуры, приведенной в Школе Ромберга» [2].

Французские виолончелисты выступали в разных странах и первый известный нам Франчискьелло был одним из выдающихся виолончелистов и педагогов XVIII в. (1692 г.-1770 г.) Деятельность этого виолончелиста до 1725 года протекала в Риме. Р. Роллан пишет, что в лучшем оркестре Италии, находившемся на службе у кардинала Оттобони, «Корелли был первым скрипачом, а Франчискьелло – виолончелистом» [3].

Французская виолончельная школа современности представлена очень широко. В Парижской консерватории: А.Наварра, М.Жендрон, Бернар Мишлен, который был членом жюри V Международного конкурса им.П.И.Чайковского (1974).

Еще в годы Советского Союза в 1967 году приезжала с концертами Рейн Флашо. Она исполняла кроме зарубежных композиторов и концерт Хачатуряна под его же управлением, а также была первой исполнительницей Второго концерта Д. Шостаковича. Как и многие виолончелисты Франции XX века, она по совместительству работала в музыкальной академии Токийского университета искусств. Сегодня почти все виолончелисты Франции работают в разных странах, давая мастер-классы и имеют учеников по всему миру.

Совмещать успешную исполнительскую и педагогическую деятельность могут все виолончелисты, но не в странах СНГ. А деятельность французских исполнителей рассыпана почти по всем континентам и странам: Мод Тортелье, Сильветт Мийо, Анни Лаффра, Пьер Пенассу, Ален Менье, Жан Деплас, Ги Файо, Жан Грут, Фредерик Лоденон, Анн Гастинел, Морис Марешаль, Пьер Фурнье, Андре Наварра, Поль Тортелье, Морис Жендрон, Ксавье Филлипс и др. (последние пять виолончелистов приобрели мировую славу).

В начале XX века многие виолончелисты Франции гастролировали не только по странам Европы, но и в США и Канаде. Они составляли коллаборации с местными исполнителями и играли совершенно уникальные по своему содержанию программы.

О Пьер Фурнье, гастролировавшем в 1948 году по США и Латинской Америке, известный американский композитор и критик В. Томсон писал в нью-йоркской газете «Herald Tribune»: «Я не знаю никого, кто был бы выше его среди живущих виолончелистов... кто проявил бы большую глубину чувства при воплощении музыки». А критик бостонской газеты «Globe», называя

¹¹ ГУТОР Василий Петрович [10 (22), по др. данным - 2 (14) IV 1864, Кишинёв - 30 V, по др. данным - 16 III 1947, Одесса] - сов. виолончелист, педагог-методист, деятель муз. просвещения. Окончил физико-математич. ф-т Новороссийского университета. В 1886-87 учился игре на виолончели в классе К. Ю. Давыдова в Петерб. консерватории

Фурнье «великим виолончелистом и исключительным музыкантом», оценивал его искусство более конкретно: «Техническая виртуозность и совершенство стиля в их единстве полностью направлены на раскрытие музыки. Тон его бархатный, фразировка грациозна. Мастерство и глубина восприятия у этого артиста в равной мере превосходны». Уже в то время критики сравнивают П. Фурнье с П. Казальсом и Э. Фейерманом.

В рамках данной работы, мы ставим задачу раскрыть вопросы исполнительской деятельности и особенностей интерпретации только тех виолончелистов, которые исполняли рассмотренные произведения А.Дютийё и Ж.Дюкро.

Ксавье Филлипс – исполнитель Концерта для виолончели с оркестром А.Дютийё «Целый мир вдали».

Впервые он исполнил Концерт «Целый мир вдали» в 2006 году с Оркестром де Пари на открытии Зала Плейель. Во время этого исполнения на концерте сидел и сам композитор, который сказал, что Ксавье Филлипс «в полной мере постиг произведение и сумел передать самую суть его названия».

В 2014 году Филлипс записал Концерт «Целый мир вдали» с симфоническим оркестром Сиэтла под управлением Людовика Морло и даже получил Grammy в номинации «Солист-инструменталист года».

Ксавье Филлипс сравнительно молодой, но уже довольно титулованный исполнитель. Он родился в 1971 году. Играть на виолончели начал, когда ему было 6 лет, а в 15 лет поступил в Высшую национальную консерваторию Парижа, где класс виолончели закончил у Филиппа Мюллера. Он является Лауреатом многих престижных конкурсов: Лауреат Международного конкурса Мстислава Ростроповича в Париже (III премия, 1990), победитель I Международного конкурса Paulo Cello в Хельсинки (1991).

Неизгладимое впечатление на него произвела встреча с Мстиславом Ростроповичем, заметившим молодого виолончелиста на конкурсе. Эта встреча положила начало многолетней дружбе и творческому сотрудничеству М.Ростроповича и Ксавье Филлипса.

Кроме М.Ростроповича, Ксавье сотрудничал и с такими дирижерами, как: Риккардо Мути, Курт Мазур, Валерий Гергиев, Кристоф Эшенбах, Джеймс Конлон, Марек Яновский, Владимир Федосеев, Гюнтер Хербиг, Элиах Инбал, Владимир Спиваков, Пааво Ярви, Джонатан Нотт и другими.

В 2015 году Ксавье Филлипс записал все произведения Бетховена для виолончели и фортепиано с пианистом Франсуа-Фредериком Ги (Aparté/Evidence). Диск был отмечен как «выбор редактора» журнала Gramophone. Самый последний альбом посвящен 6 дуэтам для двух виолончелей Жака Оффенбаха (La Dolce Volta), записанным с его давней партнершей Анн Гастинель. Осенью 2023 года вышел альбом, полностью посвященный миру Габриэля Форе, с пианистом Седриком Тибергьеном (La Dolce Volta).

Сам Ксавьер Филип увлекается сочинением электронной музыки в поп стиле. И его композиции представлены на сайте: <https://snapmuse.com/artist/xavier-philip>.

Музыкант преподает в Сионском филиале Высшей школы музыки Лозанны. Играет на виолончели работы Маттео Гофриллера (1710). К слову сказать, творческое вдохновение виолончелиста находит свое претворение и в сочинении музыки, так что за серьёзным и академичным репертуаром Ксавье Филлипса стоят и его личные композиторские опыты, написанные в стиле электронной музыки [4].

1. Стиль игры Ксавье Филлипса в исполнении Концерта «Целый мир вдали» А. Дютыйё – это выражение французского стиля, характеризующегося ровностью, «бесшовными переходами», особой нежностью, плавностью и трепетностью.

2. Его игру отличает мягкие и глубокие басы. Virtuозность при игре двойных нот и четкая вычерченность всех темпо-ритмовых изменений. В целом, для передачи мистического начала Концерта А.Дютыйё уже трудно представить какого-либо исполнителя. В техническом плане и интерпретации всех музыкальных фраз Ксавье очень чётко прочувствовал и потому концепция всего произведения прозвучала согласно Бодлеру и Дютыйё. Сама партия виолончели очень сложная и множественные артикуляционные и технические средства музыкальной выразительности – это в руках исполнителя. Ксавье проникся всеми «подъездами», лигованными нотами между фразами и внутри фраз, выискивая «гримасы» чувств и придавая им правильный оттенок и выражение.

Пример №1.



Особенно ответственно и многогранно виолончель Ксавье звучит в моменты «затухания» оркестра. Как говорилось ранее, большую роль в произведении играют динамические контрасты и в этом мастерстве Ксавье нету равных – градации звучания его виолончели настолько разнообразны, что иногда создается впечатление, что в игру вступают иные потусторонние силы.

Пример №2.



Второй виолончелист, которого необходимо отметить в данной работе – это **Готье Капюсон**, блестящий исполнитель менее сложной работы Жерома Дюкро «Анкор». Этот французский виолончелист также обладает незаурядным талантом и мастерством. К слову сказать – он почти всегда сопровождает Ж.Дюкро в его гастроях, на которых и исполняется «Анкор», переработки для виолончели и фортепиано популярных произведений из серии поп-музыки,

шансона, а также образцов известной мировой классики. Готье Капюсон и Ж.Дюкро – сложившийся дуэт.

Г. Капюсон начал заниматься игрой на виолочели с четырех лет. Он учился в Парижской консерватории у Ф.Мюллера, был участником молодежного оркестра Г.Малера, дирижерами которого являются такие маэстро, как: Бернард Хайтинк, Пьер Булез, Клаудио Аббадо.

Сегодня концерты Г.Капюсона проходят по всему миру: Париж, Лондон, Брюссел, Ганновер, Страсбург, Райнгау, Берлин, Иерусалим, Локкенхаус (Австрия), Стрезе, Сполето (Италия), Сан-Себастьян (Испания, с Оркестром Западно-немецкого радио п/у С. Бычкова), Москва, Астана и многих других.

В 2001 году он стал Лауреатом французской музыкальной премии Victoires de la Musique («Музыкальные победы») в номинации «Открытие года». В 2004 году Готье получил немецкую премию ECHO Klassik и премию фонда Borletti Buitoni.

Характеризуя творчество виолончелиста и тандема в целом, приведем цитату из критической статьи на их концерт в Санкт-Петербурге: «После хорошей порции неизвестного бальзамом оказались «Размышление» Массне из оперы «Таис», «Элегия» Форе и тем более «Гранд танго» Пьяцоллы. В дуэте равновеликих исполнителей пианист при всем его темпераменте знал свое место. Волю этому темпераменту Жером Дюкро дал в пьесе собственного сочинения под названием Encoqe, или «Бис», написанной в духе какого-нибудь милого «хоровода гномов» и сыгранной в качестве последнего номера концерта» [5].

Видимо, маэстро – неоклассик Ж.Дюкро четко продумывает свою программу, чтобы, не упуская коммерческого интереса, дать выигрышно прозвучать своему детищу «Анкору». Музыка легкая, красивая и прекрасно вписывается в программу. Нельзя упускать из виду тот факт, что для правильного звучания необходимо виртуозное мастерство виолончелиста. И здесь Г.Капюсон показывает своё искусство и даже артистизм, потому что без улыбки и некоторой театральности, пьеса может не прозвучать.

Один критик написал: «Музыка известная понадобилась музыкантам, чтобы окончательно влюбить слушателей в себя. А потому Сонату Рахманинова зал слушал уже более сосредоточенно, хотя отдельные группы публики все равно хлопали в ладоши между частями, мешая восприятию целого. Звук Готье Капюсона подкупал полнотой и идеальной ровностью ведения во всех регистрах, обретая особую роскошь в низком, баритоновом-басовом. Его виолончель пела. Еще чуть-чуть - и звук мог бы показаться прохладным, но Готье чутко контролировал комфортную «температуру», не переохлаждая и не доводя до кипения. И в этой гармонии элементов чувствовался дух Франции» [6].

Надо сказать, что Готье Капюсон и Ж.Дюкро вообще потрясают воображение своих фанатов. Это еще одна из сторон их совместной концертной деятельности. Так, например, они периодически дают «панорамные» концерты в Савойских Альпах не далеко от курорта Сент-Фуа-Тарантез на высоте 1800 метров. Для зрителей условия не предусмотрены, но все идут послушать их

пешком либо на подъемниках. Этот концерт они дали в 2023 году, а в 2018 году они снимали клип на высоте 3600 метров у ледника Пети Комбен (Швейцария).

Сегодня «Encore» блестяще исполняет и белорусский виолончелист Иван Каризна, который учится в Парижской консерватории в классе Жерома Перно. Он уже Лауреат нескольких международных конкурсов и в своих социальных сетях он отметил, что Жером Перно является близким другом Ж. Дюкро, который и посвятил «Анкор» именно Ж. Перно.

И что важно для раскрытия темы данного труда: исполняя неоклассические произведения разных авторов, Дюкро Ж. и Капюсон являются теми, кто представляет мировые премьеры сочинений Анри Дютийе, Филиппа Леру, Жереми Ропера, Пьера Булеза и многих других авторов, чье творчество относится к современным направлениям виолончельного и композиторского искусства, что подтверждает не правомерность нападок и критики коллег по цеху с обвинениями в ревизионизме, нацизме и мн. др.

Список использованной литературы:

1. Омарова, С. К. Сравнительный анализ развития виолончельной техники на рубеже XVIII- XIX веков (Франция — Германия) / С. К. Омарова. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2016. — № 5.3 (109.3). — С. 37-41. — URL: <https://moluch.ru/archive/109/26762/>

2. Виолончельная литература последних лет, «РМГ», 1907, № 41-43; Виолончельный класс К. Ю. Давыдова в Санкт-Петербургской консерватории, там же, 1914, № 7-8

3. <https://brboris.livejournal.com/1574.html>

4. <https://www.vivacello.com/xavier-phillips>

5. <https://users.livejournal.com/-arlekin-/2719325.html>

6. https://spbvedomosti.ru/news/culture/istomilis_po_nbsp_violoncheli///

ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФОРМА СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН)

*Абзалилова А. Р., магистр 1 курса факультета «Музыкальных искусств» кафедры «Дирижирование академическим хором»,
Московский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор
Иванченко Т.В.*

Термин «фольклор» - обозначает художественное и материальное культурное наследие народа. Главной особенностью фольклора является устная передача народного фольклора из поколения в поколение без использования нотных и письменных записей, которая происходит путем исполнения национальных песен, основанных на народных легендах, сказках и обрядах таких как: возвращение урожая, рождение ребенка, свадьба, проводы мужчин на охоту и другие. Все это входит в понятие «аутентичный фольклор» [1].

В настоящее время такой вид фольклора практически не существует из-за определенных социально-общественных условий, что обусловлено рядом причин. В первую очередь это связано с отношением к фольклорной традиции как к музейному «памятнику культуры», что исключает живое общение различных социальных слоев с народным творчеством. Кроме того, процесс урбанизации, разнообразные интернет-ресурсы, содержащие не всегда высокого качества музыкальную информацию, влияют на отдаление людей, особенно молодежи от своих национальных корней и фольклорных традиций. Отметим также, что в современном информационном пространстве существует тенденция к искаженной подаче народной музыки, которая выступает в роли так называемого «псевдофольклора». Такая ситуация возникает из-за того, что имеются определенные сложности в правильной подаче музыкального материала, его аранжировке, в создании качественной рекламы, которая требует определенных затрат. Отсюда – тенденция, связанная с упрощением подачи музыкального материала, что впоследствии нивелирует традиционные ценности народного творчества. В настоящее время носители национальной культуры остались далеко от столицы Республики Башкортостан, в тех местах, которые не подверглись глобальным изменениям быта, национальных традиций и устоев, влиянию глобальной интернет-системы.

В результате такой ситуации в музыкальном сообществе возникла необходимость поиска новых форм для сохранения фольклора в современных условиях. Эти формы являются своеобразной «аранжировкой» традиционного фольклора, которые необходимы для его существования в искусстве [2].

Первое направление современного существования фольклора – это создание этнического движения в виде фольклорных ансамбли. Так, в Республике Башкортостан появляются фольклорные коллективы, которые позиционируют себя как «этно-группы». Они привлекают внимание молодого поколения даже своим названием, вызывая ассоциации с различными молодежными жанрами («рок», «поп» и другие). Одними из самых ярких и популярных считаются такие этно-группы как: «Йатаган», «Аргымак», «Курайсы», «Ашкадар», «Караван-Сарай», «Мирас», «Ядкар» и многие другие.

Их популярность во многом связана с тем, что они имеют возможность гастролировать по отдаленным районам Башкирии в силу своего небольшого состава и мобильности в перемещении. Каждая из этих групп отличается оригинальностью в подаче и оформлении музыкального материала. Например, репертуар этно-группы «Йатаган» основан на аутентичном фольклорном материале, а этно-группа «Курайсы» позиционирует себя как этно-шоу группа.

Рассмотрим более подробно этно-группу «Йатаган» - одну из самых популярных в Башкортостане. В ее композициях музыканты используют народные песни с привлечением аутентичных инструментов таких как: ятаган, курай, думбыра, бишкыл, кыл-кубыз, кубыз. Приведем интересный факт, касающийся реконструкции старинного инструмента «ятаган», который до недавнего времени считался утерянным. Заслуга в его возрождении принадлежит основателю этно-группы «Йатаган» И. Шакирову и композитору А. Кубагушеву.



Рисунок 1 – Этно-группа «Йатаган»

Этно-группа «Йатаган» является ярким примером сохранения фольклорной традиции в контексте современности. В ней сочетаются признаки аутентичного фольклора и современные признаки его использования, например, этнические инструменты звучат как соло, так и в оригинальной аранжировке. Из беседы автора с руководителем группы Ильдаром Шакировым: «изначально в основе нашего репертуара лежала народная инструментальная мелодия. Со временем, когда в группу пришел вокалист – мы начали использовать вокальные произведения. Спустя некоторое время, в программу концертов был введен авторский материал и блок духовной музыки. Это говорит о том, что нам интересны разные жанры и направления, нам нравится экспериментировать и искать новые звучания».

Этно-группа «Курайсы» также является ярким представителем использования национального фольклора в современном контексте.



Рисунок 2 – Этно-группа «Курайсы»

Группа занимается популяризацией этнических инструментов и, в частности, одного из древнейших – курая, являющегося символом башкирского народа. Цветок курая изображен на государственном флаге Республики Башкортостан. Первоначально у башкир появился тростниковый курай, который изготовлялся из гладкого прямого стебля растения «медвежья дудка», которое собирали в августе или сентябре месяце [3].

Игра на курае в исполнении руководителя группы Роберта Юлдашева восхищала зрителей в различных странах Европы и Азии, также группа с успехом выступала в оперном театре Ла Скала. Кроме курая музыканты используют и другие этнические инструменты: дунгур, думбра, кубыз.

Оригинальность группы заключается в том, что, играя на таких традиционных инструментах, участники умело смешивают абсолютно далекие жанры – фольк-мьюзик, джаз-рок, этно-джаз, этно-транс мьюзик, используют современные эффекты в сценическом пространстве, привлекая на свои концерты широкую аудиторию, в том числе и молодежь.

Второе направление в Республике Башкортостан представлено национальным оркестром народных инструментов, в репертуаре которого органично сочетаются национальные и классические традиции. В своем составе оркестр имеет как этнические народные инструменты, так и инструменты симфонического оркестра. В его репертуар входят не только обработки народных песен, но и классические произведения в оригинальной аранжировке для этнических инструментов. Например, в их исполнении звучат такие произведения как: А. Вивальди «Времена года, М. П. Мусоргский «Картинки с выставки» и другие. Таким образом, происходит приобщение слушателей не только к национальным традициям, но и воспитание вкуса к классической музыке.

Из беседы автора с дирижером и художественным руководителем оркестра Линаром Давлетбаевым: «основой нашего репертуара является не только народная музыка, но еще и классическая музыка, которую мы впоследствии, исполняем на башкирских национальных инструментах. Исполнять всеми нами любимую классику на народном инструменте – довольно интересный опыт. Мы рады, что наши идеи поддерживает Союз композиторов Республики Башкортостан – они с энтузиазмом подходят к написанию аранжировок для нашего оркестра. Важной частью нашего репертуара также является народная музыка, ей мы уделяем особое внимание».

Третье направление связано с необходимостью включения в образовательный процесс музыкальных учреждений Башкирии фольклорного материала. В настоящее время в учебных заведениях традиционно музыканты воспитываются на классических образцах академической музыки, даже те студенты, которые учатся на отделениях, связанных с народными башкирскими инструментами. Поэтому возникла острая необходимость в создании фольклорного сольфеджио на материале башкирской народной музыки для воспитания у будущих исполнителей этнослуха. В связи с этим нами был разработан проект фольклорного сольфеджио, где представлен аутентичный материал, который предлагается использовать, в частности, в виде тембрового диктанта [4].

Таким образом, как показывает музыкальная практика, в наше время фольклор имеет возможность активно развиваться, обогащается новыми формами и красками, а фольклорное движение, занимающееся пропагандой национального творчества, обеспечит долгую жизнь в памяти и сердце своего народа.

Список использованной литературы:

1. Теплова И.Б. Народные исполнительские традиции (основные проблемы изучения) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А.В. Рудневой / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2004. – С. 16-23. Киреев А.Н. Башкирское народное творчество / А.Н. Киреев. – Уфа: БГУ, 1982. – 401 с.
2. Земцовский И.И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): сб. науч. тр. / И. И. Земцовский; ЛГИТМиК. Л., 1984. С. 4-15.
3. Ильясов Т. Традиционный музыкальный инструмент курай в системе культуры башкир: дисс. ... канд. пед. наук. – Уфа, 2013. – 220 с.
4. Абзалилова А.Р. «Развитие ладового слуха в курсе фольклорного сольфеджио (на примере Республики Башкортостан)»: Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XX Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2023. – С. 350-354.

О РАЗВИТИИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА В КАЗАХСТАНЕ (ОТ НАЧАЛА СТАНОВЛЕНИЯ ДО СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ)

*Асанова А.Р., магистрант 2 курса специальности «Искусство эстрады-вокалист эстрады», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Курмангалиева М.С.*

Эстрадное вокальное исполнительство в Казахстане претерпело длительное и захватывающее развитие, имея уникальную историческую основу. Со времен древности до наших дней живет казахская народная легенда о божественном происхождении музыки и пения. Согласно этой легенде, божественная песня, парящая в вышине, приблизилась к земле над великой степью кочевников и подарила народу великолепный музыкальный дар. Также среди казахского народа ходит мудрость о том, что душе каждого человека при рождении дарится частица кюя, что делает его особенным обладателем музыкальных способностей.

Разнообразие вокального искусства Казахстана объясняется не только древними историческими корнями, но и региональными особенностями. Например, в западных и южных областях популярна техника горлового пения, которая в наши дни известна как техника «фрай» или «штробас». В центральных, северных и восточных областях преобладает использование «головного звука», то есть с преобладанием позиции высокой тесситуры и открытые позиции на протяжных гласных звуках. Всем известен факт существования уникальной системы института «сал-сері», в котором обучение

вокальному и исполнительскому искусству певцов идентично с техникой и методикой обучения итальянской техники исполнения «belcanto», о чем подробно описано в статье Курмангалиевой М.С. о школе преподавания в классе последнего «сала» XX века Гарифуллы Курмангалиева [1, с.169].

Напомним, что бельканто – это техника виртуозного пения, при которой исполнитель свободно извлекает насыщенный звук, плавно переходит от одной ноты к другой, сохраняя ровное голосоведение и мягкий приятный тембр во всех регистрах. Еще одна отличительная черта казахского вокального искусства - индивидуальное исполнительство в сопровождении инструмента, при котором обязательным атрибутом было виртуозное владение не только голосом, но и инструментом. «Обращаясь к историческим аспектам, стоит отметить, что на протяжении многих столетий музыкальное искусство казахов развивалось в контексте монодической певческой культуры. Песни играли важную роль в формировании личности человека, созданные многими поколениями, они учили нравственности, формировали общие необходимые эмоции, направленные на объединение этноса.» [2, с.138].

В начале 20-х годов прошлого века были сделаны первые шаги в продвижении казахской музыки на новый уровень профессионализма, согласно реалиям, того времени.

Такие композиторы, как Н.Тлендиев и Ш. Калдаяков творили песни, которые стали неотъемлемой частью культуры казахского народа и имеют актуальность по настоящее время. Наследие этих выдающихся музыкантов стало эталоном, ориентиром для последующих поколений композиторов в развитии песенного эстрадного искусства на многие годы вперед. Следующее поколение С.Байтереков, К.Дюйсекеев, Т.Кажгалиев, С.Еркимбеков, К.Шильдебаев, Е.Интыкбаев и мн.др. Еще одним решающим шагом в отечественной эстраде стало открытие эстрадно-цирковой студии. Это облегчило задачу воспитания талантов и вывода их на сцену, не смотря на отсутствие консерваторского образования. Эстрадно-цирковому искусству обучались под руководством Б.Жилисбаева и Л.Кесоглу. Они являются первыми вокальными «коучами» первых эстрадных вокалистов. Так происходило постепенное взаимопроникновение народных и эстрадных жанров. Именно отсюда и прокладывали свой путь ансамбли и певцы. В КазССР эстрадно-цирковая студия стала трамплином на большую сцену ансамбля «Гульдер» и многих артистов: Кайрат Байбосынов, Разиева Гульвира, Ракишев Данеш, Мусабаев Рашид, Ешекеев Мадениет, Макпал Жунусова, Сембек Жумагалиев, Капаш Кулышова, Рамазан Елибаев, Роза Рымбаева, Нагима Ескалиева и многие другие.

Эстрадный вокал 60-90-х годов отличался строгостью и сдержанностью по форме и содержанию песен. А по технике исполнения если сравнивать с нынешней культурой современного вокала в мире и в нашей стране, то первое, что бросается в глаза, это очень неестественное округление звуков, «широкая» артикуляция, свойственная и применимая больше в академическом вокале. Обязательным условием для артистов того времени было получить одобрение у Художественного Совета СССР, весь репертуар усердно проверялся на

отсутствие антисоветской пропаганды в музыке, в ритме, в тексте. И не только, в поведении на сцене и в одежде были четкие рамки, ограничения касались и вопросов поведения на сцене и создания образов. Но конечно же несмотря на ограничения, в каждой системе бывают «бунтари», так и в нашей стране были группы, которые противоречили идеологическим положениям и общему курсу развития не только нашей республики, но и всего Советского Союза. Так, мы все знаем, как клеймили подражателем «Beatles» - «Дос-Мукасан». «Вокально-инструментальный ансамбль «Дос Мукасан», созданный студентами Казахского политехнического института в 1967 году прогремел на всей территории постсоветского пространства. Единственное, что мы сегодня можем констатировать, это отсутствие должного PR, потому что солистка данного ансамбля Курманай Омарова, например, еще при жизни, так же, как и Р.Рымбаева могла стать визитной карточкой страны. Она была обладателем уникального полетного голоса и богатого тембра, конкурирующего с данными многих известных певцов постсоветского пространства (Анна Герман, Т.Анциферова и мн.др..)» [3, с.12].

Курманай Омарова (2.X.1949 – 2.VII.1994 г.) пела в составе квартета «Айгуль», созданного в стенах ЖенПИ, а также выиграла лауреатство на Всесоюзном конкурсе «Алло, мы ищем таланты». Когда Курманай спела песню «Сияет месяц в вышине» Микаэла Таривердиева, председатель жюри конкурса, отметил прекрасный тембр ее голоса, который до сих пор вызывает благоговение даже у профессиональных вокалистов. При разговоре у нее был обыкновенный, ласковый женский голос, ну может быть глубже по звучанию, чем у обычного человека. А вот пела она мощным низким голосом, который одни считают контральто, а другие меццо-сопрано, в пении голос ее преображался и становился необыкновенно сильным. «Молодая исполнительница Курманай, будто искусный художник, фантастически окрашивает тонкими оттенками все грани чувств, окунается и растворяется в истории любви. Ее чистый голос и владение эстрадным сценическим мастерством поражает и радует», — писали в 1971 году об исполнении Курманай песни из японского кинофильма «Лето любви». Много песен исполнила Курманай – «Есіңе ал», и «Асыл арман» Е.Хасангалиева, «Мұнайма» и «Шақырады көктем» А.Бейсеуова, «Письмо» А.Бабаджаняна, «Никогда» О.Фельцмана, а «Сағындым сені» Е.Хасангалиева, «Жан досым» Д.Сулеева, песни зарубежных композиторов. Особенно любимой ее песней была «Сағындым сені» («Я тоскую по тебе»). Автор Е. Хасангалиев считал Курманай лучшей исполнительницей его песни [4. Интернет ссылка на видеофайл].

Поклонники, конечно, помнят и неповторимое исполнение песни «Жан досым», написанной Досымом Сулеевым на слова Т.Молдагалиева специально для нее. Автор, впервые услышав свою песню в исполнении Курманай, заплакал. Выступление Курманай на концерте в честь 25-летия ансамбля было последним. При исполнении двух этих песен в ее голосе звучали какие-то новые едва уловимые нотки. Будто она предчувствовала, что навеки прощается со всеми. Заболела она внезапно. Через кровь в больнице ей занесли гепатит В, возникли проблемы с печенью, спасти ее не смогли. В 1994 году ее не стало. 2

июля 1994 г. смерть потрясла участников группы и ее многочисленных друзей — ушла в мир иной их солистка Курманай. И теперь поклонники с тоской говорят о ней «Сагындым сені, жан досым» ...

В 2023 году, в рамках проекта «Қуа бол» Казахского музыкального канала «Гакку» [5, интернет ссылка на видеофайл] сделали ремэйк этой знаменитой песни. Исполнить эту композицию доверили восходящей звезде современной эстрады, девушке музыковеду – вокалистке, выпускнице Казахского Национального университета искусств из Астаны – Зарине Божаковой. Видеоклип опубликован на страницах социальных сетей и обрел повторную волну популярности, возродив народную любовь слушателей. Хотя стиль и манера исполнения отличаются от оригинала, это не помешало Зарине дать прочувствовать целую гамму чувств, которые заложил автор. В ремэйке аранжировка схожа на оригинал песни, отличается своей структурой. Песня в соль мажоре (G-dur) как и в оригинале спетой Курманай. Вначале певица использует спокойный голос с предыханием, а уже на припеве показывает мощь и силу своего вокала. Вместе с этим, на протяжении всего произведения Зарина использует мелизматику что делает ее вокал более живым, пластичным и современным. Вдохнув полной грудью, плотным звонким голосом на припеве певица сумела показать *crescendo* в произведении. Кульминацией произведения можно выделить второй припев, а также после каждого припева перед куплетом есть инструментальный наигрыш (проигрыш), повторяющаяся «тема» ретро гитары как в начале, мелодия уходит в тишину. Третий куплет, который начинается с модуляции на полтона, ведет нас к кульминационному припеву, что является кульминацией всего произведения. Если сравнить тембры Курманай Омаровой и Зарины Божаковой, то у обеих вокалисток сопрано, но спектрально разными обертонами и окрасом. У первой преобладает грудной звук и более низкие обертона в голосе, а у второй вокалистки более высокое сопрано. В целом эти два варианта песни воспринимаются как данность, хотя между записями не менее 50 лет. Этим анализом мы стремимся зафиксировать наглядный пример того как развивается эстрадное вокальное искусство. И это прекрасный пример того, что лучшее всегда остается на слуху, на виду.

В Казахстане работали и другие исполнительские коллективы различного художественного профиля – Государственный симфонический оркестр, оркестр казахских народных инструментов им. Курмангазы, хоровая капелла, ансамбль народного танца, Государственный квартет, эстрадные ансамбли, духовой и джазовый оркестры. Казахстан - родина многих выдающихся исполнителей классической музыки мирового масштаба - Е. Серкебаева, Б. Тулегеновой, Г. Есимова, А. Днишева, Г. Кадырбековой, А. Мусаходжаевой, Ж. Аубакировой и колыбель звезд казахской музыкальной диаспоры за рубежом - М. Бисенгалиева, Э. Курмангалиева, сестер Накипбековых. Так проходило становление сольных артистов и знаем их выходы на первых международных конкурсах в знаменитом «Sopot», а также как была организована первая масштабная площадка «Азия дауысы» или «Жас канат».

В своей работе Интыкбаев Е.А. делит развитие казахской эстрады на две эпохи: «эстрада» от начала становления (1960-1990 гг.) и эстрада

современности. Он же внедрил термин «современная массовая музыкальная культура» (СММК- 1990-2021) [3, с.9]. Несомненно, эта работа автора как нельзя лучше раскрывает и делает обзор, объединяет все культурные изменения, а также становление в песенном искусстве независимого Казахстана в одной статье. В 1990-е годы началась новая глава в жизни не только в эстрадном искусстве, но и во всей культуре страны. Сегодня изменились вкусы, предпочтения, технологии создания песен.

На постсоветском пространстве эстрадное искусство сделало прорывной шаг с появлением группы "А-Студио". Впервые в 1990 году дебют группы состоялся в телепрограмме «Рождественские встречи». Еще раз хочется процитировать Интыкбаева : «Мы уверены, что в период пребывания в группе Батырхана Шукенова, "А-Студио" была глубоко национальной и казахстанской. Карьера Батырхана Шукенова в качестве сольного исполнителя представляет собой следующий этап в истории отечественного эстрадного искусства» [3, с.11]. В начале 2000-ых годов появились музыкальные каналы и культ видеоклипов. В индустрию ворвались «продюсеры» и их «протеже». Вокал стал более естественным, появилась тенденция к акцентированию на ритм песни нежели на мелодию. Развивалась эстрада очень быстро.

Ж.Кастеев является инициатором и организатором международного фестиваля этнофольклорной музыки «The Spirit of Tengry», который объединяет элементы этнической музыки с роком или джазом.

Т.Зарипов организует «Международный джазовый фестиваль», который каждую весну приглашает зарубежные джазовые группы. Агентство «Хабар» выступал в качестве организатора ретро-фестиваля «Алма-Ата – моя первая любовь!».

Ежегодно наша суверенная республика собирает творчески одаренную молодежь на фестивалях «Дни новой музыки», «Жигер», «Алтын алма», Международном конкурсе «Азия дауысы», а народных музыкантов - на Международном фестивале традиционной музыки. Музыкальная эстрада Казахстана выступает как самый массовый вид современного искусства, влияющий на сознание миллионов слушателей. Ее отличает многообразие стилей и жанров, связи с традиционной музыкой, обусловившие яркое своеобразие национальных течений в условиях расширяющихся контактов с мировой эстрадой, высокий уровень исполнительского мастерства, признанный широкой аудиторией. Выдающиеся представители вокально-эстрадного искусства республики, такие как Роза Рымбаева, Кыдырали Болманов, дуэт «Мюзикола», группа «Туран», Дильназ Ахмадиева, Айгуль Бабаева, Нагима Искалиева, Толкын Забирова и другие, стали олицетворением истинного художественного профессионализма, обладая волшебным воздействием на аудиторию. Нельзя не упомянуть также что в этот самый период (1991-2020гг.) период эстрада четко разделилась на два лагеря: те, которые песни собственного сочинения о жизни городского жителя-современного «казаха» и «казашки»; целая плеяда звезд возродивших в новой обработке народные песни в эстрадном звучании. Среди них: Каракат Абильдина, Шаба Аденкул, Ардак Балажанова, группа «Жигиттер», и другие.

Ярким явлением в мире эстрады Казахстана стало появления группы Кайрата Баекенова «Формат» (группа начала свой путь в 2006, но настоящему зажглась их звезда в 2015 году с хитом «Махаббат»), Гулсим Мырзабекова, Маржан Арапбаева, а талантливый Димаш Кудайбергенов своим пением перевернул все стереотипы вокального искусства мира и задал новую планку на всемирной арене и увековечил свое имя на больших сценах в столь юном возрасте, добившись признания и мировой славы.

Продолжая тему развития эстрадного искусства, описанную в работе Интыкбаева Е [3, с.8-12], то 2021-2024 гг. можно указать началом следующего этапа развития, то есть послепандемийный период. Не только в эстраде Казахстана, а всецело мировая культура приняла совершенно иные требования к искусству вокала, то есть песне и к жизни в целом. В это время стали популярными Иманбек - первый казах, первый артист во всей постсоветской территории выигравший Грэмми, Скриптонит покоровивший все страны СНГ своей непохожей на никого подачей и глубиной в текстах рэп исполнитель. А также группа ИК, Галымжан Молданазар, Раим, Назима, Аяу, Енлик, Декуин, Лили и группа создавшая новое направление Q-роп бойзбэнд «91». Новый путь развития песенного жанра резко сменил былые ценности и добавил новые требования благодаря резкому развитию цифрового контента.

Ютуб стал площадкой для новых талантов. Больше не надо искать пути на ТВ, и многие современные артисты теперь выставляют свой контент «не выходя из дома». Зрителю, в свою очередь, потреблять этот контент намного удобнее: не нужно больше ждать время программы или передачи, появилась возможность перематывания, просмотра с телефона, планшета, ноутбука, итд. без использования специального оборудования. Независимый, справедливо оцениваемый и открыто выставляемый на площадках продукт напрямую идет к зрителю. Любовь и взор народа сразу же дают свою оценку через лайки и комментарии и сокращают расстояние между артистом и зрителем.

На данное время в Казахстане соответственно наблюдается спрос и рост количество лейблов, творческих объединений таких как «Озен», «Джуз энтертэйтмент», «Шотал», «Уя», и т.д.

Музыкальные проекты «ОЮ», «Ески таспа», «Куа бол» и т.д., новые артисты цифровой эры задали моду на качественный стильный контент. Вместе с этим зритель разделился еще на две категории, где на ряду с пиратской музыкой рождается культура прослушивания легальной музыки за плату. То есть, есть вероятность того, что уже скоро и наши артисты будут получать за дистрибьюцию своего продукта согласно Законам об авторском и исполнительском праве.

Проблема медленного развития в этом направлении в том, что в музыкальной индустрии все так неоднозначно. Каждый представитель индустрии как бы связан друг другом, вроде бы все артисты в одной системе, но в то же время, это отдельные проекты, в которых артистов в основном связывает только геолокация.

Список использованной литературы:

Статьи

1. О развитии устно-профессиональной песенной школы Гарифоллы Курмангалиева и Мухита Мералиева на современном этапе // «Простор». – Алматы, 2010. – № 8 – С.169-172.
2. Огородникова С.Г. «Тенденции развития вокального искусства Казахстана XX-XXI веков» Вестник «Өрлеу»-kst 2/4/2014, с.130-138
3. Интыкбаев Е.А. – Эстрадное искусство или культура большинства современного Казахстана// УДК7.01+687.01ГРНТИ 18 Евразийский Союз Ученых №3(84), 2021.с.8-12

Электронные ресурсы

4. <https://www.youtube.com/watch?v=dxnjeIH5E58>
5. <https://youtu.be/fZ3R24XOo4A?si=sqTZVihma-CaO2Fs>

АКТУЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ С. В. РАХМАНИНОВА

*Гаибова Х.С., магистрант 1 курса кафедры «Специальное фортепиано (Орган)», Государственная консерватория Узбекистана
Научный руководитель – доктор философии по искусствоведению (PhD), старший преподаватель ГКУЗ Ислямова Д.Р.*

С. В. Рахманинов – великий пианист-композитор, один из самых последних и самых ярких представителей позднего русского романтизма. Композитор высоко ценил идеи романтизма и следовал им, при этом органично сочетая в своем творчестве различные музыкальные стили.

Творчество С. Рахманинова начало активно развиваться уже на рубеже XIX-XX веков. Его композиторское наследие можно разделить на ранний, средний и, наиболее значимый, поздний периоды. При этом, у него «одна пьеса словно становится эпиграфом к другой, перекидываются арки из конца в конец творческой жизни. Романс для шести рук (1891) повторился в Adagio sostenuto Второго фортепианного концерта, Прелюдия до-диез минор эпиграфически расположилась над Вторым и Третьим концертами (давно замечено, что в созидании их музыкального материала участвуют обе темы Прелюдии); си-минорный Музыкальный момент отозвался в высоком погребальном слове Рахманинова-композитора (Прелюдия си минор, Этюд-картина, op. 39, № 7); Прелюдия ля минор напроорочила Рапсодию на тему Паганини, словно бы вовсе не предсказуемую в 1910 году, за далекими историческими перевалами таящуюся!» [1, с. 77].

В композиторском творчестве С. Рахманинова ярким образом раскрылся образ колокольности. Этим он привнёс русский национальный колорит в свои произведения. Имитирование колокольности пронизывает все фортепианное

творчество композитора. Его сочинениям характерно басовое наполнение фактуры, где именно басы играют важную роль: они как колонны, на которых держится мелодия и гармония. К примеру, начало Второго фортепианного концерта, где вначале аккорды наполнены остинатным басом-фа, а после смены фактуры (с 9-го такта) все басы отмечены акцентом, что подразумевает главенство басовой линии на фоне гармонического заполнения в партии фортепиано и мелодии в оркестровой партии.

Говоря о тематической направленности в произведениях С. Рахманинова нельзя не упомянуть о значимости в них минорного окраса, то есть о богатстве минорной гармонии, о чем свидетельствует существующий в композиторской практике «рахманиновский аккорд» (уменьшенный терцквартаккорд с квартой, разрешающийся прямо в тонику).

«В пяти минорных сочинениях для фортепиано с оркестром, обеих минорных фортепианных сонатах или, скажем, восьми минорных пьесах из девяти Этюдов-картин, ор. 39, дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия, открыты для музыки "сцены жизни", ранее не ведомые и такие, что не открылись бы, полагаю, не будь русской культуры на рубеже веков и не будь Рахманинова» [3, с. 78].

Особое место в фортепианном наследии С. Рахманинова занимают «Музыкальные моменты» соч. 16, которые были написаны в 1896-ом году и посвящены композитору Александру Затаевичу. Каждая из шести пьес цикла – законченное, полноценное произведение, которое можно исполнять отдельно. Вместе с тем, при исполнении цикла полностью, он воспринимается целостно.

Пьесы в цикле расположены по принципу контрастности: кантиленно-повествовательного характера чередуются более подвижными и страстными. Так, первый, третий и пятый моменты написаны в одной структуре с использованием сходных средств выразительности. При этом каждая пьеса наделена своим отдельным, неповторимым настроением и смыслом. Также, вторая, четвертая и шестая пьеса при безусловной схожести – по движению, драматичности, несёт свою индивидуальную смысловую нагрузку и занимает свое особое место в цикле.

Внутри цикла также явно выделяются два контрастных мини цикла – третий и четвертый музыкальные моменты, также пятый и шестой. В цикле третья пьеса воспринимается как скорбное вступление к драматической четвертой пьесе. Оба момента написаны в минорных тональностях (субдоминантовое соотношение h-moll – e-moll) и выдержаны в одном настроении, различен только способ выражения. Пятый и шестой моменты, в свою очередь, тоже создают равновеликий цикл – в совершенно другом настроении. Обе пьесы написаны в мажорных тональностях. Пятая пьеса – созерцание, умиротворение, спокойно-развертывающаяся мелодия на фоне прозрачной гармонической поддержки, и вдруг как бурный поток, торжество природы, звучит последняя шестая пьеса цикла.

Сам композитор впоследствии писал: «...Небольшая пьеса вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение. В самом деле, я нередко убеждался, что короткая фортепианная пьеса причиняла мне гораздо

больше мук и ставила передо мной больше проблем, чем симфония или концерт. Когда пишешь для оркестра, само разнообразие инструментальных красок как-то подводит к различным мыслям и эффектам. Когда же я пишу маленькую фортепианную пьесу, я целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступлений... В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно – вот самая трудная задача, стоящая перед художником» [4, с. 4-5].

Очень интересно С. Рахманинов трактует жанр Этюда. Он даёт своим этюдам название «Этюды-картины» не случайно, указывая тем самым на их программность и подчеркивая художественную ценность. Подобно своим великим предшественникам – Ф. Шопену и Ф. Листу – С. Рахманинов синтезирует в своих этюдах техническую сторону этого жанра с драматургией художественных образов.

С точки зрения поставленной цели в «Этюдах-картинах» С. Рахманинова (подобно, как и в этюдах Ф. Шопена) главенствует художественная драматургия, когда напротив у Ф. Листа в его трансцендентных этюдах иногда зашкаливает чисто техническая составляющая. Хотя и это спорно, так как десяти из двенадцати этюдов «высшего исполнительского мастерства» сам Лист дал программные названия, соответствующие их характеру и настроению. Это связано с тем, что, в то время, когда Лист блистал на сцене, в исполнительской практике очень высоко ценилась виртуозность, которой композитор обладал в совершенстве, Эта самая виртуозность являлась первейшей и главной задачей для многих исполнителей. В русской же фортепианной школе во время творческой деятельности С. Рахманинова твердо упрочнилась идея главенства художественного замысла над техникой. Вследствии этого «Этюды-картины» сразу же органически вписались в исполнительскую практику и вошли в мировую сокровищницу фортепианной музыки.

С. Рахманинов не ставил перед собой задачи создать циклы этюдов-упражнений, по типу этюдов Черни, Крамера, Гуммеля, Клементи и поэтому он не выстроил систему технического развития в них. К примеру, они не выстроены по принципу нарастания по сложности, при этом некоторые из них развивают какой-либо вид техники или совокупность технических средств, но это явно не ставится во главу угла, подобно, как и в этюдах Шопена.

Первый цикл этюдов-картин С. Рахманинов сочинил летом в Ивановке, с 11-го августа по 11-е сентября 1911-го года. Изначально планировалась публикация 9-ти этюдов, но в издание вошли лишь 6. Этюды до-минор и ре-минор были найдены после смерти композитора, впоследствии они получили большую славу, был также этюд «Красная шапочка» ля-минор, после переработки был опубликован в 39 опусе (№6).

Девять этюдов-картин 39 опуса так же, как этюды более раннего опуса, характеризуются яркой образностью и красочностью фортепианного письма. При этом в них расширяется объём, усложняются и увеличиваются средства изложения, и очень ярко проявляется симфонизация и усиление драматической составляющей.

При прослушивании «Этюд-картин» обоих опусов складывается впечатление, что С. Рахманинов и ставил перед собой цель изобразить картины русской природы, быта, придать произведениям чисто русский дух в самом широком понимании. Причем, эти картины созданы как-бы «широкими мазками», яркие, самобытные, каждая как небольшое повествование. Каждый этюд в обеих циклах – это законченное самостоятельное произведение, со своей индивидуальной драматургической концепцией и смысловой нагрузкой. Что, собственно, и даёт возможность исполнения любого этюда отдельно. При этом, исполнение что более раннего цикла, что и более позднего цикла «Этюд-картин» целиком, создаёт впечатление законченности и монументальности.

С. Рахманинов поистине гениальный музыкант, обогативший мир неисчерпаемыми музыкальными сокровищами. Наследие композитора и созданные им произведения заключают в себе непреходящие ценности и несут в себе высокую духовность, столь актуальную в наше время.

Список использованной литературы:

Книги

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – СПб.: Советский композитор, 1990. – 77 с.
2. Гафурбеков Т. Музыка – моя вселенная. – Т.: Навруз, 2015. – 17-28 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – СПб.: Советский композитор, 1976. – Ч.2. – 78 с.
4. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова - М.: Советский композитор, 1966. – 4-5 с.

Статьи

1. Гаибова Х. С. В. Рахманинов - Вопросы интерпретации «музыкальных моментов» соч. 16. // Материалы межд. науч.-практ. конф. «Рахманиновская весна» / Ред.-сост. С. А. Гафурова. – Т., 2023. – 18-23 с.

Раздел II. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, КИНО И ТЕАТРА КАЗАХСТАНА

ПЕСЕННЫЙ ЖАНР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНСКОМ КИНО

*Цвет А.В., магистрант 1 курса специальности «Режиссура игрового кино»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – Доктор Phd, Кабиева Тұрсынгул Қойшыбайқызы*

Богатая история казахстанского кинематографа имеет успешный опыт в плане использования песен в кино. Причём, этот опыт относится не только к популярным, но и к национальным песням. В таких известных работах, как «Амангельды» 1938 года, режиссёра Моисея Левина, или «Кыз-Жибек» 1971 года, режиссёра Султана Ходжикова, значимое место занимают национальная киномузыка и национальные песни. Эти фильмы буквально пропитаны национальным колоритом, а национальные песни сделали данные кинопроизведения поистине народным достоянием, навсегда внеся их в золотую коллекцию казахстанского кинематографа. Наряду с вышеперечисленными, в золотую коллекцию входят и другие фильмы, попавшие туда во многом благодаря прозвучавшим в них песням. В качестве примера можно привести киноленты «Наш милый доктор» 1957 года и «Ангел в тибетейке» 1968 года, снятые Шакеном Аймановым. Музыка к ним написал Александр Зацепин. В фильме «Ангел в тибетейке» прозвучали такие песни, как «Все равно ты будешь мой!», «Песня о матери», «Песня про Одиссея», «Ну и пусть» и «Гололёд». Стихи к ним написал Леонид Дербенёв. В фильме «Наш милый доктор» прозвучали такие песни, как «Надо мною небо синее», «Вальс о весне» и «Сердце, успокойся». Стихи к ним написал Яков Зискинд. Феномен упомянутых фильмов ещё и в том, что практически все песни, прозвучавшие в них, сразу же стали популярными и, что называется, ушли в народ. В современном казахстанском кино, к сожалению, подобных успехов не наблюдается. Пока ещё нельзя с полной уверенностью говорить о вырождении песенного жанра. Тем не менее специфика внутреннего спроса среднестатистического казахстанского зрителя и тенденции воздействия глобальных мировых процессов на современную киноиндустрию Казахстана заставляют серьёзно задуматься над этим вопросом. Сравнивая казахстанский кинематограф прошлых лет, с его текущим состоянием, становится очевидной проблематика данной темы. «Кинотеоретики редко высказывают свои суждения о киномузыке, а если и высказывают, то преимущественно односторонне или даже совсем ошибочно и, как правило, недооценивая роль музыки в кино» [1, с. 13]. Наша землячка и современница – Данара Мусахан по этому поводу заметила следующее: «Удивительно, но тема киномузыки достаточно редко затрагивается музыковедением и является, по сути, неизведанной областью» [3, с. 245] – конец цитаты.

В истории казахстанского кинематографа был ещё один знаковый период, когда песни с экрана, вновь, в полном составе стали народным достоянием. Речь о феномене казахской новой волны, фильме Рашида Нугманова «Игла» 1988 года. Исполнителями песен и некоторых музыкальных композиций к фильму стала, набирающая в те годы популярность, группа «КИНО». Автором стихов и музыки является Виктор Цой. В фильме прозвучали такие песни, как «Звезда по имени Солнце», «Бошетунмай», «Группа крови». Идея снять фильм о новом музыкальном направлении увлекала Нугманова задолго до начала работы над кинофильмом «Игла». В 1986 году ему удалось снять короткометражный фильм «Йя-Хха». Вот что он сам вспоминал по этому поводу: «А мне как второкурснику еще не положено было снимать самому. Но идея была замечательная. Правда, Леша хотел использовать в фильме те архивные материалы, которые у него были, — Вудсток, еще что-то. Я ему сказал, что мне сейчас интереснее советский рок. Я сам еще недавно не верил, что такое возможно, хотя когда-то тоже пытался играть и петь. Но у меня все это закончилось в середине семидесятых. А тут я вдруг услышал такую мощную рок-н-ролльную волну из Ленинграда. Я говорю ему: «Давай поедem в Ленинград и сделаем полностью фильм о нашем роке — он того достоин». Леша согласился, и мы поехали» [2, с. 167] - конец цитаты. Возвращаясь к песням из фильма «Игла», в очередной раз можно сказать, что своим огромным успехом они обязаны именно кинематографу. Способна ли современная киноиндустрия Казахстана на возникновение подобных феноменов? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно внимательно рассмотреть и проанализировать текущее положение дел. Современное казахстанское кино не лишено песенного жанра. В 2010 году вышел фильм Аскара Узабаева «Коктейль для звезды». Некоторые зрители сходятся во мнении, что данный фильм, цитата: «открыл ворота в ад, из которого на большие экраны ломанулось бесчисленное количество звезд отечественной эстрады с продукцией весьма сомнительного качества» [4] – конец цитаты. Можно ли, обсуждая подобные фильмы, говорить о песенном жанре в кино, как о серьёзном явлении, способном увлекать зрителя и влиять на его мировоззрение? Возвращаясь к теме мировой глобализации, необходимо отметить устойчивую тенденцию именовать все фильмы, сюжет которых строится с использованием песен, мюзиклами. Ярким подтверждением тому служит фильм Айдына Сахамана «Дос-Мукасан» 2021 года. Хотя это фильм об истории реальной популярной казахстанской группы прошлого столетия, всё равно, при его просмотре, не покидает ощущение устойчивого присутствия в нём музыкально-театрального сценического жанра – мюзикла. Многие лирические или серьёзные смысловые песни из казахстанских фильмов прошлого века были лишены подобной театральности. Следовательно, в некотором смысле, мы имеем дело с процессом постепенного замещения одного жанра другим. Ещё одним песенным направлением в кино являются, так называемые, «тойские» песни. Это лёгкие развлекательные или лирические песни, не претендующие на какую-либо уникальность, с простым построением и незамысловатыми текстами. Та самая тенденция, которая относится к специфике внутреннего спроса среднестатистического

казахстанского зрителя. Точкой отсчёта подобного направления можно считать фильм «Өкініш» 2013 года, режиссёра Максата Оспанова. Главную роль в фильме сыграл известный казахский эстрадный певец Кайрат Нуртас. В 2015 году вышел фильм «Побег из аула. Операция Махаббат» режиссёра Нуртаса Адамбайя. В 2017 году Виктор Бормотов выпустил на широкие экраны фильм «Все из-за мужиков». Саундтреки к этим кинолентам часто ротируются на известном казахстанском телеканале с говорящим названием «Той Думан». Вполне возможно, что здесь мы вновь имеем дело с замещением национального песенного жанра в кино лёгким эстрадно-развлекательным жанром, лишённым индивидуальности и оторванным от исконных традиционных ценностей народа Казахстана. Закономерно, что практически те же тенденции прослеживаются в киномузыке казахстанского кинематографа, в целом.

В данной статье была рассмотрена проблематика песенного жанра в современном казахстанском кино. Проведя исторический анализ и оценив текущее положение дел можно утверждать, что такая проблематика имеет место быть. На наш взгляд, единственным способом, который мог бы существенно повлиять на сложившуюся ситуацию, можно считать создание широкого дискурса по смысловому значению и направлениям киномузыки Казахстана.

Список использованной литературы:

Книги

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. - 495 с.
2. Цой В.Р. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. — М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 416 с.

Статьи

3. Мусахан Д. К вопросу исследования киномузыки Казахстана // Вестник МГУКИ. – 2013. – 5 (55) сентябрь—октябрь – С. 244–247.

Электронные ресурсы

4. Кадырбаев К. История музыкального кино в Казахстане: от Айманова до Ninety one // esquire.kz. – 2022. – 7 октября. – Режим доступа: <https://esquire.kz/istorija-muzykalnogo-kino-v-kazahstane-ot-ajmanova-do-ninety-one/#part=2>

ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ И ОНЛАЙН ПЛАТФОРМ НА ПРОДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВА

Жунусова А., магистрантка 1 курса специальности «Арт-менеджмент», Казахский национальный университет искусств

*научный руководитель – кандидат философских наук, доцент
Шаймерденова С.К.*

Социальные сети и онлайн-платформы уже давно перестали быть просто местами общения и стали мощным механизмом формирования и распространения культурных тенденций. Одной из наиболее захватывающих и перспективных областей, где это влияние особенно заметно, является сфера искусства. В эпоху цифровых технологий и гиперсвязанного мира социальные сети и онлайн-платформы выступают не только как средства общения, но и как мощные инструменты для продвижения искусства. Виртуальные пространства стали важным полем взаимодействия между деятелями искусства и публикой, преобразуя традиционные представления о распространении искусства. Сегодня мы сталкиваемся с уникальным феноменом, где влияние социальных сетей и онлайн-платформ простирается далеко за границы студий и галерей, предоставляя деятелям искусства возможность не только делиться своим творчеством, но и устанавливать новые стандарты для его восприятия и распространения. Интернет позволяет нам легко получать доступ к культурным событиям и произведениям искусства. Мы можем просматривать выставки, слушать музыку, смотреть фильмы и спектакли онлайн. Это расширяет наши горизонты и позволяет нам познакомиться с различными культурами и традициями. Кроме того, Интернет предоставляет возможность для творческой деятельности и самовыражения. Мы можем создавать свои собственные произведения искусства, публиковать их в Интернете и получать обратную связь от других пользователей. Это помогает нам развиваться и улучшать свои навыки.

В современном мире роль онлайн-платформ в распространении и продвижении арт-проектов становится неотъемлемой частью культурной парадигмы. Онлайн-платформы, будь то социальные сети, художественные сайты, или цифровые галереи, играют ключевую роль в формировании новых тенденций и влияют на восприятие искусства в массовом сознании. Прежде всего, эти платформы предоставляют деятелям искусства уникальную возможность обойти традиционные барьеры и достичь глобальной аудитории. Виртуальное пространство не знает географических ограничений, что позволяет творческим личностям представлять свои произведения тысячам или даже миллионам людей по всему миру. Это дает художникам шанс не только на широкое признание, но и на построение собственного уникального бренда в сетевом пространстве.

Кроме того, онлайн-платформы снимают ограничения, связанные с традиционными форматами искусства. Цифровые технологии предоставляют людям творчества свободу экспериментировать с новыми формами, медиа и стилями, преодолевая стереотипы и стандарты. Таким образом, онлайн-пространство становится площадкой для инноваций и разнообразия в мире искусства. Критическую роль в продвижении арт-проектов играют социальные сети, где взаимодействие с публикой становится двусторонним. Деятели искусства могут получать обратную связь, участвовать в диалоге и строить

сообщества вокруг своего творчества. Это создает новые возможности для взаимодействия искусства и зрителя, а также участвует в формировании культурных трендов. Таким образом, онлайн-платформы не только обеспечивают творческим личностям доступ к новой аудитории, но и изменяют сам характер искусства, открывая новые горизонты для креативности и взаимодействия.

Алгоритмы, используемые в социальных платформах, играют значительную роль в формировании видимости искусства, определяя, какие контенты пользователь увидит в своей ленте, поисковых результатах или рекомендациях. Анализ этих алгоритмов становится ключевым аспектом понимания того, как распространение и продвижение искусства происходят в цифровом пространстве. Алгоритмы социальных платформ стремятся адаптироваться к интересам каждого пользователя, анализируя его предпочтения, поведение, лайки, комментарии и иные взаимодействия с контентом. Это позволяет платформам предлагать персонализированный контент, в том числе искусство, которое пользователь, с высокой вероятностью, найдет интересным. Алгоритмы стремятся выявить вирусные тенденции и тренды в искусстве, что может привести к массовому распространению определенных художественных направлений или творческих концепций. Это влияет на видимость произведений, которые соответствуют текущим трендам. Алгоритмы оценивают уровень взаимодействия с контентом, такой как количество лайков, комментариев и репостов. Произведения с высоким уровнем воспроизведения получают приоритет в распределении и отображении, что может значительно повлиять на их видимость и популярность. Некоторые социальные платформы предоставляют деятелям искусства возможность продвигать свои произведения через платные рекламные кампании. Алгоритмы эффективно определяют целевую аудиторию для таких рекламных материалов, повышая шансы на привлечение внимания. Алгоритмы учитывают контекст взаимодействия пользователя с контентом. Например, они могут адаптировать отображаемое искусство в зависимости от времени суток, текущих событий или местоположения пользователя. Алгоритмы могут фильтровать контент в соответствии с правилами платформы, что может повлиять на видимость тех или иных художественных произведений, особенно если они содержат элементы, которые подпадают под ограничения или политики платформы.

Исследование этих алгоритмов является важным для деятелей и любителей искусства, поскольку это позволяет лучше понимать, как эффективно использовать цифровые платформы для продвижения и распространения творчества. Влияние алгоритмов на видимость искусства становится ключевым фактором в формировании новых цифровых стратегий в области продвижения искусства.

Социальные сети играют решающую роль в создании моста между творцами и мировой публикой, обеспечивая новые возможности для продвижения искусства и расширения его влияния. Социальные сети, такие как Instagram, Twitter, и Pinterest, предоставляют платформу для визуального контента, что делает их идеальным местом для распространения искусства.

Деятели искусства могут поделиться своим творчеством с широкой мировой аудиторией, привлекая внимание не только любителей искусства, но и потенциальных клиентов, коллекционеров и галерей. Социальные сети позволяют деятелям искусства взаимодействовать с глобальными сообществами искусства. Создание хэштегов, участие в челленджах и виртуальных выставках помогают привлечь внимание и вступать в диалог с представителями различных культур и творческих традиций. Освоение многоязычных контекстов в социальных сетях способствует преодолению языковых барьеров. Художники и галереи, предлагая контент на различных языках, могут эффективно привлекать аудиторию разных стран и культур.

Онлайн-галереи и художественные платформы, такие как Behance, DeviantArt и ArtStation, предоставляют художникам возможность выставлять свои работы в цифровом формате, обеспечивая глобальную доступность. Это позволяет арт-проектам привлекать внимание специализированных аудиторий и коллекционеров.

Виртуальные реальности и онлайн-выставки позволяют деятелям искусства создавать уникальные визуальные исследования, которые могут быть доступны всему миру без необходимости физического присутствия. Это способствует участию в глобальных событиях и содействует культурному обмену. Для молодых талантов социальные сети предоставляют путь к самовыражению и профессиональному росту. Возможность получить обратную связь от более опытных деятелей искусства и критиков помогает им развиваться и находить свою нишу в мировом искусстве.

В совокупности эти стратегии расширения аудитории и обеспечения мировой доступности обуславливают новый пласт возможностей для искусства, перенося его в цифровое пространство, где креативность не знает границ. Государственный театр оперы и балета «Astana Opera» устраивает регулярные трансляции оперных и балетных представлений через социальные сети, которые позволяют привлечь внимание онлайн-аудитории, в том числе из других регионов и стран. «Astana Opera» поддерживают аккаунты в популярных социальных сетях (Instagram, Facebook, Twitter и др.), где регулярно публикуют контент, связанный с подготовкой и проведением представлений, а также кулисной жизнью. Также для привлечения внимания и создание более глубокого взаимодействия с публикой «Astana Opera» устраивают в социальных сетях вопросы и ответы с артистами, бэкстейдж-контент и другие интерактивные форматы могут привлечь внимание и создать более глубокое взаимодействие с публикой. Использование рекламных кампаний в социальных сетях с тщательно настроенными целевыми группами может быть эффективным способом привлечения новой аудитории.

В заключении статьи мы приходим к неоспоримому выводу о глубоком и преобразующем воздействии цифровых технологий на современную арт-среду. Исследование этих влияний раскрывает богатый мир новых возможностей и вызовов, предоставляемых социальными сетями и онлайн-платформами для искусства и его продвижения.

Первым и ключевым выводом является подтверждение растущей важности цифрового пространства в формировании и распространении искусства. Социальные сети стали не только площадкой для выставления творческих произведений, но и местом, где формируются новые художественные тренды, искусство становится доступным глобальной аудитории, а художники – активными участниками мирового художественного диалога.

Вторым важным выводом является выделение роли алгоритмов в преобразовании видимости искусства в онлайн-пространстве. Анализ этих алгоритмов позволяет понять, как персонализированные рекомендации, взаимодействие влияют на успешность продвижения искусства, а также какие вызовы стоят перед художниками в связи с алгоритмической фильтрацией контента.

Третьим важным аспектом является подчеркивание роли социальных сетей в формировании виртуальных арт-сообществ. Взаимодействие деятелей искусства и публики в онлайн-пространстве способствует созданию уникальных культурных обменов, позволяя творцам не только представлять свои произведения, но и взаимодействовать с аудиторией, формируя собственные арт-бренды.

Культура и искусство являются базисным элементом развития любого общества, поэтому сохранение национальных культурных ценностей, идентичности народа в условиях развития глобального цифрового общества является первоочередной задачей государства.

Список использованной литературы:

1. Брайан Х. Маркетинг в социальных медиа Интернет-маркетинговые коммуникации / Х. Брайан. – СПб. 2013. – 288 с.
2. Брэдли Э., Макдоналд М. Социальная организация. Как с помощью социальных медиа задействовать коллективный разум ваших клиентов и сотрудников / Э. Брэдли, М. Макдоналд. – М.: 2015. – 248 с.
3. Халилов Д. Маркетинг в социальных сетях / Д. Халилов. – М.: 2013. – 240 с.
4. Маркетинг в сфере искусства <https://science.kuzstu.ru/wp-content/Events/Conference/RM/2017/RM17/pages/Articles/0706042-.pdf>

ПРОБЛЕМАТИКА SCIENCE ART В ТВОРЧЕСТВЕ С. НАРЫНОВА И С. АНКЕР

***Жалгас А.Ж., студентка 4 курса специальности «Искусствоведение»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
Юсупова А.К.***

Наука и искусство, несмотря на свои различия в подходах и методах, имеют много общего. Наука исследует мир с помощью логики, экспериментов и фактов, а искусство выражает чувства, эмоции и внутренний мир через форму, цвет и текстуры. Искусство всегда отражало жизнь человека. С развитием технологий, научного прогресса в обществе изменяются критерии и понимание самого феномена искусства. В современном мире искусство не просто сосуществует, но и тесно взаимодействует с всеми сферами деятельности человека.

Science art – это вид современного искусства, тесно взаимодействующий с наукой. Различные научные исследования и проблемы становятся новой формой художественного выражения. Научные данные могут быть преобразованы в визуальные образы, которые воздействуют на зрителей эстетически и эмоционально. Художники, занимающиеся данным направлением, работают уже не только в мастерских, но и в лабораториях. Своим творчеством они так же могут стимулировать научный прогресс. Таким образом, science art демонстрирует красоту науки через художественное воплощение, что делает его подлинным искусством.

Одно из направлений в science art – это био-арт. Био-арт представляет собой искусство, которое использует живые материи: бактерии, микроорганизмы, целые экосистемы, как основное средство художественного выражения. Эти художники занимаются исследованиями в области биотехнологии, генной инженерии, клеточной биологии и апеллируют к вопросам этики и трансформации окружающей среды. Особое внимание уделяется демонстрации способности искусства использоваться для сотворения новых форм и образов из биологического материала, а также взаимодействия с живыми организмами и создания гибридных форм искусства.

Первопроходцем био-арта можно назвать американскую художницу Сюзанну Анкер. Используя различные техники и формы, начиная от цифровой фотографии, инсталляций, скульптуры, и заканчивая работой с модификацией генома растений, она демонстрирует полное размытие границ между наукой и искусством. Ее произведения заставляют задуматься о последствиях технологических достижений на окружающую среду и экологию.

Одним из наиболее известных проектов Сюзанны Анкер является серия фотографий «Ванитас» (рис.1), в которых поднимается тема смерти и увядания всего живого. Новое осмысление получает жанр «Ванитас». Через изображения увядших цветов, скелетов животных и ветхих предметов она напоминает зрителям о непреходящей красоте и хрупкости природы. Этот проект призван показать, что человечество должно ценить и беречь окружающую среду, иначе она может быть необратимо утрачена.



Рис 1. *Серия Ванитас (в чашке Петри) №26, 2013 г.*

Другим важным аспектом творчества Сюзанны Анкер является ее работа с использованием технологий, в частности дистанционным зондированием (рис. 2). Этот метод позволяет получать информацию о состоянии окружающей среды и изменениях, происходящих под воздействием деятельности человека. Сюзанна использует данные, полученные с помощью дистанционного зондирования, для создания своих произведений и привлечения внимания к проблемам экологии. Таким образом, творчество Сюзанны Анкер стимулирует обсуждение последствий научных и технологических достижений на окружающую среду и экологическую устойчивость. Ее проекты, такие как «Ванитас» и использование дистанционного зондирования, помогают привлечь внимание к проблемам окружающей среды и вдохновляют на действия в направлении сохранения природы для будущих поколений.



Рис 2. *Серия Дистанционное зондирование №36, 2016*

Одной из самых неоднозначных работ художницы является работа «МиноПомидор» (рис.3). Этот проект включает в себя создание модифицированных съедобных растений, таких как помидоры, способных производить миоглобин – белок, который присутствует в говядине и отвечает за их сочность и питательность. Для достижения этой цели ученые используют технологию вставки последовательности ДНК, характерной для продуктов из

говядины, в геном помидора с помощью агробактерий. Этот подход позволяет создавать растения, которые могут быть источником миоглобина, что открывает новые перспективы для производства пищевых продуктов с высоким содержанием белка.



Рис 3. *МيوПомидор, 2016*

Однако, наряду с потенциальными выгодами от таких инноваций, существуют этические и социальные вопросы, связанные с геной инженерией и модификацией генетического материала живых организмов. Важно учитывать потенциальные риски для окружающей среды и здоровья людей, а также обеспечить прозрачность и открытость в отношении использования таких технологий.

Сам био-арт представляет собой уникальное направление, объединяющее науку и искусство. Этот синтез открывает перед художниками целый мир возможностей для творчества, но в то же время вызывает серьезные этические и социальные вопросы, связанные с манипуляцией генома, клонированием и другими аспектами изменения живых организмов.

Science art в Казахстане еще находится на начальном уровне развития и пока еще не обрел широкой популярности. Основателем этого направления в Казахстане можно считать художника Сакена Нарынова.

В его работах отчетливо прослеживается стремление к исследованию научных и философских проблем через призму искусства. Его творческий подход к science art открывает новые горизонты в понимании пространства, времени и материи. Работы Нарынова, такие как «Казахская бутылка», «Кротовые норы (дыры)», «Односторонний узел», «Четырехсторонний узел», «Клетка в четвертом измерении», «На берегу космической бездны» (рис.4) и другие, погружают зрителя в мир топологических парадоксов и символических представлений о Вселенной. Эти произведения представлены в постоянной экспозиции Национального музея г. Астана. При входе в зал с экспозицией, входящий человек попадает в пустое пространство, становясь органичной частью проекта.



Рис 4. *На берегу космической бездны, 2008 г.*

Интересное замечание о творчестве художника пишет искусствовед Е. Резникова: «Ключом к пониманию структуры авторских объектов Сакена Нарынова является топология, которая изучает свойства тел и поверхностей, остающихся неизменными при деформациях – растяжениях, сжатиях, изгибах. Посвятив значительную часть творческой и профессиональной деятельности этому разделу математики, автор постигает природу пространства» [1].

Сакен Нарынов, будучи заслуженным архитектором и изобретателем, умело сочетает научные знания и художественное мастерство, создавая уникальные произведения, которые вызывают у зрителя интерес и размышления. Его работы не только визуально привлекательны, но и философски глубоки, заставляя задуматься о природе мира и человеческого существования.

В контексте развития science art в Казахстане, творчество Сакена Нарынова занимает особое место как пример инновационного подхода к объединению науки и искусства. Его работы стимулируют мыслительный процесс зрителя, помогая расширить границы восприятия и понимания окружающего мира.

Художник часто облекает свои философские интенции в виде геометрической формы. Ярко это выражено в проекте «Шесть настроений куба», где куб – простая фигура является формой для выражения разных духовных и эмоциональных состояний людей. Художник исследует зарождение таких эмоций, как гнев, умиротворение и др.

Проект представляет собой шесть скульптур в виде куба, состоящих из металлических прутков. При первом взгляде значение и смысл работы не столь очевиден. Автор подробно в интервью говорит о символическом значении данной серии: «Первый куб, прутки которого соединены без каких-либо искажений, олицетворяет порядочного человека, делающего все правильно и по закону. Второй, это молодой юноша, выбивающийся в своем взрослении из общих правил и моральных предписаний. Третий деформирован внутри, отражая лицемерие, завернутое в изысканную людскую оболочку. Четвертый показывает усталость и отчаяние человека, а пятый – его злость и

неудовлетворенность. Шестой, по словам архитектора, вышел безобразным случайно, но в этом, вероятно, и заключалась их цель» [2]. Таким образом, форма становится лишь оболочкой для исследования внутреннего мира, эмоций, чувств.

Оба художника в своем творчестве обращают внимание на важные проблемы современности, такие как взаимодействие человека с окружающей средой, экологическая устойчивость и последствия научных и технологических достижений. Сакен Нарынов исследует фундаментальные законы природы через призму искусства, тогда как Сюзанна Анкер использует науку как инструмент для вызова размышлений о важности бережного отношения к природе. Их работы становятся мостом между наукой и искусством, позволяя зрителям увидеть мир через призму креативности и интеллекта. Вместе они показывают, что искусство может быть не только источником красоты, но и средством реакции и воздействия, поисков решения на актуальные проблемы современного мира и вдохновения на изменения в лучшую сторону.

Список использованной литературы:

1. Резникова Е. Во времени и пространстве: казахстанский архитектор и художник Сакен Нарынов // **Harper's BAZAAR Kazakhstan – 2023. – 22 ноября.** – Режим доступа: <https://harpersbazaar.kz/vo-vremeni-i-v-prostranstve-kazahstan/>
2. «Это трехэтажное здание – художественный проект всей моей жизни» // Интервью с художником Д.Мазоренко – 2023. – 05 мая. – Режим доступа: <https://vlast.kz/life-eto-trehetaznoe-zdanie-hudozestvennyj-proekt-vsej-moej-zizni.html>

ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИЗМА НА РАЗВИТИЕ АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА

Блялов У., магистрант

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – PhD, старший преподаватель Кабиева Т.Қ.

С древнейших времён у людей была потребность выражать свои чувства, мысли и восприятие окружающего мира через искусство. Поэтому люди создавали не только необходимые для выживания приспособления, как орудия труда и охоты, но и старались выразить свои чувства с помощью всевозможных абстрактных форм. Рисование гематитом на стенах пещер, воспроизведение звуков с помощью костей наподобие флейты является закономерным желанием рефлексии человека. С развитием человечества шло комплексное усложнение его труда, а также появлялись самые ранние образцы искусства. Формирование жанров искусства и дальнейшее их развитие давало почву для возникновения новых канонов и форм искусства.

Анимационное искусство с момента своего появления в конце XIX века изменило парадигмы того, как передавать идеи и концепции через визуальные средства. В отличие от традиционных форм искусства, анимация позволяла создавать миры, где правила физики и реальности могут быть переосмыслены и переработаны, а человеческие формы и мотивы гиперболизированы. Карикатурность персонажей в анимационных фильмах обусловлена облегчением производства реальных и сложных природных форм, а также и самой возможностью создания нереалистичных явлений нашего мира. В свою очередь живопись в начале XX века попала под волну революционного движения – модернизма (авангардизма), которые породило множество разных жанров в изобразительном искусстве. Сюрреализм как один из жанров авангарда ставил задачу радикального поиска форм изображения нашей реальности. Жанр сюрреализма представляет собой уникальное направление в искусстве, которое сфокусировано на исследовании источников вдохновения, находящихся за пределами сознательного понимания и рационального мышления. Одним из основных источников вдохновения для сюрреалистов является - подсознание человека. Подсознание человека представляет собой слой ментальной активности, который находится вне сознательного контроля и рациональной информации. В этом скрытом уровне мышления хранятся неосознанные желания, страхи, мечты, травмы и ассоциации, которые могут оказывать значительное влияние на поведение, восприятие и творческий процесс человека. Один из столпов сюрреализма Андре Бретон писал: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [1, с.24]. Абсолютное отсутствие канонов в ранний период анимационной индустрии позволило слиться с передовыми движениями литературы, музыки и изобразительного искусства XX века. Сюрреалистические каноны абстрактных форм и искаженной реальности с легкостью влились в стилистику анимационного искусства, тем самым найдя новый метод изображения подсознания человека.

Сегодня анимационная индустрия предвзято считается, что она в первую очередь предназначена для создания детского контента. С этим можно согласиться, наблюдая за выходящими сегодня мультфильмами в кинотеатрах или на видеохостингах. Казахстанская политика поддерживает курс касательно анимационной индустрии, как инструмента воспитания подрастающего поколения в рамках конкретных культурных рамок, что логично исходит от советской модели анимационной школы. Но есть нюанс, который раскрывает особенности анимационной индустрии современного Казахстана от Советского опыта. Кинопроизводство и влияние индустрии на экономику государства было абсолютно другим. Индустрия кино в СССР была построена на плановой экономике, а не на рыночных основах, то есть у кинематографистов не было задачи создать окупаемое кино, что способствовало к экспериментаторству режисеров в создании довольно сюрреалистичных, абстрактных мультфильмов.

Такая тенденция проявляется во всех странах Варшавского договора, которые экономически обеспечивали творцов в их поисках нового киноязыка, когда в капиталистических странах создание проекта с нестандартным визуальным решением грозило большим риском или провалом в сборах, что уже плохо влияло на режиссеров и студию. Если проследить за стилистикой анимационных фильмов в США и Японии с 50-ых годов прошлого века и бывших социалистических стран, то можно увидеть стилистическое разнообразие стран Варшавского договора [3, с.242]. Сегодня Казахская анимация имеет значительную проблематику в стилистике, что негативно влияет на внешний вид продукта и его конкурентоспособность внутри самой страны. В современном мире создание абстрактных и сюрреалистичных анимационных фильмов воспринимается как относительно редкое и экзотическое занятие в контексте широко распространенных жанров и тенденций в анимационной индустрии. Это связано с несколькими факторами, включая предпочтения аудитории, коммерческие требования индустрии, а также технические и творческие вызовы, стоящие перед кинематографистами. В период советской анимации не стояли такие задачи, что позволяло включать элементы сюрреализма в детские мультфильмы.

Таким образом, сюрреализм и авангардные приемы являются неотъемлемыми элементами советской анимации и стран Варшавского договора. Если говорить про конкретные примеры сюрреализма, то можно отметить мультфильмы «Ух ты, говорящая рыба!», «В синем море, в белой пене...» Роберта Саакянца - великого режиссера советской и армянской анимации. Также можно отметить работу эстонского режиссёра Рейна Раамата «Большой Тылль» по мотивам народных сказок. Их работы наполнены нестандартными, сюрреалистическими решениями. Метаморфозность персонажей или объектов в кадре, обрывистый и нелинейный монтаж, использование эмбиента и карикатурность героев. Например, персонаж Ээх в мультфильме «Ух ты, говорящая рыба!», который меняет свой облик независимо от ситуации или трансформируется в предмет, описываемый им самим для наглядности. Изменчивость формы персонажа нужна не только для обоснования его волшебного происхождения, но и для поддержания общей сюрреалистичной обстановки всего мультфильма, ведь окружение и поведение героев также не является статичным. Когда Говорящая рыба персонаж Леонида Белозоровича рассказывает Ээху выдуманную историю о Блохе, что озеро не перебежало, нас встречает великолепный пример метаморфоза персонажа, который меняет свой облик под описание главного героя. Если представить это произведение без элементов сюрреализма, то особенность мультфильма моментально теряется. Невозможно показать нелогичность и абстрактность происходящего обычными средствами изобразительного искусства. В фильмах Раамата присутствует еще больший сюрреалистичный хаос, чем в мультфильмах Роберта Саакянца. В анимационном фильме «Ад» 1983 года, основанный на гравюрах эстонского художника Эдуарда Вийральта показывают нам форму радикального гедонизма, нравственного упадка, милитаризма. Стилистика картины имеет слабый сюрреалистический мотив,

так как наполнен осмысленной идеей происходящего, но с помощью анимации, монтажа и работы камеры, аспекты картины визуально преобразуются. Мы можем увидеть поведение, предпочтения и характеры каждого персонажа этой картины, а неоднородная скорость приближения камеры создает ощущение вашего присутствия в этом безумном кабаре [2, с.481]. Важнейшим сюрреалистическим творением Раамата является мультфильм «Большой Тылль», где стилистика первого панорамного фона напрямую отсылает нас к картине Сальвадор Дали «Постоянство памяти». Плавные и рассеянные тени персонажей, цветовая гамма, градиентные темные пятна из картины «Сон», то есть каждый кадр этого анимационного фильма имеет схожесть со стилем картин Сальвадора Дали. Сюрреализмом также не были обделены и детские мультфильмы СССР. Например, «Ёжик в тумане» Ю.Норштейна, «ФРУ-89» И.Л. Максимова, «Голубой щенок» Е.А.Гамбурга и другие. Сюрреализм пронизывает всю историю советской анимации, что и объясняет разнообразие стилей в культуре страны Советов. Но помимо СССР были страны, которые стали мастерами сюрреализма в анимации и создали свой особенный культурный пласт. Это страны Варшавского договора, которые имели схожие с Советским Союзом экономический базис позволяющий экспериментировать с визуальным языком, без вреда для индустрии. Например, Польская анимационная индустрия выделяется среди множества мировых анимационных традиций использованием сюрреализма в качестве ключевого инструмента повествования. В контексте польской анимации сюрреализм используется не только для создания эстетических образов, но и для исследования глубоких психологических, политических и философских тем. Этот подход позволяет анимационным фильмам из Польши обладать уникальным стилем и провоцировать зрителей к обсуждению и интерпретации различных аспектов графической и сюжетной символики. История формирования польской анимации довольно похожа на русскую анимационную традицию. Объединяющий фактор данных культур это - Владислав Старевич, основатель русской и польской анимации, повлиявший на мировую историю анимационного кино [4, с.50]. После Старевича идет период авангарда, где польские аниматоры только открывали для себя мир анимации. Такими пионерами были Франтишка и Стефан Темерсон. С приходом Яна Леница и Валериана Боровчика в польскую анимационную среду, произошло формирование традиции, в рамках которой польская анимация стала восприниматься как одно из наиболее выдающихся явлений в контексте сюрреалистического искусства. Это было обусловлено уникальным подходом Леница и Боровчика к использованию сюрреализма в анимационном производстве. Их работы стали эпохальными в польской анимации благодаря смелому экспериментированию с визуальными и сюжетными аспектами, а также за счет интенсивного использования символизма и аллегории. Они стимулировали развитие стилистических характеристик, способствовавших формированию польской анимационной школы как одной из самых сюрреалистичных в мире. Можно также упомянуть работы Витольда Герша, где мы видим монохромных персонажей похожих на изображения из пещер,

нарисованных людьми палеолита. Одним словом это стиль работы Герша, который стремился создавать и показывать миры исключительно с помощью цвета. Еще одним видным сюрреалистом был Даниэль Щехура со своим фильмом «Путешествие», а также работы Юлиана Юзефа Антонищак «Как это происходит», «Как работает Такса» и фильмы «Сын», «Птица» Рышарда Чекала [5]. Все эти режиссеры и их фильмы используют весь инструментарий сюрреализма, такие как неопределенность форм объектов, сильно искаженная перспектива, градиентность света и тени и активное использование черных пятен, то есть визуальные черты сюрреализма. Для влияния на эмоции зрителя часто используется нелинейный монтаж, эмбиент и прыжки между крупностями. Комбинация этих приемов автоматически образуют атмосферу, некую особенность в кинопроизведении, которая не достижима обычными средствами киноязыка.

Также можно упомянуть еще одного великого режиссера сюрреалиста, но уже чешского происхождения - Яна Шванкмайера. Ян наглядно показывает, как снимать настоящие сюрреалистические фильмы. Его излюбленной техникой является стоп-моушен и перекладка, по этой причине эти виды техники анимации часто встречаются в большинстве его игровых фильмов. Фильм «Спокойная неделя в доме» 1969 года буквально разделена на две части. То, что снято на камеру с живым актёром и на часть, где показано движение и метаморфоз объектов с помощью стоп-моушен анимации. Мультфильм «Игра с камнями» представляет собой работу, в которой Ян Шванкмайер проявил особый интерес к анимации, уделяя ей значительное внимание и используя ее в качестве главного художественного средства. В фильме «Последний фокус господина Шварцвальда и господина Эдгара» нам показано сюрреалистическое соперничество двух фокусников, где мы видим идеальное сочетание анимационных приемов и игрового кино. Множество гэгов (*гэг - комедийный приём, в основе которого лежит очевидная нелепость*) в этом фильме, сегодня популярны в интернет пространстве, где множество энтузиастов прибегают к сюрреалистическим приемам для достижения комического эффекта. Сюрреализм стал неотъемлемой частью искусства анимации, интегрировавшись в нее полностью, в то время как в качестве отдельного жанра изобразительного искусства сюрреализм утратил свою популярность.

В современном мире есть также множество авторов, которые активно используют сюрреализм как киноязык для передачи своих идей, но большинство из них находятся в рамках интернета, не ставя цель создавать популярное или фестивальное кино. На видеохостинге «Ютуб» есть целый канал «Surreal entertainment», который выпускает около юмористические, пародические видео сюрреалистического характера [6]. Такого рода каналов очень много в интернет-пространстве и их специализация разнообразна, но очевидный факт, что сюрреалистическое мышление и понимание распространяется среди людей. Вещи, над которым бы никто не смеялся и не понимал, сейчас используется людьми для общения и самовыражения.

Следует упомянуть еще одного современного режиссера сюрреалиста - Масааки Юаса. Юаса один из тех смельчаков, которые пошли на путь поиска

особенного стиля. Его работы «Галактика Татами», «Кайба», «Игры Разума», «Человек-Дьявол: Плакса» пример того, как можно сделать довольно странные стилистические решения популярными. Вульгарность анимации персонажей, использование реальных коллажей и фотографии в аниме, искажение понятии о форме героев и так далее. Визуальный стиль фильмов Масааки Юасы доказывает нам, что обычный зритель может смотреть с интересом на нестандартные мультфильмы, ведь сегодня это большой риск.

Таким образом, можно сделать выводы, что сюрреализм стал существенным аспектом в развитии анимационного искусства, пережив при этом своеобразное воскрешение и получив второе дыхание. В настоящее время создание кинематографических произведений с использованием сюрреалистических элементов представляет собой сложную задачу, поскольку существует значительный риск искажения или непонимания со стороны аудитории, а также инвесторов. Только единицы умудряются создавать что-то смелое и особенное, в то время как другие творцы вынуждены прикладывать дополнительные усилия для обогащения киноязыка. Сюрреализм и анимация имеют общий период формирования и становления канонов, а также очень богатую историю в лице аниматоров и режиссеров бывших социалистических стран, которые не уставали создавать новые экспериментальные проекты. Потому что экспериментаторство - главный залог прогресса во всем.

Список использованной литературы:

1. Андре Бретон. Манифест сюрреализма, 1924
2. История национальных кинематографий. Советский и постсоветский период. «Академический проект» Москва, 2020
3. Очерки истории казахского кино. Алма-Ата, 1980
4. Семён Гинзбург. Рисованный и кукольный фильм, 1957
5. Анджей Коссаковский «Польский анимационный фильм 1945–1974»
6. Канал «Surreal entertainment» <https://www.newsweek.com/youtube-memes-surreal-entertainment-big-chungus-1387901> (дата обращения: 08.04.2024)

ЗАМАНУИ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ КӨК БӨРІ СИМВОЛЫ

***Джумагалиева А.М., «Өнертану» мамандығының 1 курс магистранты,
Қазақ ұлттық өнер университеті***

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, профессор Юсупова А.К.

Бүгінгі күні қазақ кескіндемесінің суретшілері өз туындыларында күнделікті өмірімізде кездесетін әртүрлі тақырыптардан бастап, пәлсапалық мәні бар күрделі мазмұнды саналуан бейнелерді суреттеп жүр. Әсіресе, олардың арасында хайуанаттар бейнесі жиі кездесетінін атап өтуге болады. Соның ішінде қазақ кескіндемесінде жануарлар символикасынан Көк бөрі бейнесіне ерекше басымдық беріледі. Өйткені қасқыр образы түріктердің

әскери рәмізі ретінде қолданылған. Тіпті қасқырдың басы бейнеленген тулар Атилла, Алтын Орда әскерлерінде, болгар мен қыпшақтар да ұшырасқан деген мәліметтер бар. Тағы бір деректерде түрік қағаны алтын кестемен тігілген қасқыр басы бейнеленген бас киім кигені және дәл сондай байрақ ұстағаны туралы «Тан-шу» атты жылнамасында жазылған [1].

Көк бөрі символы жайлы фольклорлық зерттеулерде Ш. Уәлиханов [2], З. Наурызбаева [3], арғықазақ мифологиясында С. Қондыбай [4], О.Жанайдаров [5], Ж.К. Каракозова мен М.Ш. Хасанов [6], көне түрік эпсаналары мен аңыздарын зерттеген А. Бисенбаев [7] өз еңбектерінде жазады. Қазақ кескіндемесіндегі жануарлар бейнеленген туындылардың символдық мағынасы туралы Р. Ергалиева[8], А. Юсупова[9], Р. Көпбосынова [10] сынды өнертанушылар жазған.

1990-шы жылдардың басында Қазақстанның бейнелеу өнеріндегі бірқатар "ғасырлық" бейнелердің пайда болуы мен жойылуы қоғамның дүниетанымындағы үлкен өзгерістермен - ҚСРО – ның ыдырауымен байланысты [9]. Суретшілер белгілі бір тақырып аясынан шығып, өзіне қызықты сюжеттерді қарастырып, қалаған тәсілде бейнелеуге еркіндік алды.

1980 ж. екінші жартысы мен 1990 жж. қазақ суретшілерінің көпшілігі барлық мәселелерді көне архетиптермен бейнеледі. Олар туындыларын тылсымға толы қасиет мағыналарымен үстемелеп толтыруға тырысты. Суретшілер дәстүрлі өнердің көркемдік ұстанымдарына сүйене отырып, өздерінің жеке бейнелеу өнерін жасауға ұмтылды [9]. Шеберлер шығармаларында көне аңыз бейнелерін сала бастаған сәттерден-ақ эпсана кейіпкерлеріне жан бітіп, жансыз сызбалар мен суреттер кенеп бетінде жаңа өмірге ие бола бастады. Суретшілер шығармашылық еркіндік алғанан кейін көп тәжірибелер жасады әрі олардың әрқайсысы өзгеше қолтаңбасын табу үшін ізденді. Әсіресе, Ә. Сыдыханов, М. Нарымбетов, А. Есдаулетов, Б. Бапишев суретшілердің шығармашылығын ерекше атап өтуге болады.

Жас суретшілер арасында да көне символдарды жаңғыртып, жұмыстарында бейнелеп жүрген қылқалам шеберлерін көруге болады. Мысалы, З.Асылгазина, А. Аубакир, А. Сабыржанқызы шығармаларында Көк бөрі символы бейнеленген. Мұны көргендер түркілердің өткен тарихына, фольклорына үніліп, аңызын оқып, тереңірек тануға қызығушылық білдірері сөзсіз.

Мақалада тек ғана қасқыр бейнесін ғана емес, сонымен қатар итті де қарастыруды жөн көрдік. Өйткені, Серікбол Қондыбай «Иттің де, қасқырдың да мифтік бейнелері бастапқы ортақ бейне - ілкі жыртқыш бейнесінен өрбіп шыққан» деп тұжырымдайды. Ит пен қасқыр бірін-бірі алмастыра алатын кейіпкер деп те қарастыруға болады [4]. Тек ит мезолит (б.з.д. 13-7 мыңжылдықтар) кезінде қолға үйретілген түрі болып есептеледі. Сондықтан мақалада ит пен қасқыр символдары біртұтас бейне ретінде қарастырылды.

Әбдірашит Сыдыхановтың «Өз күшіктерін жеп жатқан ит» (1988) туындысы айтулы жаңалық болды: суретші ақылсыз ит пен иттің дәрменсіз күшіктерін байқап қалады. Өз көзімен жағдайды көрген суретші қатты әсер алады. Өйткені ұрғашы ит аяусыз өз балаларын жеп, күшіктерінің денесін

жұлқылап жан-жаққа лақтырып жатыр еді [11]. Кескіндемені суретші желтоқсан оқиғасына байланыстыра бейнелейді. Картинаның артқы фонынан адам мәйіттері шығарылып, жаназа өткізіліп жатқанын көруге болады. Сол кездегі үкімет өз халқын аяусыз машина тәрізді қырып, қаншама адамның жаназасы шығарылды деген мағынада салынған тәрізді.

Әлем мәдениетінде кездесетін мифологияға сүйеніп, итті зұлымдық символы деп қарастыруға да болады. Бірақ та көне түрік-ирандық зороастризмдік түсінігінде «Ит –жан» деп ит пен адам жанының байланысы туралы айтылады. Адамның физиологиялық төзімділігі қазақта «итжандылық» «жаны иттің жанындай сірі» деген теңеулермен беріледі. Ит –адамның жанының тұлғалануы, яғни арғықазақта «өлген адамның жаны ит кейпінде енеді» деген түсінік болған [2]. Бұл жерде ит символы халық жанының жағдайын сипаттап көрсетіп жатқандай қабылдауға болады.

Суретші Әбдірашит Сыдыхановтың «Ай қасқыры» (1994), «Көк ұрғашы қасқыр»(1994) мен «Ұран Қарасай» (2000) атты кескіндемелерінде қасқыр символы басты бейне ретінде бейнеленген. Осы кескіндемелерде ортақ белгілер мен символдар: қасқыр, Көк Тәңір –Аспан, Ай. Көк түсті қазақтар Тәңірмен теңестіріп құрметтеген. Көк - Тенгри – көк аспан. Аспан бізден тәуелсіз. Ол кімді жазалап, кімді мейіріміне бөлейтініне ерікті. Оның қалауынан адамдардың және халықтардың тағдыры шешіледі. Сондықтан да болар ел арасында «тәңір – жарылқасын» - аспаннан сый берілсін, «көк - соққан» (аспаннан лағнет атсын) мен «көк – соққыр» (аспаның болмасын) сияқты айтылатын сөздер шамандық шығу тегін көрсетеді [12]. Ал, Ай болса, Тәңір жаратқан құдірет. Қазақтар жаңа туған айды көргенде жерге сәжде жасап, сол жерден шөпті алып отқа тастау салты болған. Айда оның үстіндегі адамның келбетіне ұқсайтын дақтары үшін кемпір өмір сүретініне сенетін. Сондықтан айдың бетіне кірпіктерімді санап қоймасын деп ұзақ қарамайтын, егер саналып қойса адам сол уақытта қайтыс болады деген ырымдары болған делінеді [13]. Қасқыр – түркі-моңғолдардың билік пен күшті білдіретін көне тотем. Сырдария мен Арал бойындаға сақ тайпалары үшін Көк бөрі ерекше орында болған. Қасқыр басының бетпердесі мен терісін киіп салт атты ойындар жүргізген [2] Жоғарыда айтылған шығармаларда ортақ кездесетін әр символдың киелі, қасиетті мағынасы тарихи деректерде, мифологияда кездеседі.

Суретші кескіндемелерінде бояудың қалың жағысын қолданып, майлы бояумен әр түрлі фактура құрастыра алған. Түстері өте ашық және қанық. Көк түсті –Көк Аспан Тәңірді білдіретін артқы фон ультрамарин, кобальт қою көк түстерінің үйлесімділігінен тұрады. Оның таңбалық кескіндемесіне қарасақ, негізгі мазмұн ойға орамды, ұғынуға жеңіл әрі түсінікті етіп жеткізілгенін көреміз. Автордың қиын серпіндік композициялардан гөрі тұрақты статикалық бейнелерді ұнатқанын байқау қиын емес.

Ал Ә. Сыдыхановтың «Ай қасқыры» (1994) туындысында тігінен орналасқан форматта салынған тастың үстінде отырған қасқыр бейнесін көреміз. Кескіндеменің жоғарғы бөлігіне ай бейнеленген, туындының артқы фоны қою көк түспен боялған. Құрылымы жағынан «Ай қасқырына» ұқсас «Ұран Қарасай» (2000) туындысын атауға болады. «Ай қасқырында» салынған

рәміздер қайталанатын, дегенмен де ерекшеленетін өзгерістері бар. Екінші картина тек бейненің салынған ракурсы мен әртүрлі нышандармен толықтырумен ерекшеленеді.

Алайда Молдақұл Нарымбетовтың «Қасқыр ұрғашысы» кескіндемесінде басты назар қасқыр бейнесіне жасалады. Ол жер мен көктің арасында салмақсыздықта ұшып тұрған ерекше көріністі ұсынады. Суретші қазақ жеріне келген қолдаушы киелі жануарды асқақтатып, үлкен пішінде қуанышпен жазғанын түсінгендей боламыз.

Таңдап алынған авторлардың шығармашылығына ерекше мән беруге түрткі болған себеп жас суретшілер кескіндемелеріне талдаулардың жасалмауы болды. Мысалы, кездейсоқ пайда болған өнер туындысы жайлы Анар Аубакир өз сұқбатында былай дейді: «2012 ж. Ә.Кастеев атындағы Өнер музейі «Қазақ эпосына» арналатын көрме өткізетінін хабарлайды. Осы кезде мен магистратурада оқуымды тәмамдаған кезім еді. Көрме тақырыбы менің ғылыми жұмысыма сәйкес келді». Суретші көрмеге арнап «Жер мен Көк» атты триптих салады. Композициялық құрылымы бойынша Жаратушы мен жерді біріктіретін тігінен орналасқан сызық бойынша жасалған. Суретші көне дүниетанымды үш бөлікке бөліп жеткізеді. «Жер мен Көк» атты триптихтың бірінші бөлігі – көне түркі эпостарындағы «Мен», яғни адамның өз-өзін осы өмірде нық тұрып, сезінуі туралы. Тек «Мен» сөзі субъектіні ғана білдірмейді, қазақ тілінде екі сөзді байланыстырушы, дәнекерлеуші рөлін де атқарып, кең мағынада қолданылады. Сондықтан автор «Мен» сөзіне әлем картинасының көрсеткіші ретінде Қорқыт бейнесін салған. Екінші бөлігінде – Көк аспан символы ретінде Көк аспан қасқыры бейнесі салынған. Бұл қазақ рухының бейнесі секілді, өйткені көк қасқыр ұзақ уақыт бойы қазақ халқының өр рухы мен Көк Тәңірінің берген батасы тәрізді болды. Триптихтың үшінші бөлігі «Жер-Анаға» арналады. Босанғалы отырған әйел-ананың образын жердің жомарттығына балап, адамзаттың жерден жаратылғанын көрсетеді. Ғылыми жұмыс жазу барысында жинақтаған білімін топтастырып, өзі сюжет құрастырып, өзінің түсінігін және қабылдауын көрсетеді. А. Аубакир триптих жұмысында кей бөлігінде монохромды түстермен көне түркі елдерінің әлем картинасын әрі қарай дамытып, өзі ойлап шығарған көркем сюжетке айналдырады.

Суретші Зура Асылгазина 2020 жылы Халықаралық Кипрде болған симпозиумда көне түркі мифологиясы негізінде туындылар салды. Ол түнде кітапханадан алған түрлі кітаптар мен ақпараттарды оқыды. Күндізгі уақытта сол оқыған әдебиеттерін пайдалана отырып, фольклор мен мифтерден алған әсерін майлы бояумен кенепке бейне ретінде композиция құрап салады. Солайша қысқа уақыт ішінде көк бөрі мен перілер туралы сюжетте құрылған туындылар пайда болды.

Зура Асылгазинаның баяндауы бойынша бұрынғы кезде перілер қасқыр кейпіне де адам бейнесіне де айналып жүре беретін. Суреттегі кейіпкер пері қыз сыртқы бейнесін өзгертіп бойжеткен болып жүрген кезінде аңшыны кездестірген-мыс. Аңшы оған ғашық болып, пері де оны ұнатып қалады. Аңшы періні көру үшін орманға орала беретін де, пері соңында таңдау жасап, бойжеткен қыз түрінде қалып толығымен ер адамға мойынұсынып, бағынуды

шешеді. Триптихтың соңғы бөлігінде пері қыз бейнесінде ер азаматына арқа сүйеп, тәтті ұйқыға батып, жаңа өмірлік сапарға бірге аттанып бара жатқаны бейнеленген. Оның аппақ жалаңаш денесін қасқырдың терісі жауып, жылу сыйлап келеді. Осылайша «Пері махаббаты» (2020) атты жұмыста ескі, үйреншікті, мистикалы өмірінен сезімі үшін бас тартқан перінің трансформациясын көреміз. Триптихтың бірінші кескіндемесінде Пері қасқырлармен емін-еркін өмір сүру кезені бейнеленген, артқы фоннда аңшы оны байқаған сәті түсірілген; екінші бөлігінде аңшы мен Пері арасындағы махаббат сезімінің туындауы бейнеленген; соңғы бөлігінде триптихтың үшінші картинасында екеуінің қосылуы және Пері адамдар өміріне аттануы көрсетіледі.

Тағы бір жас суретші Асел Сабыржанқызы 2023 жылы «Форте банк Құланшы» галереясында өткен жеке көрмесінде бүріккіш бояумен кілемге салған кескіндемелерін ұсынды. Басты тақырыбы - тарихта орын алған қазақтың батыр қыздары мен ханшайымдар болды. «Көк бөрі» атты кілемге салынған туындысында қыздың жоғары бас жағына бөріні салған. Бұл жұмыста суретші қасқыр қыздың жебеушісі ретінде көрсетіледі. Суретші бейне мен кілемдегі ою-өрнектермен үйлестіре білген. Ол кілемді бастапқы түрін сақтай отырып, кей жерлерінде контур сызықтары арқылы өзі ойластырған бейнені асқан шеберлікпен шығара алған.

1980-1990–шы жж. суретшілердің кескіндемелерінде жануар символдары өте монументальды, түстер ашық экспрессивті. Шеберлер өзгеше салу тәсілі жолында көп ізденістер жасаған әрі еліміздің егемендік алуына байланысты еркіндік лебі қылқаламның бояу жағыстарынан да сезіледі.

Қорытындылай келе, 2000-2023 жж. суретшілер әртүрлі эксперименттерден қорықпаған деген ойға келеміз. Олар түрлі материалдармен жұмыс істейді. Шығармашылық жұмыстарында тарихи тұлғалар, фольклор кейіпкерлері немесе миф бейнелер салу арқылы ұлттық кодымызды ұтымды жеткізе білген. Мәселен, Анар Аубакир «Art of Sapar art of Kazakh eli» атты жобасын ұйымдастырып, 2013-2017 жж. аралығында Павлодар, Семей, Ақтөбе, Қостанай, Қарағанды, Петропавловск, Өскемен, Ақтау қалаларында жылжымалы көрме өткізді. Жас суретшілер түркі, арғықазақ мифтерін оқып, өзінің түсінігін еркін бейнелейді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Маргулан А.Х. Мир казаха. Алматы, Институт развития Казахстана – Международный фонд им. академика Алькея Маргулана, 1997 - 57 стр.
2. Валиханов Ч. Избранные произведения. – Москва, Издательство «Наука», 1987 (235,308); Валиханов Ч.Ч., Радлов В.В., Потанин Г.Н. Труды по фольклору. – Алматы, Изд. «Әдебиет Әлемі», 2013.
3. Наурзбаева З. Газета «Вечерняя Астана» № 26, статья «Ход мировой истории изменила ... женщина». – Астана, 7 марта 2014; Наурзбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы, «СаГа», 2013.

4. Қондыбай С. Арғықазақ мифологиясы. Төртінші кітап. – Алматы, «Арыс», 2008 (120, 126, 122 бет).
5. Ежелгі Қазақстан мифтері. Қазақстан балалар энциклопедиясы. Алматы, «Аруна» баспасы, 252 б.
6. Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш., Космос казахской культуры. - Алматы, ТОО «Эверо», 2011.
7. Бисенбаев А. Мифы древних тюрков. – Алматы, Изд. Мектеп, 2023.
8. Ерғалиева Р. Охотник на мамонта.//Творчество. – Алматы, 1991г.(11,12-бет)
9. Юсупова А.К. Живопись Казахстана 1980-1990-х гг.: Пути и поиски. – Астана: «Фолинат», 2009. -152 с.
10. Көпбосынова Р. Абдрашит Сыдыханов. Альбом – Алматы, 2007. (36-37 бет)
11. Барманқұлова Б.К. Абдрашит Сыдыханов. Альбом – Алматы, 2007. (68,70,139-бет)
12. Заурбекова Л.Н., Джуманова Г.Ж. Традиционная культура кочевников. – Алматы, Мирозрение кочевников, 2002. (43-61 бет.)
13. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – Москва, Изд. «Торсинг», 2003.(53,57,360,102,131,484,48,115-бет.)

ВИДЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

*Мурашбеков А.М., магистрант 2 курса специальности «Скульптура»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – деятель культуры РК, профессор
Мухаметжанов Б.А.*

С появлением таких современных тенденций как инсталляции, лэндарт, монументальная и садово-парковая скульптура больше не являются единственными в своем жанре, и в городском искусстве появилось бесконечно огромное количество новых и сложно описываемых видов городской скульптуры. Задача выражения и упрощения возможностей формообразования в какой-то степени является исходной в проблеме понимания некоторых тенденций современной городской скульптуры, ведь различные пути идей и процесса работы заключают в себе концепцию и задачи создания того или иного образа городского объекта.

Архитектурная среда и общество сегодня идут по пути глобализации, утилитарности и обобщения внутренних взаимоотношений. Данные процессы сказываются на формообразовании городской скульптуры в том, что выявляется некий интернациональный общий подход и в то же время развитие

более камерных видов городской скульптуры. Тем не менее наиболее интересным в выявлении принципов формообразования городской скульптуры является рассмотрение искусства скульптуры как такового. И в самом деле, ведь городская скульптура сегодня ни что иное как искусство скульптуры, выведенное за рамки музеев, выставочных центров, мастерских художников. Если мы попытаемся проследить стили-образование и изменение городской скульптуры, то заметим, что городская скульптура является неким заключительным этапом поисков формы и идеи скульптуры станковой, скульптуры частной. Так, кинетическая скульптура, зарождающаяся в мастерских Александра Родченко, Наума Габо, Александра Колдера обрела свою полноценную оболочку начиная с 1958 года. Работа А. Колдера «Спираль» для парижской выставки ЮНЕСКО, по сути, стала первой скульптурой с использованием кинетики в городском пространстве. Опыты Дэвида Смита с использованием новых передовых материалов, тоже только спустя время находят свое отражение в городской скульптуре в стиле минимализма того же Дэвида Смита, Александра Колдера, Тони Смита, Энтони Каро. Искусство же скульптуры «постмодерна» довольно быстро выходит за рамки музейных пространств, этому способствовало широко известное направление паблик-арта, которое по своей сути и явилось официальным обозначением выхода городской скульптуры как отдельного направления, отличного от скульптуры станковой, но все-таки ни по форме, а по контексту и содержанию.

В конце XX века известным теоретиком искусства Розалиндой Краусс было сделано довольно исчерпывающее обобщение об основной тенденции в формообразовании скульптуры как таковой, основным тезисом которого было, то, что скульптура при потере традиционных характеристик полностью лишается самого понятия этого вида искусства [1]. Данная характеристика вполне уместна в сфере рассуждений о свойствах скульптуры музейной, станковой, но так как городская скульптура всё-таки является неким «видоизмененным отголоском» искусства скульптуры как такового, то и тенденции последнего всегда меняясь, дают некий новый выход. Тем более стоит отметить так же исследования Дж Янга, который настаивал на усугублении такой тенденции как контрмонумент [2], что само по себе является вполне традиционной характеристикой городской скульптуры в части формообразования. Таким образом, рассмотрение искусства скульптуры, общественных явлений и развития архитектурной среды помогло нам выделить четыре пути современного формообразования городской скульптуры: адаптация традиционной формы, принцип нематериальной вещественности, путь абстрактно-концептуального формообразования, и использование готовой формы.

Адаптация традиционной формы. На протяжении всего 20 века городская скульптура стремясь найти новую форму, форму невещественную, сегодня проникается совершенно новым принципом своего формообразования - принципом адаптации традиционной формы. Это связано в первую очередь с тем, что в современном обществе наметился кардинальный поворот в сторону человека, своеобразный Ренессанс [3], который проникая во все сферы

человеческой деятельности возрождает интерес к человеческим потребностям, человеческим проблемам, к самому человеку как физическому объекту. Эта классическая манера восприятия жизни, несомненно, вносит логическое возвращение и к традициям. Городская скульптура в этой части стремится к тому, что через адаптацию, казалось бы, устаревших форм, обратить внимание на проблемы современности. Кариатиды, стелы, обелиски, памятники, мемориалы меняясь внешне, остаются такими же узнаваемыми и сохраняют свое изначальное назначение. Происходит своеобразная адаптация формы под современные реалии нового мира. Так, например, в 2016 году благодаря проводимому в честь 30-летия реконструкции павильона Мисва дер Роэ в Барселоне, конкурсу, были сооружены своеобразные восемь колонн из бочек для машинного масла. Эти адаптированные формы имитировали располагавшиеся на этом месте ионические колонны, но, современное прочтение, обозначенное автором Луисом Мартинес Санта-Мария «Я не хочу менять мир. Я просто хочу его выразить» [4] обращает внимание к проблемам человечества, к экологии и к невозможности кардинальных изменений в мире.

Энтони Гормли обращается к ренессансным формам и адаптирует уже человеческую фигуру к современным потребностям зрителя, многие его работы в виде человеческих фигур выступают в синтезе с окружающей природой. Форма скульптур Гормли далека от проработанных фигур мастеров эпохи Возрождения Микеланджело или Бернини, это более близко к Джакометти, который достиг эффекта неподготовленного зрителя пешеходной улицы, но само обращение к форме человеческого тела и внимание к его миру внутреннему, духовному, конечно это уже близко для эпохи Возрождения. Интересной является монументальная работа Гормли "Квантовое облако" (Лондон, 1999 г.), изображающая гигантского человека, стоящего на пирсе и выполненная в виде множества четырёхгранных полутораметровых стальных профилей. Профили упорядочены при помощи компьютерной модели, созданной по алгоритму случайного блуждания. Начальной для алгоритма была задана точка на поверхности увеличенной фигуры тела Гормли. Как утверждает сам автор, что, данный монумент – это сочетание искусства и технологии, памятник будущему, выражающий потенциал человека в конце двадцатого века [5]. Такая адаптация монументальной традиционной фигуры человека без сомнения является ярким примером приведенного принципа формообразования.

Абстрактно-концептуальное формообразование. Принцип абстрактного формообразования в скульптуре никогда не терял своей актуальности, и если в XX веке этот метод обрел популярность и некое модное течение, то во все остальные времена это была вторая основная линия моделирования скульптурных объемов, после типичной формалистской репрезентации изображаемого. Тем не менее, перед открытием «Сидящей балерины» Кунс рассказал, что вдохновлялся старой фарфоровой фигуркой, которую нашел на российском заводе [10].

Спорная эстетика увеличенных в объеме предметов быта ярче всего отразилась в скульптурных работах для города КласаОлденбурга («Ложка-мост

и вишня» 1988 г., «Печать» 1991г., «Спички» 1992 г., и др.), который в своем роде являлся главным пропагандистом данного метода в конце двадцатого века. А современный скульптор Флорентин Хофман так объясняет использование увеличенной готовой формы: «Моя цель изменить то, как люди воспринимают то или иное место» [11]. И если говорить словами Бориса Гройса, то: «Художник наших дней, это не производитель, а апроприатор (присвоитель)... со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте... Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции, или новым стереотипам восприятия» [12].

Нематериальная вещественность – это целый метод, при котором неосязаемые материи являются полноценными объектами искусства. В классическом понимании скульптуры: осязаемость, материальность были чуть ли не основными ее признаками с самого начала возникновения, но ровно до того времени, как с помощью современных технологий такие субстанции, как свет, звук, видео стали формировать объемные формы в искусстве. Иными словами, нематериальная вещественность.

В процессе появления света в скульптуре, на начальных этапах он выполнял дополнительную формообразующую функцию, так было в творчестве конструктивиста Мохولي-Надь (1895-1946), который считается одним из «отцов» светового искусства. Легкая и подвижная скульптура, это компоненты его светокосмического модулятора (1922-1930), в котором перфорированные металлические диски и решетки перемещаются двигателем. Проекторы сияют на скульптуре, заставляя ее непрерывно менять тени и отражения в поверхностях [13]. Но открытие в использование света, как самой материи по праву приписывается художникам движения «Свет и Пространство Калифорнии» (California's Light and Space Movement), которые с 1966 экспериментировали со светом и восприятием. Для Джеймса Тарелла, Роберта Ирвина, Дугласа Уилера и других участников этого движения тема произведения искусства как объекта была уже пройденным этапом. Их интересовали феномены восприятия, а также чистое исследование визуального опыта. Анализ привёл к созданию окружения с тщательно просчитанным светом и пространством, которое вызывало у зрителя оптические эффекты [14].

Перечисленные выше первые попытки выражения нематериальной вещественности в скульптуре связаны лишь с искусством скульптуры внутри помещения, для музеев, частного пространства. И как многие направления искусства, пройдя апробацию малыми формами, в город выходят уже позднее. Появлению городской нематериальной скульптуры мешали технические особенности и невозможность поддержания подобных структур в архитектурном пространстве. Со светодиодной революцией и прогрессом в интернет-сфере, световые художники создали новые парадигмы пространств для экспозиций, которые находились вне контроля коммерческих художественных учреждений. Световое искусство, как Международное движение, может быть датировано 2009 годом. Именно в этом году в городе

Сидней прошел световой фестиваль «Vivid Light» [15], и спровоцировал глобальное движение световых фестивалей. Так, в Москве уже на протяжении 5 лет проводится Московский Международный фестиваль «Круг Света». Это ежегодное событие, в рамках которого свето-художники, дизайнеры и другие профессионалы в области 2D и 3D графики используют архитектурное пространство Москвы как объект для мультимедийных и световых инсталляций.

Сегодня объемы, созданные с помощью света, видео и звука, не являются, чем-то сверхъестественным, но данный принцип нематериальной вещественности, являясь молодым, характеризует будущее современной городской скульптуры.

Выделив четыре пути, как основные в характеристике современных тенденций в формообразовании стоит отметить, что городская скульптура сегодня в своей форме идет двумя путями: первый предполагает увеличение разнообразия традиционных формообразующих свойств скульптуры, что включает в себя как поиск новых решений в ее материальной форме (абстрактная форма, готовая форма) так и использование традиционных адаптированных принципов, и второй путь который способствует синкретизации искусства городской скульптуры с другими жанрами искусства в городской среде. Так использование нематериальной вещественности объединяет скульптуру с видео-артом, инсталляционным искусством, аудиовизуальными проектами. Таким образом, наблюдается некое предполагаемое переформатирование жанра городской скульптуры в понятие арт-объекта или инсталляция[16]. Тем не менее, если в начале XXI в. второй путь объединения жанров казался многообещающими и передовым, то с появлением новых работ в поисках новых возможностей и принципов традиционной формы таких важных авторов нового видения, как Джефф Кунс, Аниш Капур, Дэмиен Херст, Энтони Гормли, становится довольно очевидно, что скульптура в целом как городская так и монументально-символическая всё же сохраняет внутри себя независимый «авторский» вид искусства форм.

Список использованной литературы:

1. Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистические мифы / [пер. с англ. Мавеевой и др.]. М. Издательство "Художественный журнал", 2003.-С.278
2. Young J. E. Memory and counter-memory. The end of the monument in Germany // Harvard design magazine. 1999.-N9.-P. 1-10.
3. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис... д-р. искусств. наук: 17.00.06. - М., 2011.
4. Competition 'Fear of columns' // FundacióMies van der Rohe: инорм-справочный портал. URL: <http://miesbcn.com/project/columns/> (дата обращения: 2017).

5. The Design and Analysis of «Quantum Cloud» // LUSAS: иНОорм.-справочный портал. URL: <http://www.lusas.com/case/civil/gormley.html> (дата обращения: 2017).

6. Мискарян К. Расширение границ // «Искусство». - 2007. - No5. - С. 42-49.

7. Berlin Junction // Amidst interpretation: индорм-справочный портал. URL: <https://amidstinterpretation.wordpress.com/2012/03/08/berlin-junction/> (дата обращения: 2017).

8. Tall Tree & The Eye. Anish Kapoor // Guggenheim-Bilbao: инорм.-справочный портал URL: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/4579/> (дата обращения: 2017).

9. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. и предисл. С.Н.Зенкина М.: Добросвет, Издательство «КДУ», 2011. - 392 с. 10. Надувная балерина ДжеффаКунса в Нью-Йорке оказалась копией советской фарфоровой статуэтки // Meduza: инО.НОВОСтной портал URL: <https://meduza.io/feature/2017/05/24/naduvnaya-balerina-dzheffa-kunsa-v-nyu-yorke-okazalas-kopiey-sovetskoy-farforovoy-statuetki-hudozhnika-uzhe-ne-raz-obvinyali-v-plagiate> (дата обращения: 2017).

11. Гиганты Флорентина Хофмана // Vltramarine: инф.-новостной портал URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/art/sculpture/82> (дата обращения: 2017).

12. Гройс Б. Политика поэтики. - М.: Ад Маргинем, 2013. - 400 с.

13. Carola Eitler. Light Art // HatjeCantz. – справочный портал. URL: <http://www.hatjecantz.de/light-art-5048-1.html> (дата обращения: 2017).

14. Keiichi Tahara, Light, Sculpture, Photography. - Paris: Assouline, 2001. - 136 с.

15. Archive. Vivid Sidney. // HatjeCantz. – справочный портал. URL: <https://www.vividsydney.com/archive/type/light> (дата обращения: 2017).

16. Лазарев М. Скульптура. Форматирование жанра // «Искусство». - 2005. - No5. - С. 30-32.

ВОЗМОЖНОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В АНИМАЦИИ

*Утегенов М., магистрант 1 курса по специальности «Режиссура игрового кино», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – Кабиева Т.К.*

С латинского «anima» означает душа, а «animation» с французского переводится как одушевление. Основа анимации состоит в движении, благодаря движению, создается иллюзия одушевления неодушевленного объекта. С развитием технологий, анимация также имеет возможность использовать звук для передачи информации. Благодаря этому анимационные картины получили возможность дать своим персонажам голоса, с помощью

которых те смогли озвучить свои мысли. Однако если картина имеет звуковой ряд, автор может слишком сильно надеяться на язык и речь чтобы донести свой посыл. На сегодняшний день не существует языковой системы, которая может в полной мере передать все мысли, эмоции и ощущения человека. К этой проблеме добавляется проблема перевода. Значение и посыл могут быть потеряны в процессе локализации работы.

Одним из достоинств визуального повествования является возможность автора донести большое количество информации, не прибегая к использованию диалогов. Для достижения этого эффекта автор должен проявить мастерство владения множеством художественных дисциплин. Автор должен использовать все визуальные инструменты в его распоряжении: композицию, цвет, освещение, фоновые элементы, ракурс, дизайн персонажа, поза персонажа или его движение. Даже тишина в кадре может использоваться как инструмент повествования. В своем интервью кинокритику Роджеру Иберту, режиссер Хаяо Миядзаки сказал «У нас есть слово для этого на японском языке», — сказал он. «Это называется ма. Пустота. Это намеренно». Он хлопнул в ладоши три или четыре раза. «Время между моими аплодисментами очень велико. Если у вас просто непрерывное действие без передышки, это просто занятость. Но если вы выделите момент, то напряжение, нарастающее в фильме, может перерасти в более широкое измерение. Если у вас постоянное напряжение при температуре 80 градусов, вы просто онемеее» Миядзаки Х. Интервью Роджера Иберта с Хаяо Миядзаки. Персональный веб-сайт Роджера Иберта [Электронный ресурс] //https://www.rogerebert.com/: архив публикаций, 2002. URL: <https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview> (дата обращения: 10.02.2024).

Все эти элементы составляет общую картину визуального ряда. Если автор осознанно отнесется к каждому из этих элементов, то он сможет рассказать намного больше, чем, если бы персонажи произнесли эту информацию вслух.

Анимация один из молодых видов визуального искусства, имеющий 100 летнюю историю. Чтобы понять, как визуальное повествование проявляется в анимации, рассмотрим наиболее удачные примеры использования данной техники. В свои ранние годы анимация не имела звукового ряда. Поэтому авторы делали персонажей своих историй более экспрессивными. Первый пример: Felix the cat - Eats are West (1925).

Рисунок №1. Кадр из анимационного короткометражного фильма «Кот Феликс»



Благодаря преувеличенному движению персонажа, которое анимация позаимствовала из искусства пантомимы, герой общается со зрителем с помощью языка жестов и визуальных символов. Это немая картина, и поэтому вся информация должна подаваться визуально. В этом примере визуальное повествование используется для передачи простых идей: персонаж гладит живот и выглядит расстроено-он голоден, персонаж выглядит злым и поднимает кулак - он злится, над персонажем появился знак вопроса, а он сам выглядит озадаченным - значит, персонаж не может понять что происходит. Тут можно увидеть, что в свои ранние годы анимация воспринималась как форма развлечения, и визуальное повествование использовалось для передачи самых базовых мыслей. С приходом звука в анимацию уменьшилась столь сильная нужда в визуальном повествовании. Теперь персонаж мог спокойно выражать свои мысли путем диалогов. У этого были как свои плюсы, так и минусы. Если начать с минусов, то отсутствия этого ограничения развязало руки авторам, что позволило им меньше уделять внимание визуальной составляющей своих работ, пример: работы студии Hanna-Barbera известны своим минимальным подходом к производству в целях экономии средств. Открытие звукового ряда в анимации позволило им создавать работы, в которых персонажи разговаривают на протяжении большей части хронометража. Такой подход хоть и не является ошибочным, но при этом не использует весь потенциал формата. От этой проблемы также страдают и многие Казахские анимационные проекты. Обильные диалоги используются не как инструмент повествования, а как способ сэкономить ресурсы производства. Плюсом же является факт, что это добавило еще один способ для лучшей характеристики героев. То как герой разговаривает, какой у него голос, какие у него особенности речи может помочь еще больше раскрыть образ персонажа.

Появилась возможность донести до зрителя сложную информацию путем экспозиции. Однако, возможность персонажей разговаривать не означает, что отпадает нужда к визуальному повествованию. Как упоминалось ранее, анимация - визуальный вид искусства. В современности то, как много автор может показать визуально является показателем его мастерства как режиссера. Примером современного использования этих принципов и техник является студия Pixar. За свое существование студия заработала множество наград и была признана как зрителями, так и критиками. Сфокусируем внимание на их немых работах. Возможно, студия известна большинству зрителей по своим крупным анимационным проектам, таким как «В поисках Немо», «История игрушек», «Корпорация монстров» и другие. Однако студия также произвела множество короткометражных работ, в которых полностью отсутствуют диалоги. Примеры короткометражные фильмы Rarigan, Bao, Piper. Также этот принцип проявлялся и в их полнометражных работах. Например, в картине «Вверх» первые 9 минут фильма полностью лишены диалогов, и делают полный пересказ жизни одного из главных героев. Благодаря ряду коротких сцен, авторы смогли рассказать как молодой человек влюбился в свою подругу детства, женился на ней, построил с ней дом, решил завести детей, понял что у них это не получится, состарился вместе с ней, а потом потерял любовь своей жизни. И все это всего лишь за 9 минут хронометража, и полностью без диалогов. Другой пример, анимационный фильм Валли, где повествование ведется от лица одноименного робота, чья задача собирать мусор на загрязненной земле. И хоть главный герой не произносит и слова, а также не имеет лица для выражения мимики, и, несмотря на то, что его тело ограничено в плане движения, авторы все равно смогли заставить зрителя полюбить своего героя с помощью эффективного визуального повествования.

Еще один современный приверженец техники визуального повествования в анимации является американский режиссер Геннадий Тартаковский. Техники визуального повествования проявлялись во многих его проектах, а также он сделал непосредственный вклад в развитие технологии, переведя элементы классической 2д анимации в 3д. В своей недавней работе, анимационном сериале Primal, он сделал решение полностью отказаться от диалогов. Обширный опыт в индустрии анимации и знание принципов визуального повествования позволило автору реализовать свою идею и получить признание как от критиков, так и от зрителей. Отличает эту работу от других вышеперечисленных примеров то, что она делает упор на экшн-составляющую, и умело совмещает ее с моментами спокойствия и рефлексии. Этот сериал также является показателем гибкости техники визуального повествования: тон и жанр серий варьируется. Одна серия может быть в жанре хоррор, а другая комичной.

Несмотря на свою высокую выразительность, эта техника создает вопрос того, поймет ли зритель замысел автора. Оно требует взаимодействие и доверия между двумя сторонами. От автора требуются приблизительное понимание, как зритель поймет заложенные им образы, а также осознанный

выбор визуального ряда и большинства элементов истории. От зрителя же требуются знание различных невербальных символов, но визуальная библиотека такого рода приобретает лишь с годами просмотра. Пример: классический анимационный прием - показать, что у героя есть идея, поставив загорающуюся лампочку у него над головой. Человек, не имеющий предыдущего опыта просмотра может не понять, что означает этот символ. Но в этом также заключается большой плюс этой техники. Она требует от зрителя более вовлеченного просмотра. Если зритель хочет в полной мере понять произведение, он должен обращать внимание на детали изображения. Из других особенностей техники следует отметить то, как она влияет на скорость повествования. Зрителю требуется больше времени что понять происходящее на экране, поэтому темп повествования замедляется. Поэтому у большинства "немых" работ обычно размеренный темп и они рассказывают неспешные, медитативные истории. В зависимости от предпочтений зрителя, ему может не понравиться медленный темп рассказа, но как было сказано ранее для реализации данной техники требуется доверия от обеих сторон.

Подводя итог, стоит отметить, что данная статья не призывает авторов полностью отказаться от диалогов в своих фильмах. Хорошо прописанные диалоги могут сильно дополнить историю. Визуальное повествование и звуковой ряд должны работать в синтезе, тем самым способствуя воплощению авторского замысла. Основная идея статьи заключается в том, что анимация, будучи визуальным видом искусства, должна в первую очередь использовать приемы визуального повествования. И если современные авторы, казахстанские или зарубежные будут активно применять принципы и техники, описанные в данной статье, то тогда они поспособствуют формированию культуры осознанного и вовлеченного просмотра у зрителя.

Список использованной литературы:

Книги

1. Jasmine Katatikarn & Michael Tanzillo. Lighting for animation: the art of visual storytelling. 2016
2. Will Eisner. Graphic Storytelling and visual narrative. 1996
3. Michael Humphris. Visual Storytelling of color and light. 2017
4. Will Eisner. Comics and sequential art. 1990

Электронные ресурсы

5. Интервью Роджера Иберта с Хаяо Миядзаки. Персональный веб-сайт Роджера Иберта [Электронный ресурс] // <https://www.rogerebert.com/>: архив публикаций, 2002. URL: <https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview> (дата обращения: 10.02.2024).

Раздел III. РЕЗУЛЬТАТЫ МАГИСТЕРСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ДОМБЫРА-ПРИМА АСПАБЫНА ШЫҒАРМА ЛАЙЫҚТАУ ПРИНЦИПТЕРІ (Қ.Қ. Қожамияровтың Ноктюрн шығармасының мысалында)

*Тулкибекова А.Т., «Қобыз және ОХА» мамандығының 2 курс
магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – педагогика ғылымдарның кандидаты, доцент
Досанова А.А.*

Қазақ халқының музыкалық өнері әр-түрлі кезеңдеріндегі әлеуметтік, тарихи-мәдени және рухани өмірінің бейнесі. Ғасырлар бойы қалыптасқан бұл мәдениет қазақтардың өмір салтымен тығыз байланысты. Ежелден қазақ халқының музыкасы оның рухани құндылықтарын көрсетіп қана қоймай, оның этикалық принциптерін, көзқарастары мен нанымдарын білдірді. Домбыра, қобыз, сыбызғыдан басқа – әуесқойлықтан кәсіпқойлыққа дейін, сүйемелдеуден жеке дыбысқа дейін кең ауқымда қалыптасқан басқа да көптеген музыкалық аспаптар болды. Солардың бірі-домбыра-прима.

Домбыра-прима аспабы Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар оркестрінің құрылуымен тікелей байланысты екені бәрімізге мәлім. Қазақ ұлт аспаптар оркестрін құрушы профессор, академик А. Жұбановтың арқасында бұл аспап оркестрдің құрамына еніп, қазақ музыка мәдениетінде өз орнын тапты. Домбыра-прима аспабында оркестрде алғашқы болып Темірбек Ахметов, Мағауия Хамзин, Алдаберген Мырзабеков, Рысбай Ғабдиев, Фуат Мансуров, Николай Андреевич Лапченков, Кан Петр Петрович, Мұхтар Нарымбетов, Амантай Нұрпеисов, Марат Хайруллин, Өтепберген Хамзин сынды музыканттар ұзақ жылдар қызмет атқарды. Еліміз Егеменділік алған шақтан бастап Қазақстанның барлық өңірлерінде халық аспаптары оркестрлері мен фольклорлық ансамбльдер ашылып, аспапты халық музыкасына деген сұраныс арта түсті. Атақты академиялық Құрманғазы атындағы оркестрі мен Н.Тілендиев атындағы Отырар сазы оркестрінен бастау алған аспапты музыка тарихы тағы да оркестрлермен толығы бастады. 1988 жылы Қарағандыда Тәттімбет атындағы оркестр, осы жылы Атырауда Дина атындағы оркестр, кейіннен Талдықорғанда М.Төлебаев атындағы оркестр, Семейдегі халық аспаптар оркестрі, Ақтөбеде А.Жұбанов атындағы оркестр, Астанада, Таразда, Қызылордада, Шымкентте оркестрлер ашыла бастады. Осы аты аталған оркестрлер құрамында домбыра прима аспабы арнайы топ болып қалыптасып, оркестрдің үніне әдемі сыңғырлаған жоғары дыбыс қосып келеді. Домбыра-прима Қазақстанда көбінесе ансамбль мен оркестрлік құрамда қолданылатын аспап ретінде қарастырылғандықтан, арнайы жеке репертуардың көлемі санаулы ғана. Қазақстанда аспапқа арнап шығармалар аз жазылатындақтан, негізінен қобызға, домбыраға басқа да аспаптарға арнайы жазылған шығармалар домбыра прима аспабына лайықталып бағдарламаға енгізіліп

келеді. Әсіресе 60-70-80 жылдардағы шығарылған шығармалар, М.Төлебаев «Поэма», К.Күмісбеков «Жастық шақ» вальсі, М.Әубәкіров «Қарақат», Н.Меңдіғалиев «Романс», Қ.Мусин «Баллада» т.б шығармалармен қоса, кәзіргі кездегі композиторлар А.Жайымов, С.Еркімбаев шығармалары да аспаптың сырын аша түсуде. Сонымен қатар. репертуар кеңейту мәселесінде тек композиторлар ғана емес, музыкант-орындаушылардың да көмегімен жүзеге асады. Мысалы. Н. Лапченков, Ө. Хамзин, М. Нарымбеков, Е. Басықараев, Б. Көбенғалиев сынды ұстаздардың еңбектері домбыра-прима аспабының дамуына елеулі үлес қосты.

Қазақстандағы кәсіби аспаптық өнер музыкалық стильдер мен жанрлардың алуан түрлілігіне ие. Ол елдің музыкалық мұрасын белсенді дамытатын және насихаттайтын көптеген талантты музыканттар мен ұжымдармен ұсынылған. Домбыра мен қобыз сияқты дәстүрлі аспаптармен қатар домбыра-прима, шертер аспаптары бұл өнерде маңызды рөл атқарады. Заманауи композициялар мен аранжировкалар жаңа дыбыстар мен бағыттарды қоса отыра, репертуардың кеңейуіне жол ашады. Жалпы аранжировка сөзі француз тілінен аударғанда "arranger" - бұл "ретке келтіру, реттеу", яғни бұл музыкалық шығарманың бастапқы түрінің өзгеруі деген мағынаны береді. [2] Аранжировка ұғымы кең ауқымды әдістердің жиынтығы болып табылады. Соның ішіндегі лайықтау процессін қарастырсақ, ол түпнұсқаға максималды түрде жүгіне, басқа аспаптың техникалық және экспрессивті мүмкіндіктері мен ерекшеліктеріне сәйкес бейімдеуді көздейді. А. Дегтеваның еңбегінде бұл ұғым туралы былай айтылған: «Музыкалық шығарманы лайықтау – бұл бір белгілі бір аспапқа арналған шығарманы екінші аспапқа бейімделе орындау» - деген [3]. Лайықтау кезінде регистрлермен динамикалық бояулар өзгеруі мүмкін. Алайда, музыка өзгеріссіз қалып, оның бастапқы материалы толығымен сақталады.

Музыкалық шығарманы таңдау кезінде бірқатар аспектілерді ескеру қажет. Домбыра-прима аспабына лайықтау принциптерін шартты түрде үш кезеңге бөлуге болады:

1. Шығарманың сипаты, оның стильдік және жанрлық ерекшеліктерін зерттеу.
2. Шығарманың диапазон құрылымымен техникалық мүмкіншіліктерін ескеру
3. Шығарманың қарқынын, динамикалық реңктер және музыкалық орындау ыңғайлылығын тәжірибеде тексеру.

Аталған принциптерді ескеру орындаушыға да, тыңдаушыға да эстетикалық қанағаттануды қамтамасыз етеді. Демек, шығарманы лайықтауда өзіндік ережелерді сақтау, сәтті лайықтаудың кепілі болып табылады. Алайда, барлық музыкалық шығармаларды белгілі бір аспап үшін сәтті лайықтау болмайтынын атап өткен жөн. Кейде шығармаларда фактураның күрделілігі соншалық, оларды лайықтау түпнұсқаның бұрмалануына әкелуі мүмкін. Сондай-ақ, композицияның құрылымындағы өзгешеліктерге байланысты әр аспаптық шығарманы басқа аспапта орындауға лайықтауға болмайды.

Жоғарыда аталғандай, репертуар кеңейтуде ұстаздар мен орындаушылардың қосқан үлесі орасан зор. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясында домбыра-прима сыныбы бойынша алғашқы ұстаздық еткен Н. Лапченковтан бастап, оның шәкірттері домбыра-прима аспабына арналған шығармалар атты жинақтарды орындаушыларға ұсынған. 1972 жылы М. Нарымбековтың «Үш ішекті домбыра-примаға арналған пьсалар» атты жинақ жарық көріп, оның мазмұны Қазақстан композиторларымен қатар шетел композиторлардың туындыларымен толықтырылған. Біздің назарымызға осы жинақтағы Қ.Қ.Қожамировтың «Ноктюрн» шығармасы қызығушылық туғызды. Аталған шығарманың домбыра-прима аспабына қаншалық сәтті лайықталғанын зерттеп көрелік.

М. Нарымбековтың музыкалық өңдеуі шығарманың тональдігі, ритағы мен өлшемін сақтай отырып, ноктюрннің түпнұсқасына адал болып қала береді. Алайда, өңдеу авторы шығарманың жалпы сипатын өзгертпейтін шамалы интонациялық өзгерістерді қосады. Ноктюрннің ерекшеліктерін біріктіретін ритақ пен өлшем де оның тембрлік дыбысына байланысты ерекше шешімге ие. Ноктюрннің үздік үлгілеріне сәйкес шығарманың негізі лирикалық әуен мен сүйемелдеудің үйлесімінен құрылады. Фортепианоның сүйемелдеуі дыбыстың кең ауқымын қамтитын гармоникалық құрылыммен қалыптаса, әуеннің обертон шкаласының акустикалық қасиеттеріне сәйкес келетін кең аралықтарда орналастырылады. Бұл қалықтаған әуенді қоршап тұрғандай терең "тыныс алатын" фон жасайтын ұзақ педальды дыбыстың әсерін жасайды. Ал домбыра-прима аспабы шығарманың негізгі әуенің жүргізіп, лирикалық нәзіктік пен әсемділіктің бейнесін суреттейді. Бұл шығармада толығымен сазды-созылмалы әуен аспапта тремоло шрихымен орындалады. Домбыра-примада легато штрихын орындауда өзіндік қолайсыздықтары бар. Аспапта тремолонь орындалуы, қолдың бірдей бұлшықеттеріне түсіп, негізінен оң жақ қолдың жүктемесіне алып келеді. Тремоло штрихын орындауда қысқа демалу үшін де мүмкіндіктер жоқ. Ол оң қолдың бұлшықеттері шамадан тыс жұмыс істеп, олардың қысылу жағдайы пайда болады. Бұл қиындықтар орындау барысында орындаушының шеберлігін талап етеді.

Жоғарыда айтылғандай, шығармада шамалы өзгерістер орын алады. Мысалы ноктюрнның екінші бөлімінде негізгі әуен түпнұсқамен салыстырғанда октаваға жоғары жазылған. Оның себебі, домбыра-прима аспабының диапазонына, дәлірек айтқанда төменгі регистрдің жоқ болуынан туындаған өзгеріс болып табылады. Бұл өзгеріс аспаптың диапазонына сәйкес мәжбүрлі шаралар болып келеді. Десе де, кішігірім өзгеріс әуеннің үйлесімділігін бұзбай, кедергі туғызбайды.

Келесі назар аударатын кезең-кульминация. Симфониялардан бастап заманауи композицияларға дейінгі әртүрлі музыкалық жанрларда шарықтау шегі шешуші рөл атқарады. Бұл тыңдаушыға ең үлкен әсер қалдыратын, эмоционалды қатысуды тудыратын сәт. Ол интонация мен әуен, аккордтар тізбегі немесе аспаптық ерекшеліктер арқылы көрінуі мүмкін. Кульминация бөлімі түпнұсқада күрделі аккордтар мен ауқымды фактурамен әуеннің шарықтау шегіне жетелейді. Ал домбыра-прима аспабына лайықталған нұсқада

бұл бөлік нотаға қарапайым түсіріліп, шығарманың толық құрылымын көрсетпейді. Негізгі әуен шығарманың ең жоғарғы үшінші октавадағы ноталарымен орындалса да, динамикалық реңктерді толығымен ашпайды. Сол себепті, біздің ойымызша егер тағы бір дауысты қосу арқылы интервалды құраса, гармониялық бояу күрделеніп, кульминация одан сайын әсерлене түспек.

Музыкалық шығарманың қай жанры болмасын, оның құрылымының қарапайым немесе күрделі болуына қарамастан шығарманың мазмұнын ашу орындаушыға байланысты екенін ескеруіміз қажет. Лайықталған шығарманы орындау кезінде міндетті кәсіби талап-бұл орындаушыдан жақсы дамыған есту қабілетін, техникалық дайындық және көркемдік талғамды талап ететін шығарма жазылған аспаптың өзіндік түсі мен ерекшелігін барынша сақтау. Лайықтаумен жұмыс істей бастағанда, түпнұсқаға барынша жақындату үшін шығарманың өзіндік дыбысын, стильдің, жанрдың және т. б. жазылған аспаптың ерекшеліктерін жақсы түсінуі керек. Белгілі бір аспаптың дыбысын қалыптастыру ерекшелігі, сөзсіз, орындау кезінде қолданылатын техника мен техникалық әдістерге әсер етеді. Аспаптардың мүмкіндіктерін, олардың табиғи қасиеттерін зерттеу және ноталық материалды мұқият өңдеу-бұл өзгерістермен жұмыс істеудің міндетті шарты болып табылады.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Гизатов Б. Казахский оркестр им. Курмангазы: (очерк творческого пути). - Алматы: Гылым, 1994. - 12 б.
2. Гаранян, Г.А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей [Текст] / Г.А. Гаранян. – Москва: Музыка, 1986. – 224 с.
3. Дегтева А. А. Основные принципы транскрипции музыкальных произведений // Актуальные исследования. 2021. №23 (50). -58 б

ЗВУКОВАЯ СРЕДА МУЗЫКИ XX ВЕКА: ДИЕГЕТИЧЕСКИЕ ЗВУКИ

***Рсмаганбетова Ж.Т., магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Кузбакова Г.Ж.***

Кинематограф второй половины XX столетия показал, что сложноорганизованные и индивидуально определенные звуковые сферы фильмов, снабженные специфическими, семантическими и аксиологическими особенностями, зачастую играют решающую роль в осмыслении цельной художественной формы произведения и авторского видения режиссера, способствуя углубленности и эстетике переживания.

Появление технологии объёмного звука вызвало потребность в научном исследовании процессов, связанных с формированием совершенно нового кинематографического мира, в котором музыке отводится особая роль — роль эмоционального регулятора и активного элемента драматургии, где основное внимание сосредоточено на анализе новых способов построения звукового пространства, сопряжённых с такими понятиями, как звуковая среда кинофильма и диегезические звуки.

В 1950-ых годах в теории кинематографа для описания всех аспектов вымышленного мира фильма на экране стали применять термин «диегетический» («дъйгез», франц.). Кристиан Метц - один из основоположников киносемиотики - считал концепцию диегетики центральной для семиотики и определял ее как “все кинематографические обозначения: сам сюжет, а также пространство и время вымышленного сюжета, участвующие в этом рассказе, а также главные герои, пейзажи, происшествия и прочие повествовательные компоненты, рассматриваемые в контексте обозначений”.

Диегезис – это термин, заимствованный из различных форм литературного творчества и обозначающий весь мир художественного произведения, и всю его “реальность” (или, иными словами, фикциональную реальность, созданную в рамках произведения). В современном гуманитарном знании “диегезис” понимается как один из уровней повествования, ограниченный пространственно-временным континуумом, то есть включающий в себя сюжет, вымышленное пространство, характеристики персонажей и обстоятельства [10]. В искусстве кино “диегезис” относится к созданной внутри экранного действия реальности. Все, что происходит в рамках диегезиса, воспринимается зрителем как часть внутриигрового пространства, это называется диегетическим. Все, что является внешним по отношению к пространству экрана, называется недиегетическим или экстрадиегетическим.

Диегетические звуки – это звуки, относящиеся к миру, созданному на экране. Это звуки, которые слышат персонажи фильма (даже если они закадровые) и на которые они реагируют. Это также звуки, которые напрямую связаны с происходящим на экране и источником которых являются действия или знаки в развивающемся действии. Примеры таких звуков включают голоса, диалоги персонажей, звуки объектов на экране, события, происходящие в видимой части экрана или за ее пределами, музыку, источником которой являются показанные в кадре объекты, усилители звука или музыканты (мотивированная музыка). Эти звуки создают «реальность» воображаемого мира, позволяя зрителю услышать звуки этого мира.

В фильме режиссёра Франклина Шеффнера и кино-композитора Джерри Голдсмита «Планета обезьян», на астронавтов, приземлившись на кукурузном поле, нападают вооруженные гориллы верхом на лошадях. Они принимают астронавтов за дикарей из вражеского племени. В результате нападения астронавт Тейлор получает ранение в горло, астронавт Додж погибает, а астронавт Лэндон теряет сознание. Пойманного Тейлора доставляют в город обезьян вместе с захваченными местными жителями, к которым относятся, как

к животным. Вся эта драматическая сцена наполнена различными звуками, источник которых остается вне поля зрения зрителя, зато зритель видит, как на них реагирует Тейлор. Ощущение смертельной опасности, нависшей над героями, создается как за счет крупных планов их испуганных лиц, так и за счет пугающих звуков. Весь визуальный ряд построен таким образом, что закадровый диегезис становится чуть ли не полноправным участником происходящего на экране действия, а именно действия в кадре.

Уже с первых тактов «Основной музыкальной темы» саундтрек №2 (M2) можно уловить повторяющийся звук Eb на фортепиано где исполнителю предлагается держать палец на струне во время игры. Фортепиано написано в нижнем регистре. Постоянное сочетание нижнего регистра (или тембрального цвета) на протяжении всей партитуры с изображениями неизвестной чужой планеты говорит зрителю: «Это зловеще»!

Использование резких, нетональных наборов высоты тона помогает усилить этот эффект. В саундтреке №4 «The searchers» (M4) басовый скользящий свисток имеет падающую высоту и подразумевает воркующий звук шимпанзе.

В саундтреке №6 «The clothes snatchers» (M6), баранный рог звучит в пятом музыкальном блоке (предвидя предстоящую охоту на человека). Другие эффекты, которые помогают создать ощущение отчуждения, включают электрическую арфу (с пометкой «медленная реверберация»), звук англунгов (индонезийский инструмент, сделанный из бамбука) и скрежет гонга металлической колотушкой. Тимбалес и бревенчатые барабаны усиливая ассоциации с каменной и деревянной архитектурой города обезьян.

В «Основной музыкальной теме», Голдсмит использует диады для скрипок пиццикато, где звуки взяты из диапазона P-0. Диада означает: движение вдвоем, при котором движение одного не может осуществляться без совпадения с движением другого.

Хоть в данном музыкальном фрагменте и отсутствует тональный центр, в нем будто ведется движение от начала к последнему набору диад, создавая ощущение разрешения неустоя к устою. (рис. 1). Музыка сопровождает изображение проходящих мимо далеких галактик, сообщая зрителю, что космический корабль преодолел большое расстояние. Диады поднимаются к последней паре тонов, которое включает в себя большой септиму (G-F#), вызывающий ощущение подвешивания, как и музыкально так и повествовательно.

Рисунок №1. Диады из P-0 (C-A-Bb-Eb-D-B-C#-F#-G-E-F).



Голдсмит время от времени, нарушал правила серийной музыкальной техники. Однако мы должны иметь в виду, что его главной заботой было то, чтобы музыка поддерживала повествование, а не строгое соблюдение правил двенадцатитонового принципа. Затем мы слышим то, что исследовательница О'Каллаган называет «мотивом Планеты обезьян» (рис. 2) где снова известный мотив встречается уже в нижнем регистре фортепиано (ряд P-0) и из-за своего резкого, ударного характера означает предстоящие проблемы.

Рисунок №2. Мотив «Планета обезьян».



Несмотря на то, что восприятие «Планеты обезьян» может быть неоднозначным, картина вызывает сильные эмоции не только из-за своей жесткой натуралистичности, создающей ощущение безысходности, но также и благодаря музыкальному сопровождению. Здесь профессиональный подход при создании звукового пространства, а именно при помощи диегетических звуков, содействовало точному формированию той самой утонченной среды где основным стремлением было желание расширить аудиовизуальный опыт зрителей путем погружения в специальное энергетическое пространство. Это пространство должно было включать в себя не только узнаваемые звуковые элементы, соответствующие повседневной жизни человеческой цивилизации, но и духовные аспекты, которые выражают гуманистические идеалы. Таким образом диегетические звуки стали сопровождение фильма сформировав пространственно-многомерное звуковое полотно, сплетенное из звучания инструментов, человеческого голоса и окружающих шумов.

Таким образом, «Диегетические звуки», термин, предложенный Кристианом Метцем, отличается высокой точностью и информационной насыщенностью для описания явлений, наблюдаемых в современных аудиовизуальных и мультимедийных произведениях. Этот термин также обладает широким спектром универсальности, что открывает множество возможностей для его применения в прикладной музыке - например, в музыке кино. Тенденции к опосредствованию связей между музыкальными и визуальными образами, отход от прямых эмоциональных и смысловых связей в пределах кадра, обращение к сложным формам музыкально-визуального синтеза с применением импрессивных и ассоциативных контрапунктических приемов, и, наконец, активное включение других элементов звукового пространства (речь, шумовые эффекты) в сферу музыкального действия - всё это позволяет говорить о формировании новых музыкальных эстетических принципов в кинематографе.

Список использованной литературы:

Книги

1. Анфилов, Г.Б. «Физика и музыка» – Москва: Государственное Издательство Детской Литературы Министерства Просвещения РСФСР, 1962
2. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. - Нижний Новгород, 1992. – 161 с.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. –268 с.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М., 1982.– 318 с.
5. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988. – 254 с.
6. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М., 1992. –230 с.

Статьи

7. Андреев Ю. Литература и кино. К принципам классификации искусства. // Вопросы литературы. -1982.-№ 8.-С. 8-49
8. Рыбина, Е.М. Современная музыка в системе приоритетов педагога-музыканта //Культура, образование и искусство: традиции и инновации: Сборник статей по материалам IV Всероссийской научно- практической конференции ученых-исследователей, специалистов, преподавателей вузов, колледжей, школ, учреждений дополнительного образования, руководителей образовательных учреждений, аспирантов, студентов научно-практической конференции, посвященной 110-летию нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина, Нижний Новгород, 22 апреля 2021 года. – Нижний Новгород: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина", 2021. – С. 59-63.

Электронные ресурсы

9. http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
10. Синтаксические структуры формы// <https://infopedia.su/14xe16.html>
11. Типы анализа музыкальных произведений // <http://mylektsii.ru/11-55012.html>

ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ТРАДИЦИЙ В ПЬЕСЕ «ПТИЦЫ» А.КАЖГАЛИЕВОЙ

***Акимова Г. Н., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство (духовые инструменты)» КазНУИ,***

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
Альпеисова Г.Т.*

В современную культуру Казахстана гармонично влилась талантливая личность – композитор Акмарал Кажгалиева. Ее композиторский багаж немногочислен, но достаточно примечателен тем, что в ее произведениях соединилась воедино традиции казахской и академической музыки. Одним из таких примеров является пьеса для флейты и фортепиано «Птицы», которая и стала объектом настоящей статьи.

Как известно, образ птицы занимает особое место в казахской культуре. На протяжении веков для казахского народа птицы олицетворяли собой свободу и высокие идеалы. Эти парящие в небе крылатые существа символизируют глубокий смысл и духовную свободу. Не случайно, молодой композитор, называя свою работу «очень близкой к природе», обращается к созданию пьесы под названием «Птицы» (2021 год). Не случайно и обращение к инструменту флейта, который способен воспроизводить самые нежные и выразительные звуки. Этот выбор обусловлен уникальной способностью флейты передавать высокий, легкий и воздушный тембр, что делает ее идеальным инструментом для воплощения пения птиц. Высокий регистр флейты позволяет композитору максимально приблизиться к подлинным позывам, трелям и переливам птиц, создавая музыкальные образы, насыщенные светом и эмоциями. «Флейта стала семантическим инвариантом пасторальности с ее первичными жанровыми лексемами: образная сфера идиллии, звуки сиринги, свирельные песни, наигрыши пастухов или Богов, звукоизобразительные мотивы – прием эхо, подражание пению птиц, прочим голосам природы» [1, С.19].

А. Кажгалиева создавала это произведение в самом сердце Турции – городе Стамбуле, где пересекаются восточная и западная культуры. Так и пьеса, сочетая казахские культурные и западные музыкальные традиции, представляет собой мост между ними. Можно отметить, что образ птицы, полный легкости, вдохновения и возвышенности, нашел отражение в музыкальных произведениях многих композиторов мира (Л. Балерон - рондо-полька «Шумная птица», Г.Клинг полька «Соловей и Дрозд», Мессиян «Черный дрозд» и другие).

Пьеса «Птицы» написана в трехчастной форме. Вступление в пьесе «Птицы» начинается с октавного скачка от ноты «g» и его дальнейшим опеванием в разнообразном ритмическом наполнении. Такое восходящее скачкообразное движение флейты символизирует утверждение верхней тоники, которое характерно для казахской профессиональной песни, называемым Акынской мелодической формулой (термин С. Елемановой). Эта структура, нацеленная на утверждение верхней тоники ладомелодическими, ритмическими и исполнительскими средствами (яркой, громкостной динамикой, особо напряженной манерой звукоизвлечения) является атрибутом акынства [2].

Птицы

Акмарал Кажгалиева

В народно-профессиональном песенном искусстве Казахстана, зачинный возглас акына не только инициирует музыкальное произведение, но и органически вплетается в его структуру, становясь неразрывной частью композиции.

Во втором такте включается фортепианный аккомпанемент. Его арпеджированные аккорды, переносят в академические традиции европейской музыки. Арпеджированные аккорды будут постоянно перекликаться с соло флейты.

Далее мелодия развивается по нотам пентатоники - звукоряда, лишённого полутонов, что придает ему особую гармонию и простоту. Эти мелодические обороты, насыщенные пентатоническим характером, являются неотъемлемой частью казахского мелоса и открывают слушателю удивительный музыкальный мир, в котором каждая нота передает частичку народного духа.

Постепенное развитие приводит к хроматике. Это изменение мелодического движения знаменует собой переход от характерных особенностей казахской пентатоники к более привычным и широко распространенным мелодическим структурам западноевропейской музыки:

Использование характерных форшлагов, имитирующих пение птиц, придает произведению особую атмосферу живой природы. Эти музыкальные

фигуры, воспроизводящие щебет птиц, придают произведению неповторимый колорит, делая его не просто музыкальным произведением, а настоящим путешествием в мир природы, где каждая нота, каждый звук наполнен смыслом и жизнью.



1 часть «Andantino» начинается в си-бемоль мажоре и вводит в атмосферу казахской инструментальной музыки. В аккомпанементе используется равномерное движение аккордов, имитирующих звучание домбровых кюев:

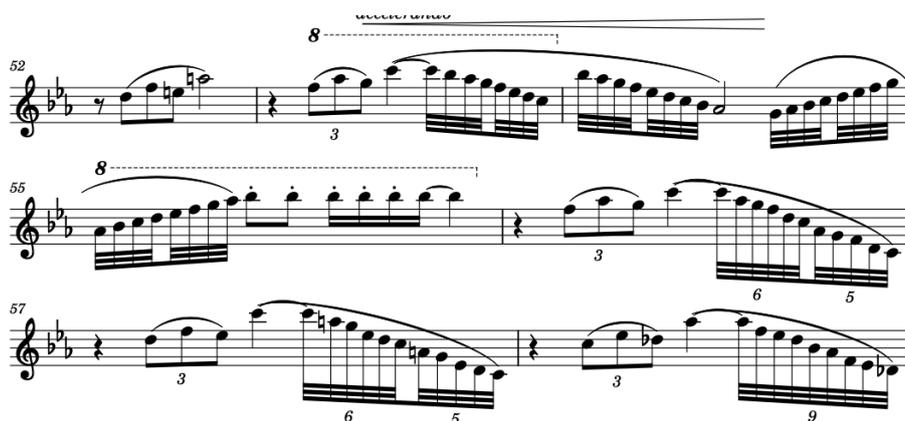


Основная тема произведения, расцвеченная трелями и исполняемая в высокой третьей октаве, придает музыке легкость и воздушность. Чередование квартовых скачков, характерное для казахской музыки, усиливает связь произведения с его этническими корнями:



Средняя часть произведения начинается со смены музыкальной ткани. Вновь вводятся арпеджированные басовые аккорды, которые обогащают композицию чертами западноевропейской музыки. Композитор использует интересный прием: сохраняя тот же ритмический рисунок из сочетаний триолей и четвертной ноты, вводит в музыкальную фактуру пассажи из квинтолей, секстолей. Такая ритмическая последовательность создает уникальный музыкальный рисунок и придает произведению четкий ритм и структуру. Тема варьируется: при сохранении ритмической схемы меняется интонационное содержание мелодических оборотов. Таким образом, каждое

повторение обогащается новыми оттенками звучания, а музыкальное впечатление обновляется.



В репризе флейта усиливает мелодию своим чистым, светлым звуком, придавая ей особую легкость и хрупкость. Взаимодействие флейты и фортепиано создает дуэт, в котором каждый инструмент вносит свой вклад в общее звучание, обогащая музыкальную палитру и предлагая слушателю новый уровень восприятия.

Завершается пьеса в основной тональности Си-бемоль мажор на терцовом тоне. Это мягкое и нежное завершение не только подчеркивает основную тональную линию произведения, но и придает ему искренность и гармоничность. Окончание создает особое ощущение завершенности и умиротворенной атмосферы, словно последний аккорд растворяется в воздухе и оставляет после себя красивое мелодическое эхо.



В пьесе «Птицы» А. Кажгалиевой, мотивы пронизаны звуками казахской степи и красотой возвышенной природы. Композитор, умело сочетая казахские и академические музыкальные традиции, создает произведение, наполненное смыслом и вдохновением. Каждая мелодия, каждый мотив в пьесе демонстрируют глубокое постижение богатства казахской культуры и ее музыкального наследия. Произведение открывает слушателю мир, где музыка - не просто средство выражения, а средство познания, средство взаимосвязи культур и традиций.

Список использованной литературы:

1. Давыдова В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дисс. на соиск. ст. канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2007. -26 с.
2. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство: Генезис и семантика. – Алматы: Дайк-пресс, 2000. – 184 с.

КАЛАМКАС ДЖУМАБАЕВА – СКРИПАЧКА, КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

*Смайлхан Ф.Ж., магистрант 2 курса специальности «Скрипка»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Жумабекова Д.Ж.*

Среди представителей современного скрипичного исполнительского искусства Казахстана одной из ярких фигур является **Джумабаева Каламкас Маратовна** – лауреат международных конкурсов, обладатель премии фонда Первого Президента РК, солистка, концертмейстер симфонического оркестра двух ведущих театров страны («Астана-Опера», «Астана Балет»).

Она является носителем советской исполнительской музыкальной школы с ее богатыми традициями. Эмоциональный, тонкий, вдумчивый интерпретатор К. Джумабаева своими сольными выступлениями подает прекрасный пример для молодого поколения к серьезному подходу к музицированию, трудолюбию, а также целеустремленному, непрерывному развитию исполнительского мастерства.

Ее игре свойственна открытость высказывания, артистическая воля, щедрая эмоциональность, глубина и музыкальность, красивый тембр скрипки проникновенно передает тончайшие лирические чувства и поразительную легкость.

Джумабаева Каламкас родилась 10 сентября 1980 году в Алма-Ате. Отец - Джумабаев Марат Рахимберлиевич, заслуженный работник КТЖ. Мать- Бердигалиева Роза Амангалиевна (1945-2015) Заслуженный деятель Казахстана, Отличник образования РК, президент Библиотечной ассоциации Казахстана (с 1998 г.), кандидат исторических наук.

Ее старшая сестра Куралай училась по классу фортепиано в Республиканской средней специализированной музыкальной школе- интернат для одаренных детей им. К. Байсеитовой. Средняя сестра - Корлан, скрипачка, ныне работает преподавателем кафедры струнных инструментов в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Каламкас Джумабаевой *посчастливилось заниматься у известных педагогов на разных ступенях профессионального музыкального образования:*

- в Республиканской средней специализированной музыкальной школе- интернат для одаренных детей им. К. Байсеитовой у С.А. Абдусадыковой;
- в студенческие годы и в аспирантуре училась у Народной артистки РК, профессора Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Г.К. Мурзабековой;

Каламкас Джумабаева *солировала* с известными коллективами Казахстана и России, выступала с известными дирижерами, как В. Гергиев, З. Мета, Ш. Дютюа и другими, имеющие международное признание.

Ключевую роль в ее музыкальном развитии сыграла бабушка Каламкас Джумабаевой. Бабушка была самоучкой, пела песни и играла на мандолине. В

послевоенное время детских музыкальных школ было не так много, поэтому учащиеся обучались в обычной общеобразовательной школе.

Она мелодии слушала по радио, знала почти всю музыку, но названия некоторых песен, к сожалению, не знала. Самое главное, она чувствовала, нравится ей это или нет. Слушая разных исполнителей, она всегда могла определить его талант. Она говорила: «Вот этот поет обычно, а вот этот так поет, что за душу берет!»¹².

Каламкас была третьим ребенком в семье, которая тоже пошла по стопам своих родных: старшая сестра играла на фортепиано, а средняя сестра на скрипке. И как это бывает, ее судьба уже была predetermined.

Музыкальные способности Каламкас Джумабаевой стали проявляться очень рано. В их доме всегда царила творческая атмосфера. Когда приходили гости обязательным было перед ними давать концерты, совместно музицировать. Уже в детстве родители и родные сестра Каламкас (учащиеся музыкальной школы) замечали природный дар и талант своей младшей сестренки.

В 1986 году открылось подготовительное отделение в Республиканской средней специализированной музыкальной школе- интернат для одаренных детей им. К. Байсеитовой. Свободные места были только на инструмент - флейта. Всего лишь один год К. Джумабаева училась играть на блок-флейте, где успели поставить дыхание. К счастью, до большой флейты она не дошла. На приемных экзаменах ее музыкальные способности заметила будущий ее педагог, профессор Светлана Алиакбаровна Абдусадыкова. Она сразу же порекомендовала ей обучаться на скрипке и определила в свой класс.

Почти одиннадцать лет Каламкас Джумабаева училась у Светланы Абдусадыковой, которая раскрыла ее творческие возможности. Затем она поступает в Казахскую консерваторию имени Курмангазы, в класс Народной артистки РК, лауреата Государственной премии, кавалера орденов «Парасат» и «Курмет» Гаухар Курманбековны Мурзабековой.

Г.К. Мурзабековой вспоминает: «За Каламкас я наблюдаю очень долгое время, так как она является моей ученицей. Чем она отличается от многих скрипачей? Так это тем, что она очень целеустремленный человек, талантлива, работоспособна, у нее есть сценическая воля, что очень важно. Делая с ней какой-нибудь материал, она всегда вынесет его на все сто процентов. Поэтому данные качества определили мой выбор, поставив ее концертмейстером Государственного камерного ансамбля «Камерата Казахстана» в ее 20 лет. Ее отличает безмерная любовь к музыке, большая ответственность. Она вела не только группу первых скрипок, а весь оркестр, ежедневно проводила групповые репетиции с ребятами. Она по натуре- лидер, я думаю это самое необходимое качество для концертмейстера»¹³.

¹² Интервью Ф. Смайлхан с К. Джумабаевой от 26 января 2024 года.

¹³ Интервью Ф. Смайлхан с профессором Г.К. Мурзабековой от 27 февраля 2024 года.

Будучи студенткой и после окончания КНК им. Курмангазы, она продолжает работать в должности концертмейстера в ансамбле «Камерата Казахстана» (до 2009 года).

Затем Джумабаеву Каламкас приглашают в молодую столицу на должность концертмейстера в Государственный театр оперы и балета «Астана Опера», где она работает с известными дирижерами – А. Мухитдинов, А. Бурибаев, А. Уразгалиев.

В первом десятилетии XXI века Мариинский театр часто приезжал с гастрольями в «Астана Опера». Его художественный руководитель и главный дирижер - В. Гергиев. От музыкантов этого оркестра Каламкас узнала, что объявляется конкурс в симфоническом оркестре на вакантные места группы первых скрипок. По настоянию своих коллег, она все-же решилась поехать и прослушаться в Санкт-Петербурге, хотя казалось все это нереальным.

Для нее, с одной стороны, был сложный, а, с другой, безумно интересный опыт прослушивания перед всем оркестром. На ее взгляд, сама процедура стала большим испытанием. Затем она отыграла (как второй тур) три спектакля с дирижером В. Гергиевым в качестве помощника концертмейстера. В связи с тем, что у него был очень плотный график, приходилось именно прослушиваться в такой форме.

После удачного прослушивания начинается новый этап ее творческой деятельности. Скрипачка К. Джумабаева переезжает из Астаны в Санкт-Петербург - культурный город северной столицы России.

Проработав в Мариинском театре в должности концертмейстера симфонического оркестра, она набирает огромный опыт и пополняет концертный репертуар. Ей приходится знакомиться с выдающимися музыкантами, дирижерами и творческими деятелями.

В настоящее время Каламкас Джумабаева работает концертмейстером двух театров города Астаны, как «Астана Опера» и «Астана балет». Здесь она делится своими знаниями оркестровой игры с молодыми музыкантами, вдохновляет своим творчеством всех ценителей высокого искусства.

Усвоив школу своих наставников, выдающихся педагогов, преломив ее сквозь призму своей индивидуальности, дополнив опытом собственной жизни и работы, Каламкас Маратовна Джумабаева, стала одной из ведущих солистов, концертмейстером республики. Она вносит определенный вклад в развитие скрипичного исполнительного искусства Казахстана.

Список использованной литературы:

1. Джон Мосери Маэстро и их музыка. - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. - 179 с.
2. Давыдова М. Роберт Шуман. Его жизнь и музыкальная деятельность. - М., 2014. - 47 с.

МАКПАЛ БЕКМАГАМБЕТОВА – ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ

*Калелова Ж.Р., магистрантка 2 курса специальности «Скрипка»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Жумабекова Д.Ж.*

Макпал Хамитовна Бекмагамбетова – одна из известных музыкантов, талантливая скрипачка, педагог с большой буквы. Личность, которая выделяется среди других своей яркостью как музыкант. Она имеет высокий авторитет среди музыкантов и оказывает большое влияние на развитие музыкальной культуры Казахстана в целом. Имя Бекмагамбетовой известно и высоко ценится в кругу ведущих казахстанских скрипачей-педагогов.

М.Х. Бекмагамбетова – человек крупных интересов, является ведущей солисткой, концертмейстером Государственного камерного оркестра «Академия солистов» (со дня его основания), а также является ансамблевым исполнителем в трио, профессор по классу скрипки в Казахском национальном университете искусств (КазНУИ). С профессиональной точки зрения она обладатель огромного энергетического и творческого потенциала, который выражается в интенсивности преподавательской деятельности. Присутствие высокой требовательности к себе и результатам своей работы задает ей высокую творческую планку [1, с. 95].

Говоря о безусловной музыкальной одарённости Бекмагамбетовой, следует знать её родословную, чтобы понять ее набор человеческих качеств, которыми она обладает и которые, в свою очередь, повлияли на её становление как музыканта. Макпал Бекмагамбетова родилась 1-го января 1958 года в поселке Елтай, Каскеленского района, Алма-Атинской области в многодетной, интеллигентной семье. Родители Макпал Бекмагамбетовой были по образованию учителя средних школ.

Отец М.Б. будучи семейным человеком, окончил Казахский педагогический институт. В то время было очень мало людей с высшим образованием, поэтому в молодом возрасте он уже занимал должность директора школы. На протяжении всей жизни он работал в различных школах, занимая руководящие должности. Мать – Калия Танасова, работала педагогом в школе.

Родители Макпал несмотря на большое количество детей (их было 8), сумели дать им хорошее образование. Старший брат окончил Новосибирский институт военных инженеров транспорта (ныне Сибирский государственный университет путей сообщения), старшая сестра, окончив Томский политехнический университет, защитила докторскую диссертацию в Московском энергетическом институте. Она является первым доктором технических наук в Казахстане, работала на Космодроме «Байконур». Ещё один брат окончил Ленинградский инженерно-строительный институт (ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет). Он

сильно увлекался рисованием, имеется около 150 картин, некоторые из них по сей день висят в доме Макпал Хамитовны.

Супруг – Муканов Аскар является Заслуженным деятелем РК, виолончелистом, лауреатом международных конкурсов, доцент по классу виолончели в КазНУИ. Совместно со своим супругом, она часто концертирует в составе трио, исполняя произведения таких великих композиторов, как Л. Бетховен, Й. Брамс, П. И. Чайковский и др.

Всё детство Макпал Хамитовны проходило в творческой обстановке. Родители прививали любовь к книгам, пению, рисованию. Начальное музыкальное образование Макпал получила в Республиканской казахской специализированной музыкальной школе-интернат для одаренных детей им. А.К. Жубанова. Решение отдать Макпал именно в эту школу-интернат, было связано с тем, что все дети учились в русских классах, поэтому отец хотел обеспечить своему ребенку более глубокое понимание и связь с казахской культурой и языком.

С раннего Макпал уже имела интерес и склонность к музыке и пример соседки-скрипачки стал одним из решающих факторов при выборе специальности. Следует отметить, что ее младший брат был талантливым и способным мальчиком, дирижер-домбрист Н. Тлендиев лично просил его родителей отдать сына в музыку. Но многие считали музыку просто развлечением или хобби, а не серьезной профессией. Однако, как показывает практика, с развитием музыкальной индустрии музыканты начали приобретать все большее признание и уважение. В настоящее время профессия музыканта считается очень серьезной, и многие музыканты достигают огромного успеха и признания в своей отрасли, как, например, Макпал Бекмагамбетова [2, с. 75].

Своё обучение на скрипке Макпал Бекмагамбетова начинает в классе преподавателя В.Т. Ногай, у которого учится 7 классов. Василий Тимофеевич Ногай – замечательный педагог, Отличник народного образования КазССР. Он учился у одного из основателей скрипичной школы республики, профессора В.С. Хесса. Василий Тимофеевич брал уроки и у выдающегося скрипача, дирижера, Заслуженного деятеля искусств РСФСР Карла Ильича Элиасберга.

Василий Тимофеевич сыграл значительную роль в развитии скрипичного ремесла Макпал на начальном этапе скрипичного искусства. В чем оно заключалось? Прежде всего, в технике игры, постановке рук, что является основой свободной игры будущего скрипача.

Когда Макпал училась в 7 классе, приехала комиссия из Москвы. В то время было принято приезжать преподавателям из ЦМШ, либо из Московской консерватории один раз в 2-3 года и отбирать самых талантливых детей со всего СССР для дальнейшего обучения в столице. Профессору Московской консерватории Б. Гвоздецкому очень понравилась её игра, поэтому он сразу же предложил родителям Макпал, продолжить ее обучение в Москве. Родителям было тяжело отпускать, но, в первую очередь, они заботились за благосостояние будущего своего ребенка, и препятствовать возможности дать столь высокое образование никак не могли.

Свои годы обучения в Москве Макпал Хамитовна начинает у педагога М.В. Курдюмова. Курдюмов Михаил Васильевич – скрипач, педагог. Он окончил Тамбовское музыкальное училище по классу скрипка у педагога М.Н. Реентовича (1936), который окончил Петербургскую консерваторию (класс профессора Л. С. Ауэра, 1908). В Московской консерватории учился в классе Л. М. Цейтлина и Д.М. Цыганова (1941).

Михаил Васильевич - участник Великой Отечественной войны. В период с 1946 по 1985 годы преподавал в Московской консерватории и в Центральной музыкальной школе (ЦМШ). Он являлся доцентом, заведующим оркестровым отделением ЦМШ в период с 1977 по 1985 годы. С 1972 по 1974 годы становится директором школы. Он - автор методических работ и редакций скрипичных сочинений. Награждён орденом Отечественной войны 2-й степени, медалями.

Макпал Бекмагамбетова всегда была инициатором на разных школьных выступлениях. Часто играла сольные концерты, наряду с сольными выступлениями любила исполнять камерные произведения. Так, будучи ученицей 9-10 классов она вместе с учащимися ЦМШ (А. Бруни, М. Плетнёв и другими) давала концерты в Клину, дом-музее П.И. Чайковского, различных музыкальных школах, детских домах, воинских частях и даже на Трехгорной мануфактуре. Во время этих выступлений ученики приобретали большой сценический опыт.

Макпал Хамитовна вспоминает забавный случай на репетициях с Михаилом Плетнёвым. Он ей говорил: «Мелодию ты играешь быстро, медленные вещи надо играть медленно, чтобы показать звук, у тебя красивый звук»¹⁴. В то время Макпал играла на фабричной скрипке за 7 рублей и смычок был плохой. Но тем не менее все штрихи и кантилену удавалось играть очень хорошо.

За два года до окончания ЦМШ Макпал Бекмагамбетова обучается в классе преподавателя С.Б. Безродной. Светлана Борисовна Безродная – советская и российская скрипачка и дирижёр, художественный руководитель Государственного академического камерного «Вивальди-оркестра», народная артистка России (1996). Она училась у таких педагогов, как А.И. Ямпольский и Д.М. Цыганов. После окончания консерватории Безродная становится солисткой «Москонцерта». Почти всю жизнь, более 20 лет она преподавала в ЦМШ. Она - создатель авторской методики игры на скрипке. Большое количество ее учеников стали лауреатами международных конкурсов. Она - основатель ансамбля скрипачей в ЦМШ своего класса, который много гастролировал по стране и за рубежом [3, с. 13].

За годы обучения в ЦМШ, Макпал Хамитовна постоянно посещала концерты выдающихся музыкантов, таких как В. Третьяков, С. Рихтер, М. Ростропович, И. Безродный. Примечательно то, что эти талантливые музыканты каждый месяц по нескольку раз давали концерты в ЦМШ, только для самих учащихся ЦМШ. У обучающихся были специальные абонементы - для

¹⁴ Интервью Ж. Калеловой с профессором М.Х. Бекмагамбетовой 18 февраля 2024 года.

посещения концертов Московской консерватории. В результате этих выступлений, многие ученики ЦМШ получали особое вдохновение и мотивацию для развития своих музыкальных талантов. А на классных часах обсуждали концерты, где они выражали свои собственные мнения.

Это было уникальным опытом для Макпал, который помог ей развить музыкальные вкусы и навыки. Постоянные посещения концертов и обсуждения музыкальных произведений с товарищами по учебе позволили ей глубже понять и полюбить музыку.

В 1978 году Макпал Бекмагамбетова поступает в Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского, в класс профессора О.В. Каверзневой.

В 1982 году поступает в аспирантуру при МГК им. П. И. Чайковского. При поступлении она играла 2-3 части Концерта для скрипки Я. Сибелиуса, Граве и фугу (из сонаты a-moll) И. С. Баха, рапсодию «Цыганка» М. Равеля.

Удачно сдав все вступительные экзамены, Макпал Бекмагамбетова поступает в класс Заслуженной артисткой ТАССР, лауреата Международных конкурсов и профессора Зариус Усмановны Шихмурзаевой.

В 1984 году она возвращается на родину. По приглашению дирижера, Народного артиста РК Толепбергена Абдрашева начинает работать концертмейстером оркестра в Государственном симфоническом оркестре г. Алматы.

«Мы занимались в оркестре очень тщательно, коллегиально решали какие ставить штрихи, особенно, в спорных вопросах, раньше было принято до начала репетиций приходить и чистить интонацию» – вспоминает Макпал Бекмагамбетова¹⁵.

Толепберген Абдрашев являлся крупным дирижером симфонического жанра произведений мировой музыки. Исполнительское мастерство Т. Абдрашева получило признание во многих странах мира, таких как США, Германия, Куба, Великобритания, Южная Корея, Россия и другие. Завоевание почетного диплома на престижном Международном конкурсе дирижеров «Фонд Герберта фон Караяна» в 1977 году была первая победа молодого дирижера. Высокая требовательность к себе и исполнителям, постоянное стремление профессионального роста, трудолюбие и творческий поиск – отличительные черты, характеризующие Т. Абдрашева, как главного дирижера и художественного руководителя Государственного академического симфонического оркестра РК. Под его руководством было исполнено большое количество интересных концертных программ, охватывающих западноевропейскую и русскую классику, произведения современных авторов и композиторов Казахстана. Эти талантливые трактовки классических и современных композиторов оставили яркое впечатление на слушателей и запомнились им на долгое время. Великолепное исполнение сочинений Моцарта, Бетховена, Верди, Брамса, Штрауса, Чайковского, Рахманинова, Стравинского, Шостаковича, Прокофьева, Свиридова, а также современных

¹⁵ Интервью Ж. Калеловой с профессором М.Х. Бекмагамбетовой 18 февраля 2024 года.

авторов А. Шнитке, А. Петрова, Б. Тищенко, Э. Денисова и С. Губайдуллиной навсегда останется в сердцах поклонников музыки.

В 1992 году открывается камерный оркестр «Академия солистов», который очень много концертировал на родине и за ее пределами. А в 1993 году Айман Кожобековна Мусаходжаева приглашает в «Академию солистов» Макпал Бекмагамбетову в качестве первого концертмейстера [3, с. 16].

На ряду с гастрольями Академии солистов, Макпал Бекмагамбетова участвует на Стамбульском международном фестивале «Трех морей», где ей предложили освободившуюся должность концертмейстера оркестра в Государственном Оперном театре. Для этого нужно было отправить видеозаписи своего исполнения для отбора.

В декабре 2000 года Макпал Бекмагамбетова получает ответ из Стамбула: приглашение на должность концертмейстера в Оперный театр «Сюрейя», г. Стамбул. (Турция)

В Турции помимо работы в театре она выступает на вечерах камерной музыки, а, именно, в фортепианном трио. Состав участников трио состоял из музыкантов: виолончель – Аскар Муканов (супруг) и пианистка Эсер Бильгеман Шакир из Турции. Исполнялись трио выдающихся композиторов, как Л.Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, а также произведения турецких композиторов. Трио имело достаточно большой успех, что говорит о ее творческой тяге к музицированию, играть музыку в различных коллективах.

В 2008 году по просьбе Бахытжан Кожобековны Мусаходжаевой она возвращается в Астану, в состав оркестра «Академия солистов», где Макпал Хамитовна работает по настоящее время [4, с. 81]. Помимо работы в оркестре, скрипачка ведёт активную педагогическую деятельность.

Педагогика для Бекмагамбетовой стала важнейшим центром взаимодействия исполнительского профессионализма и «живого» общения с молодыми музыкантами. Здесь она достигла несомненных высот, воспитав немалое количество ярких учеников – лауреатов.

Положительной чертой М. Бекмагамбетовой следует считать ее тщательный методический подход к работе с учеником. У многих из них она особое внимание обращает на постановку рук, не допуская малейших отклонений от поставленных ею задач. В итоге это приводит к положительному результату (в плане свободы рук).

В заключении хотелось бы отметить, что Заслуженная артистка РК, профессор Макпал Бекмагамбетова как исполнитель и педагог внесла большой вклад в развитие отечественного исполнительского искусства.

Литература

1. Жумабекова Д. История скрипичного искусства Казахстана. – М.: Композитор, 2015. – 320 с.
2. Нуржанова А. Алиби Мамбетов-Жубанов. Композиторы Казахстана, творческие портреты. Т. 2 – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – 624 с.

3. Орынбасар М. Современные исполнители Казахстана: Макпал Бекмагамбетова и Багдат Абильханов: магистерская диссертация / КазНУИ. – Нурсултан, 2021. – 94 с.

4. Жумабекова Д., Капеу-Коханова М. История кафедры скрипки. К 25-летию КазНУИ. – Астана: ЖК «Булатов А.Ж.», 2023. – 132 с.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «ПОЭМЫ» ДЛЯ СКРИПКИ И
ФОРТЕПИАНО С.МУХАМЕДЖАНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН,
ПРОФЕССОРА АРАЛА БАЙСАКАЛОВА**

*Бейсен А.Ш., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Жумабекова Д.Ж.*

С. Мухамеджанов, которому в 2024 году исполняется 100 лет со дня рождения, является автором первой национальной комической оперы, первой казахской оратории, а также Концерта для голоса с оркестром [1].

В 1964-1968 годы С. Мухамеджанов работал директором и художественным руководителем Казахской государственной филармонии им. Джамбула, где в то время солистом-скрипачом был А.Б. Байсакалов. С тех пор началась крепкая дружба двух талантливых музыкантов.

В своем творчестве композитор передал всю красоту казахской мелодии. Поэма для скрипки является ярким примером. Она была написана в 1977 году. Вдохновением к написанию данной работы послужила тесная дружба композитора с Заслуженным деятелем РК, профессором А. Байсакаловым.

Из воспоминаний Арал Бегеновича: «Меня глубоко порадовала столь приятная новость, что «Поэма» была написана и посвящена в мою честь. Я с большой гордостью принял приглашение об исполнении данного произведения. С особой теплотой вспоминаю тот процесс работы, когда обсуждались вопросы редакции. Это касалось нюансировки, штрихов и темпов исполнения. В наших встречах царил эхо вдохновения, которое сопровождало на всем пути создания произведения. Мы очень много занимались, вносили корректировки. В рамках рабочего процесса проводились различные эксперименты в плане динамических градаций, темпа, фразировки и других аспектов исполнения, чтобы достичь наилучшего музыкального выражения. Произведение поистине великолепно в своем звуковом искусстве, представляя собой гармоническое слияние музыкальных элементов, которые воплощают в себе не только техническую и эмоциональную глубину, но и музыкальную эстетику композитора. В моем сердце звучат ноты благодарности за возможность

проникнуться в мир музыкального гения и вдохновиться его величием»¹⁶.

Поэма представляет собой лирическое произведение, в котором отражены картины природы родной земли. По своей сюжетной линии мелодии переплетаются между голосами солиста и аккомпанемента. Поэма начинается с четырехтактового вступления у фортепиано, затем проникновенно вступает солирующая скрипка¹⁷ в темпе *Adagio molto dolcissimo*.

Пример №1.



Ниже приводим комментарии солиста А.Б. Байсакалова по поводу звучания данной темы: «Я думаю, что основная тема произведения, не имеет яркой оригинальной народной мелодии, по своему смысловому музыкальному замыслу она больше напоминает произведения композиторов импрессионистов».

Интересным для нас является яркий пример редакторского мастерства А. Байсакалова, когда он самобытно и интересно интерпретирует ц. 5 сочинения, где он исполняет основную тему на октаву выше (в сравнении с нотным текстом оригинала), добываясь здесь наиболее выразительного звучания.

При совместной работе с С. Мухамеджановым, А.Б. Байсакалов внес ряд смысловых цитат и акцентов, которые были одобрены самим композитором.

Пример №2.

Оригинал произведения

¹⁶ Интервью А.Ш. Бейсен с А.Б. Байсакаловым от 30.09.2023 года.

¹⁷ Все нотные примеры приведены из рукописи самого композитора (уртекст).



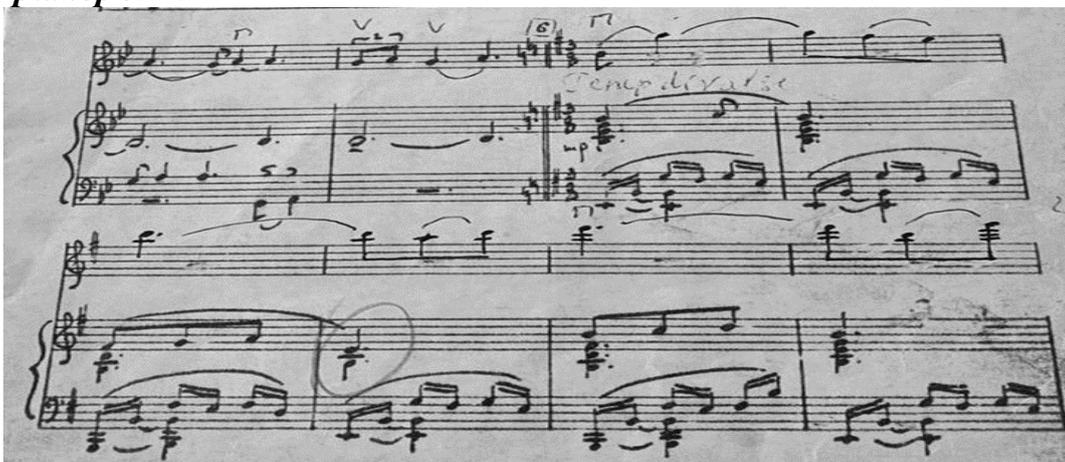
Пример №3. Скрипичная редакция Арала Байсакалова (ц. 6).



Средняя часть Поэмы представляет собой легкий вальс. В аудио-записи «Поэмы» для скрипки и камерного оркестра (Дирижер М. Серкебаев) звучит небольшое вступление к ц. 6.

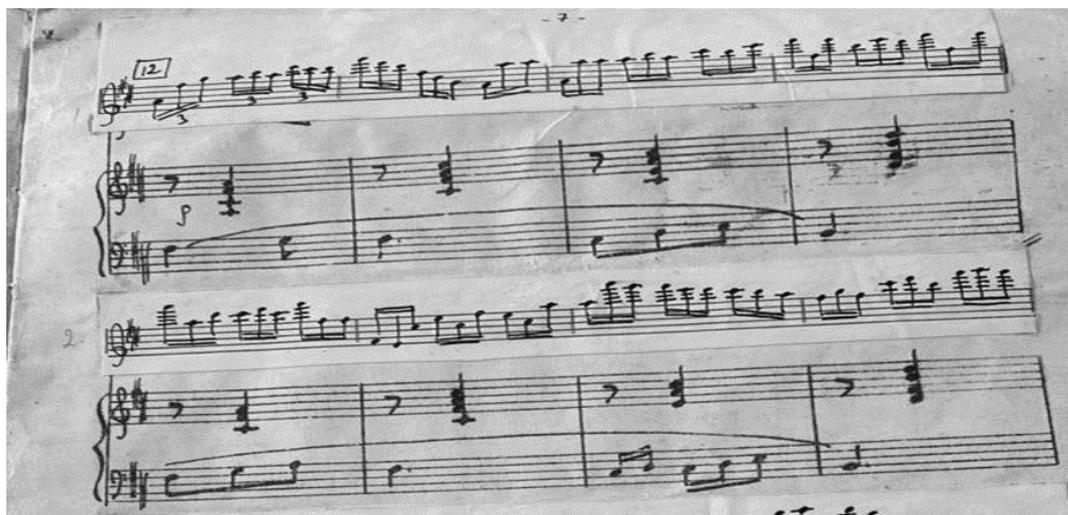
А в редакции, написанной для скрипки и фортепиано, к сожалению, это вступление отсутствует. Солисты здесь вместе исполняют этот вальс.

Пример №4.



В ц.12 в скрипичную партию Арал Бегенович вносит небольшие изменения, добавляя виртуозные пассажи и различные украшения. В оригинале же данная цифра звучит в более упрощенном варианте, показывая лишь движения триолями.

Пример №5.

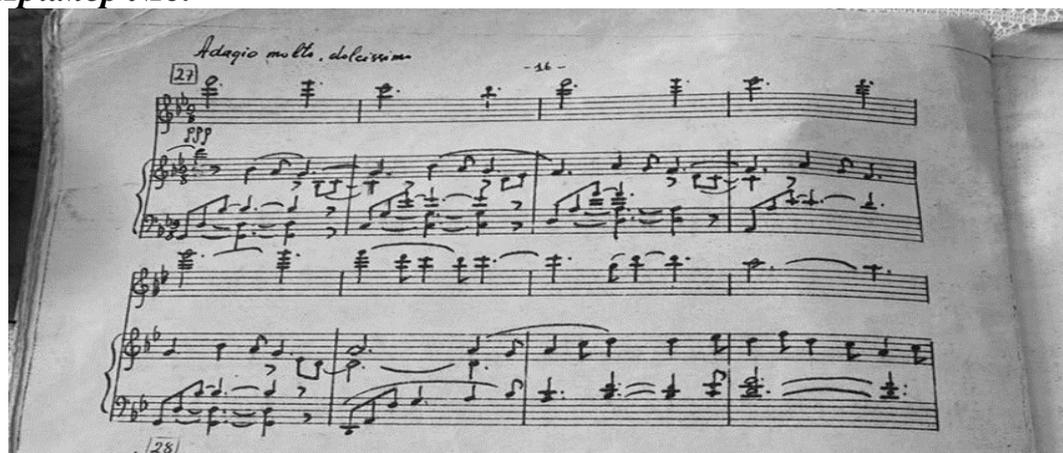


Данная тема в своем развитии приходит к модуляции в тональности с *moll* к цифре 16. Этот раздел носит лирический характер и отражает элементы меланхолии.

Реприза «Поэмы» для скрипки и фортепиано (ц. 27) проходит в первоначальной тональности *g-moll*, которая в редакции А. Байсакалова исполняется на октаву выше (у автора указано на октаву ниже). Изменение регистра мелодии в данном разделе придает ей трепетный, лирический характер, особенно в исполнении в нюансе пианиссимо «*ppp*».

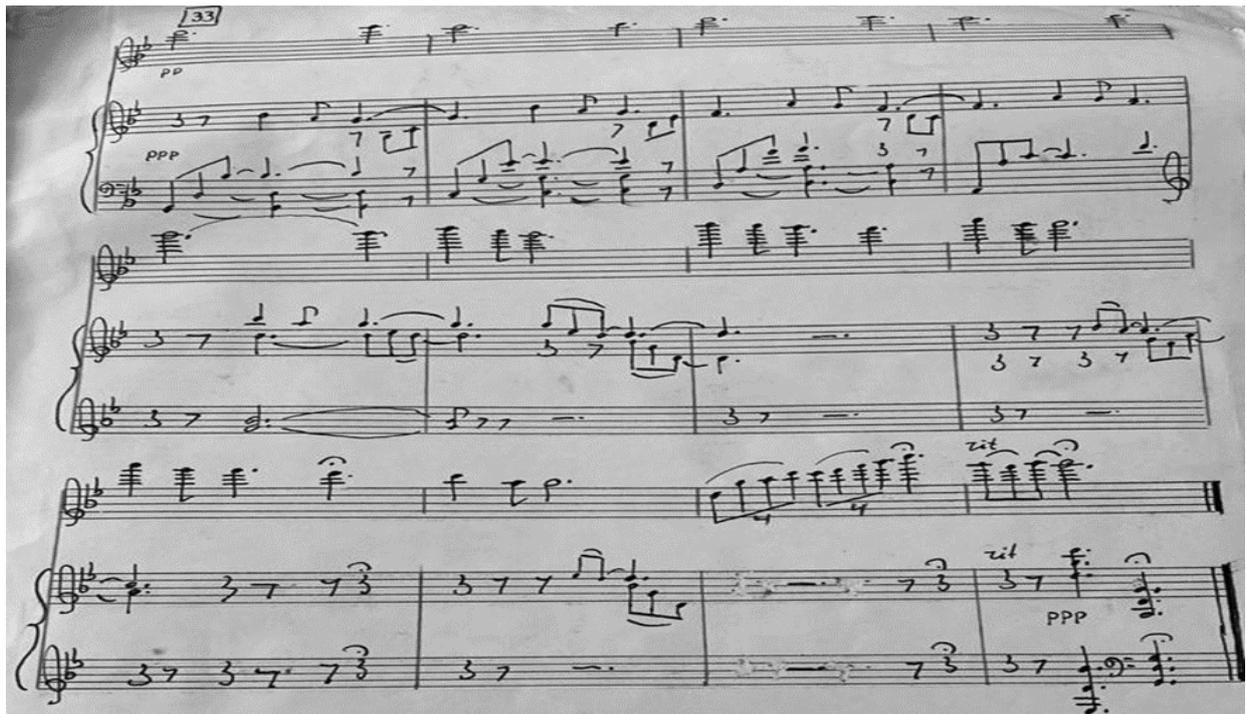
Использование здесь скрипачом крупной вибрации правой руки способствует созданию меланхолического образа.

Пример №6.



В конце «Поэмы» (ц. 33) звучит главная тема завершающего характера. В последних 12 тактах произведения солирующая скрипка имеет каденционный оборот с восходящим гаммообразным движением мелодии на фоне заключительных аккордов у фортепиано.

Пример №7.



Поэма для скрипки с фортепиано имела большой успех. Это сочинение было написано с учетом индивидуального исполнительского стиля известного скрипача, профессора Арала Байсакалова.

Список использованной литературы:

1. Кетегенова А.С. Сыдык Мухамеджанов // Творческие портреты композиторов Казахстана: очерки. – Алматы: Алатау, 2009. – С. 187-190

ПРОФЕССОРА-ПЕРВОПРОХОДЦЫ КОЛЛЕДЖА КАЗНУИ (ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СКРИПКА»)

*Досыбаева Д.Б., магистрантка 1 курса специальности «Инструментальное исполнительство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Жумабекова Д.Ж.*

Скрипичное искусство Казахстана как своеобразное явление имеет богатую историю. Первые исполнительские традиции были заложены И.А. Лесманом (ассистент Л. Ауэра), В.С. Хессом (ученик Б. Сибора), К.И. Бабаевым. Основополагающая роль в этом процессе принадлежит заслуженному учителю и заслуженному деятелю искусств КазССР, профессору В. Хессу. С 1951 года педагогическую деятельность начала Н.М. Патрушева, будучи студенткой консерватории им. Курмангазы (класс проф. В.С. Хесса).

Она много лет работала заведующей струнным отделением в Республиканской средней специализированной школе им. К. Байсеитовой.

С 1998 года со дня основания Казахской национальной академии музыки в Акмоле (Астане), организацией ее учебного процесса занимались профессора Райса Кожебековна Мусахаджаева (проректор по учебно-воспитательной и методической работе), Светлана Алеакпаровна Абдусадыкова (первая заведующая кафедрой скрипки) и Алма Абдракашевна Абатова (первый декан оркестрового факультета КазНАМ). Среди их воспитанников были и есть много известных музыкантов, лауреатов Республиканских и международных конкурсов.

На сегодняшний день творчество основателей-скрипачей колледжа КазНУИ заслуживает особого изучения. Благодаря сохранившимся и новым аудио-видеозаписям, их педагогическое и исполнительское искусство продолжает привлекать к себе внимание исследователей и исполнителей.

Кафедра скрипки КазНУИ — исполнительский и педагогический коллектив, объединяющий скрипачей разных поколений, каждый из которых является продолжателем традиций не только советских музыкальных школ (московской, ленинградской, новосибирской), но и зарубежной и отечественной скрипичной школы XX-XXI века. Педагоги, опираясь на пятиступенчатую систему образования, создают ученикам возможности для их творческого роста и всесторонней исполнительской реализации, которые так же являются лауреатами национальных и международных конкурсов, концертирующими музыкантами в странах ближнего и дальнего зарубежья.

Преемственность и непрерывность обучения в колледже - ВУЗе определяет исключительную важность принципов координации и последовательности. Образовательная программа кафедры скрипки (на примере колледжа) Казахского национального университета искусств развивает отечественные педагогические традиции обучения, реализуя их в новых условиях непрерывной системы обучения.

Успехи исполнителей на международных, Республиканских конкурсах, победа юных дарований на состязаниях международного уровня – все это плоды замечательной скрипичной школы, сложившейся в Республике Казахстан.

Абдусадыкова Светлана Алиакпаровна была известным музыкантом и педагогом, которая сделала огромный вклад в развитие казахстанской скрипичной школы. Ее талант, энергия и преданность делу обучения музыки вдохновляли студентов и коллег на протяжении многих лет. Благодаря ее усилиям были укреплены традиции казахстанской скрипичной школы и созданы новые педагогические кадры, которые продолжают ее дело.

Она не только передавала свой музыкально-педагогический опыт, но и формировала личность учеников, помогая им развивать творческий потенциал и достигать высоких результатов.

О признании ее заслуг в области искусства и педагогики свидетельствуют присужденные ей награды и знаки отличия, такие как «Отличник просвещения КазССР», «За отличную работу в системе Министерства культуры КазССР».

Ее работа в Казахской национальной академии музыки была плодотворна подготовкой студентов-лауреатов различных международных конкурсов, таких как Международный конкурс «Шабьт», конкурса им. Демидова, Международный конкурс в г. Сан-Бартоломео (Италия).

Абатова Алма Абдракашевна – обладатель высших наград, почетных званий в области культуры Казахстана, таких как «Заслуженный деятель Республики Казахстан», «Отличник образования РК», нагрудная медаль «Ерен еңбегі үшін». В период, когда Алма Абдракашевна училась в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, которую же и окончила, она уже показывала отличные успехи в педагогическом и исполнительском плане.

Талант преподавания Алмы Абдракашевны заметила ее известный педагог, профессор Нина Михайловна Патрушева еще в годы учебы в консерватории, что определило ее большое будущее. Будучи студенткой 5 курса, известный дирижер Ренат Салаватов приглашает Алму Абдракашевну на работу в камерный оркестр Казахского радио и телевидения. Это еще раз доказывает о ее высоком мастерстве в овладении игрой на скрипке.

В течении 15 лет она преподавала в РССМШ им. К. Байсеитовой на отделении «Скрипки и альты» наряду с известными педагогами страны - В.С. Хесс, Н.М. Патрушева, Б.Л. Дубров, Т.П. Долженко, И.Х. Рахимова, которые формировали в Алме Абдракашевне лучшего наставника и педагога. Это помогло ей в становлении скрипичной школы в стенах молодого ВУЗа - Казахской национальной академии музыки.

Следует отметить то, что в 1988 году Алма Абдракашевна вместе с профессорами С.А. Абдусадыковой, Р.К. Мусахаджаевой создали кафедру скрипки КазНАМ почти с нуля. Приказом ректора А.К. Мусахаджаевой Алма Абатова была назначена на должность первого декана оркестрового факультета.

Благодаря менторингу Алме Абдракашевне ансамбль скрипачей «Айголек» принимает участие в различных международных фестивалях, успешно выступая в лучших концертных залах мира - Турции, Испании, США, России.

Алма Абдракашевна является автором «Программы по классу скрипки» [1] и сборника «Ласковые напевы. Хрестоматия педагогического репертуара на основе произведений композиторов Казахстана для скрипки и фортепиано» [2], редактором сборника «Шашу» [3], что значительно восполнило скрипичную музыкальную литературу Казахстана.

Мусахаджаева Райса Кожобековна – Заслуженный деятель РК, профессор, организатор международных и республиканских юношеских конкурсов. Воспитанница Нины Михайловны Патрушевой, обучавшая её в РССМШ им К. Байсеитовой и Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы.

Блестящая подготовка и прекрасные данные скрипачки дали ей возможность получить направление в аспирантуру-стажировку Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

В Ленинградской консерватории Р. Мусахаджаева училась в классе профессоров М. Ваймана и М.М. Белякова [4]. Именно здесь Райса Кожобековна вдохновилась идеей быть педагогом.

Её работа в этом направлении началась в Карагандинской областной средней специальной музыкальной школе-десятилетке, затем в Карагандинском музыкальном училище. В связи с переездом в Алма-Ату, ее приглашают в РССМШИ для одаренных детей им. К. Байсеитовой и позднее Алматинскую государственную консерваторию им. Курмангазы.

Со дня открытия КазНАМ (ныне Казахский национальный университет искусств) она преподает в начальном, среднем звене и ВУЗе, где внесла огромный вклад в развитие скрипичного исполнительского искусства университета и, в целом, Казахстана.

Она воспитала большое число музыкантов-лауреатов и ведущих солистов-скрипачей, которые успешно работают в Казахстане и за рубежом. Помимо педагогической деятельности Райса Кожобековна активно занимается музыкально-общественной работой. Она известна как автор Альбома произведений для скрипки, редактор скрипичной партии сочинений малой формы, руководитель Научно-методического совета, разработчик научного проекта «Антология казахской скрипичной музыки».

Сеитова Зауре Искаховна – педагог, профессор, которая стоит в ряду первых педагогов-скрипачей Казахского национального университета искусств. Она продолжает традиции великих скрипачей-педагогов, таких как Айткеш Толганбаев, Вениамин Соломонович Хесс.

У Хесса она училась большую часть своей жизни - в РССМШ им. К. Байсеитовой, Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы и там же в аспирантуре-стажировке.

Зауре Искаховна начинала свою деятельность сначала в РКСМШИ имени А. Жубанова, затем в Алма-Атинской консерватории в качестве преподавателя кафедры камерного ансамбля и квартета. Ее кандидатуру как высокопрофессионального педагога-скрипача рекомендовали (в числе дислоцированных педагогов) на кафедру скрипки. С первых дней открытия нового ВУЗа она работает преподавателем, затем профессором этой кафедры.

Можно сказать, что она является свидетелем становления академии наряду с такими преподавателями, как Р.К. Мусахаджаева, А.А. Абатова, Л.А. Санина, О.П. Заец, Т.Л. Артемова. В 2010 году она возглавила кафедру струнных инструментов КазНУИ. Помимо педагогической деятельности Зауре Искаховна занимается изданием научных работ, которые посвящены истории развития скрипичного исполнительского искусства.

В заключении хочется подчеркнуть важность роли профессорско-первопроходцев колледжа КазНУИ в формировании молодого поколения музыкантов, их огромное влияние на развитие музыкального образования и культуры, в частности, молодой столицы.

Список использованной литературы:

1. Жумабекова Д.Ж., Капеу-Коханова М.Б. История кафедры скрипки. К 25-летию КазНУИ. – Астана: ЖК «Булатов А.Ж.», 2023. – 132 с.
2. Абдусадыкова С.А., Абатова А.А. Программа по струнным инструментам. Скрипка. - Алматы: ИИА «Айкос», 2000. – С. 6-28
3. Абдусадыкова С.А., Абатова А.А., Мусахаджаева Р.К. Ласковые напевы. Хрестоматия педагогического репертуара на основе произведений композиторов Казахстана для скрипки и фортепиано. – Алматы: НИЦ «Гылым», 2002 – 108 с.

К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ «BRIDGE OF TIMES» А. РАИМКУЛОВОЙ

Джуматов Н., магистрант 2 курса, Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – к.п.н., доцент Досанова А.А.

Творчество известного казахского композитора, государственного деятеля Актоты Раимкуловой постоянно вызывает исследовательский интерес. Ее имя широко известно, как в Казахстане, так и далеко за пределами страны. Актота Раимкулова является членом Международного совета современной музыки (ISCM), обладает степенью доктора искусствоведения (присуждена в 2018 году). С 2018 года и до начала 2022 года она занимала пост министра культуры и спорта Республики Казахстан, являлась директором Государственной концертной организации «Казакконцерт» имени Розы Баглановой.

Круг охваченных композитором музыкальных жанров необычайно разнообразен – ее перу принадлежит около трехсот произведений: от инструментальных миниатюр до музыкально-театральных спектаклей, включая хоровую и симфоническую музыку. Важную часть творчества композитора составляют симфонические произведения, явившиеся важным вкладом в развитие национальной композиторской школы. К наиболее известным произведения А.Раимкуловой относятся: песня «Ел бакыты», кантата «Кокжал», «Appleofrease», симфонические поэмы «Толғау», «Дала сыры», «Жамиля», пьеса «Алатау» и другие. В этом кругу сочинений находятся инструментальные произведения с участием для виолончели: например, для компьютера и виолончели «Душа шамана», а также композиция «Bridge of times», которая в новой редакции прозвучала в составе виолончели, фортепиано и этно-группы «Туран». Последнее произведение стало объектом изучения в настоящей статье. Предметом изучения стала композиция произведения.

Основным направлением идейных и стилистических поисков А.Раимкуловой является объединение национального музыкального языка с собственным авторским стилем, а также с традициями европейской классики, современными композиторскими техниками и возможностями компьютерных

технологий. Вместе с тем композитор стремится найти новое звучание в области тембров и средств музыкальной выразительности. Творчество А. Раимкуловой получило исследование в ряде работ: это статьи А. Имашевой «На гребне волны (композитор А. Раимкулова)» [1], Ж.А. Кожахметовой «Проявление театральности в пьесе для виолончели с компьютером А. Раимкуловой» [2], В. Е. Недлиной «Толгау» и «Жамиля» Актоты Раимкуловой: к проблеме претворения кюевости в жанре симфонической поэмы» [3] и другие. В своей диссертации Недлина В.Е. относит творчество А.Раимкуловой к третьему стилевому направлению, называемому искусственно-синкретическому. И как считает автор «Диалог культур и эпох, синтез западного и национального начал она осуществляет через привлечение современных техник композиции: расширенного тонального мышления, сонористики, электронной музыки и др.» [4, С.192]. Таким образом, происходящий стилевой синтез происходит «в двух направлениях:

- адаптация традиционного тематизма и форм или их элементов в произведениях для европейских инструментов;
- привлечение тембров традиционных инструментов (реконструированных и аутентичных) как в соединении с европейскими, так и самих по себе (сольно, в ансамбле, в оркестре). Реконструкция некоторых инструментов (в первую очередь, наиболее распространённой домбры) была направлена на сохранение их своеобразного звукового колорита при максимальном приспособлении для нужд концертного музицирования [4, С.79].

Рассмотрим эти направления в контексте становления композиции «Bridge of times». Как уже было сказано выше, произведение прозвучало в исполнении с ансамблем «Туран», который был создан в 2008 году. В составе ансамбля - выпускники факультета народной музыки КНК им. Курмангазы. Исполнительство группы ориентированно на современный музыкальный театр в неоархаическом стиле. Основной идеей создания ансамбля послужило стремление воссоздать звучание старинных архаичных инструментов, поиск новых звучаний, способов воспроизведения и форм исполнения фольклорно-этнографических произведений. Образ дополняли костюмы древних воинов, в которые облачились участники. Благодаря внешнему антуражу, композициям, воссоздающим звучание древних архаических мотивов, ансамбль быстро завоевал известность, как в Казахстане, так и за рубежом.

«Bridge of times», это не первый проект А.Раимкуловой, созданный в сотрудничестве с группой «Туран». Композитор написала для этого коллектива такие произведения как кюи «Шабьт», «Толгау», а также включила ансамбль в партитуры балета «Козы Корпеш и Баян Сулу», оркестровых произведений, как «Ежелгі Тұран» для струнного оркестра и фольклорно-этнографического ансамбля и Симфоническая поэма «Жамиля»

К современным композиторским техникам Актоты проявила интерес еще в годы обучения в Алматинской консерватории (ныне Казахская национальная консерватория им. Курмангазы), которую она закончила в 1987 году по двум специальностям: фортепиано и композиция. После окончания консерватории и завершения ассистентуры-стажировки композитор много работает в жанрах

инструментальной музыки, изучает национальные исполнительские традиции. Она с бережностью обращается к звучанию казахских народных инструментов - домбры и кыл-кобыза, осваивает особенности музыкального языка кюя. Эти элементы нашли свое отражение в ее произведениях, таких как «Арал мұңы», «Тойбастар», «Алтыншаш», а также композициях «Шабыт», «Толгау» и других.

В произведении «Bridge of times», специально написанном для фестиваля Progetto Martha Argerich в Лугано (исполнялось в Швейцарии, в 2014 году), Актоты Раимкулова сочетает тембры инструментов разных культурных традиций: рояля, виолончели и казахских инструментов: кыл-кобыза (смычковый хордофон), домбры (щипковый хордофон), шаманского бубна с колотушкой (данғыр, иногда называют дабыл), металлического варгана (шанкобыза), а также вводит горловое пение. Казахские инструменты в одном случае создают звуковой фон, изображая, к примеру, вой ветра, в другом, – они проводят основной тематический материал.

Так, произведение начинается с трех серийных мотивов, проводимых фортепиано на фоне звукоподражания свисту ветра и волчьему вою (глиссандирование кыл-кобыза и виолончели). Мотивы не складываются в многоголосие, а перетекают из одного в другой, выстаивая одноголосную серию в звуковом пространстве струнных инструментов. Мелодия отсутствует, ее подменяют чередующиеся звуковые комплексы, образующие горизонтальный серийный ряд в ровной ритмической последовательности. Этот главный фактурный голос представляет собой первичный звуковысотный материал, из которого выводятся элементы, формирующие мелодическую ткань. Композитор, помещая серию в фактурный голос фортепиано демонстрирует ее интонационно-выразительный потенциал, таким образом, преподнося серию как основу будущей музыкальной ткани.

Вступление вводит в атмосферу 1 части, символизирующей древний музыкальный мир казахского народа. Композиция строится в соответствии с последовательностью времен: от древних истоков до современности. Таким образом, образуется связь времен через музыку. Основным средством выразительности в первой части неoarхаического направления становится тембр, а основными приемами – смешение тембров этнических и европейских музыкальных инструментов. Необходимо отметить, что, виолончель связана с приемами игры на инструменте кыл-кобызе и ее звучание ассоциируется не только с голосом баксы (шамана), но и, подобно кыл-кобызу, трактуется как ударный инструмент. Эти исполнительские элементы переданы приемами игры у подставки и за подставкой, флажолетами, необычным звукоизвлечением смычком и кистью. Возникает своего рода «тембровая мимикрия» – использование европейского инструмента виолончели «в роли» традиционного. При этом виолончель, мимикрируя под кобыз, сохраняет свой тембр, дополняя его выразительными исполнительскими возможностями инструмента кыл-кобыз. Тематический материал, созвучный интонация кобызовых кюев появляется в партии кылкобыза и виолончели на фоне выдержанных нот других инструментов (Andante). Затем кварто-квинтовые интонации проводятся в партии фортепиано. Эта же фортепианная тема в последующем будет

использоваться композитором в произведении «Crossroads», сочиненном специально для зарубежных гастролей этно-ансамбля. Постепенно, общее тематическое развитие растворяется в сонорных звучаниях, создаваемых флажолетами и глиссандированием кылкобыза, пиццикато домбры и звучанием шанкобыза.

Границы между частями ярко выражены. Так между первой и второй частью своеобразным разграничителем представляется звучание первого мотива серийной последовательности звуков.

Вторая часть (Allegro) вносит контраст как тематический, так и тембровый. Она посторена на кюе Казангапа «Ақжелең». В средней части резко ускоряется темп, усиливается динамика, ритм поддержан ударом бубна. «Ақжелең» Казангапа переносит нас в эпоху яркого расцвета инструментальной музыки. Великая степь наполнена музыкой великих казахских кюйши – Курмангазы, Даулеткерей, Казангапа, Дины и других.

Третья часть строится также на теме домбрового кюя. Здесь используется кюй А. Жайымова «Шаттанамы». Инициатива переходит к домбрам, шанкобызу и кыл-кобызу, исполняющим (при поддержке остальных инструментов) этот характерный и энергичный кюя ярко и выразительно. Эта часть, построенная на кюе современного композитора и дирижера А. Жайымова, является отражением современности.

Таким образом, все трехчастная композиция, отражая три разные исторические эпохи посредством музыки, образуют мост между временами. В музыке тема - Мост времен - может проявляться в использовании музыкальных мотивов и тем, которые отсылают к прошлым эпохам, и в то же время вплетаются в современные аранжировки и звучание. Рассмотренный выше стилевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом и настоящем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования «связи времён». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению начала XXI века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание композитора.

Список использованной литературы:

1. Имашева А.Т. На гребне волны: композитор А. Раимкулова / Родному вузу – наш талант: выпускники-композиторы: сб. ст. к 60-летию КНК им. Курмангазы, сост. А.С.Кетегенова. — Алматы 2005. С. 345-357.
2. Кожаметова Ж.А. «Проявление театральности в пьесе для виолончели с компьютером А. Раимкуловой») / Родному вузу – наш талант: выпускники-композиторы: сб. ст. к 60-летию КНК им. Курмангазы, сост. А.С.Кетегенова. — Алматы 2005. – С. 436-440.

3. Недлина В. Е. «Толгау» и «Жамиля» Актоты Раимкуловой: к проблеме претворения кюевости в жанре симфонической поэмы // Век науки и образования, № 10-12 (18-20), октябрь-декабрь 2010. – С. 158-167.

4. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Диссертация на соиск. канд. иск. - М., 2017. – 344 с.

ЕРМЕК ӨМІРОВТІҢ «АУЫЛ ТАБИҒАТЫ» УВЕРТИЮРАСЫНЫҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІГІ

*Айдын Р., «Шертер» мамандығының 2 курс магистранты,
Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Ғылыми жетекшісі – Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті,
өнертану кандидаты Бултбаева А.З.*

Қазақстанның заманауи композиторларының шығармашылығында ұлттық тарихи тақырыптар мен бейнелер, кеңістіктің дәстүрлі дүниетанымы қашан да жетекші орындардың бірін иеленеді. Осы бағытқа қызығушылықтан туындаған тағы бір ерекше шығарма – заманауи композитор, республикалық байқаулар мен фестивальдердің лауреаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, Композиторлар Одағының мүшесі, білікті маман, симфониялық және халық аспаптар оркестріне арналған шығармалардың, камералық-вокалдық жанрдағы туындылардың авторы Е. Өміровтің (1954ж) қазақ аспаптар оркестріне арналған – «Ауыл табиғаты» увертюрасы. Е. Өміровтің барлық шығармалары туған жерінің мәдениетіне, халық аспаптарының дыбыстарына деген сүйіспеншілікке толы. Халықтық және табиғат бейнелерін суреттеуге деген талпынысы да осыдан [1, 2-бет].

Е. Өміров ұзақ уақыт қазақ халық аспаптар оркестрінде жұмыс істегені белгілі. Қазақ күйлері мен әндерін оркестрге өңдеу, партитураларды зерделеу және көрнекті композиторлар – Н. Тілендиев, К. Күмісбеков, М. Маңғытаев сынды ұлы тұлғалармен қарым-қатынас жасау, оркестр құрамында қызмет ету – осының бәрі композитордың шығармашылығындағы басым тақырыптардың іріктелуіне, өз стилінің қалыптасуына ықпал етті. Осы кезеңде Е. Өміровтің Отырар сазы оркестріне арналған: «Ауыл табиғаты», «Қымыз той», «Шаттық елім», «Кұлыншақ», «Қанбақ шал», «Боташым», «Тасбақа жарыстары», «Мың жылқы», «Назым», «Кұсни-Қорлан», «Қара Торғай» атты халық әндері мен күйлерінің өңдеулері және оркестрлік күйлері дүниеге келе бастады.

Қазақ аспаптар оркестріне музыка жазуға деген қызығушылығы арта түскен композитор Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестріне «Арал» поэмасын; «Іле», «Ертіс», «Есіл» оркестрлік күйлерін; «Үш өзен», «Беласар», «Бурыл жорға» сюиталарын жазады.

Бұл тақырып симфониялық музыкада жалғасын табады. Симфониялық оркестр үшін Е. Өміров: «Дала сыры» симфониялық поэмасын; «Ауыл табиғаты» увертюрасын (3 редакциясы бар); «Тәуелсіздік таңы» симфониялық поэмасын; Т. Момбековтың «Мың жылқы», Құрманғазының «Көбік шашқан» атты күйлерін өңдеп, лайықтаған.

«Ауыл табиғаты» увертюрасын композитор 1982 жылы жазған. Бұл шығарманың үш түрлі өңдеуі бар. Соңғысы 2007 жылғы симфониялық оркестрге арналған редакция болды. «Батыс-еуропалық Увертюра жанры үшін дәстүрлі үш бөліктен тұратын композиция қарқыны (баяу-жылдам-баяу) қазақ музыкалық материалына негізделген. Жылдамдық қарама-қайшылық – жанрлық қарама-қайшылықпен еселене түседі» [2, 230-бет]. Увертюрадағы соңғы бөлім қарқыны жағынан баяу жүреді, бұл бөлімнің тақырыбы ән сипатына жақын. Ортаңғы бөлім – соңғы бөліммен салыстырғанда ауқымды, қарқынды, күй ырғағында жүреді және рондо тәрізді құрылымға ие.

«Ауыл табиғаты» увертюрасының кіріспе тақырыбын саз сырнай аспабы ашады. Кіріспе тақырыптың әуені шертер аспабының тоникалық секундасын “*piano*” (p) динамикасында тремоло штрихын қолдану арқылы өрбітіп, қарқындата түседі. Фон қызметін атқаратын бұл тақырыпқа домбыра мен қобыз аспаптары қосылады. Қобыз аспаптарындағы ладтық тірек “a-e-a” квинта үндестігінде жазылған. Осылайша, кіріспе тақырып оркестрдің сүйемелдеуіндегі саз сырнай аспабының әуенімен басталады.

Кіріспе тақырыбының әуені a-moll тоналдігінде, “*Andantino sostenuto*” қарқынында қайталанбайтын құрылым формасында жазылған. Мұнда бірінші сөйлем 6 такт, ал екінші сөйлем 1-такттіні қайталауының себебінен 7 тактіні құрайды. Кіріспе әуенінің екінші сөйлемі – даму тақырыбы.

Кіріспе әуенінің домбыра және қобыз тобының тоникалық дыбыстан квинтаның ладтық тірегіне тремоло штрихын қолдана отырып ауысуы (I және V басқыштар, “a-e” ноталары) шығарманы әсерлі әрі мұңды етеді. Бұл тақырыптық әуен тоқтағаннан кейін, сөйлемнің соңына қарай 1-ші және 2-ші сырнайларда I-ден V басқышқа он алтылық гамманы қолданып толқын тәрізді өрбіп, фригийлік “a” нотасына қайта оралады. Кіріспенің тақырыбы құстары әлсін әлсін естілетін жазық даланың бейнесін суреттейді (№1 мысал).

Ауыл табиғаты

Ермек Өміров

Andante sostenute - ♩ = 76

Fl. Саз сырн.
Обое
Сырнай 1,2
Сырнай 3,4
Прима
Шертер
Домбыра 1
Домбыра 2

№1 мысал

Кіріспенің 2-ші фразасында тақырыптық әуен саз сырнай және жетіген аспаптарында унисон орындалады (№2 Мысал).

Fl. Саз C
Жеті

№2 Мысал

Фон қызметін атқаратын, тремоло штрихындағы бірінші және екінші қобыздың тақырыптық әуенін, сегіздік ритміндегі кіші терция (к.3) интервалдық диапазонындағы остинаталық фраза өрбітеді. Әрі қарай, увертюраның негізгі тақырыбына көшеміз. Байланыстырушы буын – кіріспе тақырыбының әуеніне негізделген және оның дамуы арқылы масштабты экспозицияға ұласады.

1 сандық белгісінен бастап кіріспе тақырып “mezzo forte” (mf) динамикасында орындалып, дыбыс қатары күшеюіне байланысты толыққанды естіледі және сонымен бірге оның айқын күңгірт сипаты алдыңғы қатарға шығады (№3 мысал).

Fl. Саз C

№3 мысал

Әрі қарай, бұл тақырыптың осы фрагментінде алғаш рет он алтыншы-отыз екінші-төрттік ритміндегі күй ырғағы пайда болады. Ол ұрмалы аспаптар тобындағы барабанға жазылған. Бұл ырғақ – сырнай, альт және бас қобыз партиясындағы “a-d-e-a” кварто-секундалық үндестігінің сүйемелдеуімен орындалады. Кіріспе тақырыбының соңы біртіндеп “mezzo piano”-дан (mp) “forte” (f) динамикасына ұласады және “Allegro” қарқынында жүретін 2 сандық белгісінен ары қарай увертюраның орта бөлімі басталады, бұл – негізгі тақырыптың күй ырғағындағы көрінісі.

«Allegro» бөлімін “forte” (f) динамикасында орындалатын саз сырнай, сырнай, прима домбыра, шертер, бірінші және екінші қобыз, альт-қобыз, қыл-қобыз аспаптарындағы тоникалық-квинталық тіректің дыбыстары және домбыра, ұрмалы аспаптардағы екі он алтылық – екі сегіздікті құрайтын күй ритмі, сондай-ақ жетіген партиясындағы глиссандо ашады.

Увертюраның негізгі тақырыбы – жігерлі, қайратты. Ол біртұтас 7 тактіден тұратын құрылым түрінде жүреді. Екі он алтылық-сегіздік ритміндегі квинталық тіректен көмекші дыбыстар арқылы төменге құлдырап, он алтылық-төрттік ырғағын қолдана отырып V басқыштан I басқышқа дейін гамма арқылы жоғары бағыттағы қозғалысы увертюраның негізі болып табылады. Негізгі тақырыпты сырнай, прима, шертер және қобыз аспаптары орындайды.

Әрі қарай, тақырыптың бастапқы интонациясы сырнай, прима домбыра, шертер және қобыз тобы аспаптарында әр түрлі октавада естіледі, ал қайталау барысында бұл тақырыптық әуен домбыра партиясындағы күй ырғағының сүйемелдеуіндегі саз сырнай және бірінші қобыз аспаптарында орындалады. Тақырыптың келесі тактілерінде жоғары бағыттағы кварталық қарқынды қозғалыс тониканың 1-ші басқышына жетіп, гамма арқылы қайтадан төмен құлдырайды, сонымен қатар жоғарыда айтылған аспаптарда қайталанады.

Содан кейін, үшінші тактіден бастап негізгі әуен секвентті түрде терцияға төмен қайталанады. Дегенмен, оның қорытындысынан өзгеріс байқауға болады. Каденция ұзартылған төрттік-сегіздік-он алтылық-сегіздік-жартылық ырғағында орындалатын III-II-I-II-I басқыштарындағы әуенмен аяқталады (№4 мысал).



№4 мысал

Әрі қарай, тақырып әуезді түрде дәл қайталанады. Алайда, оның оркестрге өңдеуі вариантты түрде өзгерген. Енді тақырыптың басты әуені сырнай және екінші қобызда жүрсе, домбыра партиясының күй ырғағы арқылы сүйемелдеуі аясында бірінші қобыз және саз сырнай аспаптарында қайталанады.

4 сандық белгісінде саз сырнай, сырнай және қобыз тобының партияларында кіріспе тақырыптың негізінен құралған, төрттік-сегіздік ырғағында секунда интервалын пайдаланып, төмен бағыттағы қозғалыс арқылы жүретін және күй ырғағының фонында прима домбыра, шертер, домбыра партиясындағы “d-a-c” және “d-a-c-h” дыбыстарындағы үндестіктің таза кварта интервалына жоғары секвентті түрде қайталанатын байланыстырушы тақырып көрсетіледі.

Бірінші тақырыптың екінші фразасының дамуына осы бөлімнің байланыстырушы тақырыптық әуені, яғни увертюраның негізгі тақырыбына көшуі серпін болған. Әуезді желіні домбыра аспабындағы кварта-квинталық үндестіктегі күй ырғағының фонында сазсырнай, сырнай және қобыз тобының аспаптары орындайды. Бұл тақырыптың екінші бөлімін жетіген аспабындағы глиссандо және саз сырнай, сырнай аспаптарындағы трель штрихы аяқтайды.

5 және 6 сандық белгілерінде увертюраның негізгі тақырыбы қайта оралады. Бұл – увертюраның шарықтау шыңы. Мұнда алғашқы тақырыптың әуені “forte” динамикасында масштабты түрде дәл қайталанады. Оркестрге аспаптандыру тұрғысынан, 5 сандық белгісінде увертюраның негізгі тақырыбының әуені әр түрлі октавада және күй ырғағындағы кварто-квинталық үндестіктерімен сүйемелденген саз сырнай, сырнай, қобыз тобы аспаптарында унисон орындалады.

6 сандық белгісінде увертюраның негізгі тақырыбы әдеттегідей кварта-квинталық үндестігіндегі күй ырғағының сүйемелдеуінде тек бір октавада жазылған.

7 санына дейінгі екі тактіде жаңа эпизодтың әуені басталады. Онда V басқыштан I басқышқа дейін әуезді қозғалыс екінші, үшінші октавада ойналады және домбыра, шертер, домбыра прима аспаптарында 6/8 ырғағындағы “e-h-f” дыбыстарында орындалатын доминанталық квинта көрсетіледі.

Әрі қарай, әуен тек саз сырнай мен қобыз аспаптарында ғана орындалады. Ол прима домбырада күй ырғағындағы квинталық үндестіктің және “e-f-h-c” дыбыстарындағы секундалық тірек арқылы сүйемелдеуімен орындалады. Фрагменттің динамикасы “fortissimo” (ff) деңгейіне дейін артады. Мұнда әуен диапазоны екі октаваны құрайтын гамма тәрізді төмен және жоғары

қозғалыстарда жүреді және бұл даму бөлімі шығарманың шарықтау шегіне жеткізеді.

«Allegro assai» бөлімі "Fortissimo" (ff) динамикасымен басталады. Бұл увертюраның шарықтау шегіне дайындық ретінде жүреді. Саз сырнай мен қобыз аспаптарындағы екі октаваны құрайтын диапазонда жартылық ұзақтығымен орындалатын, жоғарыға өрбитін гамма тәрізді қозғалыс үшінші октаваның "с" нотасына дейін жетіп, және оның қайталануы – увертюраның негізгі тақырыбының шарықтау шегіне дайындық ретінде жазылған. Гамма тәріздес қозғалыс арқылы қол жеткізілген дыбыс – сырнай аспаптарының "с-d-g" кварта-секундалық үндестігінде, "d-g-c" кварталық күй ырғағының аясында орындалады. Бұл үндестікті домбыра тобының екінші тенор партиясындағы "с-с-h" және "с-d-g" дыбыстарынан тұратын остинаталық фигурасы сүйемелдейді.

«С» миксолидийлік ладында, 2 рет қайталану арқылы орындалатын увертюраның **8** сандық белгісіндегі негізгі тақырып – бұл туындының шарықтау шегінің орта бөлімі болып саналады.

Увертюраның негізгі тақырыбы домбыра және шертер аспаптарының «с-d-f-a» ноталарынан құралған SII2 аккорды күй ырғағындағы сүйемелденуімен саз сырнай, прима домбыра, қобыз партияларында жүреді.

9 сандық белгісінде негізгі тақырыптың әуені (рефрен) «a-moll» тональдігіне қайта оралады. Әрі қарай, әуезді қозғалыс терциялық басқыштар арқылы «C-dur» тоналдігіндегі квинта дыбысына жетіп, тақырыптың келесі фразасында осы әдісті қолдану арқылы төменге бағытталған қозғалыспен «a-moll» тоналдігінің бірінші басқышына келіп тоқтайды. Әдеттегідей, әуен желісі домбыра партиясының сүйемелдеуімен саз сырнай, сырнай, қобыз, прима домбыра аспаптарында жүреді.

10 және **11** сандық белгісінде увертюраның негізгі тақырыбы қайта оралады. Ол бірінші және екінші домбыра партиясында күй ырғағындағы квинталық үндестіктің және қобыз аспаптарының "a-a-g" және "a-h-e" дыбыстарынан остинаталық фигураны орындауы арқылы сүйемелдеуімен саз сырнай, сырнай, қобыз аспаптарында естіледі. Сонымен қатар, тақырыптың бастапқы интонациясы әр уақытта аспаптан аспапқа, яғни, қыл-қобыз, альт-қобыз, сырнай аспаптарынан бірінші және екінші қобыз, саз сырнайға ауысады.

Бірте-бірте дыбыс азаяды, динамика "mezzo forte" (mf) дейін төмендейді. **11** сандық белгісінде әуенді тек саз сырнай мен шертер унисон орындайды. Сүйемелдеу партиясы әдеттегідей домбыраға берілсе, ал остинат фигурасы бас қобызда естіледі. **11** сандық белгісінің соңына қарай екі тактіге созылған тониканың прима дыбысы бірте-бірте азаяды. Бірінші және екінші домбыраларда күй ырғағындағы квинта мен кварта интервалдары, сондай-ақ бас қобыз және бас домбыра партияларында остинат фигурасы қалады.

«Andante» қарқынындағы **12** сандық белгісінде кіріспе тақырыбының әуені қайта оралады. Ол сырнай партиясындағы тоникалық аккорд фонында домбыра, прима домбыра және шертер аспаптарындағы тониканың квинталық дыбысын тремоло штрихымен орындауынан басталады.

Бірінші және екінші қобыз партиясындағы «а» фригийлік ладында жоғары бағыттағы гамма тәріздес фраза кіріспе тақырыпқа әкеліп, байланыстырушы қызметін атқарады. Содан кейін бұл мотив қыл-қобыз бен альт-қобыз аспаптарында, ал үшінші рет – бірінші және екінші қобыз партиясында бір октавада естіледі. Оған домбыра, бірінші қобыз және бас қобыз партиясындағы төрттік және сегіздік ритміндегі пульсация ілеседі (№5 мысал).

The musical score consists of six staves. The top two staves are for Kobiz I and Kobiz II, both in treble clef. The third and fourth staves are for Qyl K and Alt K, both in treble clef. The fifth staff is for Bas K, in bass clef. The bottom staff is for K-B K, in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, sf). Performance instructions like 'arco', 'pizz.', and 'gliss.' are also present.

№5 мысал

Кіріспе тақырыптың екінші сөйлеміндегі форшлаг ойнау барысын саз сырнай аспабымен қатар жетіген де орындайды. Увертюраның соңы «*pianissimo*» (pp) динамикасында саз сырнай, домбыра және қобыз аспаптарындағы тремоло штрихымен орындалатын тониканың бірінші дыбысымен аяқталады.

Осылайша, ұлттық материалға негізделген увертюра итальяндық: «жылдам-баяу-жылдам» емес, француздық «баяу-жылдам-баяу» увертюра үлгісіне сүйенеді. Үш бөлімді формадан тұратын увертюраның бірінші және соңғы бөлімдерін орта бөлімімен салыстыруға келмейді. Өте ауқымды жүретін орта бөлімнің әуені кіріспе және соңғы бөлімінің тақырыбының негізінде жазылған.

Е.Өміровтің «Ауыл табиғаты» увертюрасында үш бөлімділік пен рондо элементтері басым, мұнда күй ырғағындағы негізгі тақырып рефрен қызметін атқарады.

Мотивтердің варианттылығы және тақырыптық әуендердің интонациялық түрде өрбіп, дамуы – увертюраның негізгі сипаттамалар қатарына жатады. Әуендік желіде саз сырнай партиясының рөлі басым болғанымен, бірінші және екінші қобыз, шертер, прима домбыра, сырнай аспаптары да үлкен қызмет атқарады. Дәлірек айтсақ, сырнай және шертер аспаптарында гармонияны толықтыру және ладтық тірек, яғни сүйемелдеу функциясы белсенді қолданылады. Домбыра аспаптарының партиясы да негізінен сүйемелдеу функциясын атқарады.

Осылайша, ауқымдылық жағынан да, формалық әртүрлілік тұрғысынан да ең қолайлы жанр – оркестрлік музыка. Бұл жанрлық бағытты еліміздің әр кезеңіндегі композиторлар кеңінен қолданған. Оркестрлік музыка жанрының ауқымдылығы, оның ұлттық аспаптық пьеса – күй жанрымен жақындығына байланысты. Вариациялық принциппен дамитын бір бөлімді, рондолық немесе үш бөлімнен тұратын форма – құрылымның ең қолайлы элементі болды. Сондай-ақ, әртүрлі формалардың синтезі, ұлттық элементтерді еуропалық даму принциптерімен үйлестіру жиі кездеседі. Сонымен қатар, тақырыптық әуен, ырғақ, құрылымдық шешімдер тұрғысынан ұлттық принциптің үстемдігі байқалады. Е.Өміров ұлттық музыканың ерекшеліктері мен элементтеріне, яғни, әуен желісіне, ырғағы мен ладтық құрылымына сүйене отырып қайталанбас туындылар жазады.

«Ауыл табиғаты» увертюрасын талдау барысында композитор тарапынан келесі ерекшеліктерді байқадық:

1. Ұлттық тарихи тақырып пен дәстүрлі дүниетаным бейнелеріне қызығушылықтың тұрақтылығы;
2. Ұлттық аспаптық музыкадағы құрылымдық принциптері мен заманауи композиторлық әдістердің синтезіне сүйенуі;
3. Күй, рондолық, вариациялық, қарама-қайшы формалардың қалыптастырушы элементтеріне жүгінуі;
4. Секвентті түрде даму әдісін, қайталану және гамма тәрізді қозғалысты белсенді пайдалануы;
5. Қарапайым, тар көлемдегі тақырыптық интонацияны қолдануы.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Характеристика Е.Умирова для прохождения по конкурсу. КНК им. Курмангазы. А., 2012. – 2 с.
2. Кокишева М.Т. Ермек Умиров // Қазақстан Композиторлары. – Алматы: Алматы-Болашақ, 2017. – Б.223-232.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003.

АЙТЫСТАҒЫ ЖІБЕК БОЛТАНОВАНЫҢ МАҚАМ ЕРЕКШЕЛІГІ

***Манарбекова А., «Дәстүрлі жыр» мамандығының 2 курс магистранты,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Альпеисова Г.Т.***

Айтыс – импровизациялық жекпе-жек түрінде өтетін музыкалық-поэтикалық өнер сайысы. Айтыстың шығу тарихы жайлы жазылған еңбектерде оның ертеректе пайда болған түрлері жөнінде («бәдік», «жар-жар») нақты ақпараттар берілген. Біздің зерттеу мақаламызға негіз болған «қыз бен жігіт» айтысының алғашқы түрі үйлену тойының негізінде пайда болған «жар-жар»

айтысы екені мәлім. Кей деректерде «бәдік» айтысында да қыз бен жігіт арасындағы сөз жарысы көрініс тапқандығы жайлы ақпараттар бар [1].

Қыз бен жігіт арасындағы сөз сайысы айтыстың ең қызық әрі ең көп таралған түрі. Оның әуелгіде пайда болған түрлері мен жалпы сипаты жөнінде М.Ғабдуллин: «Бұл айтыс халықтың әдет-ғұрып салтына байланысты ойын-сауықтар кезінде айтылған және ол ойын-сауыққа жиналған жұртты көңілдендіру, күлдіру, ән мен өлең қызығына батыру негізінде туған. Мұның алғашқы үлгілерін белгілі ақын қыздар мен жігіттер шығарған», – десе [2, 26], Х.Досмұхамедұлы: «Ойын-сауықта, той-томалақта, т.б жастардың бас қосуы әдетте айтысқа, әсіресе қыз (жас келіншек) бен жігіт арасындағы өлеңмен сөз жарыстыруға ұласады. Әсіресе әйел затымен айтысқа түсіп, жеңілген жігіт масқараға ұшырап, күлкі мен мазаққа тап болады; тағы да айтысқа түсіп, біреуді жеңіп, бедел-абыройын қалпына келтіргенше ол бұдан құтыла алмайды», [3, 27] – деп сипат береді. Дәл осындай той-жиындарда, мерекелерде айтылатын болғасын, ол өлеңдер барынша жеңіл әрі тез жатталатын болған. Сондықтан да ғалымдарымыз қыз бен жігіт айтысының алғашқы түрлерін «жар-жар» айтысымен байланыстырып, оны мазмұндық, көлемдік жағынан әдет-салт айтыстарына жатқызса, кейінгі ақындар айтысы деңгейіне көтерілген түрлерін «қайымдасуға» жатқызады.

Қазақ қоғамында ақын қыздардың қай заманда да ерлерден гөрі аз болғандығы белгілі. Оны әр кезеңдегі әлеуметтік, тұрмыстық жағдайлармен байланыстырамыз. Ақын қыздардың ел алдына ерлермен қатар шығып, таныла бастаған кезеңі ХІХ ғасыр. Бұл жөнінде С.Мұқанов: «ХІХ ғасырда ерлермен қатар аттары шыққан бірнеше қыздар бар, бұлардың бұрынғы қыздардан өзгешелігі – ақынның шеберлігімен ел арасында болған атақты айтыстарға қатынасқан, ол айтыстардың көбі бүгінге шейін сақталып келген. Мәселен: Біржан мен Сара, Ақсұлу мен Кеншімбай, Ақбала мен Боздақ, Ажар мен Уақит, Қадиша мен Ысқақ, Жүсіпбек пен Шөкей, Әсет пен Рысжан, Әжек пен Шәріпжамал, Болық пен Елентай, Айқын мен Жарылғасын, Омарқұл мен Тәбия, Күйкентай мен Оспантай, Мұса мен Манат, Мансұр мен Дәме, Ұлбике мен Күдері т.б», – дейді [4, 15].

Осы айтыстардың ішінде классикалық деңгейге көтеріліп, опера сахнасында да орындалып, көптеген ғалымдардың қызығушылығын туындатқан айтыс – «Біржан мен Сараның» айтысы. Бұл айтыс мазмұны жағынан да, тілдік-көркемдік ерекшелігі жағынан да, тарихи маңызы жағынан да үнемі қызу талқыға түскен шоқтығы биік сөз бәсекесі.

Осындай тарихи маңызға ие болған «қыз бен жігіт» айтысы қай заманда да өз мәнін жоғалтқан емес. ХХ ғасырдың аяғында Тәушен, Әселхан, Әсия, Алтынкүл, Жадыра, Ақмарал, Кәрима, Құралай, Айнұр, Сара сынды ақын қыздар айтыс сахнасына шығып, өз өңірінің намысын қорғады. Солардың ішінде өз мақамымен, ерекше болмысымен дараланып, айтысқа жаңалық боп келген ақын қыздардың бірі – Жібек Болтанова.

Жібек Болтанова Батыс Қазақстан облысы, Жалпақтал ауылының тумасы, республикалық айтыстардың жүлдегері, филология ғылымдарының кандидаты, «Мәдениет саласының үздігі». Анасы Баян Кабиева Ғарифолла

Құрманғалиевтің шәкірті. Анасынан Батыстың әндері мен термелерін тыңдап өскен Ж.Болтанова бала күнінен өнерге жақын болады. Оқушы кезінде 1-республикалық жыршы, термешілер байқауының лауреаты атанып, айтыс сахнасына алғашқы қадамын жасайды. Телевизиялық айтыста аты елге танылып, «Жайықтың Жібегі» атанады. Оның айтысқа әкелген жаңалығы ерекше мақамы мен «келіндік образы».

Ж.Болтанова көптеген республикалық айтыстардың жүлдегері атанған. Солардың ішінде Аманжол Әлтаевпен сөз сайысы көркем әрі мазмұнды болғандықтан, қыз бен жігіт айтыстарының ішінде ең жоғары деңгейдегі айтыс ретінде көпшіліктің есінде қалған. Аталмыш аламан 1997 жылы Алматы қаласында өткен. Тәуелсіздік күніне орай ұйымдастырылған айтысқа Жамбыл облысынан Ә.Жанқұлиев, М.Тазабек, Жетісу өңірінен А.Бұлғақов, Ұлытаудан А.Әлтаев, Қостанайдан Ә.Беркенова секілді басқа да көптеген айтыскер ақындар қатысқан. Жыр додасында әр жұп бір-бірімен сүре айтыс жасап, тек бір жұп қана ақтық финалға өткен. Финалда Жамбыл облысының ақыны Мұхамеджан Тазабек пен Ұлытаулық Аманжол Әлтаев айтысып, бас жүлдені (автокөлік) Аманжол Әлтаев иеленген.

Аманжол ақын мен Жібек Болтанованың сөз сайысын қыз бен жігіт, оның ішінде аға мен қарындастың айтысына жатқызамыз. Басында екі ақын дәстүр бойынша бір-бірімен амандасып, хал-жай сұрасады. Ағасы қарындасын «жарыққа жаңа шыққан балапанға», қарындасы ағасын «көзін қан қаптаған қыранға» теңейді. Осылай басталған айтыста Аманжол ақын Жібекті аялап, Исатай мен Махамбеттің рухынан күш алған Жайықтың батыр қызы екендігін мақтанышпен айтады. Жібек ақын да қарсыласынан қарсы, жығып салатын артық күш байқамағандықтан, сый-құрметке алғыс білдіріп, Аманжол Әлтаевті Арқаның Біржанына теңейді. Сөз арасында астананың Алматыдан Астанаға ауысқаны, ел ішіндегі түрлі қоғамдық мәселелер де қозғалады.

Ақынның сахнаға шыққанда киім киісінен бастап, жүріс-тұрысы, өзін-өзі ұстауы, аспапта еркін ойнауы, сөз саптауы, дауысы, мақамы, барлығы өз болмысын ашуға, жеңіске жетуге жұмыс жасайды. Біз назарға алып отырған айтыста Аманжол Әлтаев мақам-сазымен, киім кию үлгісімен, сөз саптауымен, өлең өруімен Арқаның сал-серілерін елестетсе, Жібек Болтанованың айтысуынан Батыстың батыл мінезі, салмақты сөз аңғарылады. Оған қоса, ақындардың тұрмыстағы, отбасындағы рөлі де айтысқа айтарлықтай әсерін тигізеді. Бұл жөнінде Ж.Болтанованың өзі: «Сахна – шынайылықты талап ететін киелі орын. Менің сахнадағы образым – қазақ келінінің образы. Мұндай бейне айтыс сахнасында жиі кездеспейді, тіпті алғаш рет кездесіп тұр десем де болады. Қазақ келіні сахна сыртында қайын жұртына, күйеуіне қалай қызмет ететін болса, сахнаға да дәл сол бейнені алып шығады. Мен де сол кезеңдерде бір әулетке келін болып түсіп, бір шаңырақтан екінші шаңыраққа аттанған едім. Ол уақытта өте жас болғандықтан айтыс сахнасында ақындардың барлығы дерлік сұлулығымды сөз ететін. Алайда, келін болғандықтан олар әдептен озып, құрметсіздік таныта алмайтын. Бұл да бір ерекше тәрбиенің, қазақтың келінге деген сыйластығының белгісі шығар деп ойлаймын», - дейді. Расында да, сахнада ақынның қоғамдағы статусынан бөлек, отбасылық жағдайы да сөз

болатын кездер жиі кездеседі. Бұл ақынның жеке басына қатысты ақпарат деп есептелінгенімен, мұндай жеке бастың мәселелерін олар тек кемшілік ретінде емес, керісінше, бір-бірінің қандай лайықты жар, әулеттің сыйлы азаматы екендігін халық алдында мақтанышпен айту үшін пайдаланады. Бұл дәстүр арқылы ақындар қарапайым халыққа үлгі бола алады. Тарихта да ақындар бір-бірінің жеке басына қатысты көптеген ақпараттарды сөзге тиек етеді. Бұл бір жағынан тым артық көрінгенімен, екінші жағынан елдің қызығушылығын тудырады. Оны келістіріп айту үшін де ақынға асқан шеберлік қажет. Ретсіз айтылған сөздер болса, ақынның сөзден ұтылғандығын білдіреді.

Біз аталған сөз сайысының бесінші кезегіндегі Жібек Болтанованың айтқан шумағын назарға ала отырып, төмендегі өлең мәтінін қарастырдық:

Жібек Болтанова:

Бозторғай туған жерде самғайды ма,

Белесін, бетегесін таңдайды ма?

Жайықтың жаны жайсаң қариялары,

Өлеңді салып берген таңдайыма.

Қазағым, дін-аман боп жүріндерші,

Кездеспей қиындықтың қандайына.

Сендердің табаныңа кірген шөңге

Қадалсын мына менің маңдайыма [5, 24].

Ұсынылған үлгі 8 тармақтан құралған өлең жолы болып табылады. Өлеңнің бұл түрін тирада деп атауға болады, әдетте 4 жол бір шумаққа есептелсе, одан көбі тирадаға жатады. 11 буынды қара өлең ұйқасына құрылған өлең жолдары аяқталған бір ойды білдіреді. Тирада аяқталғанша буын заңдылығы бұзылмаған. Әр тармақтың құрамында 3 бунақ: 3+4+4. Өлеңнің ұйқасы қара өлеңнің ААВА, ВАВА заңдылығына сәйкес келеді.

Өлең мазмұнына назар аударайық. Ақын қарсыласымен айтысу барысында ел, жер тақырыбында да ой қозғайды. Бұл өлең жолдарында Жібек Болтанованың Жайыққа деген махаббаты, өзінің туған жеріне деген сүйіспеншілігі айқын көрсетілген.

Шумақтың бірінші тармағындағы «бозторғай» сөзінің пайдаланылуы біздің қызығушылығымызды туындатты. Біріншіден, бозторғай құс қазақ дүниетанымында жақсылықтың, еркіндіктің, азаттықтың жаршысы ретінде танылған. Ол өз ұясының тыныштығын күні-түні күзететін тіршілік иесі. «Қой үстінде бозторғай жұмыртқалаған заман» деген сөз осыдан шықса керек. Бұл жердегі бозторғайдың бір бейнесі – еркіндіктің, азаттықтың, тыныштықтың символы.

Екіншіден, бозторғай әнші құс ретінде белгілі. Дәстүрлі ән өнерінде әнші өз дауысын, өзінің ішкі халін құстардың сайрағанымен, шырылдағанымен байланыстыратын тұстар көп кездеседі: «Бұлбұлмын дауысым көкте дамылдаған» (Әсеттің әні «Қысмет»), «Бозторғай шырылдайсың жерге түспей» (Кененнің әні «Бозторғай»). Бұл туралы «Нередко в своем самопредставлении әнші сравнивали тембр своего голоса с птичьим пением, отождествляя с ним ход творческого процесса, а также уподобляя птице свой внешний облик», - дейді А.Бердібай [6, 38].

Шумақты бастаушы алғашқы сөз арқылы айтылатын ойға кіріспе жасалады. Ақын өзін бозторғайға теңей отырып, туған жері Жайыққа деген махаббатын жеткізген. «Өлеңді салып берген таңдайыма» деген жолдың да ауыспалы мағынада қолданылып тұрғаны белгілі. Осы тіркестің көмегімен халқының өнерге келуіне тікелей ықпал жасағанын айта отырып, өз дарынын туған елінің қасиетімен байланыстырады. Әрі қарай осы ойды үзбестен ақын жалпы көпшілікке, жалпы халыққа тілегін білдіреді. Екінші шумақта Жібек Болтанова халыққа тілек айтады. Айтыстың соңғы кезегінде елге тілек айту қалыптасқан дәстүр болып табылады.

Бесінші тармақтан бастап ақын жалпы халыққа тілегін жеткізеді. Соңғы екі тармақта:

«Сендердің табаныңа кірген шөңге

Қадалсын мына менің маңдайыма», - деп түйіндейді. Бұл жердегі түйінді екі жол айтыс өлеңдеріндегі қалыптасқан дәстүрге сәйкес бастапқы тармақтардың айқындалуы, нақты соңғы нүктесі болып табылады.

«Сенің табаныңа кірген шөңге менің маңдайыма қадалсын» деген тұрақты тіркес қазақ әдебиетінде көбіне анасының перзентіне арнаған лебізі ретінде пайдаланылады. Осыдан анасы баласын жамандыққа қимайтынындай, Жібек ақынның да елін барлық жамандық атаулыдан қорғағысы келетін жанашырлық пейілін аңғарамыз (Шумақ басындағы бозторғайдың бейнесінде). Ақынның өзінен алынған сұхбатта ол бозторғайдың бейнесін өзі туған мекендегі Махамбеттің мына өлең жолдарымен байланыстырады:

«Аспандағы бозторғай

Бозанда болар ұясы.

Бозаңның түбін су алса,

Қайғыда болар анасы.

Қара лашын, ақ түйғын

Қайыңда болар ұясы.

Қайыңның басын жел соқса,

Қайғыда болар анасы,

Айланбастың Алатау

Бауырында болар саясы» [7, 76].

Осыдан Жібек Болтановаға өзінің елді мекеніндегі, өзінің туған өлкесіндегі ақындар мен батырлардың рухы, жырлары әсер еткен деп айтуға толық негіз бар. Өлеңнің мазмұнынан, ақынның айтқысы келген ойдан біз батыс өңірінің мінезін, рухын аңғарамыз. Бұл дүниелердің ақынның мақам-саз ерекшеліктерінің өзгеше болуына да әсерін тигізетіні сөзсіз.

«Бозторғай» сөзімен басталған алғашқы 3 буынды бунақ (боз-тор-ғай) жоғарғы регистрде «до» - дан басталып, «ми» дыбысымен аяқталады. Үлкен терция аясында секунда бойымен жоғары қарай көтеріледі. Мұндағы «ай» буынындағы соңғы «ми» дыбысы домбырада «ля-ми» тірегіне сәйкес келеді. Әуеннің басында мажорлы терция сатылары айтылғанымен «ля-ми» тірегі бұл фразаға минорлы бояу береді.

Бозторғай сөзінің соңғы буыны («ғай») «ай» одағай секілді әндетіп айтылады. Бұл дыбыс созылыңқы болғандықтан дауыстың кең ашылуына да ықпал беретінін байқаймыз:

13

Боз-тор - ға - а - а - ай

Екінші бунақ пен үшінші бунақтың ырғағы біркелкі «ре» нотасымен беріліп, ары қарай келесі жолға жалғасып кетеді. Осы екі бунақ 8 буынды, бірқалыпты құрылысты құрайды. Әуен «ре» дыбысынан басталып, «ми» дыбысымен бекітіледі. Үшінші бунақтағы «ғай» буыны қысқаша ұзақтықта әуендетіп айтылады. Осы тұста домбыра сүйемелінің тек 2-бунақтың басында ғана төменгі бір қағыспен тартылып, ары қарай тоқтайтынына баса назар аудару қажет:

ту - ған жер - де сам - ғай - ды ма

Шумақтың екінші жолының ырғағы біркелкі, мұндағы «ре» тұрақты дыбысқа айналады. Бірінші бунақтағы «ми» көмекші дыбыс ретінде ғана қолданылып, екінші, үшінші бунақта әуен «ре» дыбысымен бекітіледі. Бұл жолда да аспаптық сүйемел бір қағыспен тоқтап, речитация ретінде жалғасады.

Үшінші, төртінші жолдарда алдыңғы интонация қайталанатын, бірақ бір өзгешелігі «до» дыбысы қосылады. Бунақтар арасында үзіліс жоқ, тармақтың соңғы дыбысы созылыңқы дыбыс ұзақтығымен аяқталады. Аспаптық сүйемел әдеттегідей үшінші және төртінші жолдың бастапқы буынында көрініс береді. Бұл сүйемел осы жолдардағы әуен мен сөздің шарықтау шегіне өзіндік ықпал, күш беріп тұрғаны байқалады. Өлеңнің ең қуатты, айшықты, анықтауыш жолдары осы бөлік болып табылады. Ақын бұл жерде өз ойын тоқтаусыз жеткізгісі келеді, шабыттың ең биігіне, шырқау шыңына көтеріледі. Осы екпінмен өлеңнің соңғы тармақтарына өзі де іштей дайындалып, халықтың да назарын өзіне аударып үлгереді. Ақын барлық күшін дауысқа, сөзге салғандықтан, домбыра сүйемелінің рөлі тек бір қағыспен ғана шектеліп отырады. Осыдан сөздің (речитация) алға шыққанын аңғарамыз. Келесі бесінші, алтыншы тармақтар дәл осылай қайталанып, соңғы түйінге жалғасады.

Жетінші, сегізінші жолдарда қорытынды ой беріледі. Мұнда бунақ та, ырғақ та бөлінеді: 3+4+4. Алғашқы үш буынды бунақтағы мажорлы терция жоғары қарай қозғалып, «ми» дыбысымен бекітілген.

Екінші 4 буынды бунақта «до ре» дыбыстарымен басталған әуен «до» дыбысына жеткенде келесі бунақтағы әуенге дайындық ретінде кішігірім үзіліс жасалады.

Үшінші (4) буынды бунақтағы әуен алдыңғы бунақтағы дыбыстармен төменгі тоникаға келіп тоқтайды. Аккомпанемент, каденция ақынның өзіндік қолтаңбасын айқындап тұр. Әуенде төменгі тетрахордтың дыбыс қатары арқылы фригиялық ля минорға келіп тоқтап, бекітіледі. Ал аспаптық сүйемелде «ре ля» тірегінде аспап көмекші рөл атқарып, сүйемелдейді:



Айтыста мақам сөздің анық, толық, нақты айтылуына ықпал жасайды. Біз талдау жасап отырған мақам Жібек Болтанованың авторлық мақамы болғанымен, тікелей Ғарифолла Құрманғалиевтің стилінен, Батыс өңірінің әншілік дәстүрінен алыстамағаны байқалады. Себебі, әр адамға өзінің туып-өскен жерінің топырағы, тыңдап өскен ән, жыр-термелерінің әуендері тікелей әсер етеді. Ал айтыс ақыны үшін мақам таңдап, таңдалған мақамды өзінің болмысына, мінезіне лайықтап сахнаға алып шығу үлкен ізденісті талап ететіні сөзсіз.

Қазіргі таңда Жібек Болтанованың мақамымен Қызылордалық Жібек Шахмарданқызы мен Шығыс Қазақстандық Ақбота Манарбекқызы айтысып жүр. Мақам Батыс мектебіне тиесілі болғанымен, ізденіс жасап мақам түрлендіру қазіргі айтысқа ауадай қажет. Әсіресе, ақын қыздардың әрқайсысы айтыс тарихында пайдаланылған әуендерді, халық әндерін, авторлық мақамдарды жаңғыртқаны дұрыс деп есептейміз.

Қорыта келе, айтыста өзіндік қолтаңбасын қалдырған Жібек Болтанованың мақамы секілді өзгеше, тың мақамдарды көптеп қолданысқа енгізу керектігін баса айтқымыз келеді. Қыз бен жігіт айтысы халық үшін қашан да ең қызық әрі қабылдауға ең жеңіл айтыстың түрі болғандықтан, айтыстағы қыздар өзіндік болмысын табуға талпыныс жасауы тиіс. Осы тұрғыдан алғанда, Ж.Болтанова өзінің өңірлік ерекшеліктеріне назар аудара отырып, айтысқа қатысушы қыздарға өз мақамын іздеу жолында үлгі боларлық бағыт-бағдар көрсеткенін айтқымыз келеді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Ә. Диваев. Қазақтың халық творчествосы. Алматы, 1989. 249-250 б.
2. М.Ғабдуллин. Айтыстың түрлері // Көкейкесті әдебиеттану. Қазіргі айтыс: Дәстүрі, келешегі. 3 кітап. Құрастырған Р.Нұрғали. Астана, Күлтегін, 2003. – 264б.

3. Х. Досмұхамедұлы. Аламан. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 176 б.
4. С. Мұқанов. Айтыстар туралы. Айтыс. I том. – Алматы: «Жазушы», 1965. – 556 б.
5. Қазіргі айтыс. И. Нұрахметұлы, С. Дүйсенғазин. – Астана: «Күлтегін» баспасы, 2004. – 1- кітап. – 312б.
6. Бердібай А.Р. Музыкально-поэтическая структура казахский традиционных песен. - Алматы, 2017.
7. М. Өтемісұлы. Ереуіл атқа ер салмай: Өлеңдер. – Алматы: «Жазушы», 1989. – 144б.

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНИИ

*Калмагамбетов Д., магистрант 2 курса специальности «Композиция»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Мосиенко Д.М.*

Национальная академическая музыка в Японии начала свое рождение на рубеже XIX–XX столетий, хотя этот период был достаточно сложен для страны, так в это время идут войны то с Китаем (1890-е гг.), то с Россией (1900-е гг.), устанавливается власть в Корее и т.д. Первые оркестровые сочинения датируются 1910-м годом благодаря творчеству ставшим основоположником японской композиторской школы Ямады Кусаки. Первая же симфония была написана Ямадой Кусаку в 1912 году (Triumph and peace). Уже в 1920 годы симфонический жанр стала привлекать молодых японских композиторов.

Японская инструментальная музыка начала свой путь в период активного становления национальной школы композиторов, когда осваивалась жанровая система европейского музыкального творчества. Первые авторы камерных инструментальных произведений, такие, как Кода Нобу и Таки Рэнтаро, считаются пионерами этого направления. В то же время, появление национального симфонического стиля в Японии, аналогично его появлению в России с именем Михаила Глинки, тесно связывают с именем Ямады Косаку, который описывается как выдающаяся историческая личность, яркая и необычная фигура, основоположник композиторской школы. Исследователи оценивают его вклад в развитие японской композиторской культуры так: он был первым из композиторов, проявившим интерес к жанрам оркестровой музыки, и создавшим первые образцы симфоний, симфонических поэм и оркестровых обработок японских традиционных музыкальных произведений Японии [1].

Симфонический жанр привлекает и далее японских композиторов, и симфонических произведений становятся все больше в 1930–40-е годы. А после завершения Второй мировой войны и установления политических, социальных,

экономических связи с Европой и США, японская композиторская школа уже в 1960-е годы становится известной мировой музыкальной общественности. Становление японской композиторской школы связано более с такими художественными направлениями, как классицизм и романтизм. И здесь вновь показательно творчество Ямады Косаку, который уже в первой симфонии показал свои интересы в области классико-романтической музыки. Однако, в следующих симфонических произведениях, Ямада Косаку также опирается на приемы импрессионистов и экспрессионистов.

Такую свободу выбора художественных направлений исследователи объясняют тем, что формирование японской композиторской школы не было связано с какой-либо идеологией. Например, в Китае, согласно государственной директиве, композиторам было необходимо ориентироваться на достижения советских композиторов. Корея, которая находилась долгие годы под диктатом Японии, напротив, была ориентирована на японскую музыкальную культуру. А вот в самой Японии выбор музыкальных направлений полностью зависел от того или иного художника. Приверженность к достижениям западноевропейской музыкальной культуры также формировалась благодаря тому, что первые японские музыканты обучались в основном в Европе, и поэтому быстро освоили выразительные средства и художественные приемы классицизма, романтизма. А начиная со второй половины XX столетия также освоили современные средства музыкальной выразительности. И здесь необходимо указать на первого композитора, достигшего мировой славы: Такэмицу Тору.

Примечательно, что развитие симфонической музыки Японии не прерывалось и не останавливаясь в виду ряда причин, как отмечают исследователи. Хотя музыкальная культура Японии была подвержена инациональному влиянию, тем не менее, это не помешало развитию композиторской школы Японии. Второй же причиной является то, что именно в Японии, по сравнению с Китаем и Кореей, складывались политические и экономические условия так, что формирование симфонической музыки не останавливалось, и поэтому, несмотря на сравнительно позднее формирование симфонизма Японии, которое относится к началу XX века, уже во второй половине прошлого столетия эта страна выдвигает мировые композиторские фигуры [2].

М. Дубравская, опираясь на теорию М. Дрожжиной [3], создала следующую периодизацию формирования японской композиторской школы. Первый этап (1870–1880), это время, когда в Японии работают в основном музыканты из Европы и США. Эти композиторы сочиняли популярную музыку для придворной знати, а также делали обработки японского фольклора для фортепиано. Здесь интересно провести аналогию с формированием композиторской школы Центральной Азии: композиторы в Казахстане, к примеру, стремились создавать крупные жанры, например, оперы и симфонии. В то время как иностранные композиторы, работавшие в Японии, практически не работали в крупном жанре. Это происходит позднее в творчестве молодых японских композиторов второго этапа (конец XIX – начало XX столетий) [4].

Второй этап называется также эпохой Мэйдзи. В то время правил император Моцухито, который стремился к тому, чтобы Япония не была самоизолированной страной, а, напротив, открытой разным культурам. Следовательно, реформы коснулись и системы образования, которая сначала строилась с ориентиром на французскую образовательную систему, а позже на немецкую. Исследователи указывают на выпускников музыкального образовательного учреждения, где обучали академической музыке: Токуо Ongaku Gakko.

За первый и второй этапы японские композиторы уверенно овладевают музыкальными средствами выразительности Классицизма и Романтизма. А именно, понимают логику мажоро-минорной системы, а также хорошо ощущают стили указанных направлений. Помимо глубокого погружения в академическую музыку и её жанры, японские композиторы продолжают развивать жанры собственно японской музыки, а именно сёка. Также, они интересуются созданием новых вокальных жанров, например, романсов. Примечательно, что композиторы обращаются к великолепным литературным источникам, а именно к поэзии выдающихся японских поэтов. Таким образом, работа преподавателей и многочисленные концертные выступления зарубежных исполнителей постепенно перестали восприниматься в Японии как что-то чужеродное. Более того, уже в начале XX века предстает фигура композитора, которая была новой для традиционной японской культуры. Поэтому роль Р. Таки очень важна, потому что он стал первым таким музыкантом, который выполнял, прежде всего, функции композитора.

Третий этап охватывает конец 1910-х и 1930-е годы. В это время активно работают выпускники Токуо Ongaku Gakko, а также композиторы, которые занимались композицией и ранее. Это К. Ямада, Янада Тэй, Хирота Рютаро, Р. Таки и многие другие. Среди этих композиторов выделяется творчество К. Ямады, потому что именно для его композиторского творчества уже применимо слово «индивидуальный».

В 1940-е годы японская композиторская музыкальная школа (четвертый этап) достигает определенных успехов. Обновляется тематика и образность композиторского наследия. Композиторы, ищут новые средства выразительности, осваивают музыкальные стили и новейшие техники композиторского языка. Обогащаются и расширяются жанровые технологии. Расширяются и жанры в творчестве японских композиторов, в частности, у них проявляется интерес к опере и к симфоническому методу как основному приему развития музыкального материала.

Такое богатство стилевых направлений в музыкальной культуре Японии связано с тем, повторимся, что здесь не было какой-то жесткой идеологии, как нужно писать музыку. Например, в Китае была жесткая директива ориентироваться на советский симфонизм. В Корее композиторы были вынуждены ориентироваться на творчество японских композиторов, но сама Япония была свободна от таких влияний. По этой причине за относительно короткий срок японская композиторская школа осваивает очень много средств музыкальной выразительности, существующие к этому времени. Начиная со

второй половины XX столетия (пятый этап) японские композиторы активно осваивают музыкальный язык западноевропейского искусства, происходит творческий взаимообмен между Японией и Западом: проводятся конкурсы, фестивали современной музыки с участием японских и зарубежных композиторов. Например, Тору Такэмицу регулярно проводил конкурс «Музыка сегодня». В развитии японского симфонизма не было тоталитарного контроля и вследствие этого композиторы продолжали осваивать симфонические жанры. Поэтому интересно, что молодые японские композиторы могли выбирать разные стили для ориентира, как классические, так романтические, импрессионистские, экспрессионистские и так далее. Потому что это было связано даже не столько с самим композитором, а сколько с существующими социально-экономическими и политическими условиями самой Японии.

Что же примечательного в симфоническом творчестве Кусако Ямады? Например, в его симфонии 1934 года сочетаются черты японской традиционной музыкальной культуры и музыкальных средств выразительности западноевропейской музыки. Так, оркестр в его симфонии западноевропейский, но в этой симфонии есть и вокальная традиционная музыка. Отметим, что премьера сочинения состоялась также в 1934 году, и за дирижерским пультом стоял сам композитор. В его симфонии используется так называемая «нагаута», где звучит танцевальная музыка. В переводе с японского языка «нага», это «длинный», а «ута», это «песня», то есть, звучит буквально длинная песня, которая в традиционном театре Кабуки может длиться 30 минут. Текст также традиционный, рассказывает о встрече журавля и черепахи, которые символизируют долгую жизнь. Согласно этой песне, два этих персонажа дарят бессмертие императору в празднование Нового Года.

С мифологией связано и симфоническое творчество Такаши Йошимацу. Например, Первая симфония основывается на мифологии так называемых Аинов: все предметы и явления мира имеют душу. Каждая часть пятичастной симфонии представляют собой тела, как считает композитор, и эти тела символизируют собой пять космических состояний, а именно создание, сохранение, разрушение, очарование и освобождение. Эти состояния дает индийский бог Шива, а в буддизме символизируют землю, воду, огонь, ветер и воздух. На айнском языке звучит бог птиц. Это сова, которая опекает лес и смотрит, и наблюдает за жизнью людей и всех живущих с высоты деревьев [5].

Симфонии японских композиторов связаны и с определенными драматическими историческими событиями, которые произошли в Японии. Одна из них посвящена атомной барбардировке Хиросимы во время Второй мировой войны. Симфония Масао Окхи программна, и каждая из восьми частей имеет название: Прелюдия, «Призраки», «Пожар», «Вода», «Радуга», «Мальчики и девочки» (здесь композитор имеет в виду тех детей, которые умерли, так и не прожив свою жизнь), «Атомная пустыня» и Элегия.

В творчестве другого композитора, Ясуси Акутагавы, наблюдается влияние советского симфонизма. Это связано с тем, что он в 1950-е годы нелегально приехал в СССР и с большим интересом изучал творчество

Дмитрия Шостаковича, Арама Хачатуряна и Дмитрия Кабалевского. Он написал симфонию под названием Trinity Symphonica. В языке симфонического произведения ощущается связь с традиционной японской культурой и большое влияние советской симфонической музыки. Отметим, что произведения Ясуси Акутагавы были опубликованы в Советском Союзе. На тот период это был единственный японский композитор, удостоенный такой чести.

Итак, японская академическая музыка прошла необычный путь своего становления, полный интересных творческих находок. Со второй половины XX столетия японская музыкальная культура занимает одно из важных мест в мировой музыкальной жизни. Творчество композиторов послевоенного времени стало привлекать внимание зарубежных исследователей, музыкантов и публики. Развитие японской композиторской школы было стремительным благодаря редкому композиторскому мышлению одних из ярких его представителей – Тору Такэмицу и Такаши Йошимацу. У этих композиторов главным стилиобразующим фактором выступает органичное сочетание национального и интернационального на основе глубоко самобытного эстетического кредо.

Список использованной литературы:

1. Максимова А.М. Становление японского симфонизма в восточноазиатском контексте. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-yaponskogo-simfonizma-v-vostochnoaziatskom-kontekste>
2. Дубровская М.Ю., Максимова А.М. О японском опыте формирования жанровой системы композиторского творчества. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-yaponskom-opyte-formirovaniya-zhanrovooy-sistemy-kompozitorskogo-tvorchestva>
3. Дрожжина М. Молодые композиторские школы и проблемы периферии в культуре // Периферия в культуре: мат. Международной конференции. Новосибирск, 1994. С. 38-44.
4. Дубровская М.Ю. О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX - первая половина XX в.). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-formirovanii-v-yaponii-natsionalnoy-kompozitorskoy-shkoly-konets-h1h-pervaya-polovina-xx-v>
5. Japan arts. Режим доступа: <https://www.japanarts.co.jp/news/p7177/>

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАРИТОН – САКСОФОНЕ В XX-XXI ВЕКАХ

Пен М., магистрант 1 курса специальности «Духовые и ударные инструменты», Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Мосиенко Д.М.

Исследование музыки для саксофона в контексте мировой музыкальной культуры XX века представляет собой увлекательную научную проблему. С начала своего рождения саксофон стал широко распространяться в различных культурах. В настоящее время инструмент является неотъемлемой частью академической, джазовой и эстрадной музыки. Творчество композиторов со всего мира придает музыке для саксофона национальные особенности, уникальные стилистические решения и жанровые вариации, что делает репертуар саксофонистов богатым и разнообразным.

Баритон-саксофон, как и другие инструменты семейства саксофонов, был изобретен в 1840-х гг. бельгийским изобретателем и мастером духовых инструментов Адольфом Саксом (1814–1894). Он создал саксофон с целью расширения звукового диапазона оркестра и сбалансирования звуковой палитры. Изобретатель придумал целое семейство саксофонов, состоящее из семи разновидностей: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас и контрабас. Наибольшее распространение получили сопрано, альт, тенор и баритон саксофоны, входящие в состав классического квартета саксофонов. Из перечисленных инструментов самым низким и глубокой окраской звучания обладает баритон-саксофон. В течение своей ранней истории баритон-саксофон использовался в основном в военных духовых оркестрах, где его глубокий тембр придавал драматизма и силы композициям. Однако со временем инструмент начал находить применение в джазе и академической музыке [1].

Саксофонист Ален Капер в статье *About the Baritone Sax* написал, что баритон-саксофон находит применение в классической музыке, но именно в джазе этот замечательный инструмент чувствует себя наиболее «комфортно» [2]. Одним из первых известных джазовых баритон-саксофонистов был Гарри Карни (1910–1974), который проработал в оркестре Дюка Эллингтона (1899–1974) несколько десятилетий. Благодаря его мастерству гармоническая поддержка оркестром солистов была яркой и убедительной. По воспоминаниям Хамия Блюэтта, он "никогда не видел, чтобы кто-то другой останавливал время", имея в виду протяженность звучания [3]. Гарри Карни сотрудничал со многими известными музыкантами, такими, как Розмари Клуни (1928–2002), Элла Фитцджеральд (1917–1996), Бенни Гудман (1909–1986), Джонни Ходжес (1907–1970), Билли Тейлор (1921–2010) и др.

В свое время известным музыкантом был современник Гарри Карни Джек Вашингтон (1910–1964). Он с большим успехом играл на баритон-саксофоне в оркестре Каунта Бейси (1904–1984). Как и Карни, он был одним из первых, кто внес существенный вклад в соло-исполнение на этом инструменте. Начав играть на сопрано-саксофоне в 13 лет, Вашингтон вскоре полностью перешел на баритон. Сразу после окончания школы он присоединился к оркестру Бенни Мотена (1893–1935) в Канзас-Сити, штат Миссури. Помимо краткосрочных сотрудничеств с другими музыкантами, он оставался с Мотеном до его смерти в 1935 году. Затем он присоединился к оркестру Каунта Бейси,

где проработал до 1950 года, за исключением периода службы в армии. Хотя его сольные выступления были редкими, Вашингтон был одним из ведущих баритонистов своего времени.

После распада оркестра Бейси он переехал в Оклахому-Сити, где работал в аэропорту и время от времени играл музыку. Его запись альбома "Бейси Рюнион" в 1958 году с бывшими членами оркестра Бейси продемонстрировала его выдающиеся музыкальные способности, и многие желали, чтобы он вернулся на джазовую сцену. Тем не менее, Джек Вашингтон никогда не выпускал сольных альбомов.

Еще одним ярким баритон-саксофонистом был Хейвуд Генри (1913–1994) – один из лучших баритон-саксофонистов эпохи свинга, в 1978 году он был введен в Зал славы джаза Алабамы. Генри начал играть с группой *Vama Street Collegians* в 1930 году, когда учился в Государственном педагогическом колледже Алабамы. Он немного подрабатывал фрилансером, прежде чем официально присоединиться к группе в 1934 году после переезда в Нью-Йорк, где они вскоре стали известны как оркестр Эрскина Хокинса.

Генри постоянно работал с Хокинсом с 1934 года до начала 1950-х, время от времени выступая сольно. После работы с Хокинсом, Генри играл с Тайни Граймсом (1916–1989) и записывался с Джулианом Дэшем (1916–1974) в 1951 году. Он также присоединился к группе воссоединения Флетчера Хендерсона (1897–1952) в конце 1950-х годов (1957–1958) и принимал участие в записи более тысячи рок-н-рольных пластинок за десятилетний период, часто с Микки Бейкером (1925–2012). Записывался он и анонимно. Он также участвовал в бродвейских шоу, включая *Ain't Misbehavin*. С 1972 по 1980 годы саксофонист играл в оркестре Сая Оливера. Хейвуд Генри неоднократно организовывал музыкантов и записывал их в различных составах. Таковы альбомы для лейблов *Davis* (1957), *Strand* (начало 1960-х) и *Uptown* (1983).

Джерри Маллиган (1927–1996) известен как один из самых выдающихся баритон-саксофонистов. Начав карьеру как аранжировщик, Маллиган быстро перешел к игре на различных саксофонах, включая баритон. Его инновационный подход придал инструменту революционную легкость. Удивительная скорость и ловкость Маллигана на баритоне были сравнимы с игрой на альт-саксофоне. В 1946 году Маллиган переехал в Нью-Йорк, где присоединился к оркестру Джина Крупы (1909–1973) в качестве аранжировщика. Его значительный вклад как аранжировщика включал известный номер *Disc Jockey Jump*. Хотя иногда он играл на альт-саксофоне в этот период, его игра на баритоне начала получать признание только в 1951 году.

Прорыв для Маллигана наступил с *Birth of the Cool nonet* Майлза Дэвиса (1948–1950), где он сделал значительный вклад как аранжировщик и своим характерным баритонным звуком. После этого он сформировал свой собственный нонет и начал записываться, демонстрируя свой узнаваемый стиль. Переехав в Лос-Анджелес, Маллиган сотрудничал со Стэном Кентоном, работал в *Lighthouse* и регулярно выступал в *Haig*. Именно в это время он обнаружил новую свободу в сольных выступлениях без пианиста, что привело к формированию его знаменитого квартета без фортепиано с Четом Бэйкером.

Несмотря на неудачи, такие, как арест в 1952 году, Маллиган продолжал работать и создавать успешные музыкальные партнерства, включая с Бобом Брукмейером на вальном тромбоне. Его сотрудничество охватило известных музыкантов, таких, как Телониус Монк, Пол Десмонд и Стэн Гетц. Маллиган оставался активным на протяжении всей своей карьеры, возглавляя различные ансамбли, включая Concert Jazz Band, активно гастролируя и много записывая. Он продолжал создавать значительные произведения и записываться для множества лейблов.

Еще одним популярным исполнителем на баритон-саксофоне был американский музыкант Рони Кьюбер (1941–2022). Он также играл в латиноамериканских, поп-, рок- и блюзовых сессиях. В дополнение к своему основному инструменту, баритон-саксофону, он играл на тенор-саксофоне, сопрано-саксофоне, кларнете и флейте. Например, его владение несколькими инструментами можно услышать в альбоме Эдди Палмиери, а также на собственных записях. Как лидер, Кьюбер был известен приверженностью к хард-бопу и латиноамериканскому джазу. Как сессионный музыкант, он играл с Би Би Кингом, Полом Саймоном и Эриком Клэптоном. Кьюбера можно услышать на альбоме Freeze Frame группы J. Geils Band, а одно из его самых энергичных выступлений – на альбоме Dr. Lonnie Smith Drives 1970 года. Он также был членом оркестра Saturday Night Live Band.

Кьюбер был участником Newport Youth Band Маршалла Брауна в 1959 году, где он переключился с тенора на баритон-саксофон. Его первые заметные работы были со Слайдом Хэмптоном (1962 год) и Мейнардом Фергюсоном (1963–1965 годы). Затем с 1966 по 1967 годы Кьюбер работал с Джорджем Бенсоном. Он также был членом девятки Ли Коница с 1977 по 1979 год.

Кьюбер играл с Фрэнком Заппой на живом альбоме *Zappa in New York*, записанным в 1976 году. Он был членом Mingus Big Band с самого начала в начале 1990-х годов до своей смерти. Саксофонист был музыкантом вне экрана для фильма "Через вселенную". Также он сотрудничал со многими известными музыкантами, такими, как Патти Остин, Джордж Бенсон, Ник Бриньола, Мейнард Фергюсон и др. Кьюбер умер в 2022 году в возрасте 80 лет [4].

Ведущим баритон-саксофонистом современности является Хенк ван Твиллерт, голландский саксофонист (род. 1959, Амстердам). Обучение в Амстердамской консерватории имени Свелинка у Эда Богаарда, выдающегося классического саксофониста, послужило основой для его музыкального развития. В 1979 году он стал одним из учредителей Амстердамского квартета саксофонистов, открыв тем самым свой путь в профессиональной музыкальной сфере. Сольная карьера Хенка ван Твиллерта началась в середине 1990-х годов, когда он активно выступал с различными ансамблями, такими как Soloist Quintet Salzburg и Amsterdam Soloist Quintet, и начал записывать свои собственные альбомы.

Особое внимание следует обратить на его транскрипции и аранжировки произведений для баритон-саксофона. Одним из наиболее ярких примеров являются его транскрипции Сюит для виолончели Иоганна Себастьяна Баха, которые он записал на баритон-саксофоне и выпустил на двойном альбоме в

2001 году. Этот проект значительно повлиял на восприятие баритон-саксофона как сольного инструмента и открыл новые перспективы для музыкальных интерпретаций [5].

Однако Хенк ван Твиллерт не ограничивается только исполнением и аранжировками. Он также активно преподает и организует мастер-классы по всему миру, делится своим опытом и знаниями с молодыми музыкантами, помогая им развиваться и раскрывать свой творческий потенциал. Его педагогическая деятельность способствует распространению знаний и умений в области исполнительства на баритон-саксофоне, способствуя дальнейшему развитию музыкального искусства в целом.

История включения саксофона в академическую музыку, а также его разновидности баритон-саксофона, содержит широкий круг фактов, имен композиторов, исполнителей, событий и отражает эволюцию музыкального процесса в художественной культуре XX века. В настоящее время все виды саксофона, включая и такую разновидность, как баритон-саксофон, занимают уникальное место в академической и джазовой музыке [6–8].

Первоначально саксофон прозвучал в партитурах академических композиторов, а далее на уникальный тембр саксофона обратили внимание джазовые музыканты. В джазовых коллективах саксофон нередко играл своего рода партию скрипки, которой поручалась солирующая роль. Джазмены создавали уникальные импровизации и неслучайно, что именно в дерзком направлении джаза бибоп именно саксофонистам принадлежала роль первых реформаторов джаза (Чарли Паркер). За интереснейшую историю развития саксофона сформировалась плеяда выдающихся исполнителей, среди которых было много джазовых саксофонистов, в числе которых Гарри Карни, Джек Вашингтон, Хейвуд Генри, Джерри Маллиган, Рони Кьюбер и др.

Долгое время джаз и саксофон были синонимами, но постепенно и в академической музыке стали уделять внимание большинству разновидностей саксофона, в том числе, баритон-саксофону. Во второй половине XX века саксофонное семейство укрепилось в симфонических оркестрах, и разнообразие современного саксофонного репертуара значительно расширилось благодаря вниманию композиторов различных музыкальных направлений. Исполнители-саксофонисты внесли существенный вклад в развитие саксофоновой музыки, нередко совмещая в себе таланты композитора и интерпретатора. Таковым является, например, ведущий баритон-саксофонист Хенк ван Твиллерт.

Итак, сосуществование различных стилей в музыкальной культуре нашего времени влияет на характер как самой музыки, так и ее индивидуального исполнения. Это приводит к внедрению в существующие исполнительские традиции множества экспериментальных подходов, которые активно способствуют эволюции саксофонного репертуара и возможностей его интерпретации.

Список использованной литературы:

1. Понькина А.М. Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: дис. ... д. искусств. – Ростов н/Д., 2020. – 487 с.
2. JazzBariSax.com Режим доступа: <https://jazzbarisax.com/articles/about-the-baritone-sax/>
3. Allaboutjazz Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20051023050027/http://www.allaboutjazz.com/iviews/bluiett.htm>
4. All About Ronnie - Why Ronnie Cuber Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Uvym1vml6Ec>
5. Михно В.А., Магомедова Ю.С. Переложение виолончельных сюит И.С. Баха для саксофона: методические исполнительские рекомендации // Вестник музыкальной науки. – № 4. – 2018. – С. 32–40.
6. Понькина А. М. Сочинения для саксофона первой половины XX века // Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарные науки. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2018. – С. 32–35.
7. Samyl Dz. Saxophone music by polish composers. Selected works. – Szczecin: Published by Akademia Sztuki w Szczecinie, – 2018. – 248 p.
8. Мошков К. В. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз: электронный журнал. – № 22. – 2002. Режим доступа: <http://www.jazz.ru>

ДИРИЖЕРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ И СОЗДАНИЕ ХОРМЕЙСТЕРОМ СОБСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

***Бондарь Т.В., магистрантка 2 курса специальности «Хоровое
дирижирование», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.***

Утвержденное для разучивания произведение, хоровую и оркестровую партитуру, хормейстер обязан до начала репетиций с хором досконально изучить самостоятельно. Эту работу условно можно разделить на четыре основных этапа: ознакомление, изучение (включающее историко-стилистический, музыкально-теоретический, вокально-хоровой и дирижерско-исполнительский анализы произведения), самостоятельное исполнение, составление плана работы с хоровым коллективом. Тем не менее каждый этап не существует автономно, а взаимосвязан с остальными. Например, первый с третьим. Знакомясь с новым произведением, у дирижера уже на этом этапе складывается к нему творческое отношение, определенное мысленное представление об изучаемой музыке, можно сказать, идеальная модель предстоящего звучания. Так же он начинает представлять варианты

интерпретации исполнения изучаемого произведения. А третий этап может быть тесно переплетен со вторым, так как на исполнительском этапе хормейстер продолжает все глубже изучать партитуру и находить в ней новые открытия.

В рамках данной статьи будет рассмотрен дирижерско-исполнительский анализ и показана логика создания интерпретации всего анализируемого сочинения. Вышеописанные исторический и музыкальный анализы делают очевидными средства, при помощи которых создается какой-либо художественный образ. А также выявляют конкретные ресурсы в виде музыкально-выразительных и формообразующих средств, создающих его. Исполнительский анализ, в отличие от выше указанных, должен создать четкое понимание, как надлежит исполнить сочинение, как многосторонне раскрыть художественный образ, созданный композитором, и донести этот образ до слушателя [1, с. 222].

В сравнении с исследовательской работой музыковеда, у которого конечная цель заключается в многостороннем и подробнейшем изучении сочинения, исполнитель, пройдя аналитический этап изучения, конечной целью имеет его звуковое претворение в жизнь. Поэтому настоящий и одновременно завершающий изучение произведения этап включает те аспекты, которые важны для окончательной расшифровки высокохудожественного труда композитора и создания конкретным дирижером-исполнителем достойной интерпретации произведения для ее реализации [2, с.7].

Исполнительские средства, анализируемые руководителем на этом этапе, включают общеисполнительские (не зависящие от какой-то конкретной исполнительской специальности) и специально исполнительские (свойственные для исполнения на каком-либо инструменте).

В первую группу входят задачи связанные с разбором содержания, темповым планом, темповыми отклонениями, разбором темповых обозначений, метрономических указаний, динамики, нюансировки, специфически исполнительских трудностей в зависимости от жанра или формы, выявление ключевого исполнительского принципа произведения, полным анализом фразировки.

Во вторую группу специально исполнительских задач входят вопросы, касающиеся хоровой звучности (ансамбль, строй, нюансы) [3] и хоровой техники (дыхания, звукообразования, звуковедения, дикции, динамики, ритмической точности) исполнения [4, с. 95].

Первым шагом работы на базе уже имеющейся у хормейстера информации является ее обобщение по теме основной мысли и содержания композиции, а также ее частей, утверждая, закрепляя или корректируя ее при необходимости относительно своих первоначальных размышлений на эту тему. Решение принимается на основе уже изученных во взаимодействии поэтического текста и средств музыкальной выразительности, использованных композитором.

Вторым шагом работы исполнительского анализа служит обзор общеисполнительских музыкальных средств выразительности, оказывающих влияние на наиболее полное раскрытие художественного образа.

Этот раздел открывает анализ над темповым планом произведения, включающая в себя подготовку точного перевода с необходимыми объяснениями всех обозначений темпа в произведении.

На данное звено задач, относящееся к работе с темповыми отклонениями, важно обратить особое внимание. Для дирижера оно является наиважнейшей областью изучения, так как создание полноценного художественного образа неразрывно связано с этими средствами музыкальной выразительности, имеющими возможность в совокупности с другими, сделать образ эфемерным, невесомым, полетным либо напротив грузным или легкомысленным. Но также необходимо отметить, что данная группа задач для дирижера составляет особые технические и мануальные сложности в исполнении, поэтому данный раздел имеет особое значение в момент подготовки руководителя.

Метрономические указания также должны быть изучены тщательнейшим образом. Если происходит смена метрических единиц, в нотной записи могут появиться уточняющие надписи, между которыми ставится знак равенства. Эти формулы указывают на соотношение предыдущего (слева) темпа в сравнении с предстоящим (справа) [5].

Заканчивает раздел, анализирующий темповые изменения в произведении, изучение агогических указаний автора или нахождение хормейстером мест в партитуре, где он имеет собственные намерения их использовать. Термин «агогика» (ἀγωγή) – греческое слово, имеющее значение близкое к понятию отход, отклонение. В музыке служит указанием для кратковременного и незначительного по времени отклонения от основного темпа (замедления или ускорения). Представляет собой один из важнейших исполнительских приемов, который имеет наибольшее значение украшая произведения, написанные для хора *a cappella*.

При ее умелом использовании, агогика благоприятна для вокального дыхания, выразительности слова и создания гибкой фразировки. Отсутствие этого средства лишает музыкальное исполнение творческого начала, но как известно, злоупотреблять им не стоит.

Следующим элементом для рассмотрения является динамика – совокупность понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками громкости звучания.

А.А. Егоров в своей книге «Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин» пишет: «Хоровое пение, выдержанное длительное время на одном уровне звучания, оставляет впечатление пассивного, вялого исполнения. Наоборот, хоровое пение и исполнение, в котором сила звука правильно распределена в различных градациях и оттенках, оставляет впечатление активного живого, яркого и впечатляющего» [4, с. 99]. П.Г. Чесноков, в свою очередь, говорит о «неподвижном» звучании в случае его статического состояния и напротив, о «подвижном» при богатой смене силы звука [6, с. 96].

Многие исполнители характеризуют выразительную динамику «живой» и «одушевленной».

В основе динамики лежат средства музыкальной выразительности, относящиеся к градации громкости: *piano* и *forte* (пассивные или неподвижные), а также *crescendo* и *diminuendo* (активные или подвижные). В равной мере с этим, динамика обогащена нюансировкой, то есть оттенками, имеющими тонкие различия и которые, описывают психологические состояния человека, например, такие, как *energico* – энергично, решительно, *grazioso* – изящно, *scherzando* – шутливо, игриво, с юмором.

Далее дирижер-хормейстер должен выявить, специфические исполнительские трудности, при их наличии, связанные с жанром или формой произведения.

Рассмотрим статью «Подготовительная работа над произведением крупной формы» где дано описание исполнительских трудностей: «специфика исполнения произведений крупной формы состоит в том, что дирижеру необходимо охватить музыкальную форму как единое целое, понять драматургию произведения и закономерности развития музыкальных образов; ему нужно уметь выделить главное на фоне второстепенного в звуковой массе, чтобы оно не потонуло в обилии деталей, и сохранить при этом единство исполнительского замысла, добиться согласованности всех исполнительских групп» [7].

Следующий пример автора И.В. Гринченко из статьи «Хоровая миниатюра в исполнительской практике», где она указывает особенности жанра, влияющие на его исполнение. «Как известно, специфическими чертами миниатюры являются идейная и образно эмоциональная концентрация авторского высказывания, глубина осмысления окружающей действительности и внутреннего мира человека, передаваемая в границах малой формы. ... Исходя из этого, многократно возрастает роль филигранного и отточенного мастерства интерпретатора, владеющего всем арсеналом исполнительских выразительных средств: интонирования, темпоритма, громкостной динамики, артикуляции и фразировки, агогики, акцентуации» [8].

Для выявления ключевого исполнительского принципа в изучаемом произведении хормейстер обращается к таким обобщающим категориям, как непрерывность развития либо периодичность, цельность или эпизодичность, детализация и др.

Следующий пункт – это составление полного анализа фразировки, создающей логические, образно выразительные звуковые волны выделяющие основные музыкальные и тексто-смысловые вершины. Наивысший же момент в развитии музыкальной мысли называется кульминацией. Она может быть частной (внутри каждой фразы) или общей (центральной в произведении или его части). Стоит помнить, что кульминации так же могут быть «тихими». Кроме динамики на развитие кульминации оказывают влияние тесситура, ритм, гармония, агогика, ферматы.

Далее рассматривается группа специально исполнительских средств хоровой звучности и хоровой техники, в случае если они не были уже

рассмотрены в предстоящих анализах или требуют дополнительного, обзорного внимания.

Здесь могут быть затронуты вопросы, касающиеся характера звукоизвлечения (атаки звука) при тембровых изменениях голосов в работе с искусственным ансамблем или под влиянием музыкального жанра. А также обдуманы виды певческого дыхания, подходящие для данного произведения, в соответствии с его характером и темпами.

Третий шаг работы исполнительского анализа – это практический выбор и апробирование хормейстером средств, приемов (роли кисти, предплечья, плеча, величины и объема жеста), характера жеста, ауфтактов, снятий, цезур, дробленных долей, дирижерской артикуляции (штрихов legato, non legato, staccato), фермат, и схем дирижирования.

Выбор того или иного приема дирижерской техники напрямую зависит от характера и образа музыкального сочинения. Пристальное внимание необходимо уделить дирижерским трудностям, к которым относятся: показ подвижных темпов *accelerando* и *rallentando*, подвижной динамики *diminuendo* и *crescendo*, резких смен темпа, контрастной динамики, синкоп, дробленных вступлений, акцентов, дирижирования несимметричных размеров.

Четвертый шаг работы данного блока задач. Изучение партитуры конечной целью имеет ее исполнение, поэтому проанализировав сочинение разнопланово, подытоживающим направлением размышлений хормейстера служит составление своего собственного отношения к произведению и завершению создания его художественной интерпретации.

Индивидуальный исполнительский замысел руководителя рождается, пройдя через путь от общего к частному (анализируя эпизоды, гармонию, мелодию, динамику, хоровую звучность) и в завершении снова вернувшись к общему. Тот момент, когда хормейстер одновременно в своем сознании может создать единый художественный образ всего сочинения можно назвать завершением аналитического этапа. «Партитура начинает творчески и исполнительски оживать, последовательно переходить из одного музыкального качества в другое», – пишут исследователи [4, с. 122].

Логически завершит этап работы под названием «Изучение новой хоровой партитуры» понимание дирижера как будет проявляться его личное индивидуальное отношение в артистической манере подачи материала (мимика, характер жеста, позиция корпуса, общее настроение).

Письменный анализ партитуры, хотя бы его основных позиций, делает возможным зафиксировать точные изъяснения своих мыслей чтобы красиво и грамотно суметь изложить их во время проведения репетиций с коллективом.

В заключении хочется сказать, что исполнительский анализ представляет собой квинтэссенцию всего предыдущего анализа, на основе которой появляется интерпретация сочинения, являющаяся толкованием его содержания в понимании дирижера-исполнителя.

Список использованной литературы:

1. Колесникова Н. Основы теории и методики обучения дирижированию. Владимир: Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, 2012. – 320 с.
2. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Вопросы истории, теории, методики. Москва: Музыка, 1987. – 85 с.
3. Лекция 6. Элементы хоровой звучности // **Режим доступа:** https://www.perm-capella.ru/sites/default/files/lekciya_6.pdf
4. Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. - Ленинград: Музгиз, 1958. – 187 с.
5. Валиахметова А.Н. Практические основы хорового дирижирования практические основы чтения хоровых партитур. Казань: Казанский федеральный университет, 2014. – 160 с.
6. Чесноков П. Хор и управление им. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1981. – 240 с.
7. Подготовительная работа над произведением крупной формы // Мои ноты **Режим доступа:** <http://moinoty.net/stati/podgotovitelnaya-rabota-nad-proizvedeniem-krupnoj-formy.html>
8. Гринченко И. Хоровая миниатюра в исполнительской практике // CyberLeninka. **Режим доступа:** <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-miniatura-v-ispolnitelskoy-praktike>

Л.Х. СТИВЕНС И РАЗВИТИЕ СОЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ

***Шаншарбаев К.Б., магистрант 2 курса специальности «Ударные инструменты», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.***

Яркой личностью в истории исполнительства на маримбе стал Ли Ховард Стивенс. Композитор, маримбист, основатель собственной техники игры на маримбе, он родился в 1953 году в США, город Ориндж, штат Нью-Джерси. Еще обучаясь в школе, он с энтузиазмом учится игре на маримбе. Один из его учителей – знаменитый барабанщик Джо Морелло, артист квартета под управлением Дейва Брубeka. После окончания школы Стивенс поступил на джазовое отделение консерватории Eastman school of music. Еще одним знаменитым педагогом стала Вида Ченаут, у которой он берет уроки во время летних каникул. Благодаря ей Стивенс познакомился с сочинениями для

маримбы таких авторов, как Массер, Мийо и Крестон. Работа с Видой Ченаут окончательно повлияло на выбор одного инструмента, маримбы, в творчестве Стивенса и после возвращения на учебу он переводится на академическое отделение консерватории в класс Джона Бека.

1976 год становится годом открытия таланта Стивенса: он начинает публичные выступления. Слушатели отметили необыкновенную легкость рук музыканта и его постановку «квази-массер». Однако он предложил иную постановку рук с использованием 4-х палок.

Л. Стивенс создал оригинальную постановку рук при игре на маримбе, которая была воспринята музыкантами. Он также активно внедрял новые термины в педагогическую практику. Новаторские поиски музыкант отразил в методической книге *Method of movement for marimba* (1979), выдержавшей впоследствии еще несколько изданий [1].

С целью издания нотной и методической литературы, посвященной этому инструменту, он создал музыкальное издательство *Marimba Productions* (1979). В тот период музыкальные издатели посчитали предложенный Стивенсом новый метод игры на маримбе слишком новаторской и не желали печатать его труды. И тогда музыкант принял решение открыть издательство, где он мог бы по своему усмотрению печатать нотную и методическую литературу. В методику обучения игре на маримбе он вводит новые термины и понятия, которые получили широкое распространение в педагогической практике в тех странах, где имеется высокий интерес к маримбе.

Стивенса называют революционером маримбового исполнительства. Он активно гастролировал не только в США, но и по многим странам мира. Так, после гастролей Стивенса в Шанхайской консерватории были открыты классы маримбы, а спустя несколько лет стали проводиться и конкурсы международного уровня для маримбистов.

В концертных программах Стивенса представлены практически все музыкальные направления, начиная от ренессансных сочинений и заканчивая современными произведениями, написанными специально для него. Музыкант инициировал появление новых композиций для маримбы, представив более 30 премьер, в числе которых *Grand fantasy* Раймонда Хэльбле и *Variations of lost love* Дэвида Масланки.

Важное направление творческой деятельности маримбиста – педагогическая. В класс Стивенса Королевской академии музыки стремились попасть талантливые студенты. В известном мировом вузе музыкант проработал с 1997 по 2003 годы. Среди его учеников – Жасмин Колберг, занимающий должность профессора музыкального вуза в Мангейме, и Ши-Е Ву, работающего в школе музыки Эванстона [2].

Для роста исполнительского интереса к маримбе Стивенс регулярно проводил мастер-классы в Нью-Джерси в конце 1990-х годов, куда могли приехать студенты из разных стран мира. Именно в этом городе прошел первый конкурс с участием сольной маримбы. Победители конкурса – ныне всемирно признанные музыканты Ши-Е Ву из Тайваня и Эрик Саммут (Франция).

В новом тысячелетии музыкант также предложил усовершенствовать конструкцию вибратона, получившего название Love Vibe (2009). Ныне разработанные при участии музыканта звуковысотные клавишные ударные инструменты признаны одними из лучших в мировой музыкальной исполнительской практике. Выдающиеся результаты творческой деятельности Стивенса были отмечены многими мировыми музыкантами. Одна из наград – избрание в общество Percussive Arts Society Hall of Fame (2006).

Привлекала Л. Стивенса и конструкторская деятельность. Он получил девять патентов за свои творческие поиски по усовершенствованию маримбы. Благодаря им появились новые виды палок и обмоток: длинные из березы (ранее изготавливали из ротанга, стекловолокна, нейлона с определенными стежками на головке палки). Их он впервые представил в 1976 году владельцам фирмы Vic Firth Inc., а выпущены в 1978-м. Другим важным сотрудничеством стала работа Стивенса с компанией Musser, которым он предложил усовершенствование маримбы благодаря резонаторам и регулировке.

Отметим, что в XX веке, когда интерес к маримбе стал стремительно расти наряду с процессом конструктивных усовершенствований, возникли иные подходы к технике постановки рук при игре четырьмя палками.

Например, К. Массер (1901-1998), значительно повлиявший на развитие сольного исполнительства на маримбе еще в период создания ансамбля маримбистов «All Girl», усовершенствовал традиционную постановку, введя в педагогическую и исполнительскую практику собственную оригинальную постановку для игры четырьмя палками. Этот прием получил именованное название – *Массеровская* постановка: одновременное удерживание в одной руке двух палок очень скоро стал применяться исполнителями не только на маримбе, но и других звуковысотных клавишных ударных инструментах [3].

Массеровский захват предполагает удержание внешней палки между средним и безымянными пальцами при одновременной фиксации внутренней палки большим, указательным и средним пальцами. Но держак не пересекается в ладони, направленной вниз, а уменьшение расстояния между головками вызывается скольжением по державке внутренней палки большого и указательного пальцев. Постановка К. Массера стала очень полезной при исполнении полифонических произведений, однако в настоящее время используют такой прием ветераны игры на маримбе

Большой вклад в эволюцию современной техники игры на маримбе внесла четырехпалочная методика Гордона Стаута (в настоящее время профессор по классу ударных инструментов в School of Music в Итаке). Методика основывается на способе удержания двух палок в одной руке для манипуляции ими в процессе игры в положении ладонями параллельно полу.

Внешняя палка располагается между средним и безымянными пальцами на середине ладони при двухсантиметровым выходом конца палки, внутренняя палка значительно выдвинута вперед. Постановка Стаута предполагает разведение палок аналогично Массеровской методике путем скольжения указательного и большого пальца по внутренней палке. Обратное

движение исполнитель осуществляет движение указанных пальцев в противоположном направлении.

Авторская постановка рук для игры четырьмя палками на маримбе разработана Г. Бёртоном. В этой технике внутренняя палка вкладывается в руку способом, привычным для игры на ксилофоне, но внешняя палка находится между средним и указательными пальцами, положение держака над внутренней палкой находится в перекрестном положении. В этом случае в игре одиночные движения организуются по принципу осевого вращения держака палки без участия в ударе. Благодаря небольшому давлению указательного пальца на внутреннюю палку предоставляется возможность сведения безымянного пальца и мизинца.

Сам автор такой постановки считал, что мелодическая роль должна быть отдана внешнему молоточку в правой руке, движения возможны как двумя, так и четырьмя молоточками параллельно вверх и вниз. Если используются два молоточка при игре пассажей, то остальные два молоточка зафиксированы в одном положении, при котором, в случае необходимости, может быть передана функция гармонической поддержки мелодии. Такая постановка способствует качественной игре при помощи пальцев как отмечают исследователи, удар молоточками получается крепким и уверенным. Но есть и минусы при такой постановке: исполнителю сложно играть разные интервалы и делать переходы от широких к более узким и наоборот. Поэтому постановка Бёртона более часта для исполнения на вибратоне, нежели маримбе.

Однако, несмотря на несколько практичных постановок, сейчас популярна также постановка Ли Ховарда Стивенса. Так, согласно его указаниям – это одновременное удержание четырех палок (методика популярна у современных американских и европейских исполнителей): сгиб в предплечье так, чтобы рука была параллельна полу; запястье должно быть развернуто, чтобы ноготь большого пальца «смотрел» вверх; палка располагается между третьим и пятым пальцем; держак на ладони не скрещиваются.

Отметим, что схожая постановка руки с выше описанным методом – рекомендации от Нея Розауро. Отличия таковы: ладонь повернута к полу, пятый палец упирается в палку. Остальные пальцы не соприкасаются с ладонью. Образуемая постановка напоминает букву «П». Эти рекомендации позволяют палкам независимо друг от друга функционировать, когда они находятся в одной руке, пересекаясь в ладони без пересечений с держакими.

Другие приемы – модификации приемов Ли Ховарда Стивенса и Нея Розауро и отражают историю палок: крестообразное или независимое. Сейчас в исполнительской практике игре на маримбе наиболее популярны традиционная постановка и постановки указанных маримбистов.

Достаточно вариативны мелизмы, имеющие характерное звучание в маримбном репертуаре, например, различные варианты тремоло. В одном из первых репертуарных произведений для маримбы – «Концертино» П. Крестона – тремольная аккордовая фактура есть, но она не указана. С опорой на уже сложившиеся традиции исполнения некоторое время солисты играли тремоло, поочередно меняя правую и левую руки. Затем стали формироваться другие

варианты тремоло, основанные на использовании четырехпалочной техники игры и комплексном движении с одновременным тремоло в каждой из рук. Также исполняется тремоло с различными аппликатурными вариантами:

- в основе тремоло double lateral roll лежит двойной боковой удар;
- traditional roll извлекает весь аккорд одновременно, развиваясь непрерывным переходом на поочередное тремоло правой и левой рук ;
- independent roll базируется на одиночном независимом ударе с аппликатурным решением 2431 и начальным интервалом в исполнении внутренней палкой левой руки и внешней палкой правой руки, а затем переходит на чередование.

При всем многообразии и многовариантности исполнения тремоло суть его остается неизменной – это прием исполнения продолжительных звуков и плавного их соединения.

Эффективным исполнительским приемом при игре на маримбе является глissандо. Технически он заключается в способе заполнения звукового интервала путем скольжения палки от одного звука к другому по клавиатуре с применением головки или держака палки. В нотном тексте глissандо обозначается как прямая или волнистая линия в сопровождении знака gliss.

На маримбе применяется диатоническое глissандо в нескольких разновидностях:

- движение палок осуществляется вверх (восходящий интервал) и вниз (нисходящий интервал) от определенного звука к другому звуку;
- скольжение происходит от самого низкого к самому высокому по всему диапазону инструмента;
- одновременное движение двух палок вверх или вниз от какого-либо звука без какого-либо акцентированного звука;
- одновременное движение глissандо двумя палками по всему диапазону маримбы;
- глissандо по диатоническому ряду пластин или по резонаторам.

В числе новых приемов, возникших в последние десятилетия, можно назвать кластер. Впервые использованный Л. Стивенсом в произведении *Rhythmic Caprice*, прием активно применяется современными композиторами и эффективно используется большинством исполнителей. Кластер выполняется плоским ударом держака по нескольким пластинам, условно обозначается графически, указывая только область нанесения удара. Исполняется в трех вариантах: с использованием только диатонических пластин, с использованием только хроматических пластин и с одновременным использованием и диатонических и хроматических пластин [4].

Итак, Ли Ховард Стивенс внес огромный вклад в развитие маримбового исполнительского искусства, являясь прекрасным исполнителем, конструктором и автором оригинальной методики постановки. Сольное исполнительство на маримбе с использованием 4-х палок началось в 1970-е годы и сейчас благодаря выдающимся маримбистам, в числе которых Стивенс, выходит на новый уровень своего развития. Яркий талант музыканта привлек внимание композиторов к этому инструменту и появление оригинальных

сочинений. Созданный маримбистом прием значительно расширил область исполнительских выразительных средств. Немало Стивенс организовал конкурсов и фестивалей, создал издательство. Все это способствовало большой популярности маримбы и вибрафона [5].

Список использованной литературы:

1. Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне. ... Дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2016. 557 с.
2. Рало А. А. «Золотой век» ксилофона в США (исторический аспект. № 6 (56) 2015.С. 163–167. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/48.html>.
3. Михайленко А.Г. Современная книга о маримбе. Новосибирск, 2006.
4. Пономарев Н.А. Современные методы игры на маримбе. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-metody-igry-na-marimbe>
5. leighhowardstevens Режим доступа: <https://www.leighhowardstevens.com>

ВЫЯВЛЕНИЕ ПОДХОДОВ К ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ Г. АГОСТИ БАЛЕТА ЖАР-ПТИЦА И. СТРАВИНСКОГО

*Баранова К.А., магистрант кафедры музыкального образования,
Московский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент кафедры
музыкального образования Московского государственного института
культуры Гончарова О.В.*

Балет в творчестве Игоря Стравинского занимал особое место. Ему посвящена большая часть его творческого наследия, имеющего, по мнению искусствоведов, ярко выраженную балетную направленность. По мнению самого композитора, балет по эстетике, строю и форме отвечает его пониманию искусства [1, 2].

Впервые Стравинский обращается к балету, работая совместно с русским театральным деятелем, художественным руководителем антрепризы «Русский балет Дягилева» Сергеем Дягилевым.

"Жар-птица" – первый балет, написанный И. Стравинским для «Русских сезонов» Дягилева. Предложение юному композитору написать балет исходило от самого Дягилева, который в 1909 году услышал симфоническую фантазию Стравинского «Фейерверк» и был впечатлен его музыкой: «это ново и оригинально, его тональность изумит публику» [3, с. 173].

Балет «Жар-птица» создан на сказочный сюжет, где композитор находит в оркестре такие темброво-колористические сочетания, что каждый персонаж становится ярким и узнаваемым.

В целом, стоит отметить, что в период примерно с 1909-1913 годы композитором для «Русских сезонов» написано три балета: "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная".

Эти произведения сыграли важную роль в популяризации русской культуры за границей [3, 4]. Все они обращены к сказочному, народно-обрядовому сюжету, где за воплощение драматургии выступают темброво-колористические возможности оркестра.

Позже Стравинский выбрал самые удачные куски из балета для преобразования в сюиту и сочинил концертные концовки. С этого момента музыка «Жар-птицы» стала одной из «самых популярных вещей оркестрового репертуара» [5, с. 141] по всей Европе. Известно, что было создано три варианта сюиты. На сегодняшний день вторая версия сюиты, написанная в 1919 г. наиболее любима музыкантами-исполнителями и чаще всего звучит на концертной эстраде.

Для выявления подходов к исполнительской интерпретации рассматриваемого произведения мы провели сравнительный анализ, за основу которого взят первоисточник оркестровой версии, который был написан И. Стравинским для балетной постановки в 1910 г. и фортепианной транскрипции Гвидо Агости.

В 1934 г. итальянский пианист и педагог Гвидо Агости выбрал три фрагмента из оркестровой сюиты и создал фортепианную транскрипцию. По сей день транскрипция 3 фрагментов из «Жар-птицы» считается одним из самых виртуозных и ярких сочинений пианистического репертуара.

Ни для кого не секрет, что музыка, которая звучит в оркестре с точки зрения тембровой, динамической составляющей очевидно превосходит по полученным впечатлениям любые переложения и транскрипции для одного инструмента. Именно поэтому мы решили провести общий сравнительный анализ «Поганого пляса» на примере партитуры, написанной для балетной постановки, и фортепианной транскрипции Агости с точки зрения применения тембровых особенностей оркестра на фортепианную версию [6, 7].

На протяжении первого раздела до смены темпа в 154 такте с обозначением *Roso più mosso* главенствует свита Кощея. Это выражено в использовании большого количества медных и деревянно – духовых инструментов в проведении главных тем. Важно отметить, что вначале звучат низкие деревянные духовые 133-134 цифры, а далее от 134 цифры на протяжении 6 тактов эта же тема звучит у гобоев и кларнетов, тем самым создавая аудиальное восприятие (с помощью изменения регистра) приближения всей свиты к Ивану. В фортепианной транскрипции этот прием «приближения» выражается в уплотнении темы т. 11-16, где она теперь проводится октавами, а также регистровое изменение, где тема перемещается от малой и большой октавы к первой и второй.

Интересной деталью может служить синкопированное подчеркивание интонации в конце каждого двутакта темы, звучащей в партии тубы. Введение этого инструмента в партию темы добавляет интонации испуга, внезапного появления «уродцев».

В партии фортепиано это выражено появлением октавы без акцента и октавы с акцентом в т. 4, а также возникновением сбивки синкопированного ритма с акцентом на 3-ью долю. При исполнении на фортепиано эту синкопированную интонацию следует выделить динамически, сыграв *f*, а также отчетливо и ярко сыграть *sff*, тем самым заострив внимание слушателя именно на интонации синкопы, которая так выбивается из общей линии темы.

Ощущение нагнетающей обстановки добавляется при появлении акцентированного тематического материала у трубы, тромбона и валторны. А также использование аккорда, взятого всеми духовыми инструментами на первую долю каждые 4, либо 2 такта с обозначением *sfff* и *f*. Все это продолжается вплоть до 136 цифры. Данный тембровый прием может говорить о желании композитора таким образом изобразить неожиданный вопль, либо появление «уродца» свиты, чтобы вызвать страх у главного героя.

Для того, чтобы добиться более резкого и неожиданного звучания аккорда с обозначением *sff* на первую долю, в партии фортепиано он записан в крайних регистрах инструмента. Форшлаг, берущийся перед основным аккордом создает ощущение посвистывания. Украшение, взятое перед первой долей, на слух создает ощущение *cresc.*, поэтому первый аккорд получается довольно убедительным в фортепианной фактуре.

В цифре 136 тема звучит у кларнета пиколло. Гнусавость выбранного инструмента, обилие форшлагов в партии создают ощущение комичности происходящего действия. В нашем воображении мы можем видеть таких разных и нелепых героев «кощеевой свиты».

В партии фортепиано эта «нелепость» и «кривизна» героев подчеркивается темой, которая звучит *staccatissimo* и изложена, то одним звуком, то интервалом, то аккордом во второй, третьей и даже четвертой октаве (т. 27-34).

Как и в любой сказке образу зла должен противостоять образ добра. В цифре 150 в оркестровой партитуре происходит смена темпа и общего настроения картины. Это образ Жар-птицы и царевен. Певучая, трепетная тема звучит у партии вторых скрипок и параллельно у флейты пикколо.

Трепетность и порывистость этой мелодии выражена в коротком построении фраз как в теме, так и в аккомпанементе у струнной группы, которые обрываются предшествующей паузой. В теме это происходит каждые два такта, в аккомпанирующем элементе на каждую восьмую долю. Взлетающие пассажи вверх у арфы, челесты, высоких деревянных духовых инструментов создают ощущение легкости, полетности. Трели и глиссандированные пассажи могут вызвать в воображении образ дуновения ветерка, либо порхания птиц.

Стоит обратить внимание, что на момент показа Жар-птицы и царевен, которые отвечают за образ добрых героев, в партии оркестра отсутствует звучание медной группы духовых инструментов.

В фортепианной транскрипции, начиная с т. 99 мы видим, что тема добра звучит в верхнем регистре фортепиано, что также, как и тема зла (с точки зрения регистра) точно соответствует выбранным инструментам в оркестре.

Для создания нового лиричного образа Жар-птицы и царевен, тема у фортепиано проводится с указанием *cantabile* и *legato*. Трепетность и легкость теме Жар-птицы придает противосложение, записанное в третьей октаве при помощи коротких мотивов, объединенных по две ноты. А также важной деталью служит изменение размера с 3/4 на 2/4, что наделяет тему некоторой квадратностью, ровностью, в отличие от предшествующей трехдольной, синкопированной темы Кощея.

Рассмотрим кульминационный раздел «Поганого пляса». С цифры 169 возникает смена темпа, в нотах мы видим указание *Più mosso*, все движется намного быстрее, с этого момента начинается зона кульминации. Сама кульминация на наш взгляд приходится на 171 цифру. В этот момент все инструменты оркестра звучат на *f*. Но очень важно обратить внимание на струнную группу инструментов, где звучит тема Жар-птицы, а также на инструменты деревянной и медно – духовой группы, в особенности на партию трубы, которая отождествляет Кощея. У трубы в этот момент также звучат элементы темы Жар-птицы, что может говорить о том, что царство Кощея будет побеждено.

Последние свирепые возгласы «свиты зла» во главе с Кощеем мы можем услышать в цифрах 174-175. Если обратиться к либретто балета, то по замыслу автора Жар-птица всех ослепляет, всех в пляс бросает до изнеможения. В цифре 176 наступает заключительный раздел. Все инструменты играют *stacc.*, что может ассоциироваться с бегом, завершается все скандированными аккордами на *fff*, трелями и глиссандированными пассажами у всего оркестра, что показывает последние движения образа зла перед падением от усталости.

Сумасшедший пляс в фортепианной партии начинается с указания *più mosso* в т. 193, также отсюда начинается зона кульминации. Если вспомнить оркестровое изложение этого раздела, то мы услышим преобладание медно-духовой группы, изображающие будто бы возглас, либо безумный топот. Фортепианная партия в этом фрагменте записана 3-ех, 4-ех, 5-ти звучными аккордами с преобладанием секундовых созвучий. В начале с акцентированием на первую долю, показывая деление по одному такту. Скорее всего это обусловлено звучанием трубы, где каждый ее клич приходится на один такт музыки.

Кульминация всего раздела приходится на т. 209. В партии фортепиано звучит *sempre fff*, нетерцовые звучания пятизвучных аккордов, удержанный бас в большой октаве для поддержания гулкосты всей фактуры. Прием, который используется при игре аккордов может напоминать звучание ударных инструментов, так как он очень близок к *martellato*.

Подводя итог, важно отметить, что для создания более убедительного исполнения фортепианной транскрипции, стоит обратиться к первоисточнику – сюите из балета «Жар-птица» И. Стравинского.

Кроме того, детальный разбор сюжетной линии балета, анализ инструментального состава оркестра не только помогает создать яркую и выразительную интерпретацию этого произведения, но и способствует развитию тембрального слуха, что в свою очередь провоцирует исполнителя

применять «принцип оркестровости» при исполнении транскрипции на фортепиано.

Исполнение, опирающееся на тонкое и глубокое понимание стилистических и темброво-колористических особенностей данного произведения, будет отличаться более разнообразным и ярким звучанием фортепиано с точки зрения тембральных находок и будет более целостно с точки зрения построения общей концепции цикла.

Список использованной литературы:

1. Друскин М. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. – Л.: Советский композитор, 1979. – 228 с.
2. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973. – 527 с.
3. Шенг С. Дягилев «Русские сезоны» навсегда. – М.: Колибри, 2012. – 604 с.
4. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 659 с.
5. Стравинский И.Ф. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
6. Stravinsky, Igor. The Firebird excerpts (piano trans Guido Agosti). - Edition Schott 2378 – 26 p. – Режим доступа: <http://ru.scorser.com/Out/300533588.html>
7. Stravinsky, Igor. The Firebird (ballet), K010. – Dover Publication, Inc., 1987. – 176 p. – Режим доступа: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP523781-PMLP179424-PMLUS00570-Complete_Score_1.pdf

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ ИСКУССТВУ В КЛАССЕ САКСОФОНА

*Хуан Цуйтин, магистрант кафедры музыкального образования,
Московский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкального образования Московского государственного
института культуры Гончарова О.В.*

Процесс обучения эстрадно-джазовому искусству в классе саксофона предполагает прежде всего овладение навыками джазовой импровизации и представляет собой чередование индивидуальных и коллективных форм занятий. Особый акцент в данном случае делается на личность музыканта, его внутреннюю готовность к проявлению самого себя в творчестве. Сочетание композиторской практики с традиционными упражнениями и повышением общей культуры исполнителя приводит к его гармоничному развитию в нескольких направлениях: в качестве музыканта, композитора и музыкального критика, что безусловно предоставляет ему больше карьерных перспектив.

Под джазом (англ. «jazz») традиционно понимается род профессионального музыкального искусства, который появился в Соединенных штатах Америки на рубеже XIX-XX веков как результат синтеза африканской и европейской музыкальной культуры [1].

История джазовой музыки является одним из ярчайших явлений в истории мировой музыкальной культуры. Русский композитор и музыковед Б.В. Асафьев отмечал, что распространение джаза по миру связано прежде всего с перемещением африканских народов, которые несли с собой свои традиции, культуру, в том числе музыкальную.

Джаз, совместив в себе традиции африканской и европейской музыкальных культур, из народной музыки африканских племен постепенно преобразился в жанр высокого музыкального искусства [2].

Большинство методических подходов к освоению джазовой музыки базируются на программах высших учебных заведений Америки. Именно там в конце 50-х годов прошлого века был впервые организован процесс обучения искусству джазового исполнительства. Активный этап изучения культуры джаза в контексте исполнительского мастерства в высшей школе начался с 70-ых годов прошлого века [3]. Начиная с этого периода одним из ведущих инструментов в джазовом искусстве был признан саксофон.

Ведущим различием между джазом и классической музыкой является свобода в исполнении музыкального произведения. Как правило, требования, предъявляемые классической музыкой более строгие. Так, классическим саксофонистам, выступающим вместе с оркестром, необходимо стремиться к ровному звучанию инструмента во всех регистрах. Джазовая музыка рассчитана на гибкость музыканта, который может изменять тон инструмента в зависимости от эмоционального спектра, заложенного в его партии. Кроме того, джазовая музыка предполагает использование ряда музыкальных приёмов, ярко ее характеризующих. Одним из таких приёмов при игре на саксофоне является субтон. В настоящее время одна из популярных техник – субтон в низком регистре. Его использование позволяет придать акценты музыкальным фразам, а также сформировать гармоничный дуэт саксофона с фортепиано.

Во многом отличается и звукоизвлечение, поскольку формирование амбушюра (специального положения губ, языка и лицевых мышц музыканта) напрямую связано с тем стилем, в котором музыкант работает. Так, амбушюр классического саксофона во многом схож с амбушюром, используемым для кларнета, тогда как игра на джазовом саксофоне предполагает более свободное положение челюсти, что позволяет достичь максимальной вибрации [4]. Использование такого приёма как вибрато также достаточно специфично, поскольку классические музыканты предпочитают контролируемое вибрато, напоминающее звучание струнных инструментов, усиливаемое джазовому.

В настоящее время подавляющее большинство педагогов придерживаются мнения о том, что современный джазовый музыкант должен владеть основами различных стилей и жанров музыки, знать особенности присущие им и уметь их применять в контексте личной манеры исполнения.

Особенно важно процесс обучения организовывать таким образом на начальном этапе овладения инструментом. Целесообразно применять полистилистический подход к обучению, позволяющий использовать техники и приёмы классического и джазового стилей.

Одной из важнейших составляющих джазового музыкального творчества является импровизация. Как музыкальное явление импровизация представляется одновременно наиболее древним, демократичным и малоизученным понятием. Джаз в этом смысле следует понимать, как симбиоз композиционной и импровизационной деятельности, благодаря чему у музыканта формируется индивидуальное творческое мышление. Особенность использования джазовой импровизации состоит в том, что каждое выступление она превращает в особый акт коммуникации между музыкантами и зрительным залом, включающимся в атмосферу сотворчества.

Рассматривая психологические особенности, влияющие на освоение джазовой музыки и развитие у обучаемых навыков импровизации, как ее неотъемлемой составляющей, следует выделить некоторые определяющие факторы:

1. Мотивация, прежде всего мотивация достижения успеха, ярко выраженный познавательный интерес и потребность в творчестве;
2. Особенности мыслительной деятельности:
 - Дивергентное мышление как способность находить нестандартные пути, продуцировать идеи, находить решения, творческие открытия;
 - Лабильное мышление как чередование адекватных и неадекватных решений интеллекта, не всегда присутствует адекватных характер суждения;
 - Личностные особенности (экстраверт – интроверт);
 - эмоциональность (экспрессивность – выразительность);
3. Когнитивный стиль деятельности:
 - Импульсивность – действия, которые обусловлены эмоциональностью;
 - Гибкость мышления;
 - Регидность – упорство, твердость;
 - Показатель развития креативности:
 - Показатели вербальной и невербальной коммуникации;
 - Художественно-творческий опыт обучающегося [5].

Развитие способностей к творчеству и импровизации в исполнительской деятельности связано прежде всего с возможностью стимулирования художественной активности как важного условия творческого развития обучаемых.

Очень часто молодые музыканты связывают обучение импровизации с навыками композиторского мастерства, что вызывает у них психологический барьер и препятствует творческому раскрепощению. В этой связи очень важно создавать для музыканта положительную мотивацию, способствующую появлению психологического комфорта как важного условия успеха в творческом развитии и формировании навыков импровизации [6].

Для импровизации свойственна концентрация внимания, активность подсознания, воображения, интенсивность ассоциативного мышления, снижение степени контроля. По мнению Н.В. Рождественской огромную роль в процессе импровизации играют такие неосознаваемые психические процессы как установка на действие в режиме дефицита времени, пластичное воображение и интуитивные процессы мгновенной оценки результата совершенного действия, и предвосхищение будущего [7].

Ряд педагогов рекомендует учащимся начинать импровизировать даже в том случае если они владеют минимальным количеством джазовых приёмов и только начинают своё обучение в данном направлении. Потому, как только отходя от классической программы музыканты приходят к осознанию творческой свободы, получают большую мотивацию к регулярным занятиям, поскольку начинают видеть в себе не только исполнителя, но и творца.

Особое место в развитии навыков игры на саксофоне занимает развитие фонического слуха, который позволяет музыканту хорошо улавливать ритм и понимать специфику не только своего инструмента, но и инструментов других участников ансамбля. Основная сложность в этом смысле заключается в том, что программа нынешних учебных заведений в большей степени нацелена на то, чтобы научить студентов играть по нотам и выступать в оркестре, что значительно сужает круг их профессиональных возможностей и пространств для самореализации [8].

Для того, чтобы начать импровизировать желателен владеть всеми основными приёмами классической манеры игры на саксофоне, уверенно ощущать себя в 12 тональностях. Затем необходимо научиться импровизировать в блюзовых гаммах. Для этой цели подойдут наиболее известные блюзовые произведения, причём в начале занятий для импровизации можно выбирать как отдельный фрагмент музыкальной темы, так и использовать её целиком. Таким образом, музыкант осваивает видоизменённые аккорды, понимание которых является необходимым условием джазовой импровизации [9].

Перед тем как начинать импровизировать начинающим музыкантам рекомендуется ознакомиться с записями выступлений иных джазовых исполнителей. В ходе прослушивания композиций рекомендуется не только анализировать музыкальный материал, но и разбирать отдельные его фрагменты, чтобы впоследствии использовать их в своём творчестве.

Затем можно переходить к практическим занятиям, на протяжении которых имеет смысл уделить внимание игре этюдов, специально записанных для учебных целей. Как правило, в них самих музыкантами отводятся фрагменты для импровизации. Однако, можно совершенствоваться и исходную тему, модернизируя упражнение таким образом, чтобы оно воспринималось как «база» для создания собственных композиций.

Применение различных видов заданий, прежде всего творческого характера, способствует развитию навыков джазовой импровизации у обучаемых в классе саксофона, развивает способность применять «скэт» и использовать данный способ в джазовой импровизации. Обучаемые изучают

импровизацию, используя разные ритмические формулы и гармонические способы. Познание разнообразных джазовых моделей помогает обучаемым узнать их характер, гармонические особенности и состав. В процессе обучения они овладевают умениями использовать в произведениях технику «скэта».

В качестве эффективных методов творческого развития и развития навыков джазовой импровизации можно выделить следующие.

Частично-поисковые методы оказывают эффективное влияние на развитие творчества и эмоциональной выразительности у обучаемых. Это помогает им успешно овладевать творческими способами действий и применять их для решения той или иной музыкально-творческой исполнительской задачи, искать и находить способы и пути ее решения. С их помощью можно сформировать у обучаемых умение читать с листа гармоническое сопровождение мелодии, записанное в буквенно-цифровых обозначениях, подбирать сопровождение к эстрадным песням, созданным на основе джазовой ритмики.

Использование методов проблемного изложения способствует формированию умений подбирать аккомпанемент к несложным мелодиям, развивать навыки транспонирования.

С помощью исследовательских методов, основанных на развитии умения создавать несложные джазовые композиции, которые строятся на логическом осмыслении джазовой гармонии музыкант не только осваивает материал, но и преобразовывает его в соответствии с собственным музыкальным вкусом [6].

Благодаря применению игрового метода появляется возможность намного легче организовать процесс овладения джазовым творчеством. Игровой метод способствует сохранению интереса к занятиям, помогает как сфокусироваться, так и расслабиться, то есть сделать эмоциональную разрядку и избежать переутомление в процессе обучения.

Важно отметить и роль ассоциативного метода, активизирующего творческий мыслительный процесс.

Использование данных методов и учет выделенных психологических особенностей будет способствовать совершенствованию процесса целенаправленного развития у студентов творческих способностей в целом и способностей к джазовой импровизации в частности, а также решению актуальных задач музыкально-педагогической психологии [10].

Обобщая, отметим, что отправной точкой джазовой импровизации является особое восприятие музыкантом её как средства самовыражения, даже базовые упражнения могут казаться несерьезными. Рекомендуется начинать импровизацию на ранних этапах обучения, чтобы студенты осознали свою творческую свободу и получили мотивацию к занятиям. Развитие фонического слуха играет ключевую роль в овладении саксофонной игрой, но существующие образовательные программы часто сосредотачиваются на игре по нотам, что ограничивает профессиональные возможности. Для успешной импровизации необходимо владеть основными приёмами игры и чувствовать себя уверенно в различных тональностях, а также изучить блюзовые гаммы. Рекомендуется начинать играть на привычной громкости для быстрого

прогресса и заниматься в сопровождении ритм-секции, что обеспечивает точки опоры для ориентации в композициях. Важно также отказаться от восприятия нот как единственного способа исполнения мелодии и использовать их лишь как опору для творчества.

Список использованной литературы:

1. Музыкальная энциклопедия – Режим доступа: <http://www.musenc.ru/html/i/improvizaci8.html>
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М., Л.: Музыка, 1965. – 23 с.
3. Беличенко С. А. Импровизация в контексте фактологического анализа американской и европейской джазовой литературы // Музыкальное образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. науч. трудов. – 2 вып. – Екатеринбург, 2005. – С. 18–23.
4. Цзян Вэньцзэ. Обучение игре на классическом и джазовом саксофоне: сравнительный анализ методик // Педагогический журнал. – 2020. – Т. 10. – № 2А. – С. 600-606.
5. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М.: МИП «Магистр», 1993. – 190 с.
6. Хуан Цуйтин, Гончарова О.В. Методические подходы к формированию навыков джазовой импровизации. Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XXI Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. — М.: МГИК, 2024. — С 497-505.
7. Рождественская Н. В. Креативность: пути развития и тренинги. – СПб. Речь, 2006. – 316 с.
8. 12 шагов к мелодии – Режим доступа: <https://shamov.online/dzhazovyj-kurs-saksofona>
9. Хаймович А. Саксофон: Джаз, Блюз, Поп, Рок – Издательство: Планета Музыки, 2018 – Режим доступа: <http://antoshahaimovich.com/saxophonejazzbluespoprock100036.htm>
10. Сапонов М. Искусство импровизации. – М.: 1982. – 77 с.

«ОРЛЕАН ҚЫЗЫ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ИОАННА ДАРКТЫҢ БЕЙНЕСІ (ОРЫНДАУШЫЛЫҚ АСПЕКТ)

*Ғабдысамат А.Ғ., «Вокалдық өнер» мамандығының 2 курс магистранты,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰЖ
доценті Мылтықбаева М.Ш.*

Жанна д`Арк жүз жылдық соғыс кезіндегі Францияның кейіпкері, бұл француз тарихында ғана емес, сонымен бірге бүкіл Еуропа тарихында ең танымал болып саналады. Ол туралы көптеген поэма, опера, балет, сурет, кино өнері салаларында кездестіруге болады. Соның ішінде опера жазған композиторларды атасак: Гаэтано Андреоцци «Жанна д`Арк» (1789), Родольф Крейцер «Жанна д`Арк в Орлеаны» (1790), Микеле Карафа «Жанна д`Арк в Орлеаны», Джузеппе Николини «Жанна д`Арк» (1825), Никола Ваккаи «Жанна д`Арк» (1827), Джованни Пачини «Жанна д`Арк» (1830), Майкл Уильям Балф «Жанна д`Арк» (1837), Джузеппе Верди «Жанна д`Арк» (1845), Жильбер Дюпре «Жанна д`Арк» (1865), П.И.Чайковский «Орлеанская дева» (1878), Альберто Песталоцца «Жанна д`Арк» (1921), Уольтер Браунфелс «Сцены из жизни Святой Иоанны» (1943), Норман Делло Джойо «Триумф святой Жанны» (1950), Анри Томази «Триумф Жанны» (1956), Гэри и Хэнк Раффин «Спасение Святой Иоанны» (1971). Бұл опералар Жанна д`Арк тарихының әр түрлі музыкалық және театрлық интерпретацияларын ұсынады, олардың әрқайсысының өзіндік стилі мен сипаты бар.

«Орлеан қызы» Петр Ильич Чайковскийдің 4 актіден тұратын, 6 картиналы, либреттосын өзі жазған операсы. Либреттоны жазуға пайдаланған материалдары: В. А. Жуковский аударған Фридрих Шиллердің аттас драмасы, Ж. Барбьенің «Иоанна д`Арк» драмасы, О. Мерменің «Орлеан қызы» операсының либреттосы және А.Валлонның «Иоанна д`Арктің» тарихи өмірбаяны. Премьерасы 1881 жылы 13 (25) ақпанда Мариин театрында өтті.

«Жоғарыдан» Отанды жаудан қорғау үшін әскерді бастап бару қасиетті ісі жүктелген Иоанна д`Арк туралы әңгіме Чайковскийді бала кезінен қызықтыратын. Алты жасында ол француз тілінде «Францияның қаһарман қызы» атты өлең жазды.

Операның премьерасы Чайковскийдің тікелей басшылығымен мұқият дайындалды. Иоанның рөлі меццо-сопрано М. Д. Каменскаяға берілді, бұрын сопраноға арналғандықтан бұл партияны қайта өңдеуге тура келді. «Нұсқаушыға әділ бағасын беру керек, менің музыкама сондай көңілімнен шықты және мен бұл тұрғыда мүмкін болатынның бәрі жасалатынына сенімдімін, - деп жазды Чайковский ...Мені қатты қуантқаны, - деп атап өтті ол, - операны орындайтын барлық әртістер оны шынайы жақсы көріп, өз істерін тек парызым деп емес, сондай-ақ махаббатпен және шынайы құлшыныспен жасады» (1881 жылдың 1 ақпанында фон Мекке жазған хатынан) [1].

Чайковский, Шиллердің бургундиялық рыцарь Лионельге деген Иоанның кенеттен жарқ еткен сүйіспеншілігінің эпизодтық мотивін ғана дамытты, бұл кейіпкеріміздің бейнесіне жылы лирикалық ерекшеліктер беріп тұр. Дүниелік махаббат сезіміне жоламау туралы қасиетті антын бұзған Иоанның жан дүниесінде ішкі қайшылықтар пайда болды, және ол оның өліміне әкеліп соқты. Екінші көріністе ол патша сарайында даңққа бөленген жеңімпаз жауынгер қыз ретінде көрінеді. Оның өзі туралы әңгімесі мәнерлілігі жағынан өте керемет («Қасиетті әкей, менің атым Иоанна»), онда мәнерлеп оқу вокалды партиясына модальдық үйлесімділік элементтері бар оркестрдің

сүйемелдеуімен қолдау көрсетіледі. Финалында - Иоанна және оны әскери борышын өтеуге және Отанын құтқаруға шақырған періштелер хоры [2].

Алғашқы қойылымнан бүгінгі күнге дейін П. И. Чайковскийдің «Орлеан қызы» операсы, орындаушылардың да, тыңдаушылардың да қызығушылығын жоғалтқан емес. Сонымен қатар Иоанның партиясын, композитор, меццо-сопраноның орындауына мүмкіндік бергенін атап өткен жөн, өйткені тембральды түрде дәл осындай әйел дауысы кейіпкердің сезімдерінің тереңдігін жеткізе алады. Партияның шарықтау шегінде кең ауқым (диапазон), хроматикалық төмендеу қозғалысы және әуезді сызықтың жоғары қарай жылдам қозғалысы, орындаушыға, тек кәсіби шебердің ғана қолынан келетін күрделі міндеттерді қояды.

Мәскеу опералық және концерттік сахналарында ән айтқан әртістер туралы пікірлерінде, П. И. Чайковский, әрдайым әншілер мен оқырмандар санасында вокалдық өнердің жаңа эталонын қалыптастыра отырып, ең жарқын дарабоздарды, талантты және адал орындаушыларды бөліп көрсетуге тырысты. Композитордың көзқарасы бойынша, бұл үшін орындаушының белгілі бір қасиеттерінің тұтас кешенінің (комплексінің) болуы қажет [3].

Петр Чайковскийдің «Орлеан қызы» операсындағы Иоанның ариясы-кейіпкер өзінің сезімдері мен эмоцияларын білдіретін музыкалық сәтті (моментті) ұсынады. Талдауға болатын бірнеше аспектілер мыналар:

Чайковский вокалдық сапты (линияны) оркестрдің сүйемелдеуімен тамаша біріктіріп, дыбыстың өзара әрекеттесуі әдемі үйлесім табады.

Кесте №1.

Аспектiлер	Ерекшелiктерi
Эмоционалды қарқындылық	Иоанның ариясы терең эмоцияларға толы, бiр сәт жаны жай тауып, рахат сезiмге берiлген кейiпкердiң, ендi бiрде тағдырдың сынына түсiп қаһармандық шешiм қабылдап жатуы, оның бейнесiн айқын және есте қаларлық етедi.
Музыкалық құрылым:	Чайковский мұнда түрлi музыкалық мотивтер мен сан алуан ритмикалық шешiмдердi қолданады, бұл арияға қызықты құрылым (структура) мен динамика бередi.
Техникалық Күрделiлiк:	Ария орындаушыдан техникалық шеберлiктi талап етедi, оның iшiнде диапазонды меңгеру, жоғары нотаны жеңiл алу және тыныс алуды бақылауда ұстау (контроль) шеберлiгi.
Мәтiндi түсiндiру (интерпретац иялау):	Сөздiң мағынасы мен эмоциясын жеткiзу үшiн мәтiнмен мұқият жұмыс iстеу маңызды. Мәтiннiң, тоқсан ауыз сөздiң түйiн келтiретiн жерлерiне ас мән беру, шығарманың орындалуын едәуiр байыта түседi.
Оркестрмен өзара әрекеттесу:	Орындаушы, оркестр бөлiмiн тыңдай бiлуi және соған сай әрекет ете бiлуi керек.
Эмоционалды тереңдiк:	Иоанның ариясы көбiнесе құмарлық пен iшкi күреске толы. Әншi, кейiпкердiң сезiмдерi мен iшкi толқынысын жеткiзе отырып, эмоционалды қарқындылықты арттыруы тиiс.
Техникалық дәлдiк:	Бұл арияда жақсы вокалдық шеберлiктi қажет ететiн техникалық қиын сәттер бар. Орындаушы әр нотаны анық айтып, тыныс алуды бақылауында ұстауды қамтамасыз етуi керек.
Актерлiк	Опера - тек вокал ғана емес, сонымен қатар театр болғандықтан,

шеберлік:	орындаушы сахнада кейіпкердің қыр-сырын ашу үшін, мимика мен қимылдарды белсенді қолдануы керек.
-----------	--

Чайковскийді басты кейіпкердің, әсіресе, трагедиялық бейнесі қатты толқытты. Операның премьерасы Санкт-Петербургте 1881 жылы 13 (25) ақпанда өтті. Иоанның партиясын, мықты жоғары дауысқа ие меццо-сопрано Мария Каменская шырқады. «Голос» газетінің шолушысы атап өткендей, «...Каменская жоғарғы регистріндегі бай дауыстық мүмкіндіктері арқасында, басқа меццо-сопраноның қолынан келмейтін тапсырманы орындауға қол жеткізді. Соның өзінде, ол, жоғары ноталарды қиындықпен алғандай болып естілді: оларды толығымен иелену, дыбыстың күшеюі немесе бәсеңдеуін толық басқару, оған басқа реңктерді беру Каменскаяның қолындағы нәрсе емес еді». Өйткені, тесситурасы жоғары «ля» дыбысын жеткізіп айту меццо сопрано үшін күрделі. Мұндай дауыстың жұмыс ауқымы (рабочий диапазон) кіші *a*-дан екінші *a*-ға дейін.

Операны жазып шыққан Чайковский, театр комитеті мен опера дирижері Э. Ф. Направниктің өтініштері бойынша оған көптеген өзгерістер енгізуі керек еді. Иоанна рөліне тағайындалған Мариин театрының солисті Мария Каменская үшін партия жоғары болды.

Бір қызығы, Чайковский қайтыс болғаннан кейін, 1899 жылы «Орлеан қызы» Мәскеудің жеке орыс операсында қойылады. Иоанның партиясын шырқауды, Мамонтов, лирикалық партиялардың тамаша орындаушысы Е. Цветковаға тапсырады. Цветкованың Иоаннасы нәзік, жасөспірім қызға айналды. «Бұл өзінің сол әлсіздігімен өте нәзік және күшті болды», - деп жазады С.Кругликов [Цит. бойынша: 10. 167-бет]. Рецензенттер Иоанна партиясындағы Е. Цветкованы «орыс сахнасының інжу-маржаны» деп атайды [4].

Әр түрлі уақыт кезеңдерінде және Петр Чайковскийдің «Орлеан қызы» операсының әр түрлі қойылымдарында, Иоанның рөлін талай әншілер сомдады. Бұрын Иоанна рөлін ойнаған әйгілі әншілердің қатарына мыналар жатады: Нина Раутио, Анастасия Лепешинская, Лариса Ахметова, Екатерина Семенчук, Татьяна Анисимова, Юлия Маточкина және т. б.

Осы Иоанның №7 ариясын орындаушылардан: ресейлік камералық, опералық әншісі **Ирина Архипова**, **Нина Раутио**, латвиялық опера әншісі **Элина Гаранчаның** орындауларына вокалдық талдау жасасақ. Дәл осы ария «Орлеан қызы» операсының ішіндегі басты, көрнекі ария болып табылады. Әр орындаушы кейбір нотадағы композитор жазған, көрсеткен нюанстарын өзгертіп айтқан.

Раутионың интерпретациясы көбінесе жарқын экспрессиямен, сезімталдықпен және айқындылығымен сипатталды. Ол кейіпкердің эмоциясын өзінің дауысы мен рөлді түсіндірудің ішкі тереңдігі арқылы жеткізе алды.

Ирина Архипова өзінің рөлдеріне деген терең эмоционалды көзқарасымен және керемет вокалдық техникасымен танымал болды. Оның Иоаннаны орындауы көбінесе, кейіпкерді сомдауға қызығушылығымен

ерекшеленді. Ол, рөлдің драматизмі мен сұлулығын, өзінің дауысы мен сахналық актерлік шеберлігі арқылы көрсете білді.

Иоаннаның №7 ариясының алғашқы нотасы *forte*-мен басталып, соңы *fortissimo*-мен аяқталған. Динамикасы жағынан сан алуан. Яғни, вокалдық орындаушылық өнері бойынша динамикасы ерекшелікке толы, *crescendo-diminuendo* дыбыстылықты көрсетеді. Бұл ария, басты кейіпкеріміздің Отанымен, туған жерімен, достарымен қоштасып жатырған сәтін айтып жеткізуде. Әуенде, автор бізді *fortissimo* нюанстарына баса назар аударта отырып, ноталармен төмен қозғалысқа әкеледі.

Композитор әуеннің дамуында таза музыкалық тәртіптің заңдылықтарын ұстанады. Жоғарғы тесситура және кең диапазон. Не болып жатқанын түсінуге мүмкіндік береді. Шығарманың динамикасы қатты, жай біршама сиқырлы дыбыстан кейіпкердің кескіні туындайды, ал оркестр тыңдаушының жандүниесін рухани-патриоттық сезімге бөлейді. Бұл орындаушылық бағыт бойынша айтып өтер болсақ: жалпы партия өте күрделі тесситурада жазылған, орындаушының дауыс мүмкіндігі мен вокалдық шеберлігін қажет етеді.

Арияның диапазоны төменгі бірінші октаваның «d» нотасы мен екінші октаваның «a» нотасына дейінгі аралықта. Нотада көрсетілгендей ақырын пиано айтатын жерде *piano* көрсетіліп айтылу керек. Міне, бұл партияның қиындығы, күрделілігі де осында жатыр. «Andanto non troppo» - тым қалыпта емес екпінде дыбыстылықта бастау алып, «*riu mosso*» - неғұрлым жылжымалы орындалады. (1-мысал).

1-мысал

Музыкалық ноталармен жазылған арияның бастапқы бөлігі. Динамикалық белгілер: *ff* және *mp*. Темп белгісі: *Andanto non troppo*. Ритм: 4/4. Көрсетілген сөздер: Да, час на-стал! Должна по-вино-ваться не-бесно-му ве-ленью Ио-ан-на.

Иоаннаның ариясы «Да, час настал! Должна повиноваться небесному велению Иоанна!» деген речитативпен басталады. Бұл арияда жан дүниенің мазасыз көңіл күйі көрсетіледі, кейіпкер отанымен қоштасады, «час настал!» деген сөздермен ол шайқасқа аттанады. Бұл речитативтің динамикасына мән берсек, Элина Гаранча *p* емес *mp* жалғастырып, крещендомең фразаны аяқтайды. Ал түпнұсқасында *p* көрсетілген. Ирина Архипова мен Нина Раутио түпнұсқадағыдай орындаған.

2-мысал

Музыкалық ноталармен жазылған арияның екінші бөлігі. Динамикалық белгілер: *p*. Темп белгісі: *Andanto non troppo*. Ритм: 4/4. Көрсетілген сөздер: Простите вы, хол-мы, по-ля род-ны-е, приют-но мир-ный, яс-ный дол, про-сти!

Ирина Архипова мен Элина Гаранча «мирный» сөзіне мән бергенін байқаймыз. Элина артикуляция бойынша орыс сөздерін екпінмен айтты. Бұл тыңдаушының эмоционалды және психологиялық сезімдерін тудыратыны анық.

Арияның орталық бөлігінде Иоанна өзінің шақыруын түсінетін жауынгерлік эпизод бар. Мұнда музыканың әуездік құрамы да өзгереді. Дәл

осы әуезді қозғалыс түріне оның қаһармандық музыкалық бейнесі көрсетіледі. «Так вышнее назначило избранье», «О, боже, тебе мое открыто сердце!» композитор, солисттер Ирина, Нина, Элина өз қойылымдарында, әуендерінде «Құдайға» назар аудара отырып, эмоцияларын, сезімдерін көрсетіп орындады. Иоанна үмітті жоғалтпай көмек сұрау, ғибадат ету, тілек сияқты сезімдерді білдіреді. Оркестр ойыны да осыған сәйкес біртіндеп күшейе бастайды. Осылайша драмалық көңіл-күйге бетбұрыс жасайды

3-мысал



«О, боже», «сердце» сөздерін орындау барысында Нина Раутио глиссандо жасап айтты. Солист өзінше сол басты кейпікердің жан-айқайын жеткізу мақсатында орындағанын байқауға болады (3-мысал).

Композитор кейіпкердің көңіл-күйін, оның аузына келесі сөз тіркестерін салу арқылы суреттейді: «Но отчего закрался в душу страх? Мучительно и больно ноет сердце!». Ария репризаның алдына орналастырылған: «Боже! Тебе моё открыто сердце! Оно тоскует, оно страдает!», деген Жаратушыға тікелей үндеуі де сәтті шыққан. Бұл мәтіндердің Инжіл әңгімесімен байланысы, онда Құтқарушының адам қиналысының тереңдігін сипаттайтын ұқсас сөз тіркестерін анықтайды, сол арқылы борышын өтеу жолында кездесетін барлық сұмдық оның көз алдына әкелінеді [5].

Элина Гаранча арияның соңғы бөлігінде осы соңғы дыбыстарда кейіпкердің қоштасуын сахнаның драмалық салмағын одан әрі арттыра отырып, жалғастырады.

Солистің орындауында дыбыстарды алу ерекшелігі ауысқанда, негізгі партияның музыкалық ойын жеткізу үшін ерекше фразаларды орындау арқылы көрініс беріледі. Әрбір фраза дыбысын жеткізеді, тақырыпқа сай әдемі дыбысқа қол жеткізеді. Негізгі орындаушылық ерекшелік бойынша пиано дыбыстылыққа байланыстырыла әңгіме өрбіткендей дыбысты ашу арқылы орындалады. Бұл жерде ерекшеліктер фортессимо дыбыстық ерекшелігі басым көрініс берілсе, динамикалық күш алға жылжи отырып, пиано динамикалық ерекшелігінде орындалу арқылы қатары бағытталады. Негізгі өңделу ерекшелігі бойынша, ерекше сезім көрініс береді. Иоанның жәрдем сұрауы, сыйынуы, үмітін үзбей-тілеуі сияқты жерінде, дауыстың ерекшелігі жоғарғы регистрді қамтып орындалуымен үлкен маңызға ие.

«Орлеан қызы» операсынан Иоанна ариясын орындаушыларын салыстырған кезде әр әнші өзінің түсіндіруінде ерекше сипаттамалар әкеледі. Осы рөл контекстінде үш көрнекті әншіні қарастырайық.

Нина Раутио оның вокалдық техниканы меңгеру шеберлігі оны техника тұрғысынан әсерлі етеді. Әрбір сөз тіркесін мәнерлі, мағыналы етіп, мәтінге ұқыпты қарайды. Ирина Архипова және Элина Гаранча олардың әдемі және күшті дауысымен танымал, бұл олардың орындалуына талғампаздық пен күш қосады. Элина Гаранча динамикамен ойнау қабілеті арияның драмалық

сәттерін баса көрсете отырып, әртүрлі эмоцияларды жеткізуге мүмкіндік береді. Ирина Архипова кейіпкердің мінезін көрсетті, толыққанды бейнені жасай отырып, актерлік шеберлік пен мимиканы белсенді қолданады. Орындаушылар тыңдаушыларға бірегей және сапалы интерпретацияларды ұсынады және олардың арасындағы таңдау тыңдаушының эмоциялардың стилі мен көрінісіне қатысты қалауына байланысты болуы мүмкін.

«Орлеан қызы» операсынан Иоанна д`Арк ариясының вокалдық талдауының қорытындысында бұл музыкалық композиция техникалық жағынан күрделі және эмоционалды бай шығарма екенін атап өтуге болады. Орындаушы кейіпкердің мінезін сәтті жеткізу үшін керемет вокалдық дағдыларды көрсетуі керек. Ария әншіден кең ауқымды, мәнерлі динамиканы және дәл фразаны талап етеді. Музыкадағы терең эмоциялар орындаушының дауысында көрініс тауып, аудиторияға әсер етуі керек. Мәтінді түсіндіру де маңызды және ол жақсы құрылған актерлік вокалды орындауды толықтырады. Әнші осы рөлдің толық көркемдік көрінісіне қол жеткізу үшін, техникалық шеберлікті Иоанна д`Арктың мінезін терең түсінумен үйлесімді түрде байланыстыруы керек.

Осылайша, Иоанна д`Арктың ариясын талдау әр түрлі ұлттық вокалдық мектептердің орындаушыларының жұмысында бейненің әр түрлі орындаушылық түсіндірмелері, бейнелеудің әртүрлілігі туралы қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Басты кейіпкердің ариясын орындаушылық интерпретациялаудың алуан түрлілігі композитор П. Чайковскийдің музыкасының жарықтығын айғақтайды, бұл образдан шығармашылық шабыт көзін тапқан көптеген орындаушылардың назарын аударады.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

Электрондық ресурстар

1. П.Е.Вайдман. Опера «Орлеанская дева» // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. – **Режим доступа:** <http://www.tchaikov.ru/deva.html>
2. М. Друскин. – **Режим доступа:** <https://www.belcanto.ru/deva.html>
3. Ушуллу Илья Ильич. Взгляды П. И. Чайковского на вокальное исполнительство второй половины XIX века. – **Режим доступа:** www.gramota.net/materials/3/2013/4-2/45.html

Мақалалар

4. Новосёлова Е.Ю. Шиллеровский образ Иоанны д`Арк на оперной сцене XIX в. // Музыка. Искусство, наука, практика/ №4 (12)2015, С.-51-63.
5. Макарова А. Л. «Мистерия об Иоанне»: образ главной героини в либретто «Орлеанской девы» П.И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2010. – № 1 (6). – 216 с. С. 182–185.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ТОРУ ТАКЭМИЦУ

*Аскарова Д.А., магистрант 1 курса специальности «Духовые и ударные инструменты», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Мосиенко Д.М.*

В конце XX–начале XXI веков музыкальный мир привык к этническому, культурному и географическому синтезу стиля и техники. Это смешение звуков и влияний отчетливо прослеживается в эволюции композиционного стиля Тору Такэмицу и особенно заметно в трех его произведениях для флейты соло: *Voice, Itinerant: In memory of Isamy Naguchi* и *Air*. Эти произведения обеспечивают флейтисту как качественный и интересный репертуар, так и дальнейшее понимание того, как композиторы опираются на множество музыкальных и философских воззрений. Пьесы настолько взаимосвязаны по философии и композиционному стилю, что флейтисту необходимо ознакомиться со всеми тремя, чтобы сформировать истинное представление, понимание индивидуальной работы.

Тору Такэмицу (1930–1996) прошел путь, который можно было бы считать уникальным даже среди композиторов XX века. Он начал свою карьеру как малоизвестный композитор-самоучка из страны, которая не считалась источником значительного влияния на западную классическую музыку. В его первоначальных работах использовались современные приемы, унаследованные от французской школы. По мере обретения профессионализма стиль композитора становился все более индивидуализированным, вобрав в себя все больше и больше собственного японского наследия. Это сочетание стилей сделало его одним из первых выдающихся азиатских композиторов, достигших международного значения. На протяжении всей своей карьеры Такэмицу обращался к флейте, которая, по мнению композитора, естественным образом подходила для изображения его японской традиционной культуры.

Тору Такэмицу родился в 1930 году, и желание стать музыкантом появилось в возрасте 15 лет. В конце Второй мировой войны Такэмицу был мобилизован в гражданскую строительную часть. Тору Такэмицу случайно услышал запись Люсьена Бойера *Parlez-moi d'amour*. Композитор был поражен нежностью исполняемого голоса. Среди военных маршей Такэмицу уловил проблеск красоты и человечности в его песнях. Этот момент сыграл важную роль в жизни Такэмицу, поскольку после этого композитор пообещал, что посвятит себя музыке, когда завершится война.

Родители не могли позволить купить юному композитору фортепиано. Вместо этого Такэмицу нарисовал клавиши на бумаге, которую повсюду носил с собой. Он «играл» на бумажных клавишах музыки, которая звучала в его воображении. Таким было его первоначальное музыкальное образование. Такэмицу не изучал музыку по традиционной западной учебной программе, как это было в случае со многими композиторами XX века. Вместо того чтобы получить степень в области композиции или исполнительства, Такэмицу

выбрал путь самостоятельного изучения основ музыкального искусства (хотя время от времени у него были частные уроки). Его основным методом изучения была транскрипция произведений известных композиторов. Одним из композиторов, которого он активно копировал, был Клод Дебюсси, чей композиционный стиль позже отразился в работах Такэмицу. Стиль его зрелых произведений часто сравнивали с импрессионистическими работами Дебюсси, что особенно заметно в метрической организации и гармониях [1].

Отметим также, что в XIX веке в Японии правительство было заинтересовано в том, чтобы внести западные художественные традиции в свою культуру. Музыка не стала исключением. Современная японская музыка находилась на тот период под влиянием немецкой музыки, которую изучал японский композитор и дирижер Ямада Косакуи. Такэмицу не вдохновляла немецкая музыка, он большое время уделял изучению творчества национальных авторов Киёси Ясудзи и Хаясаки Фумио, которые изучали возможности выразительных средств, присущих японской культуре.

В 1996 году, в рамках празднования 125-летия, Нью-Йоркский филармонический симфонический оркестр сделал заказ произведений 18 композиторам-современникам. И Тору Такэмицу вошел в десятку композиторов, которые создали произведения для выдающегося коллектива. Эти сочинения исполняются и вызывают интерес и по сей день. Композитором было создано произведение «Ноябрьские шаги».

Оно Мицуко в своей статье указала, что, услышав это произведение, она была поражена красотой и благородством образов. Стоит отметить, что Леонард Бернштейн также присутствовал на премьере произведения Такэмицу, где дирижировал Одзава Сэйдзи, и ощутил схожие чувства, при этом отметив силу и «человечность» этого произведения [1]. «Ноябрьские шаги» начинают звучать с тоскливых тонов арфы, позже оркестр добавляет текстуру. Совместно с оркестром начинают звучать традиционные японские инструменты. В этот самый момент можно услышать чередующиеся звучания восточных и западных мелодий.

В 1950 году состоялась премьера его сочинения для фортепиано *Lento in due Movimenti*, которое не получило широкого признания. Возможно потому, что произведение было слишком амбициозным и непривычным по структуре и звучанию. В этот период времени Такэмицу познакомился с Шузо Такигучи (1903–1979), поэтом-сюрреалистом и художественным критиком. Знакомство состоялось в мастерской, которая объединяла музыкантов, художников и поэтов, участвовавших в экспериментальных и амбициозных проектах, стирающих границы между жанрами и видами искусства. Такигучи настоял на том, что Такэмицу необходимо расширять круг своих интересов, и, кроме музыки, активно обращаясь к другим видам искусства.

В 1953 году, в возрасте 23 лет, Такэмицу заболел туберкулезом и был вынужден сделать перерыв в творчестве. В это же время он получает заказ на новое произведение от музыкального критика Кунихару Акиямы (1929–1996). Такэмицу написал «Реквием» для струнного оркестра, который был посвящен одному из своих учителей – Фумио Хаясаки, погибшему от туберкулеза в 1955

году, в возрасте 41 года. Через два года Такэмицу получил признание, и в то же время его здоровье заметно улучшилось благодаря эффективным лекарствам.

В 1959 году Игорь Стравинский (1882–1971) услышал «Реквием» во время своего визита в Японию. Стравинский был глубоко впечатлен и публично высоко оценил это произведение. Он отметил «искренность» и «строгость» музыки. Это одобрение со стороны одного из самых известных композиторов мира сотворило чудо и открыло для Такэмицу дверь в новый мир [1].

В этот промежуток времени начинает появляться большой интерес к восточным культурам, особенно к японской традиции дзен-буддизм. Современник Такэмицу композитор Тосиро Маюдзуми (1929–1997) изучал музыку за границей, но вернулся в Японию, заявив, что в Европе больше нечему учиться.

Такэмицу старался не мыслить категориями «Запад» и «Восток». В свою очередь он считал, что композиторы и художники должны обмениваться идеями, мыслями и эмоциями, как современники, пытающиеся понять мир в один исторический момент. В Европе и США часто проводились международные музыкальные конкурсы и фестивали с восточной направленностью, на которые часто приглашали Такэмицу. Композитор стал одним из востребованных композиторов, соответственно, заказы на новые сочинения стали постоянными. Были попытки выяснить секрет успеха Такэмицу, на что композитор со смехом отвечал: «Никогда не теряй надежды! Чем хуже ситуация, тем больше надежды ее исправить» [1]. Уникально чувство юмора несомненно, стало одной из причин всемирной любви и уважения к Такэмицу

В 1965 году за сочинения «Текстуры» для фортепиано с оркестром Такэмицу был удостоен престижной премии International Composers Tribune. Он стал первым композитором из Азии, получившим эту премию.

После премьеры «Ноябрьские шаги», композитор стал использовать в своих произведениях западные инструменты, а «строгость», про которую говорил Стравинский, уступила место красочной мелодии. Такэмицу со всей серьёзностью относился к своей роли связующего звена между Японией и Западом, поэтому между частыми поездками за границу Такэмицу продолжал жить в Японии. Такэмицу не только являлся композитором Японии, но и стал своего рода культурным дипломатом. Композитор организовывал международные конкурсы и фестивали в Японии, приглашая зарубежных музыкантов и также наоборот, представляя японских музыкантов за рубежом [2].

Названия произведений композитора поэтичны и словно ускользают от прямых толкований. Эти названия говорят о том, что в их основе лежит мировоззрение, выходящее далеко за пределы Японии. К примеру, Rain Dreaming отсылает нас к традиции сновидений австралийских аборигенов. Названия работ Такэмицу на японском языке найти сложно. Некоторые слушатели утверждают, что музыку композитора трудно понять, и в этом может быть доля правды.

Оно Мицуко в своей книге «Тору Такэмицу. Портрет композитора» считает, что большая часть музыки композитора находит свое вдохновение в природе – птицы, дождь, ветер, вода. Музыковед Питер Берг считает, что в сочинения Тору Такэмицу «Япония» отражается «на уровне философских и эстетических идей», но не на более очевидном уровне мелодии и других структурных элементов [2].

Произведения Такэмицу имеют порой тревожное предчувствие диссонанса, но в результате его музыка наполнена яркостью и теплотой. Сочинения композитора звучат в крупных концертных залах по всему миру наряду с классикой. Музыка Такэмицу пережила его, что довольно происходит редко с современными композиторами.

На стиль композитора повлияли такие композиторы, как И.С. Бах (1685–1750), К. Дебюсси (1862–1918), А. Берг (1885–1935). Также значимое влияние на творчество повлияла авангардная музыка и ее представители: О. Мессиан (1908–1992), Д. Кейдж (1919–1992) и др. Стоит также отметить, что Такэмицу любил музыку группы «Битлз» и сделал несколько аранжировок песен Леннона и Маккартни для классической гитары.

Такэмицу в своем творчестве также уделял внимание и музыке к фильмам. Композитор написал музыку к около 100 фильмам, включая работы таких значимых режиссеров, как К. Масаки (1916–1996), Т. Хироси (1997–2001), С. Масахиро (1931– по наст. время), К. Акира (1910–1998) и Ф. Кафманн (1936 – по наст. время).

Творчество Такэмицу по сей день оказывает влияние на слушателей. Композитор был своего рода музой, который вдохновил многих. К примеру, танцевальная группа Noism, которую возглавляет всемирно известная танцовщица Канамори Дзё (1974– по наст. время), используют его произведение в стиле традиционной придворной музыки гагаку в своих выступлениях [2].

Тору Такэмицу был любителем флейты. Выше было упомянуто, что Такэмицу написал несколько произведений для флейты: *Voice, Itinerant: In memory of Isamy Naguchi* и *Air*.

Voice (1971) сочетает в себе элементы традиционного японского театра со строками из стихотворения Судзо Такигути, как на французском, так и на английском языках, и подразумевает использование традиционной японской флейты. Существует неопределенность относительно того, какой флейте намеревался подражать Такэмицу, но партитура указывает на флейту, но или флейта Нокан.

Itinerant: In memory of Isamy Naguchi (1989) был задуман как дань уважения другу Такэмицу, Исаму Ногучи. Сопоставление западной музыки с имитацией флейты в японском стиле было призвано имитировать борьбу его друга за межкультурную идентичность. В данном случае Такэмицу решил имитировать звучание и стиль флейты сякухати. Кроме того, как отмечалось выше, Такэмицу часто связывал концепцию человеческого мышления с ветром, идею, которую он развивал еще в начале своей жизни.

Последнее произведение для флейты, Air (1995), сочетает в себе пожизненный интерес композитора к природным элементам, о чем свидетельствует название с традиционными барочными мотивами. Эта работа также построена вокруг двух наборов высоты тона, которые появились в нескольких поздних работах Такэмицу с использованием пентатоники [3].

У этих произведений есть общие черты, на которые повлияла западная и японская эстетика: с одной стороны, отражение типичного для авангарда принципов музыкального мышления (микротематизм, микроинтервалика, атональность и т.д.). С другой стороны, воплощение архетипических свойств традиционной японской музыкальной культуры, которое сказалось в особой роли тишины, импровизационности, сонорики, безакцентной ритмики, экмелики и микрохроматики) [4].

Таким образом, музыка Тору Такэмицу представляет собой интереснейший синтез национального японского и западного стиля. Неслучайно и то, что именно этого композитора называют первым представителем из Японии, получившего международное признание. Как отмечают исследователи, национальные культурные ценности приобретают общемировое значение благодаря «выходу» на уровень интернационального искусства. Но и сами эти ценности не могут существовать без истоков разных национальных культур. Таково творчество Тору Такэмицу – выдающегося японского композитора XX столетия [5].

Список использованной литературы:

1. Мицуко О. Такэмицу Тору: композитор, впусивший в современную музыку голос природы. Режим доступа: <https://nippon.com/ru/japan-topics/b07223/>
2. Бриэль М. Ф. Театральные элементы в произведении для флейты «Голос» Тору Такэмицу и Zungenspitzentanz Карлхайнца Штокхаузена: дис. док. иск. / Университет Нортерн Колорадо, 2016.
3. Робинсон Э.А. «Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu»: дис. док. иск. / Государственный университет Болл, 2011.
4. Снежкова Е.А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: дис. кан. иск. / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки, 2007.
5. Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу. Режим доступа: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/1449/1420>

МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ХОРМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДА КӘСІБИ ҚАСИЕТТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

***Олжабаева Ш.К. «Музыкалық білім» мамандығының 2 курс магистранты,
Абай атындағы Қазақ Ұлттық Педагогикалық университеті
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., қауым.профессоры Момбек А.А.***

Ұлы ойшыл Абай Құнанбаев адам бойындағы ең жақсысы – ұстаздан екенін айтқан. Мұғалім болу, ол-жоғары бейімділік, ерекше талант және асыл миссия. Мұғалімдер білім береді, оқушылардың жоғары адамгершілік қасиеттерін ашады, шығармашылық ойлау және өз бетімен шешім қабылдау қабілеттерін дамытады.

Жалпы білім беретін мектептердегі музыка мұғалімі қызметінің маңызды салаларының бірі хормейстердің қызметі болып табылады, оның негізгі міндеті балаларды ән айтуға үйрету.

Хормейстердің жеке басына бірқатар маңызды талаптар қойылады. Олардың ішінде онсыз жоғары білікті хормейстер болу мүмкін емес болатын, негізгі және олардың сәйкестігі мұғалім үшін міндетті емес, бірақ оны басқа адамды шығармашылыққа жақсы үйретуге және қызықтыруға қабілетті тұлға ететін қосымша міндеттерді бөліп қарастыруға болады. Басты талаптарға балаларға деген сүйіспеншілік, мамандыққа деген сүйіспеншілік, хор өнерінде білімнің болуы, кең эрудиция, педагогикалық түйсігі, жоғары дамыған интеллект, қарым-қатынас пен адамгершіліктің жоғары деңгейі, балаларды оқытудың әртүрлі әдістерін кәсіби меңгеру жатады. Әрине, бұл қасиеттердің барлығы туа біткен емес. Оларды өз өздерімен қажырлы жұмыс жасау арқылы қалыптастырады. Қосымша, бірақ салыстырмалы түрде тұрақты талаптар болып саналатыны көпшіл болу, әртістік қабілетінің болуы, көңілді мінез, жақсы талғам және т.б. Мысалы, шығарманы үйрену барысында баланы босату қажет болатын көптеген түрлі жағдайлар болады. Сондықтан сіз оны күлдіріп, алдап, мазақ етуіңіз керек, яғни, клоун маскасын киіңіз. Немесе керісінше, хор шығармасына қатаңдық беріңіз. Бұл да өнер. Барлық аталған қасиеттер жинақтап алғанда мұғалімнің даралығы мен жеке басының ерекшелігін құрайды. [1 – 13 б.].

Дирижер хормейстердің қандай қасиеттері болуы керек екендігі туралы осы саладағы танымал мамандар былай деп айтқан: К. Б. Птица дирижер-хормейстердің кәсіби қасиеттеріне көп қырлы сипаттама берді. Ол былай деп жазған: « Дирижер - жалпы хор ұжымын және оның қатысушыларын әлеуметтік-көркемдік тәрбиелеу әдісін меңгерген педагог-ұйымдастырушы болуы керек. Ол жұмыс барысы мен орындаушылық шығармашылықта ұжымды баурап алатын, жарқын шеберлікке ие, дарынды орындаушы музыкант болуы керек» [2, 437 б.]. Дирижер, К. Птицаның пікірінше, білімді музыкант болуы керек және музыкалық теория бойынша, вокалды-хор жұмысының ерекшелігі және хор әдебиеті бойынша арнайы білімді қамтуы керек, музыкалық есту қабілеті дамыған болуы тиіс және хорды басқару өнеріне ие болуы қажет.

В.А.Живов дирижер - хормейстер мамандығындағы ұйымдастырушылық қабілеттерге музыкалық дарындылықпен қатар ерекше рөл береді. В.А.Живовтың арнайы ұйымдастырушылық қасиеттерінің жиынтығын мыналар қамтиды: «ұжымды басқара білу, орындаушылармен шығармашылық байланыс орнату, өз талаптары мен тілектерін нақты және қысқаша тұжырымдай білу, дайындықты жоспарлай білу және оның қатысушыларының күш-жігері мен уақытын үнемді жұмсай білу, олардың орындаушылық ниеттерін анық және айқын анықтап қана қоймай, олардың дайындық жұмыстары барысында, содан кейін көпшілік алдында концерттік қойылым кезінде жүзеге асырылуына қол жеткізу» [3, 192 б.].

Бұл жағдайда В.Д. Мининнің ойы басқаша. В. Н. Мининнің пікірінше, хормейстер-бұл, біріншіден, ән мұғалімі, екіншіден, партитураның мағыналық мазмұнын анықтау негізінде өз ниетін дыбыс арқылы жеткізе білетін музыкант, үшіншіден, хор әнінің технологиясы мен ерекшелігін білетін музыкант. Өзінің шығармашылық қызметін балалар мен жасөспірімдердің хор өнеріне арнаған Г.А. Струве де хормейстердің балаларды ән айтуға үйрету процесінде қажет қасиеттерінің негізі мен маңыздылығы жайында айтқан. Ол өз мамандығына жан-жақтылықты көруіне байланысты, ең алдымен хормейстер – шебер-аспапшы, ол алдымен хор ұжымын құруы керек, одан кейін баптаушы мұғалім, содан кейін барып дирижер болады» [4, 191б.].

Осы қасиеттермен қатар Г.А.Струве балалармен жұмыс жасайтын хормейстердің ұйымдастырушылық және әртістік қабілеттерінің маңыздылығын ерекше атап өткен.

С.А.Казачков дирижер-хормейстердің кәсіби маңызды қасиеттерін қалыптастырудың кешенді тәсілін ұстанады, ол оларды жеке тұлғаның біртұтас жүйесі және органикалық кешен ретінде қарастырады.

Казачков бұл кешенге музыкалық (жоғарғы, гармониялық, ритмикалық, тембрлік және вокалдық есту; музыкалық-мағыналық интонация мен форма сезімі, поэзия мен сұлулық сезімі), назар аудару, қиял, ерік-жігер, темперамент, ақыл, физикалық және моральдық денсаулық, ептілік, икемділік, көркемдікті жатқызады [5, 344 б.].

Осылайша, дирижердің өз кәсібінде қажет болатын негізгі қасиеттер мен ерекшеліктердің, дағдылар мен шеберліктердің ішінде дирижерлік өнердің өкілдері мыналарды ажыратады: жалпы музыкалық (шығармашылық көркемдік-бейнелі ойлау, музыкалық эмпатия, шығармашылық түйсігі мен өзіндік ерекшелігі, кең эрудиция мен білімділік, әртістік); ерекше хормейстерлік (жоғары дамыған музыкалық есту, вокалдық есту, хор әнінің технологиясы мен ерекшеліктерін білу, өзіндік әншілік дауысының болуы, әншілік дауысты қою әдістемесін меңгеру); ұжымды ұйымдастырушының және ұжымдық орындаудың қасиеттері (орындаушылық ерік, жеке тұлғаның ерікті қасиеттері, ұйымдастырушылық қабілеттері, мануальды техникасы). Музыка мұғалімінің қызметі оның хормейстерлік қызметі тұрғысынан осы қасиеттер мен ерекшеліктер тізілімінің болуын қажет етеді. Алайда, ғылыми тұрғыдан алғанда, бір жұмыс шеңберінде толық музыка мұғаліміне хормейстерлік қызметін жүзеге асыру үшін қажетті қасиеттердің барлық спектрін сипаттау

мүмкін емес екенін атап өткен жөн. Сондықтан, осы мақалада а) көркемдік-бейнелі ойлау үрдісімен; б) эмоционалды-ерікті үдеріспен в) «әртiстiк» терминiмен анықталатын жеке-тұлғалық көрiнiстермен; г) принциптi түрде жаратылысының маңыздылығымен ерекшеленетiн, кәсiби ортада «вокалдык есту» деп аталатын музыкалық-есту қабiлеттерiнiң кешенiмен байланысты музыка мұғалiмiнiң кәсiби қасиеттерi қарастырылады. Музыка мұғалiмiнiң хормейстерлiк қызметi аясындағы кәсiби маңызды қасиеттерiнiң бұл топтамасы келесi беттерде қарастырылатын болады.

Музыка мұғалiмiнiң кәсiби қасиеттерiнiң құрылымында көркем-бейнелi ойлау ерекше орын алады.

Жалпы бiлiм беретiн мектептiң мұғалiмi музыкалық сабақтарды өткiзе отырып, белгiлi бiр материалдармен - әр түрлi авторларға, әлемдiк өнердегi стильдiк бағыттар мен дәуiрлерге жататын музыкалық шығармалармен жұмыс жасайды. Мектеп оқушыларымен жұмыс жасау үшiн мұғалiмге жоғары дамыған зерде ғана қажет емес, сонымен қатар арнайы бiлiм кешенi және т.б., ойлау түрiне жататын, көркем-бейнелi ойлау қабiлет қажет. Ол музыканы тыңдау кезiнде оны «өз бойынан өткергенде», сезiнгенде, осы бейнелердi өзi «көргенде», сонда ғана оқушылардың алдында тиiстi бейнелер мен ассоциацияларды шақырады. «Көркем-бейнелi ойлау терминi ғылыми-әдiстемелiк әдебиеттерде жақын арада пайда болды. Ойлаудың бұл түрi өнер психологиясында көркемдiк қызмет, яғни «орындалу барысында өнер туындысы жасалып, қабылданатын» қызмет контекстiнде салыстырмалы түрде түсiндiрiледi [6]. Кез-келген көркемдiк қызметте (бейнелеу, әдеби, музыкалық және т.б.) адамның ойлауының бейнелi түрi маңызды болып табылады, оның түпкi мақсаты белгiлi бiр бейненi, бұл жағдайда көркем бейненi жасау болып табылады. Көптеген мамандардың түсiндiрмесi бойынша, көркем-бейнелi ойлау, бұл ерекше шығармашылық ойлау, соның арқасында адам көркемдiк жалпылау деңгейiнде көркем бейнелердегi бар объективтi шындықты көрсете алады.

Хор музыкасын орындау кезiнде тұлғаның эмоционалды-ерiктi қасиеттерi де жұмысқа қатысады.

Нақты ерiктi компонентке келетiн болсақ, ол хор жетекшiсi үшiн тек кәсiби маңызды қасиет емес - бұл оның қызметiнде өте қажет, ол объективтi түрде тағайындалған. Көптеген мамандар ерiк-жiгердi дирижердiң негiзгi, маңызды қасиеттерiнiң бiрi деп санайды. «Өздерiн дирижерлiк қызметке арнағысы келетiндерге кең ауқымды талаптар қойылады, олардың арасында «дирижерлiк қол» деп аталатын орындаушылық ерiк-жiгердiң болуы маңызды орын алады. Бұл қасиеттер болмаса дирижерге орындаушыларды бiрiктiрiп және оларды өзiнiң соңынан жетелеу қиынға соғады», - деп жазған К.А.Ольхов [7, 108 б.]. Ерiк - жiгердi хормейстердiң арнайы тұлғалық қасиетi ретiнде қарастыра отырып, бiз сонымен бiрге «жалғаспалы» және «туындылық» сипаттамалық қасиеттер мен ерекшелiктердi, яғни мақсатқа талпынушылық, табандылық, ұстамдылық, шыдамдылықты айтамыз.

Дирижердiң ерki - бұл оның әлеуметтiк сипаттамасы, өйткенi осы мамандық шеңберiндегi қарым-қатынас жүйесiнiң өзi кәсiби және

психологиялық көшбасшылық факторын қарастырады. Психологиялық көшбасшы - бұл, ең алдымен, ұжымға әсер ете алатын, шығармашылық жоспарларды жүзеге асыруға ықпалын тигізетін, ерік-жігері күшті және мінезі берік адам. «Ұжым жетекшісінің беделін сөзсіз кәсіби және жалпы эрудициямен қамтамасыз ету үшін, дирижерге айқын көрінетін ерікті қасиеттердің болуы қажет», - деп атап өтті К. Б. Птица [2, 437 б.].

Мектеп хорымен жұмыс істейтін немесе сыныпта оқушылардың ән айтуын басқаратын мұғалім белгілі бір идеяны пайымдап, өзінің ішкі дыбыстық идеялары мен ойлау көрінісін шынайы дыбыста көрсетіп, жүзеге асырады - бұл одан дамыған ерік-жігер қасиеттерін талап етеді /сонымен бірге оларды жұмыс барысында дамытады және бекіте түседі/.

Ерік, адамның эмоционалдылығымен және жалпы белсенділігімен, оның психикалық энергиясымен қатар, темпераменттің, атап айтқанда, оның әртістік сияқты атрибутивті қасиетінің белгісі болып табылады. Әртістік - педагог-музыканттың кәсібилігінің өзіндік шыңы болып табылады. С. И. Ожеговтың осыған байланысты, орыс тілінің сөздігінде ұсынған анықтамасына жүгіну керек: «Әртістік - өнердегі жоғары шеберлік, виртуоздық» [8, 797 б.].

Бұл қасиеттің маңыздылығы бірнеше факторларға байланысты: біріншіден, педагогикалық тілдесім үдерісінде кез-келген мамандықтағы мұғалімге әртістік қажет; екіншіден, көркемдік-коммуникативтік функцияларын жүзеге асыру үшін мұғалімнің әртістік қасиеттерінің болуы, оқытудың ерекшелігі болып табылады; үшіншіден, әртістік – мұғалім-музыканттың орындаушылық қызметінің ажырамас бөлігі. Біз хормейстер функцияларын орындайтын музыка мұғалімінің кәсіби маңызды қасиеттерін қарастыратындықтан, дирижер мамандығындағы әртістіктің рөліне мән беру керек. Дирижерлік мамандықтың көптеген көрнекті өкілдері оның маңыздылығын атап өткен. «Дирижер - ұжымды орындаушылық шығармашылыққа тарта алатын, жарқын әртістік қабілетке ие, дарынды орындаушы-музыкант болуы тиіс», - деп жазған К.Б. Птица [2, 437 б.].

Сонымен, музыка мұғалімінің кәсіби маңызды қасиеттерінің ансамблінде вокалдық есту деп аталатын ұғым бар. «Вокалдық есту» терминінің өзі /фортепиано немесе оркестрлік есту ретінде / өте шартты. Вокалдық есту әдетте музыканттың вокалды музыкаға және оның орындалуына қатысты көрсеткішімен түсіндіріледі. Вокалдық есту туралы қысқаша айтсақ, ол музыканттың өзі ән айту барысында, сондай-ақ басқа біреудің дауысын қабылдау кезінде өзінің дауыстық аппаратының «жұмысын» сезіну және түзету қабілеті деп айтуға болады. Вокалдық есту - тембро-колористикалық саламен, дауыс дыбысының әсемдігімен, оның нюанстарының байлығымен және алуан түрлілігімен тікелей байланысты бола отырып, сондай-ақ әншілік ұжымды басқаратын орындаушы, музыкант ретінде де әншілік қызметтің сапасын жоғары қамтамасыз етеді /Дирижер-хормейстердің, мектеп хорының жетекшісінің/. Кәсіби маңызды қасиеттердің бірі ретінде хормейстерге балалар дауысын қорғау және гигиеналық мәселелерді шешу үшін вокалдық есту қажет. Есту қабілеті вокалдық жағынан жақсы дамыған жағдайда ғана мұғалім дауыстың кемшіліктерін дер кезінде түзете алып, кейде фониатриялық

ауруларды уақытында анықтай алады. Үнемі даму үстіндегі, баланың нәзік дауыс аппаратына мұқият және ұқыпты қарым-қатынаста болуды қажет етеді.

Хордағы вокалдық жұмыстың сәттілігі хормейстердің вокалдық есту қабілетінің даму дәрежесіне тікелей байланысты. «Хор дирижер естігендей ән айтады» деген қанатты сөздің осы мәселеге бірден бір қатысы бар. Хормейстер жұмысының принципін басшылыққа ала отырып, балалардың дауысына зиян келтірмеу қажет, болашақ ән мұғалімі вокалды есту қабілетін мақсатты түрде дамытуы керек.

Музыка мұғалімі мамандығына қажетті кәсіби қасиеттерді қалыптастыру мен дамыту кезеңі әртүрлі музыкалық пәндерді оқыту барысында пайда болады. Болашақ маманның кәсіби қасиеттерін қалыптастыруға, оның қабілеттерінің жиынтығын дамытуға қажетті білім мен біліктілік, және дағдылар тізіліміне музыкалық аспаптарда ойнау, вокал, музыкалық-теориялық пәндер мен әртүрлі әдістер және т.б. әртүрлі музыкалық пәндер өз үлесін қосады. Сондықтан музыка мұғалімін кәсіби тұрғыда даярлау үшін дирижерлық хор сыныптарында ең қолайлы жағдай жасалынғанын айтуға болады.

Осыдан жоғары білікті маман ғана балалардың хор өнеріне деген сүйіспеншілігі мен қызығушылығын оята алады деген қорытынды шығаруға болады. Оның шеберлігі көп нәрсеге қабілетті. Хормейстер, тұлға ретінде өзін оқушыларға қызықтыру үшін бар күшін салуы керек. Сондықтан хормейстердің кәсіби қасиеттері оқушыларды хор сабақтарына қатысуға қызықтырып қана қоймай, сонымен қоса олардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға, жеке тұлға ретінде тәрбиелеуге көмектеседі. Хор ұжымында тату және бірлікте өмір сүре білу, ұйымшыл және жауапты болу баланың кейінгі өміріне, оның еңбек ұжымына бейімделуіне көмектеседі.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Бордюгора С.И. Роль хормейстера как генератора интереса на занятиях хора. Әдістемелік нұсқау. – Сургут: 2013. – 13б.
2. Птица К.Б. Музыка және музыкант жайлы: мақалалар жинағы. – Москва: Мистикос Логинов. 1994. – 437б.
3. Живов В.Л. Хор шығармашылығының теориясы. – Москва: «Эдиториал УРСС» 1998. – 192б.
4. Струве Г.А. Школьный корабль. Мұғалімдерге арналған кітап. – Москва: Просвещение, 1981. – 191б.
5. Казачков С.А. Сабақтан концертке дейін. – Казань: Казан ун-нің баспасы, 1990. – 344б.
6. Фролова И.Т. Философиялық сөздік. – Москва: Полит.әдеб.басп., 1991.
7. Ольхов К.А. Хормен дирижерлау туралы. – Л.:Муз.басп., 1961. – 108б.
8. Ожегов С.И. Орыс тілінің сөздігі: - 17-ші шығ., стереотип.- Москва: Ор.тілі, 1985 – 797б.

СОВРЕМЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ НА КЛАРНЕТЕ

*Акошева Х. Б., магистрант 1 курса специальности «Кларнет»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Мосиенко Д. М.*

Развитие современного исполнительства на духовых инструментах наблюдает стремительный прогресс, который обусловлен активной деятельностью ведущих кларнетистов мирового масштаба. Очевидно, уровень педагогического и исполнительского мастерства значительно повышается как в сольной игре, так и в ансамблевом исполнении. В исполнительской культуре происходит появление новых технических методов игры на деревянных духовых инструментах, которые открывают совершенно новые возможности в области звукоизвлечения и темброво-интонационных характеристик инструмента, что неизбежно находит отражение в музыке современных композиторов.

Становление и развитие кларнета как сольного инструмента с обширными возможностями было взаимосвязано с этапами в музыкальной культуре XIX – начала XX веков. Период расцвета западноевропейского романтического инструментализма приносит тембральное экспериментирование, обновление палитры оркестровых звучаний, активный поиск новых выразительных исполнительских возможностей инструментов, в частности кларнета. Обширный арсенал технических и художественных приемов звукоизвлечения этого инструмента стал ключевым фактором его использования в академической музыке [3, с. 6].

Чтобы овладеть основными игровыми техниками на кларнете, такими, как работа с пальцами, амбушюром и горлом, открывается совершенно новый мир возможностей разнообразных типов звука. Для улучшения мастерства существуют продвинутое техники и множество способов манипулирования инструментом и игры на нем, которые позволяют создавать бесконечные звуковые эффекты. Все эти методы известны как расширенные техники, которые стоит изучить.

Расширенная техника — это любой способ игры на инструменте, выходящий за рамки традиционных методов. Это может включать манипуляции или комбинацию манипуляций с мундштуком кларнета, клапанами, корпусом инструмента, амбушюром или воздушным потоком. Некоторые расширенные техники используются для воспроизведения нот и пассажей, которые недостижимы при стандартной игре, в то время как другие используются для создания уникальных звуковых эффектов.

Например, существует техника *кругового дыхания* (*circular breathing*), известная как перманентное дыхание. Прием используется для того, чтобы избежать обрыва звука, который возникает, когда кларнетисту приходится перевести дух и прекратить играть. Техника особенно важна во время исполнения соло с долгими удерживаемыми нотами или пассажами, когда

нельзя рассчитывать на перерывы в дыхании со стороны других музыкантов. Круговое дыхание достигается выдуванием воздуха из щек при одновременном вдохе через нос. *Перманентное дыхание* в основном используется в произведениях современных композиторов. Оно требует хорошей координации и контроля амбушюра.

Важной является техника двойного и тройного стаккато, подобно расширенным приемам, которые позволяют манипулировать звуком, используя исполнительскую технику новыми способами. *Двойное стаккато* — это смена положения языка от язычка кларнета к задней стенке горла, чтобы перекрыть и открыть поток воздуха. Например, вместо произнесения «та-та-та» возможно использовать слоги «та-ка-та». *Тройное стаккато* — это использование двух позиций языка, а также горла для создания звука (например, «та-та-ка, та-та-ка»). Требуется много практики и наращивания силы, чтобы уметь производить такой же резкий звук горловой техникой, как и языком.

Существуют также методики техники управления языком, которые могут быть использованы для создания особых звуков. Например, техника *фрулатто* (flutter tonguing). Язык выполняет те же движения, как и при произнесении буквы «Р» по тростинке во время смычка ноты, что издает жужжащий звук.

Слэп тон (slap tonguing) — это техника очень сильного высвобождения языка движением вниз при опускании челюсти для создания всасывания, производящего хлопающий звук или преувеличенное стаккато.

Вибрато относится к удерживаемой ноте, которая имеет волнообразный (эффект подъема и опускания), а не устойчивый тон. Скорость вибрато может варьироваться от быстрой до медленной в зависимости от музыкального контекста. Спорная тема в музыкальном сообществе — игра вибрато на кларнете. Некоторые ценят его уникальное качество, в то время как другие считают, что насыщенный тембр кларнета должен оставаться чистым. Тем не менее, вибрато для кларнета приобрело популярность во время своего приобщения к джазовому жанру. Предпочтительный метод для игры вибрато на кларнете заключается в быстром затягивании и расслаблении амбушюра для колебания высоты звука.

Глиссандо (glissando) – в переводе с итальянского означает «скользить», что и происходит на самом деле при использовании данной техники на кларнете. Звук, который он создает, подобен непрерывному скольжению звука, обычно от низкого тона к высокому, и создается скольжением пальцев в нужном темпе по нужной комбинации клавиш. Самое узнаваемое глиссандо на кларнете – это вступление в «Рапсодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина.

Для каждого кларнетиста он по-своему правильный, нужно найти правильное расположение нижней губы и верхних зубов, идеальное давление и оптимальное раскрытие горла, чтобы избежать скрипа от слишком сжатого амбушюра и воздушного звука от слишком расслабленного. По мере того, как исполнитель становится более опытным, он сталкивается с моментами, когда появляется желание намеренно внести эти эффекты в свой звук, и для этого потребуется менять положение губ, что требует прочного амбушюра в целом.

Обертон и субтон (overtone and subtone) – это техники, которые позволяют кларнетисту намеренно изменять звук, используя контроль над горлом, а не манипуляций с амбушюром. Обертон – контролируемый скрипучий звук, который производится при игре любой ноты сильным выдуванием, чтобы создать больше воздуха и силы, чем обычно, но не настолько, чтобы получить случайный «кикс». Обертон чаще используется в джазе. Подтон, напротив, создает звук с меньшим количеством воздуха и силы, что позволяет играть ноту в самом низком диапазоне и с минимальной громкостью. В обоих случаях не требуется менять амбушюр, только поток воздуха

Альтиссимо (altissimo register) — это наименование самого высокого регистра на кларнете. Техника альтиссимо подразумевает воспроизведение наиболее высоких нот. Важным моментом является плотное прилегание мундштука ко рту, чтобы предотвратить появление «кикска» при воспроизведении высоких нот. Воздух всегда должен выдвигаться из диафрагмы, а не из легких, особенно в случае с альтиссимо.

Мультифоника (multiphonics) — способ создания нескольких тонов одновременно на кларнете. Этот метод известен своим сходством со звуком диджериду, который может придавать особый характер джазовым импровизациям, создавать ощущение гибели или опасности в музыке, а также использоваться для создания эффекта звука поезда. Мультифоника достигается путем стратегического добавления определенных тональностей к обычным нотам [1, с. 37].

Использование техники *growling*», что означает с английского «рычание» во время исполнения на кларнете предполагает генерацию звука, имитирующего гроулинг, при помощи одновременного напева или рычания в горле во время выдувания в инструмент. Этот метод создает двойной эффект звучания и придает музыке дополнительный слой выразительности. Гроулинг, соединяющий в себе вибрацию язычка с вокализацией, придает звучанию грубость и текстурированность, что придает музыке остроты и эмоционального напряжения. В особенности гроулинг чрезвычайно эффективен в жанрах джаза и современной музыки, где он способствует глубине и сложности исполнения.

Микротоны (microtones) – это высота между обычными нотами западной музыкальной гаммы, которые обеспечивают более точное определение высоты звука, чем стандартные полутона. На кларнете микротоны могут быть воспроизведены с помощью альтернативных аппликатур, частичного перекрытия отверстий или изменения амбушюра, открывая возможность для исследования новых гармоний и гамм. Эта техника востребована в современной и экспериментальной музыке, где нужна разная высота звука.

Использование *щелчков клапанов (key clicks)* на кларнете подразумевает нажатие на клапаны инструмента без вдувания в него, что производит ударные звуки. Техника может быть применена для создания ритмических элементов, чтобы обогатить звучание произведения и добавить атмосферные эффекты. Использование щелчков клапанов представляет новаторский подход к использованию кларнета, расширяя его возможности отдельно от

традиционных возможностей мелодии и гармонии и открывая новые горизонты для экспериментов в области звуковоспроизведения на ударные.

Передувание (Overblowing) на кларнете включает в себя выдувание с повышенным давлением воздуха, чтобы достигнуть более высоких гармоник или октав, недоступных при стандартных аппликатурах. Данная техника позволяет получать интенсивные, вибрирующие звуки и часто используется для создания эффекта в современных произведениях. Передувание требует исключительного контроля для поддержания высоты тона, что показывает мастерство исполнителя и выразительный потенциал инструмента.

На кларнете можно производить четверть тона (Quarter tones), используя специальные техники, такие как изменение аппликатур или частичное закрывание отверстий. Это позволяет расширить гармонический диапазон инструмента и открыть новые возможности для исследования микротональной музыки. Такие изменения в настройке звука на кларнете могут вызвать интерес у композиторов, и предложить им новые возможности для экспериментов со звуком.

Бисбильяndo (Bisbigliando): техника взята из исполнительской техники игры на арфе и адаптирована для кларнета, чтобы описать дрожащий звуковой эффект. Она включает в себя быстрое чередование нескольких аппликатур одной и той же ноты, создавая тонкое вибрато или переливы. Эта техника придает звучанию кларнета изысканный, выразительный оттенок, который может быть использован для передачи эмоциональной глубины или для подчеркивания атмосферного качества произведения.

После освоения расширенных техник игры на кларнете, рекомендуется провести эксперименты с инструментом, разбирая его на части и исследуя влияние различных факторов на звучание. Например, можно проиграть музыкальные произведения с использованием разных частей кларнета или изменить конфигурацию горла и амбушюра для получения новых звуковых эффектов. Эксперименты и нестандартные подходы к игре могут значительно расширить музыкальное мышление и улучшить технические навыки. Таким образом, играя на кларнете с экспериментами, можно продолжать развивать свое мастерство и креативность, открывая для себя новые возможности в музыкальном искусстве.

Список использованной литературы:

1. Агафонов Н. Современные приемы игры на кларнете // Московская консерватория. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=D_tnUNVRLw
2. Асылбек Е.К. Стилистические особенности и технические трудности исполнения произведений для кларнета в творчестве композиторов Б. Ковача и Й. Видмана: дип. Работа. Алматы, 2020.
3. Варфоломеев Ю. Современные тенденции в методике работы над качеством звука духовика // Музыкальная культура XX столетия: поиски, свершения, перспективы. – Магнитогорск: Магнитог. гос. консерватория, 2009. – С. 260 – 265.

4. Диков Б. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бёма: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 1985.
5. Collins J. 10 Must Know Extended Techniques On The Clarinet (And 4 More To Learn) Режим доступа: <https://hellomusictheory.com/learn/clarinet-extended-techniques/>

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА ЛЯ-МИНОР ОТТОРИНО РЕСПИГИ

*Рахимова А.Э., магистрант 1 курса кафедры «Специальное фортепиано (Орган)», Государственная консерватория Узбекистана
Научный руководитель – старший преподаватель кафедры
«Специальное фортепиано» ГКУЗ, доктор философии по искусствоведению
(PhD) Ислямова Д.Р.*

В XX веке интерес к жанру фортепианных концертов заметно возрос благодаря новым композиторским техникам и стилям. Так, к примеру, неоклассицизм позволил переосмыслить этот жанр, открыв новые горизонты для взгляда на классические формы концертов. Композитор Пауль Хиндемит в своих произведениях обращался как к барочному жанру Concerto grosso, так и к элементам джазовой музыки, создавая оригинальные и универсальные произведения.

В творчестве Игоря Стравинского, который можно назвать универсальным композитором XX века, концертный жанр занимает важное место. Он создал множество произведений для различных инструментов с оркестром и камерных ансамблей, включая концерты для фортепиано, скрипки, и других инструментов. В его фортепианных концертах сольный инструмент часто взаимодействует с оркестром, создавая своего образа виртуозный диалог. Приведем в качестве примера балет "Петрушка", который изначально задумывался как концертное произведение для фортепиано с оркестром, где солирующий инструмент играет ведущую роль, вызывая оркестровые фанфары и взаимодействуя с ними. Стравинский исследовал различные формы и стили в концертной музыке, от экспрессионизма до неоклассицизма [1, с.106].

Композиторы-нововенцы, такие как Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн, внесли существенный вклад в развитие концертного жанра, представив свои уникальные интерпретации через призму экспрессионизма и додекафонии. Шёнберг, помимо фортепианных и скрипичных концертов, написал произведения для виолончели и струнного квартета, используя при этом технику серийной музыки. Его ученик, Альбан Берг, смело экспериментировал с жанром, превращая его скрипичный концерт в своего рода инструментальный реквием. Антон Веберн, в свою очередь, разработал свой собственный подход к тональной организации музыки, основываясь на принципах серийной техники, и создал концерт для девяти инструментов в

память своего учителя Шёнберга. Каждый из этих композиторов внес свой особый вклад в концертный жанр, представляя новые идеи и экспериментируя с формой и структурой произведений [1, с.107].

Российские композиторы XX века, такие как Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Щедрин, Денисов и Шнитке, оставили свой след в концертном жанре, придавая ему свои уникальные черты. Рахманинов создал четыре фортепианных концерта и Рапсодию на тему Паганини, где особенно выделяется его колокольный звон, особенно заметный во Втором фортепианном концерте. Прокофьев, известный своими новаторскими подходами к гармонии, ритмике и мелодике, написал несколько фортепианных, скрипичных и виолончельных концертов, а также Симфонию-концерт для виолончели. Шостакович, симфонист по призванию, использовал инструментальный концерт как средство для выражения своих идей, в том числе противопоставления добра и зла, написав шесть концертов для различных инструментов. Денисов в своих тринадцати концертах экспериментировал с различными приемами, включая сонорику, джаз, серийную технику и микрохроматику. Шнитке, как и многие другие, обратился к жанру Concerto grosso, создав шесть произведений в этом стиле, где использовал полистилистику. Щедрин написал несколько программных концертов для оркестра, отражающих русский национальный стиль, и в которых оркестральные инструменты имитируют звучание народных инструментов. В его произведениях принцип состязательности между инструментами оркестра выражается в форме соревнования музыкальных мотивов и интонаций [1, с.109].

О. Респиги был далек от крайних форм стилистического новаторства в композиции жанра концерта. Пребывание в России сильно повлияло на творческое развитие композитора. Особенно значимым стал период обучения у Римского-Корсакова в 1901 году, а также общение с выдающимися художниками и музыкантами в среде "Мира искусства", включая Дягилева. Онзнакомился с творчеством Бенуа, Коровина, Бакста, а также слушал выдающихся русских исполнителей, таких как Шаляпин. Это отразилось в его музыке через яркий оркестровый колорит, чувственный подход к народной музыке и архаическим ладовым оборотам. После этого он отправился в Берлин, где продолжил своё творческое развитие, изучая творчество Штрауса и других немецких мастеров, а также совершенствуя свои навыки у Бруха. В 1902 году он закончил лицей по композиции, представив свою партитуру, написанную в Петербурге.

Музыкальное наследие О. Респиги в целом базируется на своеобразном сплаве элементов позднего романтизма (в частности, симфонической программности Р. Штрауса), импрессионизма Дебюсси, оркестрового стиля Римского-Корсакова. В отношении к неоклассицизму Респиги несколько расходился со своими итальянскими современниками, выступая в защиту романтических традиций, предостерегая от избыточного рационализма. Далек он был и от углубленного психологизма и гротеска Малипьеро, так же, как и от религиозных устремлений Пиццетти [2, с. 45].

Фортепианный концерт Респиги для фортепиано с оркестром был написан в 1902 году и опубликован только в 1941 году. Он представляет собой смесь различных элементов: от рапсодических всплесков до триумфальных моментов и лирических отрывков. На момент создания концерта композитору было двадцать лет, и этот концерт явился результатом множества влияний, прежде всего из музыкальной среды России, где он работал как главный альтист в Российском Императорском оркестре. Однако, несмотря на то, что концерт удачно передает масштабные звучания русской оркестровой музыки, в нем отсутствует оригинальность и эмоциональная глубина, которые сделали бы его таким же популярным, как, например, концерты Рахманинова. Продолжительность концерта составляет в среднем 24 минуты, но из-за его несвязанной структуры он, кажется, намного длиннее и состоит из трех частей: *Moderato*, *Adagio molto* и *Presto*.

В магистерской диссертации "Особенности творчества Отторино Респиги (на примере фортепианного концерта ля минор)" автора данных строк проводится детальный анализ фортепианного концерта выдающегося итальянского композитора. В данном диссертационном исследовании дается разбор особенностей композиторского стиля, выявляются характерные черты его музыкального мышления и анализируется музыкальный материал, используемый в данном произведении.

Яркость листовской стороны Респиги ясно очевидна на протяжении всей первой части. Он начинается с устойчивого низкого ми в басах, служащего основой для страстного, похожего на каденцию начала. Под аккомпанемент полного оркестра фортепиано наконец достигает главной тональности, открываемой деревянными духовыми инструментами. Предполагаемой темой служит небольшая трехнота, которая позже всплывет почти повсюду, но каскадные гаммы и сложные пианизмы, характерные для Листа (особенно параллельные шестые), продвигают все вперед. Написано ловко, совершенно мастерски, а богатство привлекательных идей, красочная оркестровка и общее изобилие с лихвой компенсируют несколько свободную формальную структуру. Движение завершается мирно, ветер тихо напевает материал, услышанный вначале.

Быстрая модуляция плавно приводит нас к медленному движению. Фортепиано начинается с хорального отрывка в ладовых гармониях, столь любимых Респиги из его музыковедческих исследований прошлого. Вы можете узнать тот же самый маленький мотив с самого начала концерта - кажется, он появляется повсюду, над, под и в середине листовских рулад и расцветок - громкий и мягкий. Часть заканчивается, как и началась, безмятежной ладовой мелодией фортепиано. И, как и в первой части, мелодию мягко берут на себя деревянные духовые инструменты; расцветки на фортепиано, украсьте их, и все готово [3, с.40].

Последняя часть танцует вместе с отчетливым напоминанием о своеобразной сверкающей текстуре «ориентализма», столь характерной для опер его учителя Римского-Корсакова. Она кружится в чарующем блеске, наполненная гаммами и изгибами мелодии, которыми романтики

девятнадцатого века пропитали в своем воображении Восток. Другие идеи в том же духе появляются в изобилии - однако вам будет трудно покинуть зал, насвистывая большинство из них, поскольку он с такой готовностью перескакивает от одной к другой. Разнообразие текстур радует — здесь даже подразумевается фугато. Завершение возвещает та же самая мелодия, которая тихо завершила остальные части, теперь торжественно прозвучавшие в так любимой Рахманиновым манере, и быстрая кода завершает ее решительно. Это, конечно, не великий шедевр, но оно великолепно исполнено в рамках задуманного композитором. Виртуозный пианизм ловок, владение оркестровой текстурой безупречно, музыкальные идеи привлекательны. В целом, юношеский концерт Респиги, хотя он, возможно, и не соответствует усилиям его современника Рахманинова, тем не менее, представляет собой достойный, хорошо продуманный и увлекательный пример того, куда в конечном итоге приведет его огромный музыкальный талант.

В ходе работы над диссертацией автором статьи осуществляется анализ структуры и формы фортепианного концерта, выявление основных тематических и мотивных элементов, а также исследование специфики оркестровки и характерных композиторских приемов, примененных в произведении.

Полученные результаты могут быть полезны для более глубокого понимания интерпретирования музыкального наследия О. Респиги, а также для дальнейших исследований в области музыковедения и истории музыки.

Список использованной литературы:

1. Бородохина П. История и эволюция музыкального жанра фортепианного концерта. // Музыкальный альманах Томского государственного университета №12, 2021. С. 93-112
2. Barrow L. - Ottorino Respighi: An Annotated Bibliography (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004)
3. William E. Runyan. Piano Concerto in A Minor, op. 40, P. 40. Электронный ресурс: [<https://www.runyanprogramnotes.com/ottorino-respighi/piano-concerto-minor-op-40-p-40>]

РАЗДЕЛ IV. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА

КҮЙТАНУ САЛАСЫНДАҒЫ ЖАНРЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР

*Амирханов М., Қазақ ұлттық өнер университетінің 2 курс магистранты
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Шегебаев П.*

Қазақстан Республикасы өзінің тәуелсіздігін алғалы бері этникалық тарихтың, ұлттық мәдениет пен өнердің әр тұстарын жаңа әдіснамалық ұстаным жағынан зерттеуге кірісті. Этномәдени контекстіндегі дәстүрлі музыка өзінің жанрлық синкретизімімен айрықшаланатыны белгілі. Сондықтан ХХ ғасырдың соңғы онжылдығында музыкатану, өнертану, фольклористика мен мәдениеттану салаларында кешенді зерттеулер орын алды. Осындай зерттеулер дәстүрлі күй өнеріне де қатысты.

Халқымыздың күй өнері сан ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа, атадан балаға мирас болып келе жатқан рухани асыл қазына. Ол қазақтың кең байтақ даласында мейілінше дамып өркендеген. Қазақтың күйшілік өнері өңірлік және орындаушылық ерекшеліктері жағынан әртүрлі болып бірнеше мектептерге бөлінеді. Қазіргі кезде «төкпе» және «шертпе» күйшілік дәстүрлер дамуы барысында өз аймақтарына тән аспаптық, орындаушылық, композициялық жүйелерімен ерекшеленеді.

Біздің заманымызға жеткен дәстүрлі музыкалық жанрлар мен аймақтық стильдер – ғасырлар бойы дамып келген үрдістің нәтижесі. Бұл стильдер мен жанрлар тарихи тұрғыдан алғанда қалай қалыптасты, қандай кезеңдерден өтті және қандай өзгерістерге ұшырады деген сұрақтарға біз қазіргі кезде толыққанды жауап бере алмаймыз, себебі бүгінгі этномузыкатану ғылымының тарихи-диахронды аспектілері мүлдем шешілмеген мәселелер қатарына жатады¹⁸. Қазір біз оларды бір бірімен музыкалық тілі мен құрылымы жағынан ғана салыстырып қарастыра аламыз.

Домбыра музыкасының төкпе және шертпе стильдерінің өздері де біркелкі қалыптаспаған. Батысқазақстандық төкпе күйлерінің ішінде әр түрлі жергілікті стильдер байқалады. Сол сияқты, шертпе күйлері де ішінара бірнеше дәстүрлер мен мектептерге бөлінеді. Ал домбыра күйлерінің жанрларына келер болсақ, бұл мәселе этномузыкатану саласында тіпті қарастырылмаған мәселе.

«Стиль», «жанр» ұғымдары академиялық музыкатану ғылымында жан-жақты зерттелген, бұл салада олардың тұрақты белгілері, көрсеткіштері анықталған. Ал домбыра музыкасына келсек, бұл ұғымдардың анықтамалары туралы айту қиын. «Стиль», «жанр», «дәстүр», «мектеп» сияқты ұғымдарды біз көп жағдайда ғылыми нақты дәлелсіз, негіздемесіз қолдана береміз. Сол себепті

¹⁸ «В казахском этномузыказнании еще не проводились сравнительные исследования в данном направлении, как и не ставился вопрос о конкретных исторических истоках формирования региональных традиций и стилей» [1; 3 б.].

домбыра музыкасына қатысты «стиль», «жанр», «дәстүр», «мектеп» деген ұғымдарды бір бірінен ажыратып жіктеу, оларға ғылыми тұрғыдан сипаттама беру – күйтану саласында күттірмейтін мәселелер қатарына жатады деуге болады. Бұл мәселелер күрделі және ауқымды болғандықтан біз осы мақалада тек қана жанр мәселесіне тоқталмақшымыз.

Жанр ұғымы Ресей фольклористикасында да толығырақ анықталған. Десе де, бұл салада да жанр ұғымына қатысты әр түрлі пікірлер туындап жатады, себебі жанр теориясы халық шығармашылығының өміршендігімен, әлеуметтік-мәдени процесстермен, нақты тарихи өзгерістермен байланысты, сондықтан ол үнемі даму үстінде.

Жанр – музыкалық ойлау жүйесін қорытындайтын модель. Бұндай модель әр этноста, әлеуметтік топта, тарихи кезеңде әр түрлі болады. Сондықтан қатып қалған жанрлық модель жоқ, музыкалық жанрлардың барлығына бірдей көрсеткіш болмайды.

Музыкалық жанр теориясының іргелі әдіснамалық негіздерін ашқандардың бірі – А.Сохор. Оның еңбегінде [2] музыкалық жанр өнер саласындағы басқа категориялардың (стиль, мазмұн, құрылым) қатарында ғана емес, сол сияқты өнердің әлеуметтік аспектілерімен тығыз байланысты қарастырылады.

Музыка саласында М. Бахтиннің әдебиеттану ғылымына енгізген жанрлық канон ұғымы кеңінен қолданылып келеді. Бұл ұғымды И.Земцовский орыс халқының дәстүрлі музыкасын зерттеу барысында кеңінен қолданған. Оның пікірінше, жанрды біртектес шығармалардың жиынтығы деп түсіну жеткіліксіз. Жанр деген ұғымды шығармалардың белгілі бір модель бойынша туындауы, дүниеге келуі деп қабылдау керек. Шығармалардың дүниеге келуіне түрткі болатын фактор – әлеуметтік-шығармашылық сұраныс. *«Жанр это не только «совокупность произведений известного типа», но и как «производство, продуцирование образцов такого типа по готовым моделям на основе социально-творческих стимулов»* – дейді И.Земцовский [3; 61-62 б.].

Музыкалық жанрлардың типологиясы А.Сохордың [2], В.Цуккерманның [5], Л.Мазельдің [6], С.Скребковтың [7], О.Соколовтың [8], В.Медушевскийдің [9] еңбектерінде қарастырылған. Жанрлық типологияны құруға қиыншылық тудыратын мәселелердің бірі – музыкалық-эволюциялық үрдіс. Әр тарихи кезеңде музыкалық жанрлардың қарым-қатынастары әр түрлі болатыны белгілі. Соған қоса ұлттық композиторлық мектептерді ескеру керек. Ұлттық музыкалық мәдениетте дәстүрлі және академиялық өнер өзара қатынасқа түспей қоймайды, соның нәтижесінде жанрлардың жаңа түрлері туындауы мүмкін (мәселен, симфониялық күй жанрын айтуға болады).

Музыкатану ғылымы қазіргі кезде А.Альшванг ұсынған «жанр арқылы қорыту» («обобщение через жанр») түсінігін кеңінен қолданып келеді. Шынында да, біз жанр дегенде көз алдымыға белгілі бір нақты құбылысты елестете аламыз. Бірақ ол құбылыстар әр түрлі саланы қамтиды. Мысалы, кейбір жанрлар адамның дене мүшесінің қозғалысын елестетсе (марш, би), басқалары эмоциялық көңіл-күйді білдіреді, немесе орындаушылардың құрамын көрсетеді (мәселен, квартет). Қорытатын нысандардың әр-түрлігі

олардың құрылымдарымен де тығыз байланысты. Кейбір жанрларды бір тыңдағаннан танысақ (мысалы, маршты немесе биді), басқалары арнайы музыкалық талдауды қажет етеді. Осыған қарап музыкалық шығармалардың барлық түрлерін қамти алатын универсалды жанр ұғымының жоқтығын айта аламыз.

Жанр категориясының осы кемшілігін жою мақсатында А.Сохор функционалды ұстанымды ұсынады. Жанрдың шығу тегі, оның өміршеңдігі мен қорыту нысаны қандай болмасын, ол ылғи да белгілі бір функция атқарады. Егер біз функцияны, немесе атқаратын рөлді кең мағынады алатын болсақ, қандай да бір жанр жалпы мәдениеттің сұранысын қамтамасыз етеді, және сол сұраныссыз дүниеге келе алмайды – дейді А.Сохор [2]. Сондықтан жанрды зерттеу ең алдымен оның музыкалық мәдениетпен, ал кеңірек алғанда – жалпы адамзаттың қызмет түрлерімен тығыз байланысын қарастыруды талап етеді. Ұсынылып отырған ұстаным музыкалық жанрлардың жалпы типологиясын құруға мүмкіндік береді. Жанрдың табиғатын зерттеу мен оның эстетикалық байланыстарын, жалпы көркем мәдениеттегі орнын анықтау – бұл бір мәселенің екі қыры, оларды бір бірінен ажыратып қарастыру мүмкін емес.

Музыканың барлық түрлерін «обиходный» және «преподносимый» деп бөлу де кей кездерде өз нәтижесін береді [2]. Бұл В.Цуккерманның «первичные» және «вторичные» жанры деген жіктеуіне сәйкес келеді [5].

Кейбір музыкатанушылар музыка өнерін аспаптық, вокалдық және аспаптық-вокалдық деп жіктеуді ұсынады. Бұл жағдайда олар музыка өнерінің шығу тегін алға тартады: вокалдық жанрлар адамның сөйлеу интонациясына сүйенсе, аспаптық жанрлар қандай да болмасын материалдық дыбыс шығару мүмкіндігін пайдаланады.

Сонымен, жанр дегеніміз музыкатану саласында ең кең таралған ұғымдардың бірі, қазіргі кезде оны қолданбайтын еңбектерді атап айту қиын. Соған қарамастан бұл ұғым соңына дейін зерттеліп аяқталмаған мәселелердің қатарына жатады деп айтуға болады, себебі үнемі пайда болып жатқан жаңа музыкалық құбылыстар мен жаңа туындылар бұл ұғымның жаңа қырын аша түседі.

Дәстүрлі қазақ музыкасына келер болсақ, бұл салада жанр категориясы азды-көпті зерттелген сияқты. Алғаш рет музыкалық жанрларды жүйеге келтіріп сипаттама берген – Б.Г.Ерзакович. Ол өзінің «Песенная культура казахского народа» [4] деген іргелі еңбегінде халық арасында орындалып жүрген әндермен қоса ұмыт болып кеткен жанрларды келтірген. Бұл жанрлық жүйе Қазақстандағы музыкалық фольклористика мен музыкатану ғылымының қалыптасып дамуына үлкен әсерін тигізді. Оның жасаған жүйесі осы күнге дейін зерттеушілердің еңбектеріне арқау болып келеді.

Дегенмен, қазіргі кезде музыкалық фольклористика мен этномузыкатану ғылымының дамуы барысында Б.Ерзакович ұсынған жанрлық жүйенің кемшіліктері көріне бастады ¹⁹. Бұл кемшіліктер қазақ музыкасының

¹⁹ «Жанровая система казахского фольклора и профессионального искусства устной традиции на сегодняшний день известен. Фундаментальные труды А.Жубанова, Б.Ерзаковича, М.Ахметовой

материалына Ресей фольклористикасында қалыптасқан жанрлық жүйені сол қалпында көшіруден туындап отыр. Нәтижесінде, орыс музыкасының кейбір жанрлары қазақ музыкасының табиғатына жат келетінін танытты. Сондай жанрлардың қатарына «Еңбек әндерін» (*Трудовые песни*), «Күнтізбе әндерін» (*Календарные песни*), «Әлеуметтік наразы білдіру әндерін» (*Песни социального протеста*) жатқызуға болады.

А.Мухамбетова аталған еңбегінде Б.Ерзакович ұсынған жанрлық жүйені сынға ала тұра, «Еңбек әндері» туралы былай дейді: *«Собственно «трудовых песен» в том смысле, который придается этому термину исследователями земледельческого фольклора, у казахов почти не сохранилось. Имеющийся в монографии Б.Г.Ерзаковича раздел «Трудовые песни» содержит не трудовые, а песни самых различных, часто назидательных жанров, в тексте которых упоминается о труде»* [10; 68 б.].

Күнтізбе (*Календарные песни*) әндеріне келер болсақ, қазақтарда жылдың арнайы бір мезгілінде орындалатын әндердің бір ғана түрі бар – ол «Жарапазан». Жарапазан әні қазақ даласында ислам діні енгенге дейін Жыл басы – Наурыз мейрамында орындалған. Кейін ол Ораза айт кезінде де орындала бастады.

Сол сияқты әлеуметтік наразы білдіретін әндер де (*Песни социального протеста*) қазақ халқының тарихи-әлеуметтік жағдайына сай келмейтінін байқауға болады. Б.Ерзаковичтің осы жанрға мысал ретінде келтірген «Сыңсу» әнін, немесе Біржан салдың «Жанбота» әнін қоғамға наразылық білдіру жанрына жатқызудың ешқандай негізі жоқ. Сыңсу – ғұрыптық ән. Оны, қандай жағдайда болмасын, ұзатылған қыздың орындауы міндетті. Ал Біржанның «Жанботасы» болса, ол әншінің қоғамға қарсы шығуы немесе наразылық білдірген әні емес. Бұнда әнші өзінің жеке басына түскен әділетсіздікті баяндайды.

Домбыра музыкасының зерттеу тарихында төкпе күйлер жан-жақты қарастырылған деп айтуға болады. Атап айтсақ, олар құрылымы, әуендік-интонациялық, ладтық, фактуралық, мазмұндық-тақырыптық, бағдарламалық жағынан зерттелген. Десе де, домбыра музыкасының кейбір мәселелері әлі де болса толыққанды ашылмаған. Солардың қатарына «жанр» мәселесін жатқызуға болады. Қазіргі кезде орындаушылар мен зерттеушілер күйлерді жанрларға жіктеген кезде «лирикалық күй», «трагедиялық күй», «эпикалық күй», «күлдіргі күй» сияқты жалпы эстетикалық категорияларды қолданады, немесе, көп жағдайларда, жанр ретінде аттас күйлердің атауларын пайдаланады (Ақжелен, Байжұма, Балбырауын, Қос басар, Қоңыр т.б.).

Алғаш рет қазақ халық музыкасында, соның ішінде домбыра күйлерінде қолданылып жүрген жанрлық жүйенің мардымсыздығын атап, өзінің айрықша жүйесін ұсынған Асия Мухамбетова болды [10]. Бұл жүйенің айрықшылығы – жанрлық мәселені қазақ халқының дәстүрлі күнтізбесімен байланыстыра қарастыруында. А.Мухамбетова Е.Г.Рабиновичтің *«Календарь является...*

П.Аравина воссоздают его с почти исчерпывающей полнотой. Однако системность его все еще остается в достаточной мере проблематичной» - дейді А.Мухамбетова [10; 76 б.].

организованной памятью культуры, ее наиболее универсальной характеристикой и формой самооценки» [11; 141 б.] деген ұстанымына сүйене отырып қазақтың мүшел деп аталатын 12 жылдық күнтізбесіне назар аударады²⁰.

Мүшел циклы 12 жылдық мерзімдерге бөлінетіні анық. Адам туылғанынан 12 жасқа дейінгі аралықты қамтитын бірінші мүшел балалық шақ деп аталады;

- екінші мүшел (13-тен 25 жасқа дейінгі аралық) – жастық шақ;

- үшінші мен төртінші мүшел (24-37 және 36-48 жас аралығы) – ересектер қатары;

- бесінші мүшел (48-ден 63 жасқа дейінгі аралық) кәрілік шақ, немесе ақсақалдар қатары деп аталады.

А.Мухамбетова қазақ музыкасының түрлері мен жанрларын осы жас ерекшеліктеріне сәйкес жіктеп көрсетеді. 1-12 жас аралығы балалық шақ болғандықтан олардың өмірі үй ішінде, үй маңында, ата-аналарының қасында өтеді. Сол себепті бірінші мүшелге балалардың өздері орындайтын әндері мен балаларға арналған әндер сәйкес келеді (*Әлди-әлди, Санамақ, Жаңылтпаш, Ертегілер* т.б.).

12-24 жас аралығында жастардың ойын-сауығы ауыл маңына ауысады, олардың репертауры: *Лирикалық әндер, Ақ сүйек ойыны, Қайым айтыс, Жұмбақ айтыс* т.б. Кәсіби өнер иелерінің ішінен жастардың сұранысын сал-серілер қамтамасыз етеді, сондықтан сал-серілердің репертуары көбінесе ғашықтық-лирикалық әндерден тұрады - дейді автор.

24-48 жас аралығындағы ересектер өз елінің, руының мүддесін қорғаған азаматтар ретінде танытады. Осы екі мүшел жасындағыларға ақындардың, жыршылардың термелері, жыр-толғаулары, домбырашылардың батылдық күйлері арналған.

Кәрілік жас – адам өміріндегі ерекше кезең. Аруақтар қатарына жақын тұрған ақсақалдар сый-құрметке бөленеді, жастарға ақыл-ой айтады, еліне жол сілтейді. Ақсақалдарға қобыз күйлері, домбыра күйлерінің кейбір жанрлары, жыраулардың жыр-толғаулары арналған.

Ойларын қорыта келе А.Мұхамбетова былай дейді: *«Каждая возрастная группа осваивает свой пласт духовной культуры, который входит в последующие уровни. Для традиционного, целостного человека освоить пласт культуры – это значит активно его прожить. Деление на культуру и жизнь неведомо традиционным обществам, в том числе и казахскому» [10; 86 б.]*

«Ориентация на возрастные группы сформировала не только тематику и содержание творчества профессиональных деятелей культуры. С возрастными группами и стереотипами их поведения прямо связано поведение

²⁰ *«Это – древнейший календарь, действующий уже несколько тысяч лет. У казахов он бытует в древнем, первозданной 12-60 летнем варианте и до принятия мусульманского календаря был основной системой исчисления времени... Функции календарного времени, опосредованные обрядово-трудовой деятельностью, определили системную основу казахской культуры, начиная с поведенческих стереотипов и кончая художественным творчеством» – дейді ғалым [10; 78-79 б.]*

салов и сере, акынов и жырау. Это поведение не ограничивалось только рамками артистической деятельности. Оно становится их образом жизни» [10; 88 б.].

Байқап тұрғанымыздай, бұл жүйеде фольклорлық әндер мен кәсіби өнер түрлерінің барлығы қамтылған. Соған қоса, зерттеуші кәсіби өнер өкілдерінің шығармашылығын бірнеше типке бөледі (*бақсылық тип, сал-серілік тип, жыраулық тип, сопылық тип*) және сол типтердің айрықша ерекшеліктерін көрсетеді.

Ғалымның келтірген жанрлық жүйесін әдіснамалық ұстаным деп түсінген жөн. Келешекте бұл жүйені дәстүрлі музыканың әр саласына (мәселен, вокалды және аспапты музыкаға, фольклорлық әндерге, халық кәсіби әндерге, күйлерге) қатысты нақтылауға болады. Домбыра музыкасына келер болсақ, күйлерді аймақтық ерекшеліктеріне сәйкес жанрларға жіктеп алып, сол жанрлардың құрылымын, әуендік-ладтық жүйесін, аппликатуралық, ырғақтық және тағы басқа ерекшеліктерін ашу қажеттілігі туындайды. Сонда ғана біз әр жанрға тән ерекшеліктерді анықтай аламыз. Жіктелген жанрларды қалай атау – ол маңызды мәселе емес. Ең бастысы – күйлерді жанрлық топтарға бөліп, солардың жанрлық көрсеткіштерін анықтау. Бұл бағытта А.Мухамбетова ұсынған жанрлық жүйе әдіснамалық жағынан нақты көмек бере алатыны анық.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Автореф. на соиск. дисс. докт. иск. - Ташкент, 2012.
2. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. – 104 с.
3. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // *Artes populares*. Budapest, 1985. – 21-42 с.
4. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: музыкально-историческое исследование. Алма-Ата: Ғылым, 1966. – 402 с.
5. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. – 159 с.
6. Мазель, Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. – 79 с.
7. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. – 448 с.
8. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. – 220 с.
9. Медушевский, В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // *Музыкальный современник*. – М., 1984. – Вып. 5.
10. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // *Казахский кюй*. Алматы: Дайк-Пресс. 2002. 76-101 с.
11. Рабинович Е.Г. Тип календаря и типология культуры // *Историко-астрономические исследования*. Т. 14. М., 1978.

ЖЕТІСУ ӨңІРІНІҢ ҰЛЫ КҮЙШІСІ ЖӘНЕ БАТЫРЫ

*Әрімбек А.К., «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор
Альпеисова Г.Т.*

Қазақ халқының мәдениеті мен тұрмысында елеулі орын алатын дәстүрлі аспап - домбыра. Бармағынан бал тамған халық күйшісінің қолына тигенде, домбыраның үні құлақ құрышын қандырады, бұл кезде қос ішекке тіл біте сөйлейді. «Көшпелі жұрттың өмір серігі болған осы аспап қазақ халқының хатқа түспеген тарихының талай беттерін паш етеді», - деп Ахмет Қуанұлы Жұбанов домбыраның маңыздылығын атап кеткен [4, 110 б].

Домбыра - қазақ халық аспаптарының ішіндегі ең елеулісі. Әнші, жыршыларға қостаушы болып халықтың мұңын, қуанышын суреттейтін, ата-бабамыздың тарихын жырлайтын, ұрпақтан-ұрпаққа халық мұрасын жалғап келе жатқан аспап - домбыра. Халық күйшілері қасиетті домбыра арқылы өз заманының бейнесін, халықтың тұрмыс-тіршілігін, арманын, мұңын, күресін, қуанышын қазақ даласындағы сұлу табиғат құбылыстарын суреттейтін лирикалық, романтикалық, эпикалық, философиялық күйлерімен көрсете білді.

Қазақ халқының тұрмыс-тіршілігімен әр кезде байланыста болатын күй өнері дәуір өткен сайын өркендеп, қанатын жайып келе жатыр. Халқымыздың қайталанбас асыл қазынасы болып есептелетін күйлер мындап саналады. Бұрынғы кезде күйді жазба дәстүріне түсірмей, қолдан-қолға үйреніп оны хаттамаса да, бүгінгі күнге дейін сырын жоғалтпай, қайта әрлене түсіп, ата-бабадан келешек ұрпаққа мұра болып келеді.

Қазақ күй өнеріне алып майталман күйшілеріміздің сіңірген еңбектері, күйлері, шығармалары бүгінгі таңда жан-жақты зерттеліп, жазылу үстінде. А.Жұбанов, А.Затаевич, Е.Брусиловский сынды тағы басқа өнер зерттеушілері бастаған келелі іс бұл күндері қанатын ХХ ғасырда тарих беттеріне кеңінен жайып, ХХІ ғасырдың табалдырығын аттаған тәуелсіз еліміздің әр азаматын өз халқының өткен тарихы, болашағы, мәдениеті мен әдебиеті, әдеп – ғұрпы, ұлттық құндылықтарының сақталуына үлкен жол ашты. Төл өнеріміздің келешегін жалғастырушы - жас буын мәдени мұраны жетік біліп, игеріп, сақтаумен бірге, оны шығармашылықта пайдаланып, ұлттық мәдениетімізді жаңғыртып, жаңартуы қажет.

Өнер – қазақ халқының рухани қазынасы, асыл мұрасы. Халықтың тағдыры мен тарихын, мұңы мен қуанышын сипаттайтын, адам жанына сыр, көңіліне жылу ұялататын, алпыс екі тамырын иітетін күй жанрының қазақ халқы үшін орны ерекше.

Қазақ халқының музыкалық мұрасы өте бай, бір жағынан көне сарынды қобыз және сыбызғы күйлері болса, екінші жағынан домбыра күйлерінің жалынды, адуынды, жылдам екпінді төкпе күйлері және сазды, ұстамды, жәй екпінді шертпе күйлерінің қазақ аспапты музыка мәдениетінде алатын орны

ерекше. Махамбет, Ұзақ, Құрманғазы, Тоқа, Тәттімбет, Қазанғап, Дәулеткерей, Сейтек, Мәмен, Дина сияқты күйшілер күй өнерін биік көркемдік деңгейге көтерген. Қазақтың төл өнері – күй жанры осы жоғарыда аталған ұлы күйшілерден бастау алады. Осы үрдісті кейінгі күйші аға буын жалғастырып, заманға сай дамытып, көркемдетіп, жаңа сатысының шырқау биігіне көтерген.

Еліміздің Жетісу өлкесінде ертедегі аңыз күйлермен қатар авторлары ұмыт болып, ел арасында сақталып қалған халық күйлері молынан кездеседі. Мысалы: «Аққу», «Аққудың зары», «Жеті атан – ерке атан», «Мұңлық – Зарлық», «Жетім қыз», «Жетім бала», «Жиренше шешен», «Тепеңкөк», «Шұбар кийік», «Ақсақ қыз» сияқты көне күйлер ерте дәуірлерден сыр шертеді. Тамырын тереңнен тартатын Жетісу күйшілік өнерінде, бергін келе, үлкен екі мектептің қалыптасқандығын байқаймыз. Бұл мектептер дәулескер күйші-композиторлар – Байсерке Құлышұлы және Қожеке Назарұлы есімдерімен тығыз байланысты.

Қожеке Назарұлы (1823, қазіргі Алматы облысы Райымбек ауданы, Қарқара аулында дүниеге келіп, 1881, ҚХР, Шыңжаң-Ұйғыр автономиялық ауданы, Қызылкүрке қаласы) — күйші-сазгер. Оның туындыларында төкпе, шертпе күйлердің белгілері араласып, айрықша мәнермен тартылады.

Қожекенің атасы Қасабай еліне сыйлы, сөзге шешен, танымал күйшілердің бірі болған. Қаршадайынан тізесіне отырып, домбырасына таласып жүретін немересі Қожекеге атасы оның 5-6 жасынан бастап домбыра үйрете бастайды. Қожеке домбыра үйренгенде күйшінің жанында отырып үйренбейтін болған. Ол домбыраның үнін алыстан немесе керегенің сыртынан тыңдап алып, оны күйшінің өзіне айнытпай шертіп береді екен. Талантты да, зерделі Қожеке өзге күйшілердің күйін тамылжыта орындаумен бірге, өз жанынан күй шығарып, дүйім жұртқа бала күйші атанады. Көзі ашық, көкірлегі ояу Қожеке ел ішіндегі көпті көрген, аузы дуалы, парасатты жандардан үлгі, өнеге, тәлім алады. Ол ойын да, бойын да, соларға қарап түзей бастайды. Кәрікұлақ қарттардың айтуынша, әкесі Назар ер көңілді, жомарт кісі болған. Қожеке де әкесінің осы қасиетін жоғары бағалап, өле-өлгенше жөнді мал жиып бай болайын демеген көрінеді, бірақ оның керісінше бала кезден өнерге бой ұрып, домбыраны серік еткен, сері, сауықшыл, досына адал, жайдары, ал қасына өрт тілмен, қатал мінезімен қарайтын, көңіліне симағанды бетің-жүзің демей айтып салатын адам болыпты. Қожеке күйші ғана емес, тілінен бал тамған шешен, елін бастаған көсем, халқын жаудан қорғаған батыр болған (Абай кз порталы).

Қожеке күйшінің өмір жолына қарап отырып, оның бойында үстемшіл билік өкілдерінің жауыздығына деген ыза – кегін аңғарамыз. Қожеке сол заманның қоғамдық болмысын күй тілімен шебер жырлаған. Қожеке атақты күйші Құрманғазыға замандас. Екі күйшінің туған, қайтыс болған жылдарының арасы бір мүшелге жетер – жетпестей ғана. Демек, екеуі де үстемшіл тап билеген кер заманның ащы зарын домбыра тілімен сөйлеткен, әділдік туын көтерген. Бір мысал, Құрманғазы Исатай – Махамбет бастаған көтерілісті бірден жақтап, қос батырдың халық үшін қан кешуге дайындалғанын ұлы серпіліс деп, әйгілі «Серпер» күйін шығарса, Қожеке байлыққа, мәнсапқа мас

болып шалқайған болыс – зеңгілерді шенеп, «Шалқайма» күйін шығарады. [1-37-38 бб.].

Текті өнер әлемін туған халқына сыйлаған, өмір - керуеннің қаһарлы толқындарын бастаған өткерген талан – дарын иелерінің тағдырлары да ұқсас бола ма деймін. Ұлы композитор, әлемдік музыканың биік шоқысы Құрманғазы Сағырбаевтың өмір жолына көз салып көріңіз. Оның 1838 жылға Исатай бастаған көтеріліске қатысқаны, «Исатайлап» әруақ шақырғаны үшін өз қарсыластарының қол көтеруі, қаныпезер Әубәкір секілді есердің жүргенсіз әрекеттерінен Орал түрмесіне тап болған сәттері еріксіз еске түседі, қайғыңды ұлғайтып, қапалы сезімде қалдырады. Бұдан кейін бұлқыныс пен буырқанысқа толы «Кісен ашқан», «Түрмеден қашқан», «Бұқтым-бұқтым» күйлерінің тағдыр – тәлейі ойына оралады. («Ауыл» газеті, 12 бет, наурыз, 1994 ж)

XIX ғасырдың 60-жылдары басында, орыстар Қытайға қарсы дипломатиялық әдістер, әскери күшін көрсету, арандатулар сияқты небір әдіс-амалдарды қолданды. Алайда шекараны анықтау кезінде қытайлықтар орыстардан Қаратал өзеніне дейінгі жерлерді Қытай империясының иелігіне беруді талап етті. Орыстар көнбеген соң, Қытай жағы Зайсаннан бастап, Ыстықкөлге дейінгі аралықтағы бұрынғы шекара пикеттерін аралауға әскерін шығарып, шекара белгілерін қоя бас-тайды. Қытайлықтардың бұл әрекетіне тосқауыл қоюға орыс әкімшілігі штаб-капитан Блюменталь бастаған казактарды жібереді. Орыс әскерінің құрамында Тезек сұлтан бастаған қазақтар да болады. Құрамында 800 қытай, 300 қалмақ және Саурық биі бастаған 200 қазағы бар қытай әскері Қарқара өзенінің бойында орыс әскерін қоршап алады. Бірақ генштаб капитаны Проценко бастаған әскердің көмекке уақытында келуі орыстарды толық талқандалудан аман алып қалып, қытайлықтарды өз иелігіне қарай шегінуге мәжбүр етеді. Бұл жерде атап көрсететін мәселе, қытайлықтар мен орыстар жергілікті қазақтарды өз мүддесіне пайдалануға тырысты. Қытай жағы Саурық биді өздерімен бірге алып жүріп, Тезек сұлтанды орыстардан босатып алғысы келді. Себебі қытайлықтар осы екеуі арқылы тұрғылықты халықты орыс билігіне қарсы көтеруді көздесе, ал орыстар албандықтардың қытайды қолдап кету қаупі болғандықтан, Тезекті және тағы басқа ру басшыларын аманат ретінде алып жүрді. Оқиғаның қалай болғанын орыстың әскери шенеунігі И.Ф.Бабков өз еңбегінде былай деп жазады: «1862 жылы 800 әскері бар қытайдың генералы Хабцисянь Қарқара өзенінің бойында штаб-капитан Блюменталь басқарған орыстың азғантай әскерін қоршап алады. Қытайлықтар бұл шайқаста 200 қазағы бар би Саурықты өз мүддесіне пайдаланады. Олар орыс әскеріне барлық маңызды позицияларды бақылауға алады. Қытайлықтар бізге келетін пошта мен азық-түлікті басып алуға және біздің әскерде құрамында жүрген Тезек төрені босатып алуға барынша тырысып бақты. Бірақ орыс әскеріне көмек келе жатыр деген хабарды ести салысымен қытайлықтар барын тастай сала шегініп кетеді».

1862 жылы қыста Іле (Құлжа) басшылығы Ұлы жүз қазақтарына оның ішінде Албан руына Іле өзенінің солтүстігіне көшуіне рұқсат берді. XIX ғасырдың екінші жартысынан Жетісуға тізе батыра бастаған Ресейдің отаршыл саясатына бас имеген Қожеке 1862 жылы төрт жүздей үйді бастап, үдере

көшкен беті Текес өзенінің бойына келеді. Қожеке бастаған рулы елдің көшіп келуіне Қытай өкіметі де бейтарап қарамаған.

Қожеке Назарұлынан кейін 1871 жылы сәуірде Тазабек Пұсырманов 1000 түтіннен тұратын ауылымен Қытай асып кетті. Тазабек Пұсырманов беделді билердің бірі болған. Патша өкіметі қазақ қана емес, қырғыздар арасында да беделді, әрі танымал Тазабекті өз жағына тарту үшін және Үмбетәлі манап пен Тезек төре сияқты қазақ, қырғыз билеушілеріне қарсы пайдалануды көздеп әскери шен де берді, сый-сияпаттар да көрсетті. Бірақ Тазабек батыр оңайлықпен илікпеді, сондықтан орыс отаршыл билік орындарының қуғын-сүргініне ұшырады. 1871 жылы болыстыққа сайлауға түсіп, орыс әкімшілігі Құлжаға көшіп барғаны үшін оның кандидатурасын өткізбей тастайды. Оның үстіне қалмақтарды өлтіргендерді ұстап бермей, құтқарып қалды деп айыпталып, қуғынға ұшырайды.

1871 жылы 18 сәуірде Герасимов 32 казак және 1 урядниктен, 100 қазақтан тұратын отрядты бастап, Ақтоғай өзені маңындағы Мойнақ деген жерде орналасқан Тазабек ауылына жақындап келіп, Тазабектің отрядқа өз еркімен келуін талап етеді. Тазабек батыр жігіттерімен атқа қонып, орыс отрядына қарсы шабуылға шығады. Алғашқы кездесуде Тазабек батырдың жігіттері басым түседі. «Тазабек батырдың жасағы көріне сала отряд құрамындағы әр болыстан жиналған 300 жігіт аттарына міне сала әр жаққа бытырай қашып кетті. Ауылынай Жақыпты қуып жеткендер оған қылышпен және найзамен 13 жерден жарақат салды. Тазабектің жаяулы-атты 140 жігіті таңға дейін жасаған 3 шабуылына тойтарыс берілді» («Ана тілі» газеті).

«Жер жаннаты – Жетісу», - деп халқымыз бос айтпаған болар. Бұл өлкенің өзіндік қасиеті болса керек. Су бар жерде өмір бар дегендей, бұл аймаққа өткен ғасырларда көз тіккен шет, шекара аралас халықтар шапқыншылық, басып алу саясатын жүргізгенін, болашақ ұрпақтың жадында, санасында болуы хақ!

Қожеке Назарұлы – ХІХ ғасырда Тазабек, Саурықтармен бірге патшалық Ресейдің отарлау саясатына, одан кейін Қытай империясының аз ұлттарға жасаған қысымына қарсы көтерілістердің басы-қасында жүріп батыр атанған, сонымен бірге күйші-домбырашы ретінде даңқы шыққан, қазақ күй өнерінің өзіндік мектебін қалыптастырған тарихи тұлға.

Соңына жүзден астам (кей деректе екі жүз) күй қалдырған Қожеке 1823 жылы қазіргі Алматы облысы Кеген ауданының Қарқара жайлауында дүниеге келген. 1885 жылы әлеуметтік әділеттілік, ұлттық тәуелсіздік жолында күресіп өткен азат рухты күйшіні Қытай түрмесінің басшылары арқасын тас көмір шоғымен қарып, азаптап өлтіреді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Омарханов Қ. «Омархан күйші», Алматы, 2011. 37-38 б.
2. «Ауыл» газеті, наурыз, 1994 ж.
3. «Ана тілі» газеті
4. Жұбанов А. Ән - күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976 ж.
5. «Абай кз порталы»

СКРИПИЧНЫЕ ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ҚЫЗ ҚУУ» ТЛЕСА КАЖГАЛИЕВА

*Калелова Ж.Р., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Жумабекова Д.Ж.*

Заслуженный деятель РК Тлес Кажгалиев – блистательный композитор с уникальным музыкальным чутьем. Его произведения захватывают слушателя и погружают в атмосферу ярких эмоций и переживаний. Т. Кажгалиев виртуозно владел оркестровым письмом, проявлял нестандартные композиционные решения.

Тлес Кажгалиев родился в 1949 году в Алма-Ате. Он принадлежал музыкальной семье. Его отец - Шамгон Кажгалиев, известный дирижер, а мать - Дамигуль Курдыбаева была пианисткой. В 1967 году он, окончив музыкальную школу им. Куляш Байсеитовой по классу фортепиано, поступает в МГК им. П.И. Чайковского в класс композиции профессора Михаила Чулаки, продолжателя традиции выдающегося Н.А. Римского-Корсакова [1].

Его музыку отличает свежесть идей, глубина и высокое техническое мастерство. Он донес свою музыку до сердец слушателей, воздействуя с помощью ярких музыкальных образов.

Музыкальный язык Тлеса Кажгалиева пропитан чувством современности в сочетании с национальным колоритом. Основные жанры его творчества – симфоническая музыка, камерно-инструментальные, вокально-симфонические произведения, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям.

Незавершенный балет «Степная легенда»²¹ (1988), написанный на либретто балетмейстера Заура Райбаева, является одним из значимых сочинений для казахстанской музыки. В основу сюжета легла древняя казахская легенда о несчастной любви Козы-Корпеш и Баян Сулу. Последняя часть сюиты представляет собой симфоническое скерцо «Қыз қуу» («Догони девушку»), часто звучащая как самостоятельная симфоническая картина.

9 декабря 2007 года Королевский филармонический оркестр Лондона под управлением Мариуса Стравинского включил пьесу Кажгалиева «Қыз қуу» в программу концерта к 16-летию независимости Казахстана. По его мнению, пьеса «полна красок и энергии, прекрасных, почти зримых звуков, будоражащих воображение, заставляя представлять группу молодых всадников, вольно скачущих через выметенную ветром бескрайнюю степь» [2]. И действительно, музыка наполнена энергией и красотами природы, что помогает

²¹ Двухактный Балет «Степная легенда» состоит из 4 частей. В оркестровой практике исполняются всего лишь четыре части.

слушателю зримо представить образ девушки и юноши, скачущих по бескрайней степи.

При исполнении симфонического произведения всегда возникают определенные оркестровые трудности для каждого инструмента, в частности, группы скрипок. Известно, что партии первой и второй скрипки в основном несут смысловую нагрузку в произведениях.

В «Кыз куу» нет особых технических сложностей для скрипачей, потому что к моменту написания данного сочинения Тлес Шамгонович уже «накопил» достаточно богатый опыт в написании музыки для симфонических и камерных произведений.

Вступление в Скерцо начинается с трелей в партии скрипок. Начиная с четвертого такта, нужно обратить внимание на интонацию гаммообразных пассажей.

Пример №1.

Проведение главной темы (ц. 1) у скрипок является достаточно неудобным местом. Это объясняется тем, что в нюансе форте необходимо держать напряжённо зализанную половинную длительность с восьмой вместе с последующими тремя восьмыми, исполняемых штрихом *spiccato*.

На практике тяжело добиться синхронного звучания в этом месте у скрипок. Многие профессиональные и опытные коллективы добиваются здесь единого звучания, выполняя следующее: половинную ноту играют немного укорачивая (как бы через люфт), тем самым незначительно останавливают смычок в удобном положении, чтобы сыграть дальнейшее *spiccato* в ансамбле со всей группой.

Пример №2.



Во второй цифре встречается аналогичный случай, но здесь игра отличается тем, что звучит она на баске, с насыщенным тоном как отзвук, поэтому здесь нет надобности использовать перенос смычка.

Пример №3.



В ц. 5 есть небольшая сложность – в точности попадания при переходе и исполнения двойных нот *divisi*

Пример №4.



В ц. 9 у группы скрипок снова встречается неудобное место в плане ансамбля. Ее начальное проведение играют штрихом ближе к *saltando*. Как правило, это место у многих получается недостаточно чётко. Поэтому, чтобы добиться более точного исполнения данного эпизода опытные оркестранты советуют после триолей с акцентом играть четвертную длительность вверх смычком. Таким образом сохраняется ритмическая основа у всей группы скрипок.

Пример №5.



В заключении следует отметить, что мастерство композитора, его большой опыт и постоянные консультации с ведущими скрипачами-исполнителями в итоге привело к тому, что у него было высокое понимание скрипичной техники игры. И, в связи с этим, скерцо «Қыз қуу» является очень удобным для исполнения, несмотря на очень быстрый темп *Presto con brio*, и динамическую насыщенность.

Список использованной литературы:

1. Тлеубергенов А. Неиссякаемая жажда творчества // Мысль, 21 июля 2014 года. <https://mysl.kazgazeta.kz/news/2951>
2. https://ru.wikipedia.org/wiki/Кажгалиев_Тлес_Шамгонович
3. Книжная выставка «Одаренный композитор», посвященная 70-летию Тлеса Шамгоновича Кажгалиева // https://nlrk.kz/index.php?option=com_content&view=article&id=1233:knizhnaya-vystavka-odarenniy-kompozitor-posvyashchennaya-70-letiyu-tlesa-shamgonovicha-kazhgaliyeva&catid=34&lang=ru&Itemid=127

XX-XXI ҒАСЫРЛАРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ СКРИПКА МЕКТЕБІ

**Сеитбек М.Д., «Аспаптық орындаушылық» мамандығының 1 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану ғылымдарының докторы,
профессор Жұмабекова Д.Ж.**

Жаһандану дәуірінде Қазақстанның музыка өнері қарқынды түрде дамып, кең қанат жайды. Қазақ елі егемендігін алып жеке мемлекет ретінде дамып қалыптаса бастауымен бірге қазақ музыка өнері де қарқынды даму жолына түсті. Қазіргі таңда қазақ музыка өнерінің бекзат саласының біріне айналған скрипка өнері өзінің даму сатысында Орта Азия өңірінде салмақты орны бар, биік белестерге көтеріле алған көшбасшы ретінде танылып отыр.

Ресей мемлекетінің ірі қалалары Мәскеу мен Санкт-Петербургтегі музыканың байырғы білім ордасы болған консерваторияларының ең үздік дәстүрлерін жинақтап меңгерген Қазақ музыка өнерінің үнемі даму өсу үстінде болғанын ерекше атай аламыз. Соның бірі де бірегейі Қазақстан скрипка өнер мектебі.

Қазақстандағы скрипка өнерінің қарқынды және өркениетті дамуы жиырма бірінші ғасырдың басынан басталып қазіргі таңға дейін өте биік белестерді бағындырды. Тәуелсіз Қазақстанның әлемге әйгілі скрипкашылары Айман Мұсақожаева, Марат Бисенғалиев, Гауһар Мырзабекова, Асқар Дүйсенбаев, Ержан Кулибаев, Қаламқас Жұмабаева, Ордабек Дүйсен, Владимир Дё тағы басқалары өздерінің жоғары кәсіби деңгейлері мен шыңдалған орындау шеберліктерін шетелдегі бүкіл әлемдік сахналарда орындап, Қазақстан мемлекетінің музыка өнерін дүние жүзіне паш етуде.

Қазақ скрипка өнер мектебінің даму жолын өте ұзақ үздіксіз творчестволық үрдіс ретінде қарастыруға болады.

Шетелдің, кеңестік дәуірдің бай музыкалық білім қоржынының нәтижесінде Қазақстанда кәсіби скрипка мектебінің негізі қаланды.

Еліміздің отандық музыка-скрипка өнерінің дамуы мен қалыптасуына сүбелі үлес қосқан орыс скрипка өнері мен бұрынғы кеңестік музыка жүйесі екенін айшықтап атап айтар едім.

Еліміздің скрипка мектебінің дамуына еңбегін сіңіріп, аямай тер төккен кеңестік дәуір музыканттары, өнер қайраткерлері, кейіннен қазақ скрипка өнерінің майталмандары болған ұлағатты музыка ұстаздары, ЖОО-ғы профессорлық құрам болған Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының ұстаздары: Вениамин Соломонович Хесс, Нина Михайловна Патрушева, ҚР еңбек сіңірген артисі, профессор Иосиф Бенедиктович Коганның есімдерін биік деңгейде мақтанышпен атаймыз.

Осындай талантты музыкант-ұстаздар қазақ скрипка өнерінің көркемдік және техникалық дамуына, скрипка кадрларын даярлауда, Республикалық Халықаралық конкурстардың қатысушыларын, талантты лауреаттарды даярлап шығаруда аянбай еңбек етіп, көптеген талантты жастардың жұлдызын жақты. Қазіргі таңда еліміздің жастары музыка өнеріне, концерттік орындаушылық, скрипач-педагог мамандығына деген ықыластары арта түсіп, скрипка өнерін бағалай білуі бүгінгі таңда актуальды ықпалға айналғанын сызып айта аламын.

Қазақстан скрипка өнерінің орындаушылық қабілетінің өсуі бүгінде тек отандық композиторларды ғана емес, шетел композиторларының көңілін аударуда, нәтижесінде әлемдік музыка өміріне керемет жарқын туындылар келуде.

Көрнекті скрипкашылардың жемісті еңбектерінің арқасында музыканың әлем деңгейінде жоғары бағаланатын жеке орындаушылық, камералық орындаушылық, педагогика, оркестрлік орындау скрипка партияларын редакциялау жаңа композиторлық шығармалар, музыкалық оқулықтар топтамасы, ғылыми әдістемелік құралдар, қазақ скрипка хрестоматиясы, қазақ ұлттық күйлері мен әндерін орындау, скрипкашылар ансамблі сияқты скрипка өнерінің қажетті салалары мен бөлімдері қалыптасты.

Осылай қалыптасу скрипка өнер мектебіне үлкен табыс әкелді. Әсіресе мол білім жинақтай алған Педагогика саласы, жоғары деңгейдегі орындаушылық қабілет және талантты композиторлық еңбектер жиынтығы бас құраған Қазақстан скрипка мектебі Біріккен Ажырамас Көркемдік (БАК) жүйені қалыптастырды.

Қазіргі таңда бұл үш сала Қазақстан скрипка мектебін өте биік деңгейге көтергенін баршамыз мойындаймыз. Ал бұл дәлелдемелер қазақ скрипка мектебінің отандық және халықаралық музыка әлеміне жол ашатынын жаңа белестерді бағындыратынын үлкен табыстарға қол жеткізудің айқын белгісі болып табылады.

Скрипка мектебінің негізін қалаушылар.

1930-1940 жылдарда Қазақстанда өнер саласының қарқынды дамуына алыс-жақын шетелдерден келіп өнердің дамуына зор үлес қосқан ғалым-ұстаздың еңбегіне тоқталайық. Қазақстандағы скрипка мектебінің кең көлемде қанат жайып дамуына зор үлесін қосқан музыкант-ғалымдар қатарына Петербург ғалымдарының еңбегін айрықша атауға болады.

И.А. Лессман (Л.С. Ауэрдің шәкірті), Г.И. Танский (Н.О. Налбандянның шәкірті), Е.П.Антопольский (Э.Э. Крюгердің шәкірті), И.Б. Коган, К.Г. Брюкнерлердің атқарған жұмыстарын айтуға болады.

Осы ғалымдардың күшімен 1944 жылы Алматы қаласында, Құрманғазы атындағы консерваторияда скрипка мектебінің негізі қаланып, 1932 жылы осы аталған қаладағы – музыкалық театрда мамандандырылған скрипкашыларды дайындаудағы сапалы жұмыстар басталған еді.

Мамандандырылған скрипкашылар даярлау саласында, Қазақстанға еңбегі сіңген ұстаз, профессор, Қазақстан скрипка мектебінің негізін салушылардың бірі В.С.Хесс еді.

В.С. Хесс білікті маман ретінде Москва скрипка мектептерінің озық тәжірибелерін пайдалана отырып Қазақстан скрипка мектебін қалыптастыруға айрықша еңбек сіңірді, үлкен мектептен өткен өз тәжірибесін шебер пайдаланды. Қазақстанда өнер саласының дамуы туралы қолжазбаларда В.С.Хесстің, көрнекті педагог, қажырлы-қайратты мінезімен ерекшеленген жеке тұлға, талантты басқарушы, табанды жетекші тұлға болғанын байқаймыз.



Замандастарының айтуы бойынша В.С. Хесс Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясының 100-жылдық тарихының айрықша орны бар ғалым. 100 жылдан астам уақыт өтсе де В.С.Хесстің скрипка саласында қалдырған ізі, оның талантты шәкірттері арқылы Қазақстанның әр түкпіріндегі музыка ошақтарында сайрап жатыр. Көрнекті ғалым қалдырған мол мұра бүгінде Қазақстанның барлық скрипка мектептерінде ерекше құлшыныспен пайдаланылуда. Сондықтан В.С.Хесстің еңбегін бүгінде Қазақстан скрипка өнерін жалғастырушылар табиғаттың берген керемет сыйы ретінде қабылдап отыр. В.С.Хесстің Москва-Петербург музыка ошақтарында жинақтаған мол тәжірибесі Қазақстан скрипка мектебінде қанат жайып, нақ қалыптасты. Қазақстан өнер саласының даму тарихында осылайша өшпес із қалдырды.

В.С. Хесстің ерекше тұлға екенін растайтын тек Москва-Петербург мектептерінің мол тәжірибесі ғана емес, өзі қызмет еткен мемлекеттің ұлт ретіндегі ерекшеліктеріне терең мән беріп, ұлттық аспап домбыраға үлкен құрметпен қарап, оны шәкірттерінің зейініне білім арқылы құя отырып, өнердің ұлттық нақыштарын өзіндегі терең білімімен үйлестірді. Әсіресе қазақ өнеріндегі дәстүрлі лирикалық әуезді түсіну, аспаптарды оркестрде ойнаудағы нәзік дыбыстардың (домбыра және скрипка) үйлесімі сияқты түсініктерді айрықша музыкалық сезіммен қабылдауы музыканттың талантты өнер иесі екенін дәлелдейді.

Бір ғана мысал: В.С. Хесс оркестрде қазақтың домбырада ойнаудағы саусақ ұшы арқылы орындалатын шертпе өнерін дөп түсіп пайдаланып, оны оркестрде батыс өнерін дүние жүзіне паш еткен, өнердің бекзат саласы скрипкамен ұштастыруды шебер іске асырған талантты музыкант ретінде Қазақстан скрипка өнерінің тарихында мәңгіге орын алды.



В.С. Хесс туралы мұндай мысалдарды көптеп келтіруге болатынын қазақ музыка өнерінің тарихынан, қолжазбалардан жиі кездестіруге болады. Сонымен қатар В.С.Хесс, балалар ансамблын құруда да үлкен еңбек жасады. Ансамбльде ойнаған баланың музыка саласындағы тәртіпті сақтайтынын, әріптесін тыңдай білуге үйрететінін ерте болжаған ғалым бұл салада да көп жетістіктерге жетті. Жас музыканттарды ансамбльде ойнауға тәрбиелеген ұстаз жас жеткінштерді үлкен сахналарда топпен өнер көрсетуге болатынын және бұл салада үлкен жетістіктерге қол жеткізуге болатынын дәлелдеп кетті.

В.С. Хесс жетекшілік еткен осындай жас жеткіншектер ансамблы бірнеше топтар әлденеше рет үкімет алдында өнер көрсеткеніне тарихи оқиғалар куә.

В.С. Хесстің бағасы жетпес еңбегін Қазақстан скрипка өнерінің тарихында есте қалдыру мақсатында, қазақ музыкасының өнер саласының тікелей басшылығымен, «Шабьт–Inspiration»(2000 ж.) жастар арасындағы конкурсына В.С.Хесс атындағы арнайы жүлде тағайындалды. Бұл көрнекті музыкантқа арналған лайықты үлкен құрмет.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Жұмабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана. - М.: Композитор, 2015. – 320 с.

**Н.ТІЛЕНДИЕВ ПЕН Қ.ҚОЖАМИЯРОВТЫҢ «АЛТЫН ТАУЛАР»
ОПЕРАСЫ: «ТАПСЫРЫС БЕРУШІЛЕР» МЕН «ЖАСАУШЫЛАР»
АРАСЫНДАҒЫ СЮЖЕТТІК КЕЛІСПЕУШІЛІКТЕР МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ**

*Абілхайырова Н.Ж., «Вокалдық өнер» мамандығының 1 курс магистранты,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, профессор
Құрманғалиева М.С.*

Кеңес Одағы кезінде барлық одақтас республикалар үшін ортақ идеологиялық бейімдеуді енгізу мақсатында тұжырымдама ойлап тапты, оның шеңберінде барлық республикалар музыкалық және негізгі сюжеттік желілері ғана емес: ұлтаралық өзара көмек (ұлы орыс халқы кіші халықтарды қолдауда үлкен рөл атқарды, романтикалық ұлтаралық желі (орыстар мен қазақтар арасындағы көркем шығармалар контекстінде некеге тұру көтермеленді), опера желісі бойынша қазақ жеріндегі тың жерлерді көтеруге экономикалық көмек (көшпелі өмір салтын жою), Мәскеудің өз халқының арасында жоғары құрметке ие өнер және мәдениет қайраткерлерінің «еңбегін тегістеу» үшін қойған көптеген ньюанстары мен міндеттері байқалды.

1960 жылдары Нұрғиса Тілендиев қазақ халқы арасында өте танымал болды. Нұрғиса Тілендиев - көрнекті қазақстандық композитор, Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері. Ол көптеген шығармалардың авторы: опера, симфония, камералық музыка және киноға арнап музыка жазды. Оның әйгілі операларының бірі – қазақстандық музыкалық мәдениеттің маңызды туындыларының бірі болып табылатын «Алтын таулар» операсы.

Нұрғиса Тілендиев 1938 жылы 9 сәуірде Қазақстанның Алматы облысындағы Асылкейшек ауылында дүниеге келген. Ерте жасында ол музыкаға қызығушылық танытып, 1955 жылы Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясына композиция факультетіне оқуға түсті. 1960 жылы ол консерваторияны сәтті бітіріп, өзінің кәсіби мансабын композитор ретінде жалғастырды.

Оның музыкалық стилі Қазақстаннан тыс жерлерде кеңінен танылды және аймақтағы музыкалық мәдениеттің дамуына айтарлықтай әсер етті. Нұрғиса Тілендиев музыкалық білім беру саласында да белсенді жұмыс істеді және Алматы консерваториясында сабақ берді. Ол Қазақстанның музыкалық және мәдени өмірінде өшпес із қалдырды және қазақстандық музыка тарихындағы маңызды тұлға болып қала береді. Осы жылдары Н. Тілендиев «Достық жолымен», «Менің Қазақстаным» кантатасы, «Ата толғауы», «Халық қуанышы», «Қайрат» шығармаларымен танымал болды. Бұл шығармалардан оның туған халқын қалай жақсы көретіні, туған қазақ халқына арнағаны көрінеді. Н. Тілендиевтің маңызды қасиеттерінің бірі – қазақи құндылықтарға ие болатын. Ұйғыр композиторы Қ.Қожамияровпен бірге операны даулы мазмұнмен жазуды тапсырған басшылар мен партия қызметкерлері бұл мінездің ерекшелігін байқаған болуы мүмкін.

Неліктен таңдау Н.Тілендиев пен Қ.Қожамияровқа түсті? Сол кезде партия идеологтары халық арасында болып жатқан барлық үрдістерді бақылап отырды. Бүгінде ежелгі заманнан бері Қазақстан аумағында көптеген түркі халықтары арасында әлеуметтену орын алғаны құпия емес. Сонымен қатар, қазақтардың өздері өз аумақтарын қастерлеу және қорғау дәстүрлерін құрметтеді, қағидаттарды сақтайды және т. б. кеңес заманында халықтар арасындағы келіспеушіліктер туралы айтпау мүмкін болмады. Қазақстанға басқа халықтар жер аударды және жаңа Отанның орталығы болды. Мұның бәрі белгілі оқиға, бірақ олар маңызды дүние туралы айтпады: Жаңа тұрақта орын алған ұлтаралық кейкілжіңдер.

1926 жылдан бастап Қазақстанда 63434 ұйғыр өмір сүрді. 1989 жылғы санақ бойынша ұйғырлардың басым көпшілігі әлі күнге дейін Қазақстанның оңтүстігінде тұрады. Олардың ең көп шоғырлануы Алматы және Талдықорған облыстарында болды. 1926-1960 жылдар аралығында Қазақстанда қазақтар мен ұйғырлар арасында қақтығыстар орын алды. КСРО мен Қытай арасындағы шекара ашылғаннан кейін Шыңжаңнан қоныс аударушылардың алғашқы толқыны Қазақстанға ағылды. Қақтығыстардың негізгі себептеріне нәсілдік және этникалық келіспеушіліктер, ресурстар үшін бәсекелестік, сондай-ақ саяси шиеленістер кірді. Сонымен қатар, Кеңес өкіметі ұлттық азшылық саясатын жүргізді, нәтижесінде әртүрлі этникалық топтар арасында шиеленісті жағдайлар туындады. Аталған кезеңде Кеңес өкіметі ұлттық азшылықтардың, соның ішінде ұйғырлар мен қазақтардың саясатын жүзеге асырды, оның шеңберінде ұжымдастыру мен қуғын-сүргін жүргізілді. Бұл қоғамда шиеленісті тудырды, өйткені әртүрлі этникалық топтар ресурстар мен аумақтарға қол жеткізу үшін бәсекелесті. Мұндай қақтығыстар әлеуметтік шиеленістер, экономикалық бәсекелестік және кейде зорлық-зомбылық түрінде көрінуі мүмкін. Бұл қақтығыстар тұрақты емес және аймақтағы нақты жағдайлар мен саяси жағдайға байланысты болды [1].

Н.Тілендиев пен Қ.Қожамияровтың «Алтын таулар» операсы диссертациялық жұмыстың аясында, ұсынылған кезеңдегі опера өнерінің барлық бағыттарын қарастыруды шештік. Уақыт идеологиялық контексте белгілі бір тақырыптарға арналған жұмыстар болғаны белгілі. Идеологиялық тұрғыда, қазақ жеріндегі ұлтаралық қарым-қатынасты ынтымақтастық және достық мақсатында көрсету мәдениетте де көрініс тапты. Жоғарыда аталған опера екі ұлт арасындағы ортақ байланыс тудыратынын көрсетеді. Екі ұлтқа ортақ дүние қарым-қатынасты дұрыс арнаға бұрады деген сенімде болғаны анық. Қазақ сазгері, күйші, «Отырар сазы» оркестрінің жетекшісіне тың игеру туралы опера жазуға не түрткі болды? Маңыздысы, опера композитордың шығармашылығына жақындығы жоқ ұйғыр композиторымен бірге жасаған жұмысы ретінде белгілі.

Н.Тілендиев пен Қ.Қожамияровтың «Алтын таулар» операсының 1960 жылдары партиялық-кеңестік мәдениет және өнер қызметкерлеріне идеологиялық бақылау күшейген тұсында жарық көруі кездейсоқтық емес. Нақтырақ, 1954 жылы II Бүкілодақтық өткен съезде «марксизм-ленинизмнің шығармашылық дамуы» негізінде кеңестік идеялар мен бастамалардың

дұрыстығын растайтын шығармашылық жұмыстардың жасалуын тапсырды. Н.Тілендиев пен Қ.Қожамяровтың «Алтын таулар» операсы сөз жүзінде қазақстандық мәдениеттің жетістіктерінің өзіндік көрінісі болып саналғанмен, шындыққа жанаспайтын, екі түрлі композитордың сәтсіз туындысы болды. Олай деуге негіз бар, 1960 жылы опера Абай атындағы опера және балет театрында премьерә өтіп, одан кейін қайта қойылмады.

Сол кезде Н.Тілендиев, Қ.Қожамяровпен жазылған опера мемлекеттік тапсырыс болып табылады. Сюжетке тоқталайық:

Қарлы шынмен көшпенді малшы Жаяу келеді. Қасында жары Халима, бес жасар ұлы Әли және емізулі Жауһар есімді қызымен ұжымдастырудан қашып барады. Кенеттен малшы құздан құлап, Әлиді отряд бастығы Орлов асырап алады. Анасы ұлын өлдіге балап, қызымен қалады.

Арада жиырма жыл өткен соң Жауһар трактор бригадасының бригадирі болып шығады. Ал жолдасы Еркебай мал шаруашылығымен айналысады. Жауһар мал шаруашылығын ескілік, ал тың игеру болашақтың жарқын көрінісі ретінде есептейді.

Осы арада жас агроном ретінде Олег келеді. Бірақ Олег пен Жауһардың ойына Еркебай бірнеше мәрте қарсы келіп, бұзақылық жасайды.

Операның соңында Еркебай өз ойының дұрыс еместігін түсініп, Жауһардан кешірім сұрайды, Жауһар келісімін бермейді. Ол жаңа өмір бастайды.

Операның соңы. Олегтің әкесі келді, ол 25 жылғы тарихты баяндайды. Олегті қарлы боранда тауып алғанын, есімі Әли екенін естіртеді. Көпшіліктің ортасында Жауһар мен анасы жоғалған Әлимен қайта қауышады. Бақытқа жол ашқан коммунистік партияға халық өз ризашылығын білдіреді.

Осындай сюжетке құрылған Н.Тілендиев пен Қ.Қожамяровтың «Алтын таулар» операсы сәтсіздікке ұшырайды. 500 ден астам төл туындысы бар Н.Тілендиевтің қазақ даласына тараған атақ-даңқы, халқының құрметі операның жетістігіне кепіл болуы керек еді. Операның сәтсіздігінің сыры неде?

Шындыққа жанаспаудың бірінші себебі операның идеологиялық астарының өзі Н. Тілендиевтің ішкі сенімдеріне сәйкес келмегендігімен байланысты болды. Қазақстан саясатының барлық бұрылыстарын және «коммунизмнің» қазақ қоғамының үйлесімді құрылымын қалай бұзғанын көрген адам ретінде композитор операның сюжетіне де қатты ашуланды.

Сонымен қатар, қазақ зиялыларының көпшілігі сияқты Н.Тілендиев тың жерлерді игерудің зиянды әсері туралы білді. Тың игеру мал жаю үшін ең жақсы шалғынды жерлерді иемденгенін бәрі білді, бұл жайылымдар мен жылқы шаруашылығының жойылуына әкелді.

Аталған операның бастан-ақ шынайылықтан шықпауы бірден бір себеп. Опера Н.Тілендиев пен Қ. Қожамяровқа үкіметтен тапсырыс ретінде келеді. Одан орындау міндеттелгендіктен, сюжеті де үкімет қызығушылығынан туындайды. Бұл туралы Т. Жәкітайұлының 2007 жылы жарық көрген «Нұрғиса Тілендиев» эссе жинақтарында көруге болады [2].

Бұл кітапта Т. Жәкетайұлы Әуезов пен Тілендиев арасында болған қызықты диалогты жүргізеді. Бұдан шығатыны, екі ұлы адам осы сюжеттің

идеологиялық контекстінің мәселелерін өте нәзік және мұқият талқылайды. М.Әуезов сюжетті талқылау кезінде Н. Тілендиевке былай деді: «Мұхаң күрсініп:

-Мынау айтқан дүниең үлкен ойды керек қылатын нәрсе екен,-деді.- Шынында жалғыз сендер емессіңдер, біздің жазушыларымыз, ақындарымыз да жер игеру мәселесімен шұғылданып, еңбек істеп жатқанға ұқсайды. Бірақ менің ойымша, солардың еңбектері ақша табу мәселесі мен саясатты мадақтаудың түрі ғана. Қазақ халқына құдай жерді бергенде ірітіп-шірітіп, тілім-тілім қылып жыртсын деп берген жоқ. Түптің түбінде байлықтың пайдасын басқалар көріп, біздің халық құралақан қаларға ұқсайды. Сендер жазатын операларыңның қандай бағытта шырқалатынын мен біліп отырмын. Операның аяғы уралап бітетін шығар,- деп жымыып маған қарады» [2, 29 б.].

Бүгінгі таңда көптеген мәдени қайраткерлердің шығармашылығын зерттей келе олардың идеологияларына қайшы келетін факторлар анықталуда. Ол кезде адамдар өздерінің ашуын жалпы айта алмады, тіпті серіктестерімен ой бөлісе алмады. Сол кезде, қарсылық айтқандардың бәрі психикалық ауруханаға айдалды. Дәл осы уақытта саяси келіспеушілік те қатаң түрде көрініс тапты, қоғамның жамандықтарын ашық көрсететін адамдар қудалана бастады. Бірақ бұрынғы әдістермен келіспеушілікті тоқтату мүмкін болмады. Сондықтан саяси айыптаулар «жасырын» бола бастады. Қазақстанда саяси қудалаудың мысалдары көп болды. Мысалы, Шығыс Қазақстан облысының орыс тілі мұғалімі М. Елікбаевтың тағдыры, майдангер, жоғары білімі бар маман. Ол 1953 жылдың күзінде КОКП Орталық Комитетінің бірінші хатшысы болып тағайындалған Н.Хрущевтің атына хат жазды, онда М.Елікбаев жеке құқықтардың бұзылуы, ұлттық саясат саласындағы кейбір бұрмаланулар, атап айтқанда, қазақ тілінде оқытатын мектептердің қысқаруы және билік жүргізіп отырған саясаттың басқа да кемшіліктері туралы айтты. «Мемлекеттік Қауіпсіздік Комитеті мен Шығыс Қазақстан облысы партиясының Күршім аудандық комитеті қабылдаған тәрбие шараларынан кейін ол КОКП қатарынан шығарылды. Әрі қарай, бүлікшіл мұғалім психиатриялық ауруханаға айдалды, ал ол аштық жариялаған кезде олар оны күштеп тамақтандырды. Жалпы, КСРО Денсаулық сақтау министрлігі қызметкерлерінің мәліметтері бойынша, елде 90 мыңнан астам «келіспеушілер» психиатрия арқылы жазаланды» [3].

Сонымен, Н.Тілендиев пен Қ.Қожамияровтың «Тың» тақырыбына опера жазу міндетін талқылау кезінде композитор бірден артықшылық береді: «- Сонда ол жазып жатқан операларың саясаттың операсы ма, өмірдің операсы ма, жоқ болмаса тарихтың ба? Соның драматургиялық жағын қалай шештіңдер, - деді. Мен шынымды айттым.

- Аға бұл операмыз таза саясаттікі, - дедім. Мұхаң:

- Сонда қалай болды мұның өзі. Сенің ойың қандай,- деді таңырқап. Қарасам,

Мұхаң түрінде шын ықыласымен білгісі келіп тұрғаны байқалады» [2, 33 б.] диалогтан көрініп тұрғандай, М.Әуезов пен Н.Тілендиев операның уақытша екенін түсінді, өйткені өнер туындысы саясаттандырылмауы керек.

Осы сөздерден біз Н.Тілендиевтің таза саяси тәртіпті көретінін және оған ашуланғанын түсінеміз. М. Әуезов мұнда басты кейіпкерлердің өмір тарихына баса назар аудара отырып, драмалық түрде айналып өтуге болатынын айтады.

Композитор Н. Тілендиев те, М.Әуезов те жайылымдық мал шаруашылығын бүкіл қоғамның және жаңа, прогрессивті, тракторлармен байланысты, тың жерлерді игеру мен кеңестік коммунистік қоғамның құзыреті деп санайтын барлық қазақтарды бейнелейтін ескі, артта қалған әлем арасындағы қарсылық тақырыбы түбегейлі дұрыс қарама – қайшылық емес екенін түсінді.

Қазақтар ғасырлар бойы ата-баба жерін пайдаланды, енді тың жердің келуімен қазақтың дүниетанымымен байланысты барлық нәрсе кенеттен артта қалып, қажетсіз болып, өркендеу мен прогреске кедергі келтірді. Операда қойшының қызы тың жерді дәріптейтін қоғамның алдыңғы бөлігінің үлгілеріне айналады.

Сол кездегі оқиғалардың осындай бұрылысымен олар ұлттық дәстүрлерді өзгерту және жою қажеттілігін атап өткісі келді. Билік үшін операда ұсынылған екінші сурет, оны белгілі бір бүркіт тәрбиелеп, оған «Олег» есімін берді. Операның соңында, сюжетке сәйкес, Әли мен Жауһар өздерінің туған ағасы мен әпкесі екенін түсінеді. Сонымен, операда Кеңес өкіметінің арқасында туыстары бірігіп, бір-бірін тапқаны көрсетілген. Содан кейін Әли-Олег кімнің кінәсінен жетім қалғанына және орыс Орловтың ұлы болғанына күмән туындауы мүмкін емес еді. Зал қазақ баласын тәрбиелеген «үлкен ағаның» тектілігінен қол шапалақтауы керек еді. Мұның бәрі, әрине, композитор Н. Тілендиевтің сезіміне әсер етті. Апофеоз ретінде опера жазу тапсырмасы екі композиторға берілді: Н. Тілендиев және Қ.Қожамяров. Бұл мәселе бойынша М. Әуезов пен Н. Тілендиевтің де пікірі болды:

«Н.Тілендиев:

-Солай жасауға тура келеді аға,- деп күмілжідім. -Олай бітірмесек біздің еңбегімізді бір-ақ күнде жоққа шығарады.

Мұхтар Әуезов:

- Тапсырмамен Құддыс екеуің опера жазғалы жатырмыз дейсің. Мұны қолға алғаннан кейін бітірулерің хақ. Бірақ есінде болсын, біріншіден біреумен бірігіп жазылған дүние мүлде дұрыс емес,- деді. -Екіншіден, екеуің екі ұлттың адамысыңдар. әннің ырғақтары мен музыка иірімдерін әр ұлт өз деңгейінде түсінеді. Сен болсаң ұйғырдың ұлттық дәстүрі тұрмақ, тілін білмейсің. Сөйте тұра ұйғырмен бірігіп музыка жазбақсың. Ал Құддыс болса қазақтың тарихы мен тілінен мақұрым. Арқаның сазды әндері оның түсіне де кірмейді. Осыдан келіп екеуің бірігіп жазғандарыңнан не шығады? Мен соған таң қалып тұрмын. Бұл-жылқының қылынан ескен шылбыр мен кендір жіпті біріктіріп байлап қойғандай емес пе,- деді маған қарап күлімсіреп». [2, 32 Б.].

Композиторлардың мұндай тандемі ерекше және сәл оғаш болды. Әр композитордың өзі терең ұлттық, бірақ Н.Тілендиев – қазақ халқының ұлы, ал Қ.Қожамяров – ұйғыр. Белгілі болғандай, осы жағдайға дейін композиторлар арасында мұндай тандем ешқашан жасалмаған. Мұның тағы бір мақсаты бар:

коммунистік идеология үшін кіші халықтардың «ұқсастығын» көрсету маңызды болды.

Естеріңізге сала кетейік, осы уақыт аралығында қандай шығармалар және кім жасады және олардың көпшілігі партияның тапсырысы бойынша құрастырылған деп айту керек. Бұл сияқты жұмыстар:

Қ. Мусин «Таң шолпаны» үш көріністі операсы (1967) либретто авторы Н.Баймұхамедов. Опера Кеңес үкіметінің ықпалымен мектеп салып, жастарға білім үйреткен жас мұғалім жайлы. Оған қарсы шыққан ескі патша дәуірі адамдарының іс-әрекетін әшкерелейді. [4]

С. Мұхамеджановтың «Айсұлу» (1964) лирико-комедиялық операсы – қазақтың алғашқы күлдіргі операсы. Опера жас ғалым мен романтик ақынның колхоз қызына ғашық болуы, және өз сүйгендерін табуы жайлы. Тұсаукесері 1964 жылы 30 сәуірде өтті [4].

Е.Рахмадиев, А.Бычков, Г.Гризбил «Степное зарево» операсы Кеңес Одағының 50-жылдығына арналып жазылған үш актілі опера. Либретто авторы: Д.Снегин. Опера қазақтар мен орыстардың достығын, олардың Қазақстанның Жетісу аймағында кеңес үкіметін орнатудағы біріккен күресі туралы жазылған [4].

Е.Брусиловский «Наследники» (Ізбасарлар), (1962) үш көріністі, прологты опера. Либреттоның авторлары Н.Анов, М.Балыкин. Қ.Қошамияров пен Н.Тілендиевтің «Алтын таулар»(1960) операсында алғаш рет қарастырылған тың игеру тақырыбына кейінгі жылдары Е.Брусиловскийдің «Наследники» операсында жалғасын тапты.

Бүгінгі таңда 1950-1970 жылдардағы музыкалық мұраны қайта құру, қайта қарау бойынша үлкен жұмыс тұр. Кеңестік өткен кезең сол кездегі Қазақстанның музыкасына үлкен із қалдырды, бірақ өзіндік музыкалық кенеппен және музыкалық әуендермен, сөз тіркестерімен ерекшеленетін теңдесі жоқ музыкалық шедеврлер – Қазақстанның композиторлық шығармашылығының бірегей үлгісі болып табылады [4].

Қолданлған әдебиеттер тізімі:

Электрондық ресурстар

1. Козыбаев З. Что не поделили казахи с уйгурами?(конфликт в Шелике приобретает угрожающие масштабы)- Алма-Ата, 18.12.2006г. // <https://amp.dw.com/ru/chto-ne-podelili-kazahi-s-ujgurami/a-2276224>

Кітаптар

2. Жәкітайұлы Т. Н. Тілендиев : эссе. – Алматы : Орда, 2007. - 166 б.

Электрондық ресурстар

3. А. Аяған, Б. Шаймерденова. Общественно-политическая жизнь в республике в 1950-е годы: <http://bibliotekar.kz/istoriki-kazahstana-za-9-klass-nachalo-x/2-obschestvenno-politicheskaja-zhizn-v-r.html>

Кітаптар

4. Күзембай С. Қазақ опералары. – Алматы : Жібек жолы, 2010. - 296 б.

ДАУЫЛПАЗ КҮЙШІ ГЕНЕРАЛ АСҚАРОВ

*Прилепесов Б.А., «Дәстүрлі музыка өнер (домбыра)» мамандығының 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.*

Қаратаулықтардың күй толғау мәнері әркилы, әуен өзегі ортақ болса да бірін-бірі қайталамайды, әр жүйрік өзінше шабады. Жаппас Қаламбаев Арқа мәнеріне бой ұрып Тәттімбетше «қырық буын қосбасар күйге» жүйріктеу болса, Төлеген Момбеков әндете шертілетін теріскейдің байырғы желдірмесіне бейімдігінен танбайды, Файзолла Үрмізов Сарысудың мәнерімен кері толғауға әуес болса, Ергентай Борсабаев Шу өлкесінде кең тараған «ыңғайтөкпешіл» (эпикалық) шертіске құмбыл. Атабек Асылбеков толғау күйлерді мінсіз тартса, Сейітхан Әлімбеков аңыз күйлерді тарау-тарауымен ағытар еді.

Ал, Генерал Асқаровтың әуезі алабөтен әуелей жөнелетін еді, мәнері жоғарыда аттары аталған күйші замандастарының ешқайсына ұқсамайтын, жалқысаяқ сазбен шанақты жаңғырта толғай кеткенде домбырадан пейіштің үніне барабар сиқырлы әуез шығардай болатын, ол Қаратаудағы домбыра шалудың байырғы табиғатынан ешқашан айнамайтын, теріскей сазының кейде қатты, кейде нәзік, кейде шат, кейде қамкөңіл мінезін нақты баса шертетін, сезімшіл ноталары жорта тәкәппарсыңған тыңдаушысының еңсесін езіп, асқақсымақ көңілін кемсендетіп пушайман жағдайға түсіретін, қос ішектен төгілген көкейкесті қағысы пенде түгілі бетпақдаланы оятатандай құдіретке ие еді. Генералдың сыршыл да сұлу шертісін ел бір қаққанынан танитын, оны өзгелермен шатастыру да мүмкін емес еді, күйшінің «шалқыта», «желдірмелете», «әндете», «шертелей», «төкпелей» «толғаулата» «жолдықоңырлата» тарту мәнері өз алдына бөлек еді, аққудың дауысын, бозінгеннің боздауын, бесжорғаның жүрісін екі ішекпен күңіретуі – шеберлік атаулының шыңына баларлық дауа болмаса қанға біткен қасиет демеске тыңдаушысының еш амалы қалмас еді-ау. Қаратауда бірінен-бірі өткен дәулескер күйшілер заманда көп болған, бірақ солардың ішінде Төлеген мен Генералдың өнері өзгелерден артық болғаны жалпыға мойындалған ақиқат, тума талант иелерінің өнеріне бас иген тыңдаушылары, теріскейдің күй талғайтын кірпияз елі бұларды «Қаратаудың қос қыраны» деп аттарын ардақтай атағанды құп көретін. Сол Қаратау мұзбалағының бірі – Төлеген болса, екіншісі – дауылпаз күйші Генерал Асқаров еді... [1].

Генерал Асқаров 1940 жылы 14-ші мамырда, Оңтүстік Қазақстан облысының Созақ ауданы, Шолаққорған ауылында дүниеге келді. Баланың атын Генерал деп қоюының бір себебі, әкесі ұлы дүниеге келген жылы генерал атағын алуымен байланысты болған.

1957 жылы орта мектепті үздік бітірген соң, Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына оқуға түседі. Жас дарын Алматыдағы ұлағатты ұстаздар мен шығармашылық ортаның назарына іліге бастайды. Өз қатарластарынан – композиторлар Шәмші Қалдаяқов, Ілия Жақанов, күйші Жүмекен Нәжімеденов сияқты қазақ мәдениетінің болашақ тұлғаларымен араласады, достасады. Кәсіби музыкалық біліммен сусындап, ноталық сауатын жетілдіреді, Ықылас, Сүгір күйлерімен қоса Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина тундылары да нақышына келтіре тарта бастайды. Тәттімбеттің шертпе күйлерін ұстазы Жаппас Қаламбаевтан үйренеді. Өзінің алғашқы әндері мен күйлерін де осы студенттік кезеңде жаза бастаған еді. Біршама шығармалары Республикалық радио арқылы халыққа тарай бастады, белгілі өнер иелері Генералдың қолынан шыққан әндерді репертуарларына қосып, күйтабақтарға жаздыра бастады. Алайда өнер теңізіне құлаш ұрған жас Генералды тағдыры өзге арнаға бұрды. Генералдың кәсіби музыкалық білім алам деген тілегі орындалмай қалды, оның бір себебі Генералдың анасының тілегін тыңдаған нағашы ағасы Елбергеннің «Өнердің жолы ауыр болады, күй қонған кісі – Сүгірдей-ақ болар.., атадан жалғыз туған баласын, одан да заманына сай кәсіп таңда, қарағым» – деген сөзі еді [1]. Нағашы сөзінен аттай алмаған күйші амалсыз консерваториямен қоштасады. Артынша Алматыдағы Қазақтың Мемлекеттік ауыл шаруашылығы институтына құжат тапсырып, сол кездегі ең мәртебелі мамандықтың бірі – агрономияны таңдайды.

Институт қабырғасында жүргенде де киелі өнерді тастай алмады. Студенттік әуесқой оркестрге қатысты, жеке күйшілігімен танымал бола бастады, қазақ радиосына Тәттімбет, Сүгір, Жами, Төлеген күйлерін жаздырады. Генералдың дарынын аңғарған аға бұын өкілдері – Манарбек Ержанов, Ғарифолла Құрманғалиев, Жамал Омарова, Роза Бағланова, Қали Жантілеуов, Үрістембек Омаровтар жас күйшінін ешкімге уксамайтын дарындылығын жоғары бағалайды, күйшілік қарымына тәнті болады. Ал төл ұстазы – Жаппас Қаламбаев орындаушылық стилінің қалыптасуына ықпал етеді, шертпе күйдің күрделі үлгілерін игеруге баулиды, дәстүрлі орындаушылық өнерге тәрбиелейді. Қатар жүріп сыйласқан жан досы Шәмші Қалдаяқовпен шығармашылық және достық қарым-қатынаста болу Генералдың ән саласында тамаша туындылар жазуына тікелей әсер етті. Сол кездегі студент қауымы арасында «Сен ғана», «Ақын қызға», «Неге сүйдім бұлбұл құсты», «Түсіндірші сүйіктім», «Сенің көзің», «Жас тілек» сияқты әндері кең тарады, сонымен қатар «Дала еркесі», «Ақ шабақ», «Сезім күйі» атты күйлерін де шығарады, кейіннен бірқатар әндері КСРО халық әртісі Ришат Абуллиннің, әнші Майра Жүрсінованың орындауларында радио эфирінен берілді, күйтабаққа жазылды.

1963 жылы Қазақтың Мемлекеттік ауыл шаруашылығы институтын тәмәмдап туған өлкесіне оралды, Сүгірдің алдын көрген ағалары – Төлеген Момбеков, Файзолла Үрмізовтермен араласты, Қаратаудың күйшілік өнерін одан ары қарай насихаттай бастады. Қазақ радиосынан күйшінің орындауындағы шығармалар үнемі беріліп тұрды. 1975 жылы «Жазушы» баспасынан шыққан Ж.Иманалиев пен М.Айтқалиев құрастырған «Қаратау шертпелері» атты

кітапқа Генерал Асқаровтың орындаунда бірнеше күйдің нотасы енді. Елде жүрсе де Алматыға жиі шақыртылып тұрды, үлкен сахналарда өнер көрсетіп ел ықыласына бөленді.

1969 жылы Бүкілодақтық «Мелодия» фирмасынан күйшінің жеке грампластинкасы жарық көрді, күйтабақ-пластинаға Сүгірдің сирек орындалатын тоғыз күйі жазылды. Генерал Асқаров шерткен Сүгірдің «Аққуын», «Назқоңырын», «Қосбасарын», «Шалқымасын» КСРО халық әртісі Нұрғиса Тілендиев пен өнер зерттеуші ғалым – Уәли Бекенов жоғары бағалады. Уәли Бекенов «Шертпе күйдің шеберлері», «Күй табиғаты» атты кітаптарында Генерал Асқаровтың орындаушылық ерекшеліктеріне жақсы баға берді.

1995 жылы облыстық «Мақтау грамотасымен», 1997 жылы «Созақ ауданының құрметті азаматы» атағымен, 1998 жылы облыстық «Зерде» стипендиясының иегері болып марапатталды.

Ұлы тұлғаны халық 1999 жылы ақтық сапарға шығарып салды. Күйші Созақ ауданындағы Қарабура кесенесінде атақты, лауазымды батыр, күйшілердің жанына жерленген.

Сол жылы өз шығармашылығының жаңа белесі ретінде күйлері мен әндерінің күйтабағын (диск) жазуды жоспарлаған еді, ажалға пенденің қайраны бар ма, әндері мен өзінің төл күйлерін жарыққа шығарам деген тілегіне жете алмады, үлгере алмады. Дегенмен, өзінің туындылары жазылған күйтаспасын, күйге, өзінің шығармашылығына қатысты мәліметтерді жақсы көрген інісі, консерватория профессоры – Біләл Алпанұлы Ысқақовқа аманат еткен. Оның алдында Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының фольклор кабинетіне өз туындыларының жаздырып, енді сол шығармаларын радиоға жаздыруды, жүйелеуді, нотаға жаздырып жинақ шығаруды қолға алмақ арманы да болған еді.

Алғаш шыққан «Мәңгілік сарын» күй антологиясының редакторлары – Базаралы Мүптекеев пен Саян Ақмолда Қазақ радиосының алтын қорында сақталған Генерал шерткен күйлерді аталмыш антологияға енгізіп игілікті іс атқарғанын айта кетуіміз керек. Дәулескер күйші өз елінде де көптеген дарынды ізбасар-шәкірттер тәрбиеледі, қазіргі кезде Созақ даласында даңқы өрлеген өнерпаздар – Бекберген Избалаев, Ерғали Әлімханұлы, Кенжебай Шал, Жұбаныш Жексенұлы күйшінің қолынан тәлім алғандарын мақтанышпен айта жүретін азаматтар. Дәулескер күйші – Генерал Әбдірауықұлы өзінің жарқын ғұмырында қазақ өнерінің, оның ішінде Қаратау күйшілік мектебінің атын алты алашқа жайды. Генерал өз жерін, өз елін шексіз сүйді, туған туыс-бауырға қамқорлығы көп болды. Перзенттеріне деген мейірімі айрықша мол әке еді, сырт келбеті айбарлы болғанмен болмысы бала мінезді, ақкөңіл әрі жұмсақ жан болатын. Әншілікке әуес болған қызы – Табиғаттың алғашқы ұстазы да өзі болды, оның өнер жолын қууына өзі қолдау жасап, ән салуды игеруіне тікелей жетекшілік етті. Тоқсаныншы жылдардың аяғына күйшінің денсаулығы нашарлады, сыршыл жүрегінің сыздауы жиілеп кетті. Алланың әмірі жеткенің сезгендей өмірлік серігі – Жаңыл Қаламбаеваға әулет амандығын аманат етті, жастайынан жолдасы болған қырмызы домбырасын күй жолындағы мұрагер ұлы – Сұлтанға қалдырды.

Генерал Асқаров азаматтық сезімнің ұшқырлығымен, туған жерге және адамдарға деген шынайы махаббатымен дараланатын.

Дархан жүректі азамат, белгілі күйші, сезімтал да сергек адам ретінде Генерал Асқаровтың жарқын бейнесі біздің жүрегімізде ұзақ сақталады.

Қаратау күйшілік дәстүрді жалғастырып, насихаттап өткен шертпе күйдің шебері – күйші Генерал Асқаровтың сіңірген еңбегі мол, қолтаңбасы ерекше, өзінің даралығымен өнер тарихында белгілі орын алары сөзсіз. Оның күй қоры 50-ге тарта өзі орындаған күйлері мен 10 шақты авторлық ән-күйлерінен тұрады.

Генерал Асқаровтың орындаушылық тағы бірі қыры, оның Қаратаудан бөлек Арқа күйлерін де шертуінде, мысалы Тәттімбеттің барлық күйлерін шебер тартқан деседі, өкінішке орай Генерал Асқаровтың бізге тек Тәттімбеттің «Сылқылдағы» ғана жеткен.

Көреген көнекөз күйшілер көп күйлерді Генералға тартқызған, ол кісінің тәтті дыбыстары мен қайталанбас шертісіне риза боп, құлақ құрышын қандырған дейді қариялар. Тіпті шығармашылық табыстырған досы Төлеген Момбеков те көп күйлерді Генерал Асқаров отырғанда тартуға бата алмай, әдептен озбай, Генералдікі оригиналға жақын деп тартынып отырған деседі. Төлегеннің орындауында қоңыр лиризм басым болса, Генералдың тартысында шабытты жігер сезіліп тұрады, сырттай тыңдаған адамға тартылған күйдің тынысы көтеріңкі боп көрінгенмен ішкі күйзелісі запырандай ащы болатын.

Генерал Асқаровтың шертісіне шәкірті Жанғали Жүзбаев мынадай суреттеме береді: «Генералдың сыршыл да сұлу шертісін ел бір қаққанынан танитын, оны өзгелермен шатастыру да мүмкін емес еді, күйшінің «шалқыта», «желдірмелете», «әндете», «шертелей», «төкпелей» «толғаулата» «жолдықоңырлата» тарту мәнері өз алдына бөлек әңгіме, аққудың сұңқылын, бозінгеннің боздауын, бесжорғаның жүрісін екі ішекпен күңіренуі – шеберлік атаулының шыңына баларлық дауа болмаса қанға біткен қасиет демеске тыңдаушысының еш амалы қалмас еді-ау» [1, 77 б.].

Генерал Асқаровтың заманында Жаппас Қаламбаев, Нұртай Жаңбыршин, Төлеген Момбеков, Мағауия Хамзин сынды ғасырда бір туатын өр тұлғалар өмір сүрген. Олардың әр қайсысымен шығармашылық қарым-қатынаста болған.

Қазақ өнеріне баға жетпес байлық қосқан елуге тарта өзі орындаған күйлермен, он шақты авторлық күйлерін жеткізіп, күйшілік өнердің, аспапта орындау үлгісін жаңартқан біз үшін қайта келмес дарабоз тұлғамыз. Даңқты орындаушымыз күйді жүрекке жеткізіп, сан сырлы әуенді пернеге басып, ұрпақтан ұрпаққа, ғасырдан ғасырға ұзық ғұмыр сыйлап келеді. Домбыра өнерінде, күй тарихында аты алтын әріппен жазылған Генерал Асқаров.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Наз қоңыр. Генерал Асқаровтың орындауындағы күйлер. (Құрастырып, ғылыми түсініктемелерін жазған Жүзбай Жанғали.) – Астана, 2015. – 84 б.
2. Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы музыка өнері: Очерктер. – Алматы, 2008. – 288 б.

3. Шегебаев П. Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана, 2017. – 327 с.
4. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография. – Алматы; 2018. – 372 с.
5. Мүптекеев Б. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. Монография. – Алматы, 2022. – 304 б.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОГО КАМЗОЛА И АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КЮРДЮ И БАХАРИ)

*Мұсатай М. Х., магистрант 2 курса специальности «Искусствоведение»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
Юсупова А. К.*

Возрождение национальной культуры является одним из ключевых аспектов сохранения исторического и культурного наследия народа. В современном мире, где межкультурное взаимодействие и глобализация играют все более значимую роль, важность сохранения национальной культуры становится особенно актуальной. Национальная культура неотъемлема от сути идентичности народа, определяя его уникальность среди других культур.

Целью статьи является рассмотрение традиционного казахского женского камзола и азербайджанского женского кюрдю и бахари как средств сохранения культурного наследия.

Задача статьи – выявление особенностей казахского камзола и азербайджанского кюрдю и бахари, проведение искусствоведческого анализа в социокультурном контексте.

Объекты культурного наследия и национального брендинга характеризуют процессы нациообразования, однако они могут взаимосвязано влиять друг на друга, особенно в контексте формирования образа нации.

В качестве объекта национального брендинга и культурного наследия могут выступать уникальные природные пейзажи, исторические памятники, самобытные народные традиции, предметы декоративно-прикладного искусства и многое другое.

В советское время происходит ряд реформ, в связи с чем товары народного потребления стали производиться на фабриках массово и продаваться в магазинах. С расширением производства товаров, частично ушло в прошлое искусство рукоделия. Одежду, обувь, головные уборы – всё, что ранее делалось собственноручно, можно было купить в магазине.

Кардинальное изменение образа жизни казахов и европейская мода повлияли на то, что традиционный костюм перестает быть каждодневной одеждой. Советский период Казахстана остановил естественный ход эволюции

камзола, как одного из ключевых элементов казахской одежды. Точно таким же образом, азербайджанская культура претерпела разрушительные изменения.

Одним из таких отрицательных факторов, повлиявших на изменение костюма, была колонизация земель и процессы нескольких волн переселения в Казахстан [1].

Колонизация земель часто включает принудительную миграцию большого числа поселенцев из страны-колонизатора в саму колонию. Этот приток поселенцев принес с собой свои культурные нормы и обычаи, что привело к дальнейшей маргинализации и размыванию культуры коренного народа. Коренное население часто оказывалось маргинализированным на своей собственной земле, изо всех сил пытаясь сохранить свою самобытность и культурные обычаи перед лицом подавляющего влияния чужой культуры.

Несмотря на волны политических гонений с 1920 по 1950-е годы, в 1960-е формируется новый слой казахской интеллигенции. Конечно, и в это время были ограничения, но параллельно шли процессы возрождения и активизации культурной жизни. Новая волна интеллигенции, возникшая в это время, вероятно, сыграла ключевую роль в сохранении и развитии национального самосознания и культуры казахского народа.

1980-90-е годы знаменуют новый этап национального самосознания в казахском обществе. Пережитые политические события XX в., социальные и экономические проблемы советского этапа, и острый кризис самоидентификации в это время достигает возможных пределов. Колонизация земель, голод 1920-30-х гг., сталинизм, массовые репрессии 1937-1938 гг., ВОВ, декабрьские события 1986 г., распад Советского Союза, период перестройки, экономический кризис – каждое из этих событий является травматическим и оставило негативный след, и единственным выходом для укрепления государственности и процессов нациостроительства становится переосмысление исторического опыта и значимых культурных ценностей.

Укрепление национальной идентичности стало одной из приоритетных задач в развитии Казахстана в конце 1990-х и начале 2000-х. Наука и искусство освободились от многолетних идеологических запретов и стали развиваться на новом уровне. Это включало в себя возрождение исследований и популяризацию казахской истории, литературы, языка, традиционного искусства и др.

Общие исторические события оказали влияние на родственные культурные связи между казахами и азербайджанцами. В период коллективизации и индустриализации оба народа сталкивались со схожими вызовами и проблемами, что укрепляло их взаимопонимание и солидарность.

Несмотря на негативные последствия, культуры тюркского мира и Центральной Азии продемонстрировали удивительную устойчивость перед лицом колонизации. Казахам и азербайджанцам удалось сохранить и адаптировать элементы своей традиционной культуры. Они нашли способы развивать культурные традиции, создавая яркие и уникальные формы в декоративно-прикладном искусстве. Реконструкция и сохранение семантики и кроя уже существовавших в начале XX века видов традиционной одежды

сыграли значительную роль в сохранении и передаче знаний по технологии производства.

Сохранение национальной культуры предполагает охрану и развитие традиционных ремесел, которые являются основополагающим элементом культурного наследия. Анализируя этнографические материалы, можно увидеть, что большая часть казахской традиционной наплечной одежды схожа по крою (туникообразному) с одеждой тюркских народов южного Кавказа и Центральной Азии.

В то же время, у казахов встречаются и отличающиеся от других народов виды одежды. Среди них выделяется женский *бархатный камзол*. Камзол - короткий прилегающий вид традиционной наплечной женской одежды казахов. Он изначально был одеждой второго слоя [2], но позже, уже в XX веке стал парадным. Сохранились в основном аутентичные образцы этого времени. Казахский камзол является одним из ярких и узнаваемых элементов национального костюма, в котором заложен опыт народа в технологии производства, информация о семантике узоров и декора, способе ношения. Костюм, будучи памятником истории культуры, является своеобразным символом нации.

Казахские женские *камзолы* (рис. 1,2,3) отличаются яркой расцветкой тканей - обычно бархата, плюша. Ранние виды камзолов были более спокойных тонов и выглядели изысканно. Используемые в те времена органические красители и материалы способствовали созданию камзола с утонченной эстетикой.



Рис. 1. Камзол с қапсырма. XIX в.



Рис.2. Камзол с рукавами. XX в.



Рис.3. Камзол. 1965 г.

Камзолы-безрукавки шили для молодых приталенными, ярких цветов (красный, синий, зеленый, фуксия, и др.), для пожилых - более свободными и из тканей спокойных цветов (бордовый, темно-синий, темно-зеленый, темно-коричневый). Они могли быть застегивающимися на пряжку – *қапсырма* (рис.1). Қапсырма представляет собой плоскую серебряную застежку, декорированную орнаментом в разных ювелирных техниках, иногда и инкрустировалась камнями. В редких случаях, в зависимости от способа декорирования, полы камзола могли застегиваться на металлические шаровидные пуговицы *түйме*. Также камзолы украшались золотой или серебряной тесьмой, монетами, камнями, вышивкой.

Казахи и азербайджанцы - родственные народы, имеющие глубокие исторические связи. Оба народа относятся к тюркской группе, что делает их культурные особенности во многом схожими. Некоторое сходство есть и в формах традиционной одежды.

Кюрдю – азербайджанская короткая стеганая безрукавка (рис.4). Передние полы кроются в стык, к боковым срезам пришивались отдельно скроенные детали, обшитые мехом. Шили их из тирме (домотканая традиционная азербайджанская ткань) и бархата, ворот, разрезы и подол обшивали мехом. Также, бытовал и другой вид кюрдю (рис. 5), сшитый из замши темно-желтого цвета, и вся вышитая шелковыми нитками того же цвета.



Рис. 4. Кюрдю с мехом. XIX в.

Бахари (рис.6), также схожий с казахским камзолом, вид наплечной одежды. Он до талии плотно облегал фигуру, а на подол пришивали баску с мелкими сборками. Длина бахари могла быть чуть ниже бедер, рукава были по локоть прямого края, шился этот вид одежды из бархата на простеганной подкладке. Ворот, края рукавов и подол украшали тесьмой, лентой из ткани (косой бейкой) или золотыми кружевами [3].



Рис.5. Кюрдю. XIX в.



Рис.6. Бахари. XIX в.

Казахский и азербайджанский традиционный костюм различаются по гендерному и возрастному признакам.

В последнее время остро встают вопросы возрождения культуры у многих народов, особенно это касается сохранения культурного наследия. Предпринимаются усилия по сохранению своего языка, возрождению традиционного искусства и ремесел. Предметы декоративно-прикладного искусства стали символами возрождения национального самосознания и идентификации.

Сейчас в Казахстане происходит активное возрождение национальной культуры. В этой связи стало заметно сложение новых «ритуалов» в использовании элементов декоративно-прикладного искусства, когда традиционные предметы превращаются в актуальные. На улицах современного города можно заметить молодежь, которая носит национальный камзол, тубетейки, ювелирные украшения и одежду с казахской символикой.

Камзол, как символ этнического своеобразия, остается и по сей день, одним из значимых символов возрождения национального самосознания. Как и камзол, национальные украшения, многие другие предметы (*тақия, чапан, бешпент, көйлек*) народного декоративно-прикладного искусства сегодня производятся дизайнерскими брендами и стали вещами массового потребления, можно найти более упрощенные, доступные по цене варианты. Они служат не только проявления индивидуального стиля, но и неким зеркалом, отражающим изменения, происходящие в обществе.

В современном Казахстане приталенный *камзол* является незаменимым атрибутом праздничного образа на официальных мероприятиях, национальных праздниках и в повседневной жизни. Современный камзол отличается от того вида, который был «законсервирован» в начале прошлого века. Дизайнеры ищут новые пути выразить «казахскость» в современных вариантах традиционной одежды, в частности, камзола. Они не боятся экспериментировать и создавать уникальные варианты.

Несмотря на то, что Казахстан и Азербайджан пережили схожий исторический путь в советский период, можно констатировать, что азербайджанский традиционный костюм и его элементы в современное время не пользуются популярностью среди населения в той же мере, как у казахов.

Азербайджан славится своим богатым наследием в декоративно-прикладном искусстве, где выделяется изысканное мастерство керамистов, ювелиров и ткачей, а азербайджанские ковры стали символом национального искусства. Главный азербайджанский национальный бренд – это традиционные ковры.

Казахский камзол в наши дни - пример того, как национальное наследие может стать актуальным, обретая популярность среди современного поколения. Он может быть таким же полноценным национальным брендом казахов, как ковры у азербайджанцев.

Казахи и азербайджанцы имеют много общих черт. Оба народа ценят ручной труд, использование традиционных мотивов и сюжетов в создании объектов национального брендинга.

Национальные бренды, отражающие богатство культурного наследия, играют важную роль в формировании идентичности народа. Казахстан и Азербайджан, оба обладающие уникальными традициями и искусством, создали национальные бренды, которые стали символами национальной гордости и культурного богатства.

В условиях современности национальные бренды подвергаются эволюции, сочетая традиции с современностью. Инновации в дизайне и маркетинге позволяют им оставаться актуальными и привлекательными для

молодого поколения, поддерживая востребованность национальных брендов на мировой арене.

Важно отметить, что национальная культура представляет собой не только прошлое и настоящее, но и будущее нации, поскольку она является источником вдохновения для нового поколения и сохраняет преемственность поколений.

Список использованной литературы:

1. Переселенческая политика царского правительства и ее осуществление в Восточном Казахстане (XVIII - начало XX вв.) [Текст]: Сборник документов; сост.: Касымова Г.Т. и др.- Семей, 2010. – 407 с.
2. Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. Казахская национальная одежда (XIX – XX века) - Алма-Ата: Наука, 1964. 176 с.
3. Традиционная одежда народов Средней Азии и народов Казахстана. Ответственные редакторы Лобачева Н.П., Сазонова М.В. – М.: Наука, 1989. – 255 с.
4. Азербайджанская национальная одежда. Под редакцией проф. Азизбековой П.А. – Москва Издательство «Искусство». 1972. – 130 с.
5. Өмірбекова М.Ш. Қазақ ұлттық киімінің этномәдени лексикасы. Ғылыми танымдық басылым – Алматы: РБПК «Дәуір» 2015. – 320 б. (суретті).
6. Қазақ халқының ұлттық киімдері. Национальная одежда казахского народа. National clothes of Kazakh people/ Құраст. Хинаят Б., Сужикова А.. – Алматы: Алматы кітап баспасы, 2011. – 384 бет, суретті.
7. Казахская национальная одежда. Автор рисунков Народный художник КазССР Айша Галимбаева. Редактор Шаханов Т./ К14. Алма-Ата, «Жалын» баспасы, 1976. 112 с.
8. Айша Галимбаева. Автор текста и составитель альбома И.А. Рыбакова. - Алматы, «Өнер баспасы», 1981.
9. Казахская традиционная культура в собраниях Кунсткамеры / - Алматы, 2008.- 224 стр.
10. Эфендиев Т. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана (XII-начало XIX в.) / АН АзССР. Отд-ние обществ. наук. - Баку: Элм, 1972. - 41 с.
11. Розенбаум-Эллиот Р., Саймон П., Ларри П. Стратегиялық бренд-менеджмент. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры. – 2020. – 368 бет.

ЗАМАНАУИ ЭСТРАДАЛЫҚ ВОКАЛДАҒЫ ДИМАШ ҚҰДАЙБЕРГЕН

***Бақберген Ж.Б., «Эстрада өнері-эстрада вокалісі» мамандығының 1 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, доцент***

Әбдіұров Ә.Қ.

Әлемге Қазақстанның атын бір сәтте паш еткен әнші, танымал әндердің авторы, бесаспап музыкант Димаш Құдайбергеннің өнері – оның жанкүйерлерінің қазақ еліне, мәдениетіне, тіліне деген қызуғышылығын оятқан бірегей құбылыс.

Қазіргі таңда әлем таныған жұлдыздың туған жерін, әсіресе Ақтөбе қаласын танып – білуге құмартқандардың саны күн сайын толығуда. 2018 жылы «Kazakh Tourism ҰК» АҚ Димаштың ата-анасымен және Ақтөбе облысы әкімдігінің туризм, дене шынықтыру және спорт басқармасымен бірлесе отырып әншінің дарынына таңдай қаққан жанкүйерлеріне арналған турмаршрут құрастырған болатын.

Осы турмаршрут кезінде мен де Ақтөбе қаласындағы Ахмет Жұбанов атындағы музыкалық колледжде соңғы курста оқып жатқанмын. Әлемнің түкпір-түкпірінен келген жанкүйерлерді көріп, олармен өткізілген колледждегі жиналысқа, шеберлік сабақтарға қатысып, көкірегімді мақтаныш сезімі биледі. Музыкадан сабақ берген ортақ ұстазымыз – маэстро Марат Әйтімовтің шеберлік сабағы өте жоғарғы деңгейде өткені соншалық, түрлі тембр мен октаваларда ән айтқан студенттердің өнеріне сүйсініп, жанкүйерлер көздеріне қуаныштың жасын алды. Ән айтудың өзіндік әдіс-тәсілдерімен таныстырған ұстаз, танымал шәкіртінің студенттік өмірімен байланысты қызықты да көңілді әңгімелермен де бөлісті.

Менің Димашпен таныстығым негізінен, әріректен басталған болатын. Қызылорда облысы Арал ауданы Сексеуіл кентінде 6-сыныпта оқып жүргенімде Алматы қаласында ұйымдастырылған қазақстанның еңбек сіңірген әртісі, әнші Майра Ілиясованың «Самға жұлдыз» атты бағдарламасына шақырту алып, қатысқан болатынмын (2011 жыл). Сол кешке Димаш та Ақтөбе қаласынан келген екен. Ол – А.Жұбанов атындағы колледждің студенті, мен – оқушы. Бала бола тұра оның бойындағы ерекше құбылысты байқап, дауысындағы тылсым құпияны сезген едім.

Бірнеше жыл өткен соң отбасым Ақтөбе қаласына қоныс аударып, мен де А.Жұбанов атындағы музыкалық колледждің студенті атанып, Марат Әйтімовтың шәкірті болдым. Сабақтан бос уақыттарда Марат Олжабайұлы Димаштың студент кезінен естеліктер айтып, өнерге жаны құмар болғанын әңгімелейтін. Осы көріністердің куәсі болған мен жанкүйерлердің ішкі жандүниесін тереңнен ұғына алдым.

Аталмыш тур барысында жанкүйерлер Димаштың туып-өскен үйін, барған балабақшасын, кәсіби өнер жолының бастауы болған музыкалық мектепті, тыңдаушысымен асыға жолығатын салтанатты залдарды, бір сөзбен: Димаштың дарынын дамытқан жерлерді өз көздерімен көріп, Астана және Алматы қалаларын аралап қайтуға мүмкіндік алды.

Димаш академиялық ән орындау саласында музыкалық білімін тәмамдағаннан соң Astana Opera мемлекеттік опера және балет театрына шақырту алады. Дегенмен, әнші поп-музыка, классикалық және дәстүрлі қазақ музыкасы элементтерімен әрленген заманауи музыканы таңдады. Жанкүйерлер

санының жылдам қарқынмен өсуі жоғарыда аталған таңдауының абзал болғандығын көрсетеді. Соған қоса, Димаш та өнерін тамашалап жүрген көрермендерін Отанын көріп-білуге үгіттеп жүр. Өз кезегінде еліміз бұл мақсатты іске асыру жолында жаңа мүмкіндіктер ашып, оңтайлы жағдай жасауда.

Көптеген адамдар Димаштың өнеріне тамсанып, оның шығармашылығына деген шынайы ілтипатын білдіреді. Сүйікті әншілерінің кіндік қаны тамған туған жерімен танысу үшін мыңдаған шақырымды артқа тастап, Қазақстанға келеді. Димаш әлемін зерттеушілердің жүргізген санағына сүйенсек, туристер әлемнің 60 елінен жиналған. Мысалы, Димаштың кішкентай малайзиялық жанкүйері – Заим өз отбасымен сүйікті әншісінің еліне келген. Заим өздігінен қозғала алмаса да, бұл оның сүйікті әншісінің еліне саяхаттауға еш кедергі бола қоймады. Бозбала Қазақстанға келгендігіне бақытты екенін айтып, Димаштың Малайзияда гастрольдік сапар өткізуін армандайтыны жайлы ой бөліскен.

Ал мұхит асып, Америкадан келген жанкүйерлер Димаш білім алған колледже болып, жаздың күні сыныптардағы қапырық ыстықты сезінгеннен кейін, оқушылар жайлы жағдайда білім алсын деген ниетпен оқу ордасына кондиционерлер сыйға тартқан болатын. Осы жанкүйерлердің қатарында болған Умут Сатрон: «Олар бұған лайықты. Алтын балалар!» - деген екен.

Астана, Ақтөбе, Алматы қалаларына ұйымдастырылған кездесулерде шет мемлекеттерден келген жанкүйерлер Димаштың жеке басына қатысты мәліметтермен қоса қазақ мәдениеті, салт-дәстүрлері, ұлттық өнері туралы терең түсініп, көрікті жерлерімізді тамашалауда. Сондай-ақ, еліміздің экономикасының дамуына да айтарлықтай үлес қосуда.

Осындай дәрежеге жетіп қана қоймай, қазақ елінің де мәртебесін көкке шарықтатқан Димаш Құдайбергеннің ата-анасы – Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткерлері Қанат пен Света Айтбаевтар. Болашақ жұлдыз бес жасында балаларға арналған музыкалық студияның фортепиано және вокал сыныбында оқыған.

«Үйде бір пианино тұратын (...). Димаш үнемі сол пианинода ойнап, дайындалатын. Содан студиядағы сабақтардың бірінде Димаш оқытушысына барып "Үйімде тұрған пианино маған мүлде ұнамайды, басым ауырып кетеді" деп айтқан. Сонда Димаш небәрі 5 жаста ғой. Сол кездің өзінде ол аспаптың ақауы бар екенін аңғарған», - деген еді сұхбаттардың бірінде Димаштың анасы.

Алты октава қамтитын вокалдық диапазоны кең Димаш 2014 жылы Ақтөбедегі Жұбанов атындағы музыкалық колледжді «Академиялық ән орындау» бойынша тәмамдаған. Кейінірек Астанадағы Қазақ ұлттық өнер университетіне түседі. Кейін магистрлік оқуын белгілі композитор Кеңес Дүйсекеев класынан жалғастырып, тәлім алды.

Ол халықаралық байқауларға қатыспай тұрып, «Жас қанат – 2012», «Саз әлемі» сияқты тележобаларда өнер көрсетіп жүрді. Ал 2015 жылы Беларусьте өткен «Славян базарынан» жеңіп алған бас жұлдесі Димашты одан да танымал ете түскені сөзсіз. Шетелдік жанкүйерлері «Бұл неткен фантастикалық дауыс!», «Бұл жігітті қазақтың Витасы деуге болады» - деп таңданыс білдірген еді.

Димаш Құдайберген қатысқан ірі жобалардың бастысы «I am a Singer» байқауы. 2017 жылы Қытайдағы «I am a Singer» байқауының бірінші кезеңінде-ақ, «SOS d'un terrien en détresse» әнін орындап, жеңімпаз атанған еді. Ал байқаудың 7-кезеңінде бастапқыда «Адай» күйін тартып, кейін қазақ әні «Дайдидауды» Қазақ ұлттық өнер университетінің ұлттық аспаптар ансамблінің сүйемелдеуімен шырқап, тыңдармандарын тәнті еткен болатын.

«Дайдидау» әнін айтпас бұрын бар халыққа Құрманғазының "Адай" күйін тарттым! Бұл менің халқыма, бар жанкүйерлеріме арнайы тосын сыйым болатын! Миллиардтар қазақ күйінің үніне құрмет көрсетіп, қошемет білдірді!.. Мақсатым осы болатын...», - деген еді Димаш. Осы сөздерінен-ақ әншінің ата-анасының ғана емес, халықтың ұлы екенін көрсете алғанын байқаймыз. Әлем таныған шоқжұлдыз қай жерде ән шырқамасын ана тілі-қазақ тілінің туын биік ұстаған патриот ұл, елін қастерлеген адал перзент!

Өзінің тарапына айтылған мақтауға да, даттауға да үнемі байыппен жауап қайтаратын әнші сөз саптауы мен мәдениет дәрежесі бойынша да биікте тұрады. Айта кетейік, Димаш «I am a Singer» байқауының екінші кезеңінде Витастың «Опера-2» әнін орындаған болатын. Өзін Ресей әншісімен салыстырғандарға: "Әрине, Витас жақсы әнші, оны құрметтеймін, бірақ мен "Екінші Витас" емеспін! Музыкадан хабары бар мамандар мені жақсы түсінеді!» – деп, орынды жауап қайтарған еді.

Адамзатты тек адами құндылық деп түсінетін жас әнші – ешкімді ұлтына, жынысына бөліп-жармай, асылды – асыл деп тани алатындай өз ұстанымы бар мәрт жан. Мұны Қытайда атақты актер Джеки Чанмен кездескен сәтінен байқауға болады. Айтуынша, бала кезінен бері келе жатқан сүйікті актері оған өз ақыл кеңестерін беріп, шығармашылығын бақылайтынын жеткізген. Сондай-ақ, кездесу барысында қазақстандық әнші Джеки Чанға қазақ шапанын сыйлаған болатын.

«Бүгін менің өмірімде тарихи есте қалатын ерекше күн! Атақты актер Джеки Чан мырза мені теледидардан көріп, кездесуге шақырды! Кездесуде актер маған өзінің эксклюзив күртешесін және арнайы фирмалық ән тыңдау құрылғысын сыйға тартты! Ал мен актерге қазақтың шапанын жауып, домбыраны сыйға тарттым!» – деген еді әнші.

Димаш Құдайберген биыл АҚШ-тағы «The World's Best» шоуының көрермендерін өзінің таңғажайып диапазонымен таңғалдырған болатын. Әнші сахнаға шығар алдында көрермендер үшін Димаш жайлы арнайы видеоролик түсірілді. Онда әнші өзі жайлы айтады. Видеоның соңында отандасымызды «алты октавалық әнші» деп сипаттайды. Тыңдармандардың көпшілігі қазақстандық жас таланттың бір әнді бірнеше дауыста құбылтып, қиналмастан шебер орындайтынына таңдай қаққан еді.

75 миллион адам тыңдайтын радиоға сұхбат берген Димаш былтыр қарашада Лондондағы концертінен кейін шетелдік БАҚ өкілдеріне сұхбат берген болатын. Әлемдік жетекші басылымдарға арналған сұхбат сериясын қазақстандық әнші ВВС телевизиясы мен радиосын аралаудан бастады. Ұлыбританиялық ВВС жалпы ұлттық қоғамдық телерадио таратылымы ұйымының студиясында әнші қазақ тілінде бірегей сұхбат беріп, өз

шығармашылығын бөліскен еді. BBC «World Service» радиостанциясында музыкант «Cultural Frontline» сенбілік шоуы үшін өзінің табыс жолындағы тарихын бөлісті.

Осыншалықты жетістіктерге қол жеткізсе де, бірқалыпты қалпынан айнамайтын тұрақты мінезі мен жайдары бейнесімен миллиондаған адамның жүрегіне орын алған Димаш жанына жақын жандарымен үнемі байланыста жүреді. Оны мен ұстазы Марат Олжабайұлымен, жақын достарымен, отбасымен, ата-әжесімен қарым-қатынасынан байқап та, көріп те жүрмін.

Әншінің әжесі Миуа Низамутдинова сұхбаттарының бірінде немересінің ерте үйленгенін қалайтынын айтқан екен.

«Қандай қыз жолығатынын Құдай біледі ғой. Бірақ Димаш: "қазақы тәрбиесі бар, үлкендерді сыйлайтын, ата-анама ұнайтын қыз болса," - дейді. Мен оған: «әнші қыз ал, өзіңнің қасыңда жүретін» - деймін.

«Маған әнші қыздың керегі жоқ. Сосын баланы кім бағады? Сен баға бересің бе?» - деп қояды. Менің ойымша, үлкен адамдар жастарға жол сілтеп, қолдап отыруы керек. Енелері қарсы шығып, ажырасып жатады. Келінді қызындай көріп, ұлына жақтаспау керек. Келінді жақтау керек. Мен оқуыңды бітірген соң үйлен десем, өз деңгейіме жетуім керек, отызға дейін жүремін дейді. Мен ерте үйленгенін қалаймын. Осындай қазақтың аналарының тәрбиесін көрген ұл ел намысын да жоғары ұстайды.

Әлем үшін Димаш ерекше өнер адамы болғанымен, ата-анасы үшін бала, бауырлары үшін аға, ұстаздары үшін шәкірт болып қала бермек. Себебі, әр адамның қоғамдағы өмірімен қатар параллель жүретін жеке өмірі барын әсте естен шығармау қажет.

«Бала кезімнен қазақ сахнасында жүрген, өнердің биік шыңдарын бағындыра білген көптеген аға-апаларыма, ұстаздарыма еліктеп өстім. Қазіргі күні азды-көпті жетістіктерге жетіп жатсам, біз секілді жеткіншектерге үлгі бола білген майталман жандардың өнеріне сусындап өскенімнің нәтижесі деп білемін», – дейтін әлем сахнасының жұлдызы уақыт өте келе өзінің де болашақ үшін үлгі, түзу жол боларын біледі. Оны Астана қаласындағы өзі білім алған оқу орны Қазақ ұлттық өнер ордасына келген бір сәтінде мен дайындалып жатқан аудиторияға кіріп, біраз жол сілтеп айтқан сөздерімен аңғартқан болатын.

Тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйіні, ойымды қорытындылай келе, қазақтың Димаштай ұлының осы күнге қалай жеткенін және қол жеткізген табысты жолдарын былайша жіктеп кеткім келеді.

Сәби күнінен бастап үлкен сахнада ән айтуды армандаған. Мектеп қабырғасында білім алып жүргенінде қазақ ақын-жазушыларының еңбектерін зерделеп, музыкаға түсірген. Өлең жазып, әуен өндеген. 2010-2013 жылдар аралығында төрт бірдей ірі сайыста жеңімпаз атанды: Қазақстанда – «Байқоңырдың әсем дауыстары» халықаралық фестивалі, «Жас Қанат», Украинада - «Шығыс базары», Қырғызстанда – «Мейкин Азия». 2013 жылы ерекше танымалдылыққа ие болған Орал Байсеңгірдің сөзіне жазылған «Ұмытылмас күн» және әкесі Қанат Айтпаевтың сөзіне жазылған «Көркемім» әндеріне әуен жазып, үш музыкалық бейнебаян шығарды. Әжесінің айтуы

бойынша, Димаш барлық әндерін жанды дауыста толықтай беріліп айтатыны сонша, концерттен кейін жейделерін бір сығып алуға жарайды. 2016 жылы Димаш Бейжің қаласындағы «Black Gold Talent» агенттігімен келісім-шартқа қол қойды. 22 жасында Қытайда өткен «I am Singer» телевизиялық байқауының тарихындағы «ең жас» қатысушы атанып, қытайлық танымал орындаушылармен иық теңестіріп, байқау қорытындысы бойынша ақтық сынға жетіп қана қоймай, Гонкогтық Сэнди Лэмнен кейінгі екінші орынды иеленді.

«Тәңір өз назарына алған жас әнші» әрдайым жетістігімен қазақ елінің абыройын әлем деңгейінде асқақтата берсін!

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. «Димаш» эссе-кітап, Оңайгүл Тұржанова, 2017 жыл, 20-58 б.
2. Жансая ШЫҢҒЫСХАН, «Ұлт мақтанышы: Дүлдүл Димаш», статья «Qazaq» <https://qazaq1913.com/2018/11/22/d-ld-l-dimash/> 22.11.2018
3. Дана Русланқызы, ««Сегіз қырлы, бір сырлы жігіт»: Димаш Құдайберген дүние жүзін қалай бағындыруда?», статья, STAN.KZ <https://stan.kz/dimash-kudaybergen-kim/>,
4. Мақсат Тәж-Мұрат, «Димаштың дауысы және әлемнің 47 еліндегі бейтаныс таныстар», статья, Абай.КЗ <https://abai.kz/post/87166> 15 Наурыз, 2019

САМРУК: ОТ МИФА К МУЗЫКАЛЬНОЙ СКАЗКЕ

Нурғалиева Д.А., магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

Альпеисова Г.Т.

Самрук – чудо-птица, чей образ встречается в культуре многих народов. Происхождение этой чудо-птицы корнями уходит в мифологию. Первые упоминания птицы Саэна (saēnō mэгэүө) имеются в священной книге зороастрийцев «Авеста». Ее название обозначает священная птица [1, с. 350].

Мифология разных народов по своему описывала ее. Представление о птице в сознании людей отличалось друг от друга, но общим было наличие волшебных, огромных крыльев. Далее, описание птицы разнится: ее представляли то в облике женщины (голова, грудь), то с львиным или собачьим туловищем, лапами и так далее. Она представляла собой химерический образ, то есть скрещенный, невероятный, фантастический [2, с. 572 - 573].

Уже в «Авесте» были даны описания ее чудо-возможностей: сила волшебного пера, костей [1, 349-350]. Тот, кого одаривала птица этой атрибутикой, становился неуязвимым в глазах противника, исцелялся, преодолевал препятствия и был на верном пути к одолению злых сил и, как правило, одерживал победу. В этом же произведении описывается происхождение названия птицы от Саэно – Симург, от которого будут

отталкиваться дальнейшие производные созвучные названия птицы в других культурах. Так, например, у таджиков Симуруғ, казахов – Самұрық, у узбеков птица носила название Семург, в азербайджанской культуре Симурк, в башкирской культуре встречается мифологический персонаж – птица Самрау, у восточных славян встречается божество Симаргл, отдаленно имеющее косвенное сходство с птицей Самрук.

В описаниях встречается и дуальность ее образа – чаще всего птица положительный герой мифов и легенд, но так же, в отдельных преданиях, присутствовали ее демонические описания.

В казахской культуре Самрук – гигантская птица, олицетворяющая собой небесный мир. Ее изображали в виде полуженщины-полуптицы.

Феминная, девичья, женская тематика в мифологии имела свою популярность у многих народностей. Считалось, что именно в женщине проявляется это священное, сакральное начало - Женщина-мать, начало жизни. В казахской культуре женщина не ущемлялась в своих правах, напротив она активно участвовала в социальной жизни, в определенных вопросах была наравне с мужчинами. В других культурах с ними советовались как с оракулами, например в греческой, европейской мифологии (германцы, французы и другие). Вознесли женщину на этот пьедестал по той причине, что преобладают такие представления о ней, как женщина, это Первичный Хаос, предначало жизни, продолжение рода, зарождение нового [3]

Казахская птица Самрук, Самұрық, Алып қара құс была центральным образом в многочисленных мифах, легендах, сказках, преданиях и ее символическое значение до сегодняшнего дня не теряет своей актуальности и резонирует в современной культуре Казахстана, в том числе музыкальной.

В мифологии, птица олицетворяла небесный мир, так как она была представителем Верхнего мира. Спускаясь в мир человека, она гнездилась в ветвях Мирового Древа Байтереке – который символизировал эту связь между Верхним и Нижним мирами. Раз в несколько лет Самрук откладывала яйца, которые означали собой смену времен года, начало нового цикла, источник жизни и возрождения. Так же волшебным считалось ее пение, услышав, как поет чудо-птица непременно тебя настигнет удача и благополучие. Так же птица была олицетворением справедливости.

Величественная, с огромными крыльями, одним взмахом могла заслонить небо, сменить день на ночь. Ее яркое оперение освещало земли наших предков, а волшебные силы ее пера придавали сил, ловкости и преимущества перед врагами. Самрук считали покровительницей главных героев мифов, легенд и сказок. Она встречалась на пути путников, помогала обездоленным, потерявшим силы.

«Птицы символизируют человеческие души. Почти так же широко было распространено представление о том, что души нерожденных детей в виде птенцов находятся в гнездах на ветвях Мирового Древа, где их пестует гигантская птица – Симуруғ, Алып Карақұс, Мать-Хищная Птица, Гаруда, символизирующая Мировой или Божественный Дух». [4, 90 с.]. Культ природы,

связанный с символами неживой природы тесно взаимосвязан и с миром живой природы. [5].

Самрук как тотем – это тоже часть культуры кочевых тюркских народов. Тотемизм представлял собой локальную первобытную религию. Тотемы связывали с анимистическим происхождением, так как древние люди, племена идентифицировали себя таковыми, связывали свое происхождение от определенных животных, смотря кто был выбран объектом тотема, или поклонялись им, чтобы божества не прекращали их оберегать, защищать, посылать блага. Тотемизм «это первая форма сознания единства групп людей». Это не являлось откровенной религией, напротив это было вроде небольшого культа, веры, которая в дальнейшем подкреплялась созданием тех или иных ритуальных обрядов, требуя определенных условий, атрибутики. [6, с. 376, 478 – 479]

Самрук, являясь тотемом казахского народа, представляла связь с духовным миром и основы мироздания, кочевого образа жизни номадов. В тотем Самрук закладывали смысл что это сила, мудрость, плодородие. Отдельные народы считали, что их племена берут начало от сакральной птицы. Ее образ встречался в древних греческих преданиях, Стерегущие золото Грифоны, у археологических памятников Алтая находились эмблемы, украшения в виде чудо-птицы. История тотемов связанных с Самрук и ее аналогиями в других культурах, уходит далеко в прошлое, еще в эпоху Ацтеков.

Сказки – ертегілер – для наших предков занимали особое место. Сказки выполняли не просто развлекательную функцию для детей, но так же и воспитательную: серьезные темы, напутствия передавались молодому поколению в игровой форме, добавляя красочные моменты, много волшебства, комических моментов, но основной посыл был намного глубже. В сказках они умудрялись передать накопленный многовековой опыт и путь предков. Сказка в нашей культуре это своего рода исследование, обобщение, которое говорит с нами на языке образной символики. В небольшое фантастическое повествование закладывалась информация о законах Вселенной, богах, покровителях, подвигах героев, философский обобщенный опыт минувших лет, о космосе, территории, на которой они располагались, об истории.

Наиболее полную характеристику Самрук, или как в некоторых легендах - Алып-Қара құс, получает в сказке о Жарты-Төстіке, естественно, при описании, используется гиперболический прием. В момент, где начали бушевать природные явления, сгустились тучи и поднялась песчанная буря, герой спрашивает птенцов Самрук природу возникновения столь странного поведения окружающего мира, на что те ответили: «ветер – это взмах крыльев нашей матери Самрук», «дождь – это слезы, ведь каждый год, Самрук не может дожидаться, что ее птенцы вырастут», а «снег – это радостный смех нашей мамы». А когда птица вернулась и села на священное дерево – несмотря на то, что дерево было огромным, толщиной ствола в целую юрту, оно тут же «прогнулось и наклонилось до земли» [7, с. 149 – 150].

«Спасение птенцов» это тоже своего рода ритуал, который встречался в культуре кочевников. Это инициация героя, он прокрадывался в «мир вечного», будучи сам «временным явлением». «Птенцы же олицетворяли нематериальное состояние» [8, с. 157]. «Наследие казахов, фольклор, в котором изображался этот мотив «спасения» несет за собой семантику, что «человек – проецированный в материальный мир дух, который облачен в смертное тело и проходит свой страшный Путь для того, чтобы спасти «ангелов»» [8, с. 157]. Под «ангелами» конечно же подразумевались духи-аруактар, которые воплотились в образе птенцов птицы Самрук.

Легенда о птице, которая была воплощена уже в мифах и эпосах казахского народа, стала основой для кюя в творчестве кюйши Ыкыласа «Шыңырау». Хотя здесь и не было прямого упоминания о птице Самрук, канонический сюжет который часто встречается в легендах о птице наводит на прямую связь кюя с легендой Самрук. Здесь идет повествование о птице, которая в вечном противостоянии со змеей. Птица отчаянно пытается спасти свой выводок, но змея каждый год съедает по одному птенцу. На помощь птице приходит человек, с его помощью она смогла спасти от беды последнего уцелевшего птенца. В основе сюжета центральной идеей является триединство нашего мира. Дерево выступает своего рода мостом между мирами, нижний мир – змея – хаос, катаклизмы, бедствия. Птица и человек это взаимодействие и взаимопомощь нашего мира с Верхним. Здесь поднимается тема Хаоса и Гармонии.

В современном композиторском творчестве Казахстана образ Самрук воплощается чаще всего в сказочных жанрах, как например музыкальные сказки. К данному образу обращались композиторы Алиби Абдинуров в произведении «Волшебная птица Самрук» и Тлеугазы Бейсембек в музыкальной сказке «Самұрық келген таң». В данных музыкальных сказках основа сюжета строится на древних преданиях, вбирая в себя характерные черты и каноны построения мифов, легенд и сказок, при этом текст-либретто полностью является авторским, лишь заимствующий сюжет. Птица Самрук является здесь символом надежды, добра, покровительства, справедливости, светлого будущего.

В «Волшебной птице Самрук» птица является активным участником, действующим лицом в постановке. Уже в экспозиции Самрук выступает со своим сольным номером «Я птица, Волшебная птица», знакомит нас с собой, раскрывая свои чудесные возможности. Далее, она сопровождает главного героя Хасана по пути в стан врага, одаривает его волшебным элементом – пером, помогает с победой над драконом Айдахаром, представителем Нижнего мира и утверждается ее образ в Финальной песне, олицетворяя единство с народом.

В музыкальной сказке «Самұрық келген таң» птица представлена зрителю опосредованно, не проявляясь активно в процессе развития действий, а лишь косвенно о ней упоминается в беседе главных героев Айдара и Айжан, брата и сестры которые отправились на поиски Волшебной птицы в чудесную страну «Мәңгілік Ел». Здесь птица выступает символом Надежды на светлое

будущее. Данная музыкальная сказка знакомит юных зрителей с атрибутикой Независимого Казахстана, которая пробуждает в сознании людей дух патриотизма. Постановка повествует, как же все-таки зарождались известные в народе символики, какая связь у них с нашей историей. Это про любовь к Родной земле, народу, истории, традициям и мудрости.

В этих двух сказках, Самрук воплощается и предстает перед зрителями в авторской трактовке, но при этом передает аутентичность древних преданий. Здесь воплощается женское начало, центральный мотив – забота, материнская опека, Самрук оберегает всех путников и героев, одаривает благами. Это трогательный и утонченный образ, но в то же время Величественный, мудрый, справедливый.

Образ Самрук по праву можно считать «вековым», «вечным образом» казахской культуры. «Определение «вечные образы» относится к литературоведению, где рассматривается переход образа из одного произведения в другое, где по итогу образ можно взять за постоянную константу» [9, с.5-8]. Самрук, как и характерно для вечного образа, представляет собой «символ-мифологему», олицетворяющее надежду, свет. Ее образ кочует из одной сказки в другую, от мифа к мифу, которые в свою очередь основаны на древних преданиях о волшебной птице.

«Сохранение» образа способом адаптирования, иносказания, это говорит о значимости вечного образа для культуры в целом. «Соотношение образа к явлениям, которые по сей день бытуют в обществе, вера в то, как они влияют на человека – и было движущей силой, чтобы отнести образы к этому определению» [10]. Кстати, тонкая грань между «вековым» и «вечным» проводится на том, на сколько поколений этот образ остается актуальным. В случае птицы Самрук, правильным будет употребление определения «вечный образ», а то и «мировой», т.к. аналогия волшебной Самрук имеется не только у тюркских народов. Это результат вековой истории, где образ актуален и на сегодняшний день.

Образ птицы глубоко укоренился в казахской культуре и продолжает вдохновлять, не теряя своей актуальности. Самрук по праву национальная эмблема Независимого Казахстана, она проявляется и воплощается в традиционных казахских ремеслах, в особенности в ювелирных украшениях.

Самрук, имея многогранные аспекты, претворяясь в различных жанрах, направлениях искусства является популярным образом для воплощения у современных авторов, писателей, художников, композиторов. Ее значение выходит далеко за пределы только лишь мифологии, тотемизма и фольклора в целом. Это воплощение и олицетворение небесного мира, гордости, источник культурного выражения, айдентики. Это связующее звено между прошлым и будущим, символ преемственности. Она позволяет нам глубже оценить богатство и сложность казахской культуры, и ее тесную связь с природой, традициями, обычаями и казахской картиной виденья, мировоззрением.

Список использованной литературы:

1. Лелеков Л.А. Симург // Мифологический словарь/ гл. ред. Е.М.Мелетинский. Москва, 1990. – 709 с.
2. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: том 4. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – 754 с.
3. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001. — 528 с.
4. Хабижанова, Г. Б. Экологические аспекты тюркской модели мироздания // Эль-Фараби атындағы ҚазҰУ хабаршысы. Тарих сериясы. Вестник КазНУ им. Аль-Фараби Серия историческая. - 2014. - № 2 (73). - С. 85-92.
5. Наурзбаева З. Изначальный ислам-тенгрианство в наследии жырау и национальная идея // **OTUKEN. Сайт о казахской культуре, музыке и мифологии.** – 2010. – 19 сентября. Режим доступа: <https://otuken.kz/iznachalnyj-islam-tengrianstvo-v-n/>
6. Семенов Ю.И. Возникновение человеческого общества. Красноярск: Изд-во КГПУ, 1962. – 672 с.
7. Қасқабасов С. Таңдамалы. Т.3. Фольклорная проза казахов. Избранные исследования. – Астана: Фолиант, 2014. – 424 с.
8. Наурзбаева З. Вечное Небо казахов. – Алматы: СаГа. 2013. – 704 с.
9. Луков Вл.А. Шекспировские штудии IV. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: монография / Вл.А.Луков, Н.В.Захаров, Б.Н.Гайдин. – Электронные текстовые данные. – М. : Московский гуманитарный университет, 2010. – 87 с.
10. Нусинов И. Вековые образы // Литературная энциклопедия: В 11 т. – Москва, 1929 – 1939 гг. Т.2 – Москва: Ком.Акад., 1929. Стб. 128 – 137.

ТЕРІС БҰРАУДАҒЫ ҚАЗАҚ ӘНДЕР

**Ахмедияр Н.Т., «Дәстүрлі музыка өнер (дәстүрлі ән)» мамандығының 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.**

*Екі ішектің бірін қатты, бірін сәл-пәл кем бұра
Нағыз қазақ, қазақ емес нағыз қазақ – домбыра
Қадыр Мырза Әлі*

Домбыра аспабы халқымыздың өмірімен астасып, сонау сан ғасырдан бүгінге саф алтындай сақталып жетті. Қазақтың ұлттық ән-күй өнері ежелден халқымыздың тыныс-тіршілігімен байланысып, ұрпақтан-ұрпаққа аманат

болып жалғасып бүгінде ұлтымыздың рухани құндылықтарының бірі болып табылады.

Академик А.Жұбанов: «Кең даланы мекен еткен қазақ жұртының ең аяулы да қасиетті музыкалық аспабы домбыраның бірде күмбірлеген, бірде шертілген ойлы дыбысы құлаққа жағымды, жүрекке жақын, оның күмістей сыңғырлаған үні талай сырдың басын қайырады. Сымдай тартылған қос ішектен сан ғасырдың сан алуан сипаты ақыл-ойы, көңіл күйі жатыр. Домбыра – көшпелі елдің көнекөз шежіресі, көпті көрген қарияның көкірек күйі» – дейді [1].

Қазақ халқының ұлттық музыка мәдениетінде аса маңызды орын алған саланың бірі – аспаптық музыка болса, осы ұлттық аспаптық музыкамыздың негізгі дінгегі құдіретті күй. Күй – қазақ халқының асыл мұрасы, қымбат қазынасы. Күй – бірде тарихи аңыз оқиғаларды баяндаса, бірде халықтың тыныс-тіршілігіне байланысты өмірге үн қосып, қайғы мен қуанышты сезімдерін толғаған. Күй қобыз, домбыра, сыбызғы сияқты ұлттық саз аспаптарымызда орындалып, ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып бүгінге күнге жетіп отыр.

Домбыра күйлерін орындау кезінде құлақ күйі оң және теріс бұрауларға келтіріледі. Бүгінде домбыра бұрауларының бес түрі белгілі. Олар: қалыс бұрау (үлкен терция), тел бұрау (прима), шалыс бұрау (секунда), теріс бұрау (квинта), оң бұрау (кварта). Оң бұрауда домбыраның барлық мүмкіндігі толық ашылғандықтан, ұлттық ән-күйлеріміз жалпы алғанда осы бұрауда орындалады. Шалыс бұрауда бізге жеткені Асанқайғының «Желмая», Сатқынбайдың «Қарлығаш» күйлері. Тел бұрауда С.Қалбасұлы «Қос келіншек» күйі. Ал қалыс бұраудағы күйлер сақталмаған. Теріс бұраудағы күйлер «Аққу», «Ақсақ құлан», «Науысқы» және т.б.

Теріс бұраудағы күйлер оң бұраудағы күйлерге қарағанда ерте пайда болды. Себебі көне аңыз-күйлер негізінен теріс бұрауда шыққан. Көне аңыз күйлер ежелгі дәуірдегі наным-сенімдермен астасып, көшпенді түркі-моңғол халықтарының музыкалық дүниетанымымен шектесіп, ұштасып жатады. Бұл бұраудағы күйлер ерте пайда болғанымен де бүгінгі таңда саны жағынан оң бұраудағы күйлерден аз. С.Өтеғалиеваның домбыра бұраулары жайлы зерттеуінде ең көне бұрау – теріс бұрау екені жазылады. Ғалым мұның дәлелін бурдондық жүйедегі аңыз күйлердің осы бұрауда туғандығымен түсіндіреді [2, 23 б.].

Теріс бұраудағы күйлердің негізгі екі саздық тірегі бар: «с-с¹» және «с-г¹» саздық тіректе басталатын күйлердің композициялық өрісі «с-с¹» пернесінде аяқталады. Теріс бұраудағы күйлердің құрылымы позиция иірімдерінің жиынтығынан тұрады. Позициялық иірім (ПИ) термині – күй құрылымының кез келген регистрінде кездесетін позициялық иірімнің жиынтығынан тұратын бөлімдер. Теріс бұрау күйлеріндегі позициялық иірімдер домбыраның регистрінде әртүрлі дейгейде дамиды.

Теріс бұрауда орындалатын күйлердің құрылымы мен позициялық иірімдеріне байланысты мынадай тұжырымдар бар:

- көне аңыз күйлердің құрылымы мен музыкалық тілі негіз болған;

- бурдондық құрылым жүйесі;
- негізінен қара қағыс түрлерімен тартылады;
- саздық тіректердегі күй құрылымы диатоникалық дыбыс қатарымен шектеледі;
- күй композициясында бастауы, қайырмасы, сағасы сияқты иірімдермен тұрады;
- жоғары, негізгі, саға позициясындағы күй иірімдері бір-бірімен әр деңгейде қалыптасу арқыды, пішінін, композициясын құрайды

Жоғарыда домбыра аспабында теріс бұрауда көптеген күйлер бар екенін және музыкалық құрылымына тоқталып атап өттік. Мақаламызда осы теріс бұрауда орындалатын әндерге тоқталамыз. Бүгінде теріс бұраудағы әндер сирек орындалады. Қосымжан Бабақов және Қайрат Байбосыновтың репертуарында теріс бұраудағы әндер бар екені белгілі. Кәсіби әншілікте Ақан серінің «Шамшиқамар», «Алтыбасар» әндері Ғазиздің әні «Шалқыма» әні теріс бұрауда орындалады. Осы әндер бүгінде дәстүрлі әнші Тельман Нүркеновтың репертуарынан орын алған. Маңғыстаулық дәстүрлі әнші Нұрым Асқанов халық әні «Қарақаншықты» оң бұраудан теріс бұрауда орындап жүр. Бұл әнді теріс бұрауда жаңа қырынан ашылып, тыңдарманның оң бағасын алды. Бұл аталған әндер негізінде оң бұрауда орындалады. Орындаушының шеберлігіне сәйкес, әннің музыкалық формасына қарап теріс бұрауда орындайды.

Халқымыздың дәстүрлі ән өнері ұлттық аспаптардың сүйемелімен тікелей байланысты.

Ертістің арғы жағы – Арқанаты

Әншінің домбырасы – қолқанаты деп,

Естай бабамыз шырқағандай ұлттық ән өнерімізде домбыраның алатын орны ерекше. Бірақ, бүгінде домбырадан басқа қыл қобыз, сырнай, үш ішекті домбыра, жетіген аспаптарымен ән салу қарқынды түрде дамып, өз орындаушыларын тапқандай. Әсіресе қыл қобыз пен үш ішекті домбырада орындалатын әндерден көне сарындарды байқай аламыз. Бұл сарындар тыңдаушыны бір сәт сонау бағзы заманға сапар шектіріп, адам жанын тыныштандырып әсер қалдырады. Осы қыл қобызбен үш ішекті домбырада орындалатын әндер домбыра теріс бұрауда орындауға ыңғайлы болып келеді. Себебі бұл аспаптардың құлақ күйі оң бұрауға да (*d-g*) және теріс (*c-g*) бұрауға да келтіріледі. Қыл қобыз және домбыраға арналған квинталық күйлердің арасында ғажап ұқсастық бар. Олардың музыкалық құрылымдарының ұқсастығы бурдондық фактураның болуымен анықталады, ал бұл – қазақ күй өнерінің ең ерте қабаты [3, 141 б.].

Қыл қобызбен салу дәстүрі. ХХ ғасырдың екінші ширегінен бастап, Жаппас Қаламбаев пен Сатай Үмбетпаев сынды қобызшыларымыздың арқасында қобызбен ән салу өнері жаңа заманда жанданып, дәстүр жалғасын тапты. Қыл қобызмен ән айту дәстүрін дамуына белгілі өнерпаз Бекболат Тілеуханның еңбегі зор. Ол Ақтанберді мен Қазтуған жыраулардың жырларын және көптеген әндерді қыл қобызбен орындап қыл қобызбен ән салу дәстүрін жаңа белеске көтерді. Бүгінде осы дәстүрді Қазыбек Әдікей мен Оңғарбайұлы Айдос жалғастырып келеді.

Үш ішекті домбырамен ән салу дәстүрі. Қазақстанның Шығыс өңірлерінде кең тараған бұл аспапты тарихи деректерде үш ішекті домбыра заманында күй иесі атанған Байжігіттің күйлерін жеткізуші мұрагерлерінің бірі Құлыншақтың тартқаны, ұлы Абай атамыз кезінде өзінің ән-күйлерін үш ішекті домбырады ойнағаны белгілі. Профессор Болат Сарыбаевтің зерттеу еңбектері мен насихаттау жұмыстарының арқасында үш ішекті домбыраны сақтап қалды. Үш ішекті домбыраны жаңғырту 1970 жылдан бастап өнер зерттеушісі, күйші Жарқын Шәкәрім қолына алуынан басталады. Бүгінде үш ішекті домбырамен дәстүрлі әншілер Ерлан Рысқали, Ардақ Балажанова кейбір әндерді үш ішекті домбырамен орындаса, ал Бағлан Бәбіжан осы аспаптың сүйемелімен әндерді орындап, халыққа кеңінен насихаттап жүр. 2023 жылдан бастап Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваторияда үш ішекті домбырамен ән салу студенттерге қосымша пән ретінде оқытыла бастады.

Өзімнің педагогикалық тәжірибемде оқушыларға теріс бұраудағы әндерді үйретіп келемін. Теріс бұраудағы әндерді үш ішекті домбыра және қыл қобызбен орындалатын әндерден алынды. Бүгінде оқушыларымның репертуарында халық әндері «Ақерке», «Қоғалы-ай», «Арман-ай», «Гүлдарига», «Дей салдым-ай» Шолпан Жанболатованың «Сырдың Қараторғайы» әні теріс бұрауда орындалып жүр. Бұл әндер домбырада оң бұрауда да орындалады.

Домбырада әндерді теріс бұрауда орындау кезінде әннің әуені астыңғы ішекте ойналып, үстіңгі ішек ашық болғандықтан бас бармақ басылмайды. Бұл өз кезегінде оқушыға ойнауға ыңғайлы болып табылады. Үстіңгі ішектің дыбысы негізгі әуенге үн қосып, әннің жаңа бағытта түрленуіне, құбылтып шырқауына ықпал жасайды. Үстіңгі ішектің жаңғырып негізгі әуенге әсер беруінен көне сарындарды байқай аламыз.

Енді кезекте домбыра теріс бұрауда орындалатын әндерге тоқталсақ.

Алтай-Тарбағатай өңірінің халық әні «Ақерке». «Ақерке» лирикалық, аңсау сағыныш әні. Бұл ән белгілі өнер зерттеушісі, дәстүрлі әнші Бағлан Бәбіжанның репертуарынан алынды. Өнерпаз бұл әнді үш ішекті домбырада орындайды. Алғаш рет «Қазақтың қара өлеңі» кітабында нотаға түскен. Енді осы әннің домбырада теріс бұрауда орындалуына назар аударсақ. Теріс бұрауда орындаған кезде ән *G-dur* дан *C-dur* ға транспозиция жасайды.

Өлең өлшемі:

4+3+4

4+3+4

Қайырмасы:

3+3(1)+3

Музыкалық құрылысы:

A=a+v+a¹

A¹=a+v+c

Қайырмасы:

B=d+e+h

AA¹B

Жалпы дыбыс қатары: $g^1a^1h^1c^2d^2$

Тақырыбы: Махаббат лирикасы

Музыкалық поэзиясының құрылымы қайырмасы бар, шумақты форма.

3 жолды, 2 элементті. 11 буынды қара өлең формасында жазылған. Сөз бен саздың асихрондылығы бар.

Алексикалық сөздер жоқ. Цезура: Шумақта – 2 цезура, қайырмада – 1 цезура бар.

Қыл қобызбен ән салу дәстүрінен халық әні «Қоғалы-ай» теріс бұрауда орындалады. Бұл ән әнші Қазыбек Әдікейдің репертуарынан алынды. Бұдан бөлек «Гүлдарига», «Ағажан-Алтай», «Гүлдерайым», «Шилі өзен», «Қарай көзім», «Бүлдірген» әндерін қыл қобыздың сүйемелімен орындап насихаттап жүр. «Қоғалы-ай» әнін домбырада теріс бұрауда орындау кезінде *g-moll* дан *c-moll* ға транспозиция жасаймыз.

Теріс бұрауда орындалатын келесі әніміз қызылордалық әнші, ақын Шолпан Жанболатованың әні «Сырдың Қараторғайы». Бұл әнді теріс бұрауда орындау кезінде ешқандай транспозиция жасамаймыз. Әннің әуені негізгі қалпында қалады. Тек бұрауды теріс бұрауға келтіреміз. Үстіңгі ішіктің ашық ойналуы әннің негізгі әуеніне үйлесім беріп, әннің сазының түрленуіне куә боламыз.

Мақаламызды қорытындылай келе қазақтың күй өнерінде домбыра бұрауларларының бес түрі бар екенін атап өттік. Осы бұраулардың ішінде оң бұрауда ән мен күйлер кеңінен орындалады. Теріс бұраудағы күйлер саны жағынан оң бұраудағы күйлерден аз болсада бүгінде өнерпаздардың репертуарларынан орын алып халыққа насихатталып жүр. Ал теріс бұраудағы әндер қазірге кезде сирек орындалады. Кәсіби дәстүрлі әншілердің репертуарынан көп байқай алмаймыз. Өзіміздің педагогикалық тәжірибемде оқушыларға теріс бұраудағы әндерді үйретіп келе жатырмын. Оқушыларға жоғарыда аталған кәсіби әндерді теріс бұрауда орындау қиынға соғады. Сол себепті жеңіл халық әндерін оң бұраудан теріс бұрауға айналдырып үйреттім. Барлық әндер теріс бұрауда орындауға келмейді. Әндерді теріс бұрауда орындау үшін үш ішекті домбыра және қыл қобызбен орындалатын әндерді негізге алдым. Осы тәжірибенің арқасында теріс бұрауға сай көне сарындар мен әуезді үндер әндерді құбылтып, түрлентіп әнді жаңа бағытта аша түсті. Алдағы уақытта теріс бұраудағы әндер халық арасында кеңінен танылып, өз орындаушыларын табады деген сеніміз мол.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Очерктер. – Алматы: Жазушы, 1975.
2. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы, 2006. 120 б.
3. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография. – Алматы; 2018. – 372 с.

КҮЙШІ ӘБІКЕН ХАСЕНОВТИҢ ӨМІРІ ЖАЙЛЫ ЖАҢА ДЕРЕКТЕР

Орманбек А.Б, «Дәстүрлі музыка өнер (домбыра)» мамандығының 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.

XX ғасыр қазақтың рухани мәдениеті үшін ауыр ғасыр болды, қазақ халқы қандай зардап шексе де, осынау заманмен тең келері болмаған сынды, әсіресе оның 1-ші жартысында. Біздің мәдениетіміз бен өнеріміз жойылудың алдында қалды, оның ішінде күй өнері ән өнері үшін аса ауыр болды, сол кезде қазақ өнерінде алтын көпір тұлғалар өмір сүрді ән өнерінде Жүсіпбек Елебеков пен Ғарифолла Құрманғалиев болса, күй өнерінде, оның ішінде шоқтығы биік, шертпе күй үлгісін аман етіп сақтап қалған, бүгінгі күнге түп нұсқасында жеткізген ерекше құбылыс *Әбікен Хасенов* еді.

Әрине Әбікен есімі қазақ өнерінде есімі өшпес тарихи тұлға болып, мәңгі бақи қала береді, дегенмен күйші әлі толығымен нақтылай зерттелген емес, жыл сайын жаңа деректер түрлі тың ақпараттар зерттеулер шығып жатыр, оған куә қазақтың күй әлемінде есімі алтын әріппен жазылған күйшінің 130 жылдығына орай, ағымдағы жылдың наурыз айында Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің қолдауымен, «Әбікен Хасенов және күй әлемі» атты алқалы жиын, шығармашылық кеші өтті, аталмыш шараға түрткі болған «Әбікен өмір тарихы мен творчествосы» атты кітаптың тұсау кесері болатын [1].

Біздің зерттеуіміздің мақсаты – XX ғасырдағы әйгілі күйші, Арқа күйшілік мектебінің өкілі – Әбікен Хасеновтың өміріндегі жаңа фактілерді ашу.

Әлемі кең оқырманға, Несібелі Абдрахманованың «Әбікен Хасенов және күй әлемі» атты 2023 жылдың аяғында жарыққа шыққан кітабы, бұрын қазақ ғылымында белгісіз мәліметтерді, материалдар мен фотосуреттерді ұсынды. Соның арқасында көптеген «ақ таптар» – оның өміріндегі белгісіз кезеңдері айқындата бастады.

Осы кітапта жарық көрген деректерге талдау жасап көрдік. Күйшінің архив сөрелерінен табылған 40 шақты суретімен фото көрме қойылды. М.Әуезов атындағы Қазақ Ұлттық драма театрынан музей директоры Н.Тамабекова көрмемен етене жақынырақ таныстырды. Біздің Әбікен жайлы зерттеулердің мақсаты бұрын сонды жарық көрмеген ақпараттарды жинақтап, жаңа деректерге сүйене отырып толық жүйеге келтіру еді. Себебі соңғы жылдары Әбікеннің театр сахнасында рөлдерді сомдаған видео материалдары мен жарыққа шықпаған фото суреттері табылды, әрине осы табылған дүниелер Әбікенді жаңа қырынан ашып, зерттеулер үшін жаңа леп беретіні күмән келтірмейді. Бұл жинақ күйшінің көзін көрген Хабиба Елебекова, Рахманқұл Бердібаев, Жүсіп Алтайбаев, Сапарғали Бегалин, Мұхтар Әуезов, Сәбит Мұқанов, Шәкен Айманов, Раушан Толыбекова, Ахмет Жұбанов, Әбілмәжін Жұмабаев, Жүмекен Нажімеденов, Қалибек Қуанышбаев естеліктері және күйшінің өнеріне баға берген зертеушілер Ақселеу Сейдімбек, Уали Бекенов, Жанғали Жүзбаев, Раушан Нұртаза, Н.Львов, М.Майшекин, Бағыбек

Құндақбаев, Асқар Сүлейменов, Кемел Жүністегі, Жұмағұл Шөженов, Қайролла Садуақасовтың күйші жайлы жазған еңбектері және қызы Бақытжамал, немере ағасы Ақыжан, немере қарындасы Қалдаш Ақыжанқызы, немере бауыры Әбдірахман естеліктері жинақталған.

Сонымен қатар, Т. Алланиязов пен А. Таукеновтің «Шетская трагедия» атты кітабынан тарихи деректер жарияланған [2]. Бұл еңбек, Әбікеннің тек күйші, актер, композитор ғана емес, алаш азаматы болғанын, қазақ зарын өмірінің соңына дейін күймен жоқтағанын, Арқаның шертпе күйін аялап сақтап, Жетісу жеріне аманат етіп қалдырған, ұлтына қалтқысыз қызмет еткен азамат болғаны жайлы баяндайды.

Жинақта еш жерде жарияланбаған М.Әуезовтің жеке архивінен, Семей қаласының архивінен, туғандарының жеке архивінен және өзі қызмет еткен М.Әуезов атындағы ұлттық драма театры архив сөрелерінен табылған 40 шақты суреттері тарихтан сыр шерткендей болды.

№1 Фото сурет. Әбікен Хасенов



Осы күні бізге белгілі болып отырғандай, Әбікен Хасенов Әуезов театры сахнасында қырықтан астам образдар галереясын жасаған (Дәл саны – 43) және бұл образдардың барлығы дерлік басты рөлдер.

№2 Фото сурет. Ә.Тәжибаевтің «Майра» пьесасындағы Тайман рөлінде Әбікен Хасенов



Мұның дәлелі – Әуезов театрының музей жетекшісі Н.Тамабекова ұйымдастырған көрмеден де көрінді. Фотосуреттер Әбікеннің көп планды, жан-жақты, болмысы зор, ойы биік, қырағы, сергек актер болғандығын айқындай айшықтап тұр. Фотадағы Әбікен сомдаған образдардың көрнектілігі бірінен бірі

өтеді. Егер осы суреттерді Әуезов театры музейінің бір сәресінде тығулы жатқан жерінен музей жетекшісі мен Несібелді Әбдірахманова кездейсоқ тауып алмағанда, біз, Әбікен сомдаған образдар бейнеленген бұл фотосуреттерден көз жазып қалғандай екенбіз. Өйткені, аты-жөнсіз папкаға еленусіз жасырылған бұл фоталар ұзақ жылдар бойы әдейі ескерусіз қалдырылып, қол жете қоймайтын, қалтарыс жерде, көзден таса сақталып келген. Арқа шертпе күйшілік дәстүрін өрбіті келе Тәттімбеттің күйлерінің түп нұсқасын бізге жетуі Әбікеннің арқасы екені барлығымызға белгілі. Әбікенсіз Арқа күйлерін, әсіресе Тәттімбет мұрасын елестету мүмкін емес талайға таңдай қақтырған күй саңлақтарымен иық тіресіп күй тартқан бақытты өнерпаз. Дей тұрғанмен ХХ ғасырдың алғашқы ширегіндегі зобалаң мен 1937-1938 жылдардағы қуғын-сүргінді көзімен көрген, тұла бойымен сезінген тағдырлы тұлға. Әйгілі Қыздарбектің батасын алған төл шәкірті деседі көзкөргендер. Күй қонған топырақтың түлегі екені, Арқаның үздік күйшілерінің үлгісін көргені Әбікен күйшілігінен анық байқалады.

Әбікен – шертпе күйдің тереңіне бойлап, сырлы күйдің құписын саусағының ұшына сақтап, домбыраға тіл бітірген жүректі күйші, теңдесі жоқ суреткер.

Әбікен Хасенов мұрасын зерттеу, насихаттау, Әбікентану ғылымының қалыптасуына әкеледі, дейтұрғанмен әдеби орта, өнертанушы, күйшілер ғана танитындай көрінеді, күйшінің мұрасын тану арқылы өз мәдениетімізге бойлайтынымыз айдан анық. Әбікеннің өмірбаянын білу арқылы талай сырын ішіне бөгіп жатқан зұлмат заманның кейпін танимыз. Осы орайда өнертану кандидаты, профессор Р.Нұртазаның зерттеулерімен бөліскенді жөн көрдік. Ғалымының айтуы бойынша Әбікен өз заманында, қуғын сүргінге ұшырап, абақтыға айдалып, жақындарының толығымен қырылғанын көре тұра, барлық тағдырдың қиындығына қарамастан, Арқа күйшілігі деген алып мектептің бүгінгі күнге жетуіне тікелей үлес қосқан, және ішінара тарихи, музыкалық тұрғыдан кесек-кесек талдаулар көрсеткен. Сөз етіп отырған кітаптың мазмұны, ХХ ғасыр өте трагедиялық заман екені жайлы ашылып айтылған. Біздің осыған дейін түсінігімде де жоқ еді, осынау Қазақ даласында репрессия, аштықтың кең көлемінде орын алғанын. Ең алдымен Мағауия Хамзинмен кездескеннен кейін сол арқылы біліп түсіне бастадым, ол айтатын мен жәй шетіндегі адаммын, менің алдымда Әбікен күйші бар деп, сол кезде мен Әбікеннің тағдырын зерттеп, жақынырақ түсіне бастадым. Әрине оның тағдырын сөзбен жеткізу мүмкін емес, өте ауыр. Сол зұлмат кездерді оқырман кітаптан оқи отырып, жүректері тебіреніп, қандай сұмдықтарды басынан кешкенін көз алдарына елестетіп еріксіз жас алады. Әрине Әбікенді театр қабырғасына қабылдағаны бір жағынан оң болды, біз тарихтан білеміз күйші өте тұйық жабық адам еді, ол ашық түрде күй шертпейтін, себебі басынан кешкен тағдыры өте қасыретті еді. Күйші өзінің жеке басын қатерге тігіп, қазіргі тілмен айтқанда ешқандайда бір коммерциялық пайданы ойламай, өмірінің соңына дейін жүйелі түрде қазақ радиосына барып, күйлердің түп нұсқасында, және бірнеше түрлерін орындап алтын қорға жаздыртқан. Соның арқасында Тәттімбеттің мұрасын сақтап, және сол кездегі домбыраның үнінің қазіргімен салыстырғанда, басқаша екенін

тындай отырып, төл тума орындаушылықтың өзгермеген қалпында сақаталуының маңызды екенін ескере білген. Ең бірінші Л.Хамиди нотаға түсіріп, тым болмағанда осындай нұсқада қалсын деп қағаз беттеріне жаздырған. Латиф Хамиди қалай нотаға түсірді? Осы орайда мынандай ой туындайды, Әбікеннің шығармашылығына қарап отырып біз келер ұрпаққа не қалдырамыз? Ертең біздің өнер не болмақ? Қалай аман алып қаламыз? Тыңдармандар болады ма? Бұл өте үлкен сұрақ.

Екіншіден тоқталғым келіп отырған мәселе, шертпе күйшілірді зерттей отырып аңғарғаным екі түрлі тұлғалар болады екен, өнерді жалпы осы екі түрлі адамдар дамытады екен, біріншіден олар консерваторлар – олар қатаң түрде дәстүрді сақтай отырып, ешнәрсе өзгертпейді. Олардың мақсаты қалай үйренді, солай жеткізу. Екінші типті өнерпаздар – олар керісінше новаторлар, әр түрлі жаналықтарды енгізіп жаңашылдандырып отырады. Осы екеуі де әрине өнерге керек, себебі ешқандай да мәдениет пен өнердің дамуы оларсыз мүмкін емес. Әбікен ол нақты күйшілік өнерді түп нұсқасында сақтай білді, ол үйренген күйлерін келер ұрпаққа жеткізуін өзінің борышы деп білді, әрине өзінің қиын өміріне қарамастан соңына дейін барды. Салыстырмалы түрде қарасақ Мағауия ол новатор болды, заманның ағымына қарай ырқына көніп жаңашылдықтар енгізді, гамма тәрізді әдісті қолданып, гитаралық нұсқаларды да домбыраға лайықтыра білді. Әрине екеуі де әр түрлі бағытта күй өнерінде қалықтай білді. Өкінішке орай ХХІ ғасырда оларға тең келер шертпе дәстүрінің өкілдерін байқамаппын.

Әбікен Хасеновте бір ақ жалғыз күйі бар ол «Қоңыр». Не үшін ол туындады? Ел арасында әр түрлі нұсқалары бар, біреулер айтады ол Сәкен Сейфуллинге арналған деп, енді біреулері баласы қайтыс болғанда қайғырып соған арнаған, барлығы біледі ол қайғы екенін, бірақ мен өзім үшін түсінгеніміз, оның басынан кешкен трагедиялық өміріне байланысты, оның ішкі дүниесіне тек Тәттімбеттің күйлері жауап қатты.

Жиырмамыншы, отызыншы жылдар қасіретін, ашаршылықтың басталғанын өз көзімен көріп, онымен қоймай елестетіп көріңіздер 3,5 миллион қазақтың қырылғаны көз алдында болды. Уқыт өте келе біздің аңғарғанымыз, сол зар қасіретке жауап беретін екі ақ туындының бар екеніне көз жеткіздік, ол көкмойнақтың үйірі маңғыстаудың жыры, екіншісі Ахметжан Сармантайдың күйі «58». «Қоңыр» күйі ше? Әбікеннің басынан өткен зар заманға Тәттімбет күйлері діт дегеніндей жауап бере алмады, осыған орай күйші өзіне батыл шешім қабылдай отырып, ішкі дүниесіне мұң мұқтажына сол уақытта жауап беретін, шерін тарқататын қаралы күйін шығарды деп білеміз.

Тағы бір айтатын жәйтміз көпшілікте қате пікір қалыптасқан, шертпе күй ол лирикалық көңіл үшін, немесе ән тектес шағын, қысқа үлгідегі күй деп, ол шын мәнінде олай емес, оны орындау өте қиын, ол жерде мүлдем басқа табиғат, оның ішінде өте мықты энергия күш қуат болады, олар штрихтар арқылы, қағыстар арқылы, шерттіс арқылы беріледі. Әбікенде біз көріп отырғандай үлкен рух бар, өзінің жеке тағдырының сынақтарына қарамастан, оны төменге қойып, халықтың өнерін арқалап, мойымай, болашаққа не бергені маңызды болды, соның арқасында осындай керемет музыкаға ие болып отырмыз.

Репрессия заманы десек әрине көз алдымызға Арқа жеріндегі қилы кезең мен Шет өңірінің қанды қырғыны ,зар заман оқиғасы елестейді, Т.Алланиязов пен А.Таукеновтің «Шетская трагедия» атты кітабында нақты деректер келтірілген солардың бірі ГПУ жендеттерімен соғысар алдында, өңірдің халқы мен күйшілері аруақты жорық күйлерін, Тәттімбеттің күйлерін,қосыла тартып рухтанып алады екен [2]. Міне осыдан да Арқа жеріндегі күйдің қаншалықты ұлықты болғанын көруге болады. Шет көтерілісінің қатысушыларының бірінші ату жазалары 1931 жылдың 12 сәуірінде басталған екен, осы қасірет Әбікенді де айналып өткен жоқ, ол Ақмола жеріне түрмеге айдалды, «Шет трагедиясы» кітабында осы Әбікеннің есімі де екінші тараудың «дело Дүйсенова» атты тармағында, құжаттармен көрсетілген. Негіздей келе Қазақстан тарихындағы 20-30 жылдардағы антисоветтік көтерілістер туралы жазбалар осы күнге дейін рұқсат етілмеген тақырыптардың бірі болды. Егер кім де кім осы бағытта зерттеулермен айналысып, шындығына жетер жолында бер жағын ашып айтуға мәжбүр болатын. Біздің айтқымыз келіп отырған мәселе осыда Әбікен өз жағынан тек күй шертіп қана қоймай,елдің ішкі саяси қоғамдық өміріне белсене араласа білді. Алаш орда үкіметінің негізін қалаған зиялыларымен замандас болып, мәжіліс жиындарында белсене қатысқаны туралы кітапта айтылады. Қортындылай келе Әбікеннің өмірін зерттей отырып біз күйшінің жаңа қырын тани білдік, ол тұтас бір күйшілік мектептің барша болмысын жеріне жеткізе көрсете білген домбырашы, өнер қайраткері десек те жаңылмаймыз. Бұл тұрғыда өткен мен бүгін арасында күйшілік дәстүрдің тегеурінді көпірі бола білді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

Кітаптар

1. Әбдірахманова Н. Әбікен: (ғұмырбаяндық кітап, естеліктер, суреттер, арнаулар). – Алматы: Ақ шағыл, 2023. – 240 б.
2. Алланиязов Т., Таукенов А. Шетская трагедия: Из истории антисоветских вооруженных выступлений в Центральном Казахстане в 1930-31 гг. – Алматы: XXI век, 2000. – 165 с.

Мақалалар

3. Малдыбаева Р. Искусство кюйши Абикена Хасенова //Исполнительское искусство: история и проблемы развития на современном этапе. Мат-лы межд.науч.-практ. конференции. – Алматы, 2002. – с.49-52.
4. Малдыбаева Р. Кюйши Абикен Хасенов и казахская музыкальная культура XX века //Поиск. Серия гуманитарных наук. № 3. – Алматы, 2004. – с.131-134.

ЗНАЧЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ГОЛОВНОГО УБОРА «ТАҚИЯ»)

*Таскынбаева Ж.Б., магистрант 1 курса специальности «Искусствоведение»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
Юсупова А.К.*

Поиск информации для работы над исследованием играет ключевую роль в написании любого научного труда. Очевидно, что использование научной литературы, сборников и сочинений ученых, монографий относится к обязательной части любого исследования, в то время как анализ визуальных данных (исторических источников - зарисовок, картин, фотографий) и их использование в реконструкции и восполнении данных - относительно недавняя практика среди исследователей.

Отношение к визуальным свидетельствам как к основным типам источников в классификациях, выработалось только к 1980-м гг. среди теоретиков источниковедения. Одним из них был Шмидт С.О, который создал одну из самых упоминаемых классификаций визуальных источников по следующим характеристикам: художественно-изобразительные визуальные источники (кино, фотографии и произведения изобразительного искусства); изобразительно-натуральные (документальные кинокадры и фотографии); и изобразительно-графические источники (планы, диаграммы, схемы и карты местности) [1]. Визуальные источники имеют важное значение в антропологии и других научных областях, в нашем случае, в искусствоведении.

Целью данной статьи является выявление научных возможностей существующих визуальных источников в изучении и реконструкции казахского традиционного костюма и его элементов, в т.ч. головного убора «тақия».

При изучении декоративно-прикладного искусства, а именно в исследовании казахского традиционного головного убора «тақия», визуальные источники могут быть материалом, восполняющим малое количество аутентичных образцов, для более глубокого и объективного исследования.

Этот головной убор раньше рассматривался только как элемент традиционного костюма и отдельно не исследовался. Отсутствие трудов по данному головному убору, приводит нас к поискам новых направлений, ранее не освещавшихся в литературе, например, попыткам расшифровать семантические смыслы форм и декора «тақия», заложенные мастерами прикладного искусства, в том числе, используя образцы из имеющихся визуальных источников.

Анализируя доступные материалы по казахскому народному костюму, важно отметить, что имеющиеся источники представляют несколько категорий: художественно-изобразительные (зарисовки, рисунки и фотографии); документальные источники (материалы, дневники путешественников и др.) и

теоретические научные труды (очерки, монографии, статьи, немногочисленные этнографические, антропологические и искусствоведческие исследования).

По трудам XVIII века и более поздним, нам известно, что, путешественники, исследователи, находясь в экспедициях, использовали актуальные способы сохранения информации, от описаний и зарисовок до появления первых фотоснимков.

К самым ранним исследованиям относятся зарисовки и рисунки различных типов казахских головных уборов, выполненные учеными-путешественниками XVIII века Аткинсоном Т., Клапротом Ю., Шевченко Т. Г. и др.

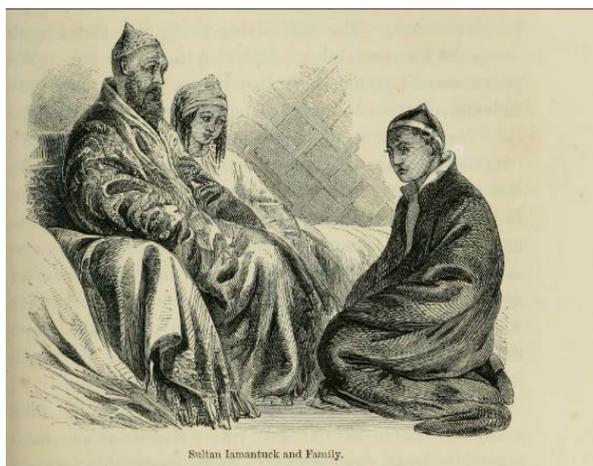


Рис.1. Султан с семьей. Источник: Atkinson T. *Oriental and Western Siberia*. – London: Hurst and Blackett, 1858., с.559



Рис.2. Султан с семьей. Источник: Французский журнал «Le Tour du monde», 1861 г.

Английский путешественник, писатель и художник Томас Аткинсон в своих работах уделяет значительное внимание детальному описанию жизни казахского общества и быта казахов, что представлено в XV – XVIII главах его труда «*Oriental and Western Siberia*»[2]. После завершения своей поездки был выпущен художественный альбом, в котором были опубликованы зарисовки и рисунки, созданные им в течение практически восьми лет его путешествия. Аткинсона Т. можно отнести к когорте «ориентальных» путешественников, использующих преимущественно эмпирический подход. Чаще всего путешественники сначала делали зарисовки, а после путешествия детально работали над полноценными картинами или использовали эти рисунки для публикаций в специализированных источниках (Рис.1, Рис.2).

В своих путешествиях Аткинсон Т. общался преимущественно с зажиточным слоем казахского общества того времени, поэтому в его работах показана жизнь и быт султанов (Рис.3). В зарисовках Аткинсона Т. мы видим тип «такия», характерный для юго-восточного региона Казахстана.

Примечательно, что в его работах головной убор «такия» у султана показан с остроконечной верхушкой. Можно предположить, что острый верх, который схож с треугольником, или острым копьём Марса, символизирует

мужской гендер. Также, остроконечный головной убор был схож с формой военного шлема батыров.



Рис.3. Султан Бек с семьей. Источник: Atkinson T. *Oriental and Western Siberia*. – London: Hurst and Blackett, 1858., с.564



Рис.4. Рисунок Клапрота Ю. 1816 г. Источник: Маргулан А.Х. *Казахское народное прикладное искусство*. – Алма – Ата: Өнер, 1986. – Т. 1.

Остроконечные «такия» у мужчин встречаются и на зарисовках Юлиуса Клапрота (Рис.4). Это немецкий востоковед и путешественник, который оставил после себя значительные научные труды и статьи, «посвященные разным вопросам истории, этнографии, лексикологии Центральной Азии, в которых определенное внимание уделено и казахскому народу» [3]. Например «*Asia polyglotta*» (Paris 1823, nebst Sprachatlas Tableaux historiques de l'Asie. Paris 1823, 4 Vde. mit Atlas» научная работа, посвященная лингвистике, но она включает зарисовки и картины, описывающие путешествия. Он совершил поездку от Урала через Казахстан до границы с Китаем, имея целью также и этнографические исследования народов Азии [4].

Клапрот Ю. делает зарисовки головного убора, характерного для северо-восточного региона Казахстана. Благодаря его фиксации различных видов головных уборов, мы имеем возможность и сегодня анализировать, и изучать казахский традиционный головной убор, относящийся к XVIII-XIX вв.

В зарисовках Валиханова Ш., также изображены султаны с остроконечными «такия» [5]. Ученый внес огромный вклад в изучение казахского декоративно-прикладного искусства XIX в. Важное значение имеют его портреты, которые фиксируют в том числе и особенности казахского традиционного костюма. Например, в рисунках музыкантов и групповом портрете «*Казахи Большой Орды*» (Рис.5). Благодаря тонкой наблюдательности Валиханова Ш., и художественной выразительности работ, его зарисовки стали достоянием не только науки, но и искусства. В сохранившихся работах Валиханов Ш. преимущественно показывает форму головного убора западного региона Казахстана. В своих сочинениях и сборниках он с интересом

рассматривает изделия казахских мастеров декоративно-прикладного искусства, описывает казахский традиционный костюм.



Рис.5. Султан Большой орды Мамырхан Рустемов. 1856 г. Источник: Валиханов Ч. Ч. Этнографическое наследие казахов. – Павлодар: ЭКО, 2005. – 290с.



Рис.6. Кочующие киргизы. Голодная степь. Источник: Коллекция фотографий Прокудина-Горского, Библиотека Конгресса, отдел гравюр и фотографий

Появление фотоисточников стало новым этапом в фиксации артефактов традиционного искусства досоветского и советского периода, в том числе и костюма, и их появление связано с именами в основном русских путешественников, коллекционеров, ученых, таких, как Дудин С. М., Де-Лазари К.Н., Воронина-Уткина А.А. (кроме фотографий, еще коллекция акварельных рисунков), Щенников К.В., Мелков А.Л., Тимм В.Ф., Шпаковский А.П., Кривцов Г.Е., Букарь М., Морозова А.С., Борисов С.И., Сапожников В.В., Прокудин-Горский С.М., Булгаков А.П., Коновалов А.В., Янборисов В.Р.

Важными визуальными источниками служат первые цветные фотографии русского фотографа и члена Императорского географического общества Прокудина-Горского С.М. (Рис.6), которые хранятся в Библиотеке Конгресса США. Его серия снимков под названием «Туркестанский альбом» (1900 - 1916 гг.) содержит в себе более нескольких сотен фотографий, которые включают в себя снимки Самарканда, Бухары и Голодной степи (Голодная степь — глинисто-солончаковая пустыня, часть которой находится в южном Казахстане. Площадь около 10 тыс. км² [6]). В его работах представлены типы головных уборов, характерных для южного региона Казахстана [7].

Также в Библиотеке Конгресса США имеется коллекция цветных открыток, сделанных с негативов фотографа Сергея Ивановича Борисова (1859-1935) в горном регионе Алтай на юге Сибири в начале XX-го века. В 1907 году Борисов начал свою экспедицию в горы Алтая, которая продолжалась до 1911

года. Во время этой экспедиции он сделал около 1500 фотографий, которые по возвращении в Барнаул представил публике. На фотографиях [8] изображены виды природы в отдаленных уголках Горного Алтая, а также алтайцы и казахи (Рис.7), проживающие в этом регионе.

Коллекция включает две серии цветных открыток. Первая серия была выпущена шведской типографией Granberg Society в Стокгольме, но неизвестно, где была опубликована вторая серия. В его фотографиях представлены головные уборы восточного региона Казахстана.



Рис.7. Казах на лошади с беркутом на фоне юрт. Долина реки Аракан, притока Черной Берели. Источник: Library of Congress.



Рис.8. Головные уборы девушек. Казахи. Казахстан, Семипалатинская область. 1899
 Источник: МАЭ РАН.

Дудин С.М. был не только этнографом, фотографом и путешественником, в многочисленных экспедициях он собрал вещевую коллекцию по традиционному, прикладному казахам. Разнообразие тематики и количество его снимков предстает некой визуальной энциклопедией фотографических данных по традиционному казахскому быту (Рис.8). Дудин С.М. в своих фотографиях представляет восточный регион Казахстана и Семиречье [9].



Рис.9. Орнамент на тубетейках. Казахи. Казахстан, Карагандинская область, Каркаралинский р-он (Семипалатинская

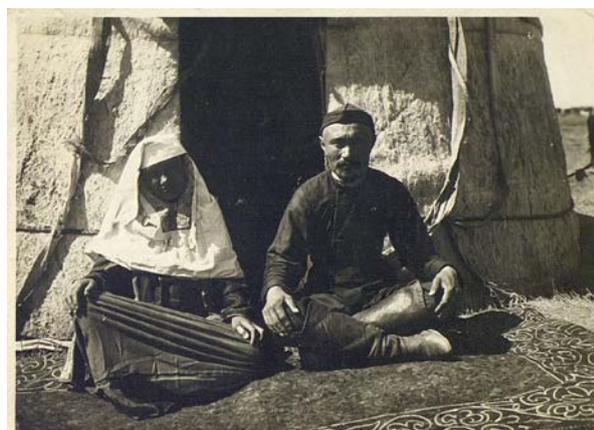


Рис.10. Семейный портрет. Казахи. Казахстан, Семипалатинская область. 1927
 Источник: МАЭ РАН.

обл., Каракаралинский уезд). 1913.
Источник: МАЭ РАН.

Художница Воронина-Уткина А.А. создала 102 акварельных рисунка различных бытовых предметов, среди которых были ковры, циновки, сундуки, платья, головные уборы (Рис.9), кровати, седла, а также запечатлен ткацкий станок. Большая часть ее работа была выполнена в центральном регионе Казахстана (Карагандинская обл.). Позже все эти рисунки, вместе с несколькими сделанными ею фотоснимками, были приобретены для МАЭ РАН [9].

В советское время были организованы немногочисленные научные экспедиции на территории Казахстана и одним из исследователей был Мелков А.Л. В Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (МАЭ РАН) хранятся 22 иллюстративные коллекции, собранные Мелковым А.Л. В их состав входит более двух тысяч этнографических фотоснимков, характеризующих типажи, одежду, жилище, занятия, искусство и быт народов Хорезма. От Мелкова в музей также поступило два альбома зарисовок, выполненных карандашом, тушью и гуашью. Всего в альбоме представлено около трехсот зарисовок, большая часть из них относится к восточной части Казахстана (Рис.10). Альбом из зарисовок и фотографий предметов казахского прикладного искусства и одежды авторства Мелкова А.Л. представляет научный интерес еще и потому, что фотоизображения сопровождаются пояснительными записками. Весь материал был собран во время экспедиций, организованных самим Мелковым А.Л. в 1920-е годы и является комплексным источником для знакомства с жизнью казахов того времени [9].

Монография Прищеповой В.А. «Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры» [8] содержит в себе анализ документальных материалов, собранных русскими путешественниками и исследователями. В ней подчеркивается важность визуальных источников - рисунков и фотографий, которые раскрывают прошлое. Данный научный труд относится к современным антропологическим источникам, поэтому важно его отметить, как потенциально значимый для исследования декоративно-прикладного искусства на базе визуальных источников.

Проблемы, с которыми мы сталкиваемся при работе с визуальными источниками, кроются в скудном описании всех характеристик для головного убора «такия». Так как данный головной убор отдельно не изучался, не проводился анализ и классификации по регионам Казахстана, с учетом гендерных особенностей и типов «такия», часто отсутствия аутентичных экспонатов в музеях, наша задача изучить как можно больше информации и собрать базу визуальных источников, к которой смогут обращаться современные исследователи.

Собранная база визуальных источников может служить хорошей методологической опорой в проведении исследований в области изучения традиционного искусства и отдельно, казахских головных уборов, в т.ч. «такия».

Визуальные источники при более глубоком анализе работ путешественников и ученых имеют особое значение по нескольким причинам. Так, они позволяют выявить дополнительные образцы аутентичных форм «такия» и сравнить их с музейными образцами данного головного убора. Визуальные источники могут использоваться как дополнительный ресурс в восстановлении отсутствующей информации о «такия» по разным направлениям: в классификация по типам и регионам; по гендерным особенностям ношения и кроя, т.е. самим формам этого головного убора - мужской, девичий и детский; особенностям художественного-композиционного оформления, декора - форма, украшения, вышивка и т.д. Дают возможность реконструкции малоизученного казахского традиционного головного убора «такия» на основе визуальных источников.

Таким образом, визуальные источники играют неопределимую роль в изучении традиционного казахского головного убора «такия». Они предоставляют нам уникальную возможность восстановить аутентичные детали и сохранить культурное наследие. Необходимо признать важность и ценность этих источников для нашего понимания и в исследовании культурных традиций.

Список использованной литературы:

1. Шмидт С. О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. — 1985. — Т. 16. — С. 3–24.
2. Atkinson T. Oriental and Western Siberia. – London: Hurst and Blackett, 1858.
3. История Казахстана в западных источниках XII-XX в.в. 7 том. Сост.Ерофеева И.В. – Алматы: «Санат», 2006. – 272 стр. ISBN: 9965-664-43-9.
4. Raikov В.Е. Khristian Pander – vydayushchiisya biolog-evolyutsionist. 1794–1865 [Christian Pander as an Outstanding Evolutionary Biologist. 1794-1865]. Moscow, Leningrad, Nauka, 1964. 98 p.
5. Валиханов Ч. Ч. Этнографическое наследие казахов. – Павлодар: ЭКО, 2005. – 290с. (Библиотека казахской этнографии; Т. 1- Издается по государственной программе "Культурное наследие")
6. Массальский В. И. Голодная степь // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
7. Collection Prokudin-Gorski, Serge Mikha Lovich. **Library of Congress.** **Режим доступа:** <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:prokudin-gorski+,+serge+mikha+lovich>
8. Collection Sergei Ivanovich Borisov. **Library of Congress.** **Режим доступа:** <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:borisov,+sergei+ivanovich>

9. Прищепова В. А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб.: Наука, 2011. — 452 с., ил.

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ЭФФЕКТИВНОГО МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ: СУБЪЕКТИВНЫЕ И ОБЪЕКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ

*Го Миньей, магистрант 1 курса направления подготовки
53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»,
профиль «Музыкальная педагогика», ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»*

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент, профессор
кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры» Мансурова А.П.*

Взаимодействие – межличностное или межинституциональное, профессионально-ориентированное или общекультурное – всегда представляет собой по своей структуре, функциональной нагрузке и целеполаганию «сложный многоэтапный и многогранный процесс, в ходе которого осуществляются общение ... взаимовлияние и взаимопонимание людей» [1].

Под взаимопониманием людей в социальной психологии понимается «такой уровень их взаимодействия, при котором они осознают содержание и структуру настоящего и возможного очередного действия партнера, а также взаимно содействуют достижению единой цели» [2]. Таким образом, взаимодействие может быть представлено как универсальный и, в то же время сложный (в психолого-педагогическом плане), комплексный метод, обеспечивающий достижение педагогических целей внутри любого образовательного процесса (обучения, воспитания, развития, просвещения). В то же время, в энциклопедической и учебной литературе взаимодействие определяется не только как «влияние людей друг на друга» [2], но и как «непосредственная организация их совместных действий, позволяющая группе реализовать общую для ее членов деятельность» [2], акцентируя внимание на важности процессуального аспекта.

В теоретическом поле социальных наук понятие «взаимодействие» рассматривается, как правило, на двух уровнях – микроуровне и макроуровне.

Микроуровень взаимодействия охватывает личные взаимоотношения людей в малых конкретных социальных группах (например, в дружеской паре, в семье или в формате индивидуального коучинга, наставничества, консультирования). Подобные отношения всегда отличаются субъектностью, зависят от психофизиологических особенностей, качеств, характеристик конкретных людей.

Макроуровень позволяет установить общие закономерности, выявить факторы, условия, критерии, параметры взаимодействия представителей

различных социальных групп, организаций или даже социальных институтов в их обобщенном виде.

На макроуровне можно дифференцировать взаимодействие внутрисистемного и внешнесистемного характера, что может быть охарактеризовано как внутриорганизационное и межорганизационное взаимодействие.

Внутриорганизационное взаимодействие – это взаимодействие членов социальной организации для решения поставленных актуальных и значимых задач, достижения «взаимосодействия», и – как результат – взаимопонимания, гармонии межличностных отношений, общих, лично и социально (организационно и институционально) значимых целей.

Межорганизационное взаимодействие – это взаимодействие представителей различных социальных организаций, имеющих общие цели функционирования. Межорганизационное взаимодействие осуществляется также в случае обладания представителем (представителями) одной социальной организации необходимым потенциалом и ресурсами для достижения целей и задач представителей другой социальной организации.

В результате анализа научной, учебной, методической литературы широкого междисциплинарного спектра в контексте проблемы организации в системе музыкального образования межличностного взаимодействия – как в дуальном формате, для реализации индивидуального обучения, так и в групповом формате, – нами были выявлены, проанализированы, обоснованы и систематизированы факторы, требующие контекстуального учета при проектировании актуализированных современных образовательных процессов [3; 4; 5] и моделировании межличностного взаимодействия для эффективного достижения поставленных общепедагогических, профессионально-педагогических и психолого-педагогических целей и задач [6].

К объективным факторам положительных межличностных взаимоотношений (факторам, не имеющим эндогенной (психофизиологической) личностной природы), можно отнести:

- временной фактор (длительность, интенсивность взаимоотношений, наличие свободного времени для совместной семейной деятельности, совместных интересов, межорганизационного взаимодействия);

- культурный фактор (ценности, мировоззренческие позиции, общенациональные и этнорегиональные традиции, правила, в рамках которых осуществляется и регулируется неофициальное межличностное взаимодействие);

- нормативно-регулятивный фактор (специфические институциональные (организационные) нормы, правила, традиции, на основании которых осуществляется и регулируется официальное межличностное взаимодействие);

- деятельностный фактор (наличие соответствующих потребностям и интересам знаний, способностей, квалификаций и компетенций);

- кооперативный фактор (наличие кооперации (объединения), выражающейся в виде взаимных потребностей, интересов, задач, целей,

мотивов, установок, взаимопонимания и соответствующей, адекватной рефлексии).

Субъективные факторы положительных межличностных взаимоотношений – факторы, имеющие эндогенную (психофизиологическую) личностную природу, отражающие индивидуальные особенности личности:

- психоэмоциональный (психологическая совместимость, близость либо дистанцированность членов социальной группы или организации);

- коллективный фактор (осознание необходимости, целесообразности, готовность и способность к межличностному объединению, созданию социальной общности, обладающей характеристиками мировоззренческой, психоэмоциональной, интеллектуальной, деятельностной целостности);

- коммуникативный фактор (осознание необходимости, целесообразности продуктивного вербального и невербального взаимодействия, готовность и способность к равноправному, доброжелательному, уважительному общению, обмену личной и социально-актуальной информацией, беседам, обсуждениям, принятию коллективных решений);

- перцептивно-эмоциональный фактор (осознание необходимости, целесообразности, готовность и способность к позитивному взаимовосприятию, взаимопониманию, установлению тесного, доверительно-эмпатийного эмоционального контакта, поддержке самооценки, уважение мнения ближних, личностных интересов, мотивов, потребностей, созданию единого гармоничного психоэмоционального поля);

- социально-ролевой фактор (осознание, принятие и реализация социальных функций, делегируемых социальной организацией, социальным институтом или обществом в целом, готовность и способность действовать в соответствии с традиционными и регламентированными поведенческими нормами, системой прав и обязанностей, требованиями, ожиданиями, нуждами, потребностями, интересами других членов социальной группы, организации, социального института, адекватные личностные ожидания и рефлексия, согласованность, принятие, выполнение, осознание значимости распределенных, делегированных или добровольно принятых социальных функций);

- когнитивно-акмеологический фактор (осознание необходимости, целесообразности, готовность и способность к самосовершенствованию, пересмотру, расширению, изменению, коррекции, критическому анализу собственных мотивов, потребностей, интересов в сопоставлении с мотивами, потребностями, интересами других членов социальной группы, организации (института) сквозь призму общего блага, ради достижения общих целей;

- интерактивный фактор (осознание необходимости, целесообразности, готовность и способность к активным действиям для достижения общих (групповых, организационных или институциональных) целей, задач, совместной реализации собственных или партнерских потребностей, интересов);

- личностно-психологический фактор (темперамент, стиль взаимодействия, общения, терпимость, вспыльчивость, лояльность, контактность, общительность, активность, совместимость);

- вербальный фактор (особенности речевой культуры, стиль общения, взаимопонимание, особенности вербального выражения поддержки, заинтересованности, одобрения, помощи);

- личностно-культурный фактор (ценности, традиции, нормы, этикет, толерантность, мировоззрение, близость потребностей, интересов, мотивов, взаимоподобие);

- социальный статус (в зависимости от социального положения в обществе в целом (национальном, региональном), микросоциуме (трудовом, досуговом коллективе), ожидания, требования к личности, нормы, правила, традиции, необходимые для соблюдения, достижения удовлетворенности, спокойствия, уверенности, ощущения счастья, собственной социально-культурной значимости личности).

Выявив вышеизложенный перечень факторов экзогенной и эндогенной природы, считаем целесообразным их учет при постановке профессиональных педагогических задач и моделировании методического содержания любых процессов в системе музыкального образования, являющихся по своей сути, направленности, целям и содержанию коммуникативно-обусловленными.

В настоящее время нами ведется разработка диагностического инструментария для обеспечения возможности анализа и оценки степени эффективности межличностного взаимодействия различных уровней в образовательном процессе музыкальных учебных заведений.

Список использованной литературы:

1. Крысько В.Г. Социальная психология: учебник для бакалавров. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2022. – 553 с. // **Образовательная платформа Юрайт [сайт].** – Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/508799> (дата обращения: 12.01.2024).
2. Крысько В.Г. Психология и педагогика: учебник для бакалавров для вузов. — М.: Издательство Юрайт, 2024. — 471 с. // **Образовательная платформа Юрайт [сайт].** — Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/535784> (дата обращения: 12.01.2024).
3. Майковская Л.С. О реформировании отечественной системы высшего образования: приглашение к дискуссии / Л.С. Майковская, А.П. Мансурова, В.С. Корина, Е.В. Климай // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2021. № 19. С. 9-17.
4. Майковская Л.С. Роль музыкального образования в сохранении этнокультурного наследия // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. С. 6-19.
5. Мансурова А.П. Модульный подход к музыкально-педагогической подготовке // Высшее образование в России. 2014. № 4. С. 56-62.

6. Мансурова А.П. Сущность и специфика универсальной подготовки в вузе в контексте гуманитарных наук // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 5 (61). С. 161-167.

ДӘСТҮРЛІ ӘН МӘДЕНИЕТІ АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ КӘСІБИ ҚҰЗЫРЕТІ (МӘНІ, МАЗМҰНЫ МЕН ҚҰРЫЛЫМЫ)

Мақабілқызы А.,

*Абай атындағы Қазақ Ұлттық Педагогикалық университеті
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., қауым.профессоры Момбек А.А.*

Қазіргі жаһандық және интеграциялық тенденциялардың өсу жағдайында музыка пәні мұғалімдерінің білім сапасын арттырып, білікті маман даярлау мәселесі бүгінгі таңда ерекше өзекті болып отыр. Біздің пайымдауымызша, қазіргі музыка пәні бойынша білім беретін мамандар бұрынғы тар көлемді түсініктегі пәндік маман емес, ол – жаңа формацияда қалыптасуы тиіс, кәсіби-педагогикалық мәдениеті жоғары, тұлғалық-шығармашылық әлеуеті мол, бәсекеге қабілеттілікті және еңбек нарығында жұмысқа орналасудың барынша мүмкіндіктерін қамтамасыз ете алатын маман болуы қажет. Сондықтан, қазіргі жоғары оқу орындарында (бұдан әрі – ЖОО) тек студентке бағытталған пәндік сабақтармен әсер ету ғана емес, сонымен қатар, оның өзіндік оқу іс-әрекеті дағдыларын қалыптастырудағы, студент саналы түрде жаңа білімді игеруге, өзінің кәсіби біліктілігі мен жалпы мәдениетінің деңгейін үздіксіз арттыруға ұмтылатын, ықпал ету міндетін қоя білу қажет. Бұл мәселе жөнінде Ж.С. Утемисов «Воспитание интереса к музыка на казахском народном творчестве» [1], С.К. Ахтанов «Музыка өнері ұлттық дүниетанымды қалыптастыру құралы» [2], М. Нарымбетов «Музыкалық фольклор – оқушылардың ұлттық танымын қалыптастыру құралы» [3], А. Тілеуберді «Сал-серілік дәстүрлер арқылы этномәдени тәрбие беру» [4], т.б. оқу құралдары мен монографиялар жазған. Осылайша, ЖОО-да болашақ музыка мұғалімдеріне білім берудегі білім алушының жеке әлеуетін іске асырудың жеке жолы, онда оның білім беру мақсаттары мен құндылықтарын және жалпы қоғамды, сондай-ақ оның жеке оқыту стиліне сәйкес келетін білім беру мүдделерінің пәндік бағытын түсінуі көрсетіледі.

ЖОО-да болашақ музыка мұғалімі білім беру бағдарламалары бойынша негізгі білім беру бағдарламасында оның құзыреттерін қалыптастырады. Бұл болашақ музыка мұғалімнің базалық білімін тереңдетуге мүмкіндігін береді. Осы тұрғыда біз базалық біліммен негізгі құзыреттерді қалыптастыра отырып, оның тәжірибелік (практикалық) құзыретінде өсіру қажет екеніне мән беріп отырмыз. Бұл болашақ музыка мұғалімінің қосымша орындаушылық, шығармашылық әлеуетін дамыту сынды құзыреттерін қалыптастырады.

Музыка мұғалімінің кәсіби-педагогикалық құзіреттілігін қалыптастырудың ең сипатты бағыты – студенттің жеке позициясын ұстанатын, кәсіби іс-әрекетке қатысты бейімділігі мен қабілеттерін барынша толық көрсете алатын, өз қажеттіліктерін жүзеге асыра алатын педагогикалық жағдайлар жасау. Оларға мыналар жатады: теориялық пәндер мазмұнын студенттердің кәсіби-педагогикалық құзіреттілігін қалыптастыруға бағыттау; оқытудың кәсіптік-педагогикалық бағыттылығы; пәнішілік және пәнаралық деңгейде интеграциялық процестерді күшейту; тұлғалық-белсенділік тәсілін қолдану; оқу үдерісіне арнайы интеграциялық курсты енгізу; белсенді формалар мен оқыту әдістерін қолдану, педагог музыканттың кәсіби қызметіне қажетті музыкалық-орындаушылық және шығармашылық дағдыларды қалыптастыру. Мамандандырылған пәндерден басқа, білім алушылар заманауи нарық жағдайында өзекті: менеджмент саласын, өзін-өзі басқару, музыкалық-продюсерлік, мәдени демалыс қызметі, аспапта қостап ойнау, халық әндері мен халық композиторлары және Қазақстан композиторларының әндерін білу, еркін орындау, шешендік өнер және т.б. қажетті құзіреттерді меңгеру.

Болашақ музыка мұғалімінің шығармашылық тұлғасының қасиеттері кәсіби оқыту жүйесінің барлық құрамдас бөліктерінің өзара байланысында қалыптасады, бірақ бұған студенттердің барлық циклдерді меңгеру барысында алған негізгі білімдері мен дағдыларын біріктіретін әдістемелік дайындық барынша ықпал етеді. Мұғалімдер даярлайтын университеттегі оқу пәндері, оларға «қажетті мақсатты, практикалық кәсіптік бағдар» беруі тиіс.

Кәсіби педагогикалық әдебиеттерде (Т.Г.Браже, Е.Ф.Зеер, Н.В.Кузьмина, М.И.Лукьянова, А.К. Маркова, Л.М. Митина, А.М.Новиков, В.П.Симонов, Г.С.Трофимова, М.А.Чошанов, т.б.) музыка пәні мұғалімі даярлау ұғымына көптеген анықтамалар берілген. Бұл зерттеуде құзіреттілік ретінде қарастырылады: іс-әрекетті нақты орындау қабілеті; маманның іскерлік және жеке қасиеттерінің ажырамас сипаттамасы; маманның кәсіби қызмет мәселелерін тиімді шешу қабілетін үнемі арттыру; кәсіптік және жеке қасиеттердің кәсіби қызмет талаптарына сәйкестігін болжау. Жалпы беретін қазақ орта мектептерінің музыка пәніне арналған «Мұрагер» бағдарламасы да бар [5].

Қазіргі уақытта жеке тұлғаның психологиялық, теориялық және практикалық дайындық сұрақтары, педагог бойындағы кәсіби қасиеттер мен қабілеттердің қалыптасуы, оның беделі мен кәсіби шеберлігі, педагогикалық ойлауы, ғылыми еңбекті ұйымдастыру мен біліктілікті жоғарылату мәселелері бойынша кең түрде әдебиеттер қоры құрылды. Оларға С.И.Архангельский, Ф.Н.Гонобалин, Н.В.Кулюткин, И.Т.Огородников, А.И.Пискунов, В.А.Сластенин, А.И.Щербаков, Н.В.Кузьмина, Н.Ф.Талызина, В.В.Краевский, Н.Д.Хмель, С.Т.Каргин, А.К.Маркова, К.С.Оспанов және тағы басқалардың ғылыми еңбектерін жатқызуға болады.

Бұл зерттеу жұмыстары педагогтардың кәсіби дайындық мәселесін өңдеуге неғұрлым салмақты үлесін қосты, сонымен бірге қоғамдық және педагогикалық тәжірибенің маңызды қажеттіліктері арасындағы қайшылықты шешу мүмкіндігін береді.

Музыка мұғалімінің кәсіби-педагогикалық құзыреттілігін қалыптастыру, біздің көзқарасымыз бойынша, құрылымы келесі құрамдас бөліктерден құралатын көп деңгейлі болып табылатын мұғалім тұлғасының интегралды, біртұтас білім беруі ретінде көрсетуге болады: құндылық-мотивациялық, мазмұндық-бағдарлы, оперативті-тиімді, тұлғалық-шығармашылық құрамдас бөліктер.

Бүгінгі күнде «құзыреттілік» түсінігі тек қана негізгі педагогикалық категориялардың бірі ретінде ғана емес, сонымен бірге пәнаралық зерттеудің, яғни, «педагогтың кәсіби құзыреттілігі» түсінігінің мәнін анықтау мәселесі психологтардың, педагогтардың, маман-практиктердің және т.б. арасындағы дау мен қайшылықтардың объектісі болып табылады.

Кәсіби құзыреттілік жайында жазылған арнайы әдебиеттерді жан-жақты талдау негізінде кәсіби-педагогикалық құзыреттілігін қалыптастырудың теориялық негіздері қарастырылады; оның құрылымы мен мазмұны, қалыптасуының педагогикалық шарттарына теориялық сипаттама беріледі; білім беруді жетілдіру тенденциялары қарастырылды, қазіргі білім беру үдерісіндегі кәсіптік-педагогикалық құзыреттіліктің рөлі ашылды; кәсіби-педагогикалық құзыреттілікті қалыптастырудың педагогикалық шарттары позициясынан оқу процесін ұйымдастыру талаптарын талдады; болашақ музыка мұғалімінің кәсіби-педагогикалық құзыреттілігін қалыптастырудың үлгісі жасалды.

Білім беру тәжірибесі мен нормативтік құжаттарды талдау 21 ғасырдың басында мұғалім келесі негізгі функцияларды жүзеге асыруға дайын болуы керек екенін көрсетеді: оқыту, тәрбиелеу, дамыту, оқу-әдістемелік, мәдени-ағарту, әлеуметтік-педагогикалық, ғылыми-әдістемелік, жобалау, зерттеу, басқару. Осыған сүйене отырып, ЖОО-дағы педагогикалық дайындықтың мақсаты студент тұлғасының педагогикалық бағыттылығын дамыту және оның әртүрлі типтегі оқу орындарында жұмыс істеуге дайындығын қалыптастыру болып табылады деп болжауға болады.

Біздің заманымызда қоғам белсенді әрекетке қабілетті, ойы икемді тұлғаны қалыптастыруды көздейтін білімге жаңа талаптар қойып отыр.

Қазіргі әлеуметтік-мәдени жағдайда музыка мұғалімінің кәсіби қызметі әлеуметтік-тәрбиелік функцияларының күрделенуіне байланысты жаңа мазмұнмен толығуда.

Болашақ музыка мұғалімінің кәсіби-педагогикалық құзыреттілігін қалыптастырудың мақсаты оны өзін-өзі танытуға және өзін-өзі жүзеге асыруға ұмтылатын кәсіби-шығармашылық іс-әрекетке дайындау міндеттері мыналарды қамтиды:

1) мұғалімнің музыкалық-педагогикалық іс-әрекетінің негізін құрайтын білім жүйесін меңгеру және жаңарту;

2) педагогикалық қызмет негізінде музыкалық-педагогикалық шеберлікті қалыптастыру және дамыту;

3) тұлғалық-белсенділік тәсілі негізінде болашақ музыка мұғалімі тұлғасының кәсіби-педагогикалық қасиеттерінің жиынтығын қалыптастыру. Осы мақсаттар мен міндеттерге қол жеткізу үшін құндылық-мотивациялық,

мазмұндық-бағдарлы, жылдам әрі тез-қызметтік бірлігі, өзара байланысы және функционалдық тәуелділігі негізінде студенттердің жалпы ғылыми, жалпы кәсіптік және арнайы даярлығының мазмұнын қайта қарау қажет.

Болашақ музыка мұғалімдерін даярлауды сапалы түрде жетілдіру міндеті педагогикалық университет студенттерінің іс-әрекетінде кәсіби-педагогикалық бағытты қалыптастыру мәселесін тұжырымдауды анықтайды. Бұл кәсіптік-педагогикалық бағыттың сипаты мен ерекшеліктері болашақ мамандыққа дайындауда жетекші буын қызметін атқаратын студенттердің іс-әрекетінің өзара байланысты мотивтер жүйесімен анықталады. Мұғалімнің әлемдік және ұлттық мәдениетте, оның ішінде педагогикалық мәдениетте өзін-өзі анықтауы, осы негізде әлеуметтік-кәсіби ұстанымын дамытуы, музыка мұғалімінің педагогикалық қызметіне құндылық қатынасы кәсіби-педагогикалық құзіреттіліктің негізін құрайды. Мұның маңыздылығы айқын, өйткені ұрпаққа эстетикалық тәрбие беру процесіне, дамуы мен рухани жаңғыруына тікелей әсер ететін тұлға ретіндегі мұғалімнің белсенді қатысуынсыз гуманистік құндылықтар мен мұраттарды жүзеге асыру мүмкін емес. қоғамның. Оның әсерінің күші мен сапасы, балалардың қоршаған әлемді және өзін қабылдау сипаты мұғалімнің ойлау мәдениетіне, сезімдеріне, құндылықтар жүйесіне байланысты. Педагогика ғылымы кәсіби педагогикалық білімнің құндылық-мақсатты, тұлғалық-семантикалық аспектілерін зерттеуге шақырылады, онда болашақ мұғалімдердің педагогикалық құндылықтарының гуманистік мазмұны, оның семантикалық қатынасы, аксиологиялық нұсқаулары оның құрамдас бөлігі ретінде қарастырылады.

Музыка мұғалімінің кәсіби-педагогикалық құзыреттілігінің құрамдас элементі өнер және қарым-қатынас саласындағы білімі болып табылады. Эрудиция, көркемдік көкжиектер, интеллектуалдық белсенділік көп дәрежеде көркем-коммуникативтік мәдениет саласындағы білімнің кеңдігі мен тереңдігімен анықталады. Өз кезегінде білімнің жинақталуы адамның есте сақтау қабілеті мен ойлауының дамуына әкеледі.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Утемисов Ж.З. Воспитание интереса к музыка на казахском народном творчестве. – Кызылорда, 1984. – 51 с.
2. Ахтанов С.К. Музыка өнері ұлттық дүниетанымды қалыптастыру құралы. Әдістемелік құрал. – Шымкент, ХҚТУ, 2010. – 55 бет.
3. Нарымбетов М. Музыкалық фольклор – оқушылардың ұлттық танымын қалыптастыру құралы. Оқу құрал. – Алматы: Эверо, 2007. – 172 бет.
4. Тілеуберді А. Сал-серілік дәстүрлер арқылы этномәдени тәрбие беру. Монография. – Павлодар: ЭКО, 2008. – 130 бет.
5. Райымбергенов А., Райымбергенова С., Байбосынова Ұ. Жалпы беретін қазақ орта мектептерінің музыка пәніне арналған «Мұрагер» бағдарламасы. 1-9 сыныптар. – Алматы: «Ұмай», 2003. – 248 б.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ

*Тойкенова Р. М., студент специальности «Фортепиано»,
Казахский национальный университет искусств,
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
Кузбакова Гульнара Жанабергеновна*

Изначально термин "концертмейстер" применялся к скрипачам в симфоническом оркестре, которые руководили струнной секцией и отвечали за её звучание. Эта традиция сохранилась и в настоящее время. В контексте музыкальной деятельности, особенно у пианистов, концертмейстерство является одной из наиболее распространенных и востребованных профессий. В ходе этого процесса постепенно совершенствовались все аспекты этой деятельности.

Те пианисты, которые выбирают концертмейстерство как свою профессию, сталкиваются с рядом трудностей. Основная проблема заключается в необходимости работать одновременно в различных областях искусства. Концертмейстер должен обладать универсальными навыками, поскольку требования в хореографическом классе, вокальном, хоровом и инструментальном направлениях могут значительно различаться.

Концертмейстер выполняет широкий спектр обязанностей, включая музыкальное исполнение, организационную работу и педагогическую функцию. Необходимо иметь глубокие знания о специфике инструментов, с которыми работаете, быть в состоянии эффективно сотрудничать с вокалистами и обладать навыками вокального и хорового искусства. [1]

Концертмейстер хора – это пианист, который сопровождает хоровой коллектив на репетициях и выступлениях под руководством дирижера. Кроме того, он оказывает поддержку солистам и группам хора в изучении и отработке партий в ходе подготовки репертуара.

Работа концертмейстера с хоровым коллективом существенно отличается от сотрудничества с вокалистами и солистами-инструменталистами, и это имеет свои уникальные особенности. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на различные оттенки звука, от нежного "пианиссимо" до мощного "фортиссимо", при этом сохраняя свою характерную певческую природу. Профессиональный концертмейстер, сопровождая хор, всегда должен помнить о голосовой природе звучания хора. Даже в исполнении произведений, где присутствуют мощные пассажи, он не должен форсировать звук. Напротив, опытный концертмейстер стремится придать своему исполнению особый нюанс, воспроизводя звучание хора и избегая ударной молоточковой атаки, характерной для его инструмента. [2]

Работа концертмейстера с хормейстерами и хоровым коллективом действительно включает в себя определенные сложности

Пианист-концертмейстер должен приобрести навыки взаимодействия с хоровыми коллективами разного возраста и уровня подготовки. Он должен

уметь исполнять хоровые партии на фортепиано, задавать тональность для хора и иметь понимание таких техник, как цепное дыхание, активная дикция и другие.

На первых этапах подготовки репертуара концертмейстеру важно вовлечь хоровой ансамбль в исполнение произведения, передать хористам художественное видение композитора и раскрыть особенности тембра каждой партии. Для этого необходимо глубоко понять структуру партитуры как в вертикальном, так и в горизонтальном плане. При игре хоровой партитуры на фортепиано необходимо стремиться к приближению звучания к живому человеческому голосу: обеспечивать плавное линейное развитие, внимательно соблюдать цезуры для дыхания и сохранять певучесть звучания. В отличие от голоса, звук фортепиано обладает отрывистостью и быстротечностью, что обусловлено спецификой удара молоточка о струну. Компенсировать эти недостатки инструмента при демонстрации произведения возможно при правильном использовании тембральной окраски, присущей каждой из хоровой партии. Так партия басов звучит «глубоко», «насыщенно», «богато»; тенора — «ярко», «светло»; партия сопрано — «солнечно», «полетно»; альты — более затемнено, «бархатно». Для достижения этого требуется высокое мастерство, владение исполнительским аппаратом и навыки чтения хоровых партитур [3].

Одним из ключевых отличий концертмейстера хора от пианистов, сопровождающих солистов, является его необходимость постоянно следить за жестами дирижера во время выступления. Для хорового концертмейстера важно иметь понимание дирижерских сеток. Дирижерская сетка (схема) показывает соединение счетных долей, т.е. взмахов руки, в соответствии с метрической структурой такта. Зная особенности дирижерской тактировки, концертмейстер без труда может ориентироваться в исполнительских условностях, касающихся временного членения музыки, – темпах и темповых нюансах. Поэтому он должен иметь знания основ дирижерской техники, таких как "ауфтакт", "точки", "снятие звука", а также разбираться в жестах, изображающих музыкальные фразы и оттенки, и в дирижерских сетках для различных размеров. В целом, это называется способностью концертмейстера интерпретировать дирижерские указания и намерения. Следует также учитывать, что выражение оттенков, фразировки и других музыкальных элементов во многом зависит от индивидуального стиля и методов дирижера [4].

На этапах изучения репертуара иногда требуется от концертмейстера выполнить просьбу дирижера и продемонстрировать звучание отдельных фрагментов музыки, играя все или отдельные голоса хоровой партии. В таких случаях необходимы навыки быстрого чтения с листа, транспонирование «выстраивание вертикали», а также способность сочетать хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении.

Благодаря умению владеть этими навыками, концертмейстер достигает выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. При игре на фортепиано партитуры хоровых произведений пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему необходимо точно передавать авторскую

музыкальную идею, формируя цельное художественное воплощение, а также учитывать темп, кульминации, агогику и другие музыкальные характеристики. Важно играть настолько, чтобы звучание фортепиано максимально приближалось к звучанию хора. При демонстрации хоровой партитуры концертмейстер должен следовать основным принципам вокально-хорового исполнения, таким как выразительное и певучее исполнение, плавное фразирование, точное соблюдение цезур для дыхания и другие. Это помогает хористам более точно понимать сущность нового произведения и создает образец исполнения для хормейстеров.

Участие концертмейстера в ежедневной практике руководства хоровым ансамблем требует от него высокоразвитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. Ему необходимо умение выразительно играть многоголосные хоровые партии, правильно интерпретировать текст, а также музыкально и технически аккомпанировать. Поэтому уже на первом, но внимательном просмотре нотного текста он должен видеть всю структуру музыкального материала. Концертмейстер должен уметь мгновенно воспринимать и анализировать гармонические, тембровые и ритмические особенности произведения, а также предугадывать его развитие.

В ходе творческого взаимодействия с хоровым коллективом концертмейстер участвует в нескольких видах общего ансамбля. Один из таких видов, это аккомпанирование по нотному тексту произведения, предназначенного для хора и фортепиано. В этом случае концертмейстер выступает в роли ансамблиста-аккомпаниатора, сотрудничая с дирижером и сопровождая хор в создании музыкального образа. Он следует за жестами дирижера во время исполнения и стремится достичь единства ансамбля с хором.

Нотный текст произведений для хора а cappella не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения. Пианист должен владеть основными навыками чтения хоровых партитур и при этом добиваться ровного и полного звучания аккордов, чтобы звучание голосов в аккорде было равномерным по силе звука (за исключением тех моментов, когда в процессе работы должна быть слышна особенно явно какая-либо партия).

Также в репертуаре хоровых коллективов часто встречается нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра. Разумеется, фортепиано не может точно передать тембровую окраску других инструментов, однако стремиться приблизиться к этому очень важно. Концертмейстер должен стараться имитировать тембры оркестра, сохраняя при этом характеристики фортепиано. Таким образом, пианист настраивает себя на символическое ансамблевое взаимодействие хора и оркестра через тембровые возможности фортепиано. Необходимо стремиться придать фортепианной интерпретации оркестровую красочность, что в свою очередь добавит музыке театральность и живость. Знание основ оркестровых стилей композиторов поможет более точно воплотить замысел каждого конкретного музыкального произведения.

А также, существует ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений, вплоть до постижения идейно-художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение, но наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием [5].

Концертмейстер в хоре выполняет разнообразные функции, включая педагогические, психологические и творческие аспекты. Хотя главная ответственность за это лежит на хормейстере, пианист также играет значительную роль. Мастерство концертмейстера хора требует не только выдающегося исполнительского мастерства, но и широкого кругозора в музыкальной сфере, включая владение ансамблевой техникой, знание основ вокального искусства, особенностей хорового звучания, а также отличный музыкальный слух и умение читать и транспонировать различные музыкальные партии.

Для успешной профессиональной деятельности концертмейстера необходим определённый комплекс психологических качеств. Важно иметь хорошую концентрацию внимания и память, высокую работоспособность, гибкость реакции и способность быстро адаптироваться к нестандартным ситуациям. Также требуются выдержка, сила воли, педагогический такт и чуткость. Концертмейстер должен быть спокоен и уверен в себе, чтобы передать эту уверенность своим партнёрам и поддержать нужное настроение. Быстрая реакция на неожиданности - одно из ключевых качеств концертмейстера в хоровом исполнении.

Список использованной литературы:

1. Павлова О.В. - Концертмейстер в музыкальном исполнительстве и образовании (из истории вопроса)
2. Скоринова В.Л. – «Особенности работы концертмейстера в хорах классе»
3. Макеева И.А. – «Система взаимоотношений концертмейстера и дирижера при работе с концертным хором»
4. Мирлас Ю.Г. – Особенности исполнительского процесса внутри творческой триады «дирижер-хор-концертмейстер»
5. Соловей С.А. - «Особенности взаимодействия концертмейстера, учащихся и преподавателя в вокальном и хоровом классах»

СПОСОБЫ И МЕТОДЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ И АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

*Мурашбеков А.М., магистрант 2 курса кафедры по специальности «скульптура», Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – деятель культуры РК, профессор
Мухаметжанов Б.А.*

Классическое понимание искусства объемных форм скульптура сочетает в себе несколько типов: монументальная, декоративная, монументально-декоративная и станковая. В монументальных видах скульптуры особенность заключается в ее размерах и местом расположения, преимущественно в открытых общественных пространствах городской и архитектурной среды. Стоит учесть, что в современности понятие «монументальная скульптура» неполно характеризует объемное творчество среди городских построек. Четкое разделение скульптур по своим типам уместно до середины XX века. Нынешние объемные сооружения уже не представляются зрителями без таких нововведений как паблик-арт (public art, общественное искусство) и стрит-арт (street art, искусство улиц). Скульптура, в привычном нам понимании, нашла свою нишу в этих двух новых течениях современного искусства. Являясь неотъемлемой частью всей среды скульптурные объекты напрямую участвуют в формировании архитектурно-художественного облика города, как постоянный компонент культурно-стилевого контекста.

Вопросом о расположении объектов так и монументальных комплексов занимались ряд авторов искусствоведов, как например А. Е. Бринкман который в своих анализах прибегает к рассмотрению скульптур в городских местах как – площади, улицы перекрестков, набережной [1]. По итогу своих исследований соотносив пространственное разделение города к скульптурным формам находящимися в таких комплексах. Искусство в городе глубоко рассматривает в своих трудах А. В. Иконников, по изучению конструирования среды на примерах анализа достижений зарубежных стран [2]. Знаковым исследованием представляется работа Розалинды Краусс, которая выдвинула теорию «номадизма» в скульптуре, как о совершенно новом свойстве [3].

Эволюция расположения скульптурных сооружений в различной среде и в архитектуре основывается на периодах классической истории искусства. «Прото-искусство» - творчество первобытного строя, или мегалитические сооружения железного века все это нельзя приравнять к монументальным скульптурам общественного пространства, в виду отсутствия самого общества и государств как таковых. Именно по этой причине можно уверенно заявить, что первые общественные памятники появились с возникновением первых цивилизаций. Месопотамская, египетская и вместе этим первые города и их пространства с целыми комплексами, как например большой египетский сфинкс, охраняющий главный вход погребальных процессий вдоль пирамид, или двухметровая стела – Кодекс Хаммурапи.

Первые подобию украшений открытых общественных пространств наблюдались в Античной Греции, в ту эпоху сохраняя высокохудожественный уровень были активны попытки приравнять скульптуру к архитектуре. Но со средневековьем традиция таких украшений были забыты, и скульптурные сооружения вновь стали возвеличивать лишь во времена эпохи Возрождения в XV вв. Но кардинальные различия скульптура как вид искусства приобретает ближе к концу XIX века. Благодаря общему веянию импрессионизма известный скульптор Огюст Роден убирает высокий постамент со своей работы «Граждане Кале» и тем самым дал вольную трактовку к пониманию фигуры человека. Начиная с XX века с высоким ростом городов, меняется зритель как таковой. Фигуры, стелы, монументы, статуи общественного пространства не отстают от мирового прогресса, рождая и используя новые способы и методы расположения и заполнения, при этом сохраняя ранние традиций. Стоит также рассмотреть общую взаимосвязь целых компонентов таких как наблюдатель (он же зритель), окружение и пространство, и саму скульптуру. Последнее формируется сразу как будет завершена мастером, и даже будучи на своем или на временном месте ее влияние на зрителя зависит как она заполняет среду. Все вышеописанные компоненты изменчиво влияют друг на друга, своеобразный симбиоз этих явлений напрямую решает функцию скульптуры, ее местоположение и роль в пространстве. И только при правильной взаимосвязи этих факторов и гармоний образов скульптура может найти свое место. В иных случаях вся композиция будет предана полному забвению. Возникновение первых примеров как писалось выше можно заметить еще в эпоху Античности. Влияние того или иного способа или метода в городских местностях зависит от исторического, политического или социального контекста.

«Доминирование» - обозначает преобладание скульптурного объекта в окружении. Когда такое сооружение ярко выделяется визуально тем самым ставя точку в композиции, направляя или отбирая все внимание зрителя на себя. В таких случаях может значительно (иногда и всегда) играть роль масштаб произведения, из подобных монументальных работ может рождаться архитектура. Начиная с древних времен, когда вся скульптура как таковая имела идолопоклонническую роль, собирая вокруг себя массовые скопления. Благодаря центральному расположению таких объектов и развитию дорожных веток вокруг и появляется целое градообразование. Если же рассмотреть своеобразную эволюцию расположения объектов методом доминантности, то можно сделать вывод что местоположение скульптуры в городском центре по мере развития и увеличения, сменилось расположением новых «идолов» в центре площадей и внутренних дворов. Как описывает В. С. Турчин (советско-российский искусствовед 1941-2015 гг.) – выход памятников или монументов на середину площади стало новым явлением в эпоху Барокко [6].

«Деструкция» - еще один способ расположения композиционных сооружений в архитектурной и городской среде. В основе лежит противопоставление элементов внутри системы комплексов всего окружения. Разрушение привычной гармоний восприятие в пространстве, и деконструкция восприятия скульптуры как таковой. Примеров по данному способу сложно

найти в древности, это явление довольно новаторское и произрастает из искусства «реди-мейда» (англ. Ready-готовый, made-сделанный), художники начала XX века принуждали неподготовленного зрителя взглянуть на обыденные вещи под другим углом. Можно вспомнить Марселя Дюшана с его знаковой работой «Фонтан» 1917 год. Благодаря таким экспериментам, а именно неожиданному расположению объектов в пространстве и неоднозначной форме, цветовому выбору или содержанию идет полное переделка взгляда зрителя на вещи. Происходит совершенно иное ощущение к окружающему месту и своего нахождения в нем. Особенность в современной интерпретации этого способа является непродуманность взаимосвязи со зрителем и результат может разнообразен и иногда даже провокационен. Сама форма авторских композиций является неким противодействием пространству. Сегодня это паблик-арт, стрит-арт и жанровые скульптуры.

Способ «интеграций» где объект буквально растворяется в общей системе построек и является основой, или «каркасом» в наполнении городской среды. Составляющей эстетикой является поддержание тектоники строя архитектуры, и прилегающих мест. Такой способ отчетливо выражает вышеописанный способ доминирования, так как отсутствует ярко выраженная форма содержания на фоне городской среды. Пример таких сооружений: кариатиды, фасадная скульптура, атланты, фризы, фронтоны, фонтанные, садово-парковые фигуры и другие виды убранства архитектурных строений. Такой способ в большинстве случаев подразумевает расположение объектов непосредственно на границах архитектурных комплексов. Характерен такой подход был в античной Греции, когда колонны и кариатиды выполняли не только несущую функцию, но придавали образ зданию. Объекты что примыкали к фасаду различных построек имели сакральный смысл единения, и преклонения всего материального перед высокодуховным и вечным.

Заключительный способ, который стоит рассмотреть в этой статье это «номадический». В целом номадизм – это оригинальная тенденция свойственная скульптуре городского пространства в последние десятилетия. В этой связи представляют определенный интерес теоретико-искусствоведческие труды Розалинды Краусс. По мнению исследовательницы, в нынешнем веке понятие скульптуры существенно трансформируется. Если традиционный вариант творческого объекта предполагал наличие постоянного места, то скульптура современная изменяет постоянное место на место «номадическое», иными словами, имеет признаки кочевать. Такая трансформация радикальным образом отличает искусство формы XX века от скульптуры предшествующих столетий в целом. И именно данная трансформация смена местонахождения называется номадизм. Само перемещение таких объектов происходит двумя путями, либо физическое изменение месторасположения монумента без изменения формы, либо изменение самой формы относительно её места расположения. Такое достаточно просто представить первый вариант номадизма, когда один и тот же скульптурный образ выставляется в разных точках планеты одновременно, или одна и та же работа периодически экспонируется, тем самым является временной. Второй вариант номадизма, это

одновременность нахождения одной и тоже скульптуры, но в разных уголках нашей планеты. Это тиражирование и повторение, которое связано с тем, что современная скульптура сегодня неотделима от искусства массового производства дизайна. Так, например, американский художник скульптор Д. Кунс на протяжении уже долгого времени создает целую серию своих однотипных скульптур, сделанных из стали, но имитирующих надувные шары расставляет их там, где этого требует время. В этом заключается основная особенность, исходящая из тенденции номадизма, стремление производить продукт приближенный к шедевр в огромных количествах. Подобный принцип выливается уже в целое направление дизайна, который и обращается к искусству и называется: «Кто-то может пойти на аукцион и приобрести там скульптуру модного художника за миллион другой долларов, а кто-то зайдет на сайт и купит уменьшенную копию той же работы всего за пару сотен» [6].

Что касается номадизма как формы касательно месторасположения то к этому методу относятся кинетические интерактивные скульптуры, инсталляции и те объекты форма которых изменяется с течением времени. Это буквальное изменение формы во времени её движение, а иногда и полное исчезновение если речь идет об инсталляциях. Так, например, бразильская художница Нили Аживеду с 2001 года создает скульптурные инсталляции небольших ледяных фигурок под названием «Монумент Минимум» (Minimal monument) [7], которые существует лишь несколько часов пока полностью не растают под уличной температурой. Здесь прямое проявление сути номадизма в форме и во времени. В течении XX века многие скульпторы и различные художники проявляли попытки материализовать это понятие. Александер Колдер («Два акробата» 1925г.), Ники де Сент Пале («Нана» 1974г.), Александр Родченко («Рабочий клуб» 1925г.) создавали подвижные проекты, но только в современности благодаря общей интерактивности и подобным инструментам как медиа технологий, интернета это измерение нашло свой довольно естественный и предельный выход в искусстве объема, которые изменяя внешнюю (и внутреннюю) форму погружают нас в сложное и неосязаемое искусство динамики и метаморфозам во времени. Подобных скульптурных примеров номадизма довольно много, Флорентин Хоффман со своей работой «номадического» утенка который путешествует по всему земному шару, или скульптор Дэвид Черны который используя приемы кинетики заставляет свои объекты двигаться, совмещаясь с уникальной интересной концепцией. Его знаменитая работа головы Франца Кафки в блестящем черном материале (установленная в 2014 году) в которой отражаются фрагменты города Праги отличный тому пример [8].

В заключении стоит указать что в выведенных пяти способах находили предпосылки своего возникновения задолго до формирования привычного нам окружения, но они остаются особенно актуальными именно в современных открытых общественных пространствах архитектурной и городской среды. Данные методы и способы основываются на взаимоотношениях между городской средой, человеком и самим скульптурным объектом, таким образом становясь неким зеркалом. Стоит, так же заметить что все методы и способы

расположения творческих объектов в открытых общественных пространствах не являются категоричными в современном скульптурном творчестве.

Список использованной литературы:

1. Бринкман А.Э. «Площадь и монумент как проблема художественной формы», Издательство всесоюзной академии архитектуры
2. Иконников А В Искусство среда время Эстетическая организация городской среды М Советский художник
3. Краусс Р Подлинность авангарда Художественный журнал и другие модернистские мифы
4. Котломанов А. О. «паблик-арт» страницы истории Вестник СПбГУ
5. Гройс Б. Публичное пространство от пустоты к парадоксу
6. Романенко Е. Скульптура в городе М, Советский художник Турчин Монументы и города М Советский художник
7. <https://vipmramor.ru/> Номадический принцип городской скульптуры, А. Ф. Ибрагимов (доцент каф. Дизайна, КГАСУ)
8. <https://artinvestment.ru/> Скульптура переживает невиданный аукционный бум

«СВИДАНИЕ С РОМАНСОМ»

Таубекова Д.Н., магистрант 2 курса специальности

«Вокальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

П.Шегебаев

В 2023 году Азамат Желтыргузов дал ряд великолепных концертов, посвященных 150-летию со дня рождения выдающегося русского композитора Сергея Рахманинова. Один из таких концертов, «Свидание с романсом», прошел с огромным успехом на сцене камерного зала имени Куляш Байсеитовой в театре «Астана Опера». В этот вечер с оперным певцом сцену разделили заслуженная деятельница искусств Казахстана Долорес Умбеталиева и известный музыкант, народный артист Республики Армения, бас Барсег Туманян. Это событие стало ярким музыкальным праздником, объединившим таланты искусства из разных стран и восхитившим публику своим мастерством и эмоциональной глубиной исполнения.

Вечер также был приурочен к 85-летию мастера исполнительского искусства XX века, Евгения Нестеренко. Профессор, выдающийся преподаватель, Нестеренко воспитал целую плеяду мастеров оперного искусства, среди которых и Азамат Желтыргузов. Это особенное событие стало не только поводом для торжественного концерта, но и возможностью отдать

должное великому наставнику и его влиянию на развитие мирового оперного искусства.

Хочется отметить легендарный творческий союз Евгения Нестеренко и пианиста Евгения Шендеровича, который был создан в 1970-х годах прошлого столетия. Этот знаменитый дуэт объединял в себе уникальное исполнительское мастерство Нестеренко и творческую глубину Шендеровича. Их совместные проекты в области оперного искусства получили высокую оценку как со стороны критиков, так и публики, принеся им мировую известность и признание. Этот союз останется навсегда в памяти музыкального мира как одно из самых ярких и вдохновляющих содружеств.

Казахстанский баритон также принял участие в крупном Международном фестивале «Рахманиновская весна», который проходил в Узбекистане. В рамках этого мероприятия артист выступил вместе с замечательной пианисткой, заслуженной артисткой Узбекистана, Мадией Файзиевой. Это совместное выступление стало ярким примером культурного сотрудничества между странами и укрепило дружественные связи в области музыкального искусства.

В Астане и других городах страны состоялась серия концертов под названием «Здесь хорошо...», где вместе с Азаматом Желтыргузовым выступили заслуженная деятельница Казахстана, оперная певица, сопрано Бибигуль Жанузак и пианистка, отличник культуры Роза Шоткалиева. Эти концерты стали важным событием в культурной жизни страны, объединив таланты выдающихся музыкантов и певцов, а также подаривших зрителям незабываемые впечатления и эмоции.

Романсы Рахманинова в исполнении артиста были выпущены на компакт-диске, представляя собой ценный аудиоальбом для ценителей музыки и поклонников творчества данного композитора.

В XIX–XX веках, к расцвету камерного творчества и исполнительства привела эволюция камерного вокального произведения в ансамблевое соотношение партий, что сделало романс концертным вокальным сочинением. Оперные певцы и исполнители новой камерной музыки настаивали на присутствии оперных принципов: кантиленного звуковедения, охватывающего полный певческий диапазон, яркой динамики. Композитор Сергей Рахманинов, не раз выступавший в роли аккомпаниатора при исполнении собственных вокальных произведений, обращался к этому жанру на протяжении всей жизни. Легендарные камерные концерты Рахманинова с Федором Шаляпиным приобрели значительный интерес и ознаменовались рождением замечательного музыкального дуэта XX века.

Глубокое понимание интерпретируемых произведений, широкий кругозор, духовные стремления и отношение к поэтическому слову, лежащие в основе истинного искусства, являются неотъемлемой частью артистической индивидуальности Азамата Желтыргузова. Его уникальный подход к музыкальному исполнению пронизан глубоким пониманием музыкальных и поэтических контекстов, что делает его выступления яркими и эмоционально

насыщенными. Эти качества помогают ему создавать истинное искусство, способное затрагивать сердца слушателей и оставаться в их памяти надолго.

В исполнении рахманиновских романсов певцу удалось передать главное настроение каждого поэтического текста через яркие мелодические образы, отображая их в разных частях произведений. В своей интерпретации солисту удалось передать характерные черты рахманиновских романсов: длинные мелодические фразы, нарастающее напряжение и патетические высоты, которые создают эмоциональную напряженность и глубину произведений.

В начале XX века одним из характерных явлений в развитии камерного вокального жанра было увеличение роли фортепианной партии. В значительной мере способствует и поддержка опытных пианистов с виртуозной игрой, выступавших в дуэте с артистом. Партия фортепиано становилась часто не просто равноправной с партией певца, но иногда даже играла главенствующую роль, т.к. звучание аккомпанемента обладает оркестровой фактурой.

Яркая и выразительная вокальная партия всегда остается заметной даже в густой фортепианной ткани, явно выделяясь на ее фоне. Иногда фортепиано звучит особым мелодическим голосом, который переплетается с вокальной линией, создавая между исполнителями эмоциональный диалог.

Азамат Желтыргузов – один из тех талантливых исполнителей, кто своим голосом вовлекает слушателей в творческий «диалог» с музыкальными шедеврами, романсами Сергея Рахманинова, исполненных заслуженным деятелем Казахстана на камерной сцене.

Отечественная культура славится именем Азамата Желтыргузова – выдающегося артиста, завоевавшего широкое народное признание и любовь слушателей. Он по праву считается заслуженным деятелем Казахстана и является не только оперным певцом, но и известным исполнителем камерных произведений. Его творчество отличается глубоким пониманием истории и культуры своей страны, а также стремлением сохранить и продолжить лучшие традиции отечественного музыкального искусства. Азамат Желтыргузов не только является ярким представителем музыкальной сцены Казахстана, но и прославляет свою родину за ее культурное наследие и вклад в мировое искусство.

Таким образом, благодаря уникальной артистической индивидуальности, глубокому пониманию музыкального и поэтического содержания, а также сотрудничеству с опытными музыкантами, Азамат Желтыргузов продолжает вдохновлять и трогать сердца своей аудитории, оставаясь одним из великих исполнителей современной оперной сцены. Его творчество продолжает радовать и вдохновлять поклонников музыки, а его имя остается знаком превосходства и истинного искусства.

Список литературы

1. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956.

2. Е.Левкович. Свидание с романсом // Казахстанская правда. – 2023. – 2 марта. <https://kazpravda.kz/n/svidanie-s-romansom/>
3. «Свидание с романсом»: в «Астана Опера» отметили юбилей композитора Сергея Рахманинова <https://ru.sputnik.kz/20230223/svidanie-s-romansom-v-astana-opera-otmetili-yubiley-kompozitora-sergeya-rakhmaninova-32417601.html>
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КАК ОСНОВА МЕТОДИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Ережепова Э.Е., магистрант II курса НАО «Университет имени Шакарима города Семей», специальность «Музыкальное образование»
Алябина Е.Н., магистрант II курса ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет» специальность «Педагогическое образование»

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, PhD, и.о. асс. профессора НАО «Университета имени Шакарима города Семей», кафедры «Искусство» Ахметова Т.Ш.

В теории педагогического образования методическая подготовка рассматривается как необходимое условие готовности будущего учителя к педагогической деятельности, которое основывается на устойчивом росте профессионализма и ее квалификации.

Исследуя структуру личности педагога, А.К.Маркова выделяет в ней: устойчивую профессионально – педагогическую направленность; понимание значимости профессии, ее ценностных ориентаций; совокупность необходимых профессионально – психологических качеств; позитивное отношение к себе как профессионалу; отсутствие личностных деформаций. Выделяя целый ряд психологических критериев труда учителя, большинство из которых характеризуют педагогическую деятельность, ученый обращает внимание и на субъективные критерии в оценке профессионализма педагога — соответствие профессии человека его мотивам, склонностям, личностное расположение к профессии, удовлетворенность трудом в ней, наличие устойчивой психолого-педагогической направленности, методической подготовки, совокупности необходимых профессионально-психологических качеств личности [1].

В теории послевузовского высшего педагогического образования в подготовке магистров, методическая составляющая рассматривается как необходимое условие готовности будущего учителя к педагогической деятельности, которое основывается на устойчивом росте профессионализма и ее квалификации.

Под методической деятельностью Н.Е.Эгранова понимает самостоятельный вид профессиональной деятельности педагога по проектированию, разработке и конструированию, исследованию средств обучения, позволяющих осуществлять регуляцию обучающей и учебной деятельности по отдельному предмету или циклу учебных дисциплин [2].

Педагогическая практика - вид педагогической деятельности обучающихся, направленный на решение различных методических задач, спецификой которого является то, что в большей мере по сравнению с учебно-познавательной осуществляется с профессиональной деятельностью педагога музыканта. Педагогическая практика проводится в условиях самостоятельной педагогической деятельности магистрантов, который характеризуется обучающей, воспитывающей и развивающей функциями и отношениями с обучающимися, учителями, что и работа педагога - методиста.

Педагогическая практика выполняет определенную роль в формировании методической подготовки магистрантов, будущих педагогов – музыкантов, обеспечивая теоретическую подготовку с практической деятельностью в учебно-образовательном процессе. Самое общее понятие «методическая подготовка, методическая компетентность» трактуется «... как обладание знаниями, позволяющими судить о чем-либо, высказывать веское, авторитетное мнение; в обучении - обобщенные знания и умения» [2, с.412]. Методическая подготовка в сфере предметной специальности: владение умениями в области методики и технологии преподаваемого предмета; способность и готовность будущего педагога-музыканта решать профессиональные задачи. При изучении учебных дисциплин у магистрантов формируются профессиональные знания и умения, а обучение в ряде случаев моделирует будущую профессиональную музыкально-исполнительскую деятельность.

Таким образом, мы представляем методическую подготовку музыканта в виде многомерного пространства, состоящего из трех взаимосвязанных компонентов: профессиональных знаний, профессиональных умений, профессионально значимых качеств личности музыканта, которые реализуются в профессионально-исполнительской деятельности. Эти три важных компонента объединены общей задачей развития личности музыканта, которые вступают в сложные диалектические отношения, при этом каждый из компонентов в процессе исполнительской деятельности выступает предпосылкой и средством, а также результатом развития.

Реализуя в профессиональной деятельности функции воспитателя, предметника, организатора, руководителя и члена коллектива, магистрант выполняет различные конкретные виды педагогической деятельности. Для выполнения этих функций и видов деятельности ему необходимо знание методологических основ педагогической науки, теории образования и обучения (дидактики), методики работы над музыкальными произведениями. В связи с таким подходом мы характеризуем методическую подготовку магистранта, будущего музыканта-исполнителя:

- в 1-ю группу входят знания целей, содержания и методов обучения и воспитания; целенаправленность и целостность педагогического процесса;

взаимосвязь педагогической теории и исполнительской практики; взаимосвязь целей, содержания, форм и методов организации образовательного процесса; комплексный подход к воспитанию обучающихся; учет возрастного и индивидуального их развития и т.п.;

- вторую группу составляют знания сущности, закономерностей, принципов, содержания, форм и методов обучения и воспитания обучающихся, управление и руководство процессом образования, различных педагогических теорий, принципов и методов обучения и т.д.;

- о педагогических фактах, которые являются частью содержания педагогического опыта и педагогической практики, являются связующим звеном между теорией и практикой;

- третью группу знаний учителя составляют знания об общих способах и приемах организации педагогического процесса (о методике обучения и воспитания, о методике работы над музыкальными произведениями и др.). Все это в совокупности является для учителя знанием педагогических законов, понятий, фактов, а также средством и условием формирования его мировоззрения, его педагогического мышления [3].

Первая группа педагогических умений будущего учителя включает в себя:

- умение увидеть в педагогической ситуации проблему и оформить ее в виде педагогических задач;
- умение при постановке педагогической задачи ориентироваться на обучающегося как на активного соучастника образовательно-воспитательного процесса, имеющего собственные мотивы и цели;
- умение изучать и преобразовывать педагогическую ситуацию;
- принимать оптимальное педагогическое решение в условиях неопределенности, гибко перестраивать их в педагогические цели и задачи по мере их возникновения.

Вторую группу педагогических умений составляют следующие:

- умение работы с содержанием учебного материала, выделять ключевые идеи учебных и специальных умений и навыков и др.;
- умение изучать у обучающихся состояние отдельных психических функций (памяти, мышления, внимания, речи и др.) и целостных характеристик видов деятельности, умение исходить из их мотивации при планировании и организации воспитательно-образовательного процесса;
- умение отбирать и применять сочетания приемов и форм обучения, умение сравнивать и обобщать педагогические ситуации;
- умение находить несколько способов решения одной педагогической задачи, владеть вариативными педагогическими решениями и др.

Третья группа педагогических умений состоит из:

1. умение использовать психолого-педагогические знания в современном состоянии психологии и педагогики, передового педагогического опыта, идей и взглядов;

2. умение фиксировать, регистрировать процесс и результаты своей деятельности;
3. умение видеть «сильные» и «слабые» стороны своей профессиональной деятельности, оценить свой индивидуальный стиль, анализировать и обобщать свой опыт, соотносить его с опытом других учителей;
4. умение строить планы развития будущей педагогической деятельности и др. [4].

Выделенные группы педагогических умений, которыми магистранты должны овладеть в период педагогической практики, способствуют определению содержания программ педагогической практики на различных этапах.

Большое внимание ученые придают профессионально значимым качествам учителя. Одну из первых попыток изучения качеств, необходимых учителю, предпринял в начале 30-х годов Б.Г. Ананьев, который установил, что наиболее существенными качествами являются: общее высокое культурно-политическое развитие, широкий научный кругозор, активное отношение к предмету, побуждающее обучающихся к упорной работе, индивидуальный подход, справедливая оценка работы обучающегося и общительность.

Тенденция гуманизации профессионального образования обуславливает появление новых, более высоких требований к качеству профессиональной подготовки магистрантов, будущих специалистов образовательных учреждений различного типа. Это позволяет по — новому осмыслить значимость процесса становления методической подготовки магистрантов во время педагогической практики, как процесса его профессионально — личностного изменения. Общая цель педагогической практики определяет ее конечный результат, и в этом смысле она имеет стратегическое значение. Магистранты осознают каких конкретных результатов они должны добиваться как в работе с учащимися, так и формировании у себя различных элементов педагогических умений и профессионально значимых качеств. И тогда это придает практике осмысленный целевой характер. Все магистранты приоритет в развитии методической подготовки учителя отдают непосредственно обучению в университете, самостоятельной учебно-воспитательной работе и самообразованию.

Логика вхождения в систему учебно-воспитательной работы связана с получением достоверной информации об объектах, с которыми магистрант готовится взаимодействовать, с диагностикой их состояния, прогнозированием направлений развития, оценкой собственных возможностей в данной ситуации воспитания, планирования взаимодействия, преобразовательной деятельностью, оценкой эффективности полученного результата, рефлексией, коррекцией своего уровня подготовки.

Изучение специфики работы учителя, по мнению Зубкова А.А., профессиограммы, структуры подготовки, побудительных мотивов самосовершенствования учителя, приводит к выводу: повышение методической культуры учителя, развитие его методического мышления — это наиболее перспективный путь совершенствования методической подготовки педагога.

Если иметь в виду методическую работу педагога, продолжает ученый, то здесь особую роль играет сформированность методического мышления, как составляющее педагогического мышления [5].

Специфика методического мышления учителя определяется тем, что это не только познавательный, но и конструктивно — преобразовательный процесс, важнейшей чертой которого является осмысление каждой учебно — воспитательной ситуации, оперативный выбор и реализация оптимального варианта ее решения.

Методическое мышление предполагает:

- настойчивый и повседневный поиск педагогом нестандартных способов решения методических задач, что требует реализации его индивидуальных особенностей и возможностей;
- преобразование традиционных путей, форм и методов работы и внесение в них элементов новизны;
- выход за рамки известного в педагогической науке и практике [5].

Все указанные формы основаны на сравнительном анализе различных сторон педагогической деятельности. Анализируя педагогический опыт, учитель сравнивает свои результаты методической деятельности с другими учителями, тем самым совершенствуясь в методиках, алгоритмах и т.д. Учитель обращает внимание, какие материалы разработаны, какие необходимо дорабатывать. В результате у него появляется совершенно новый методический продукт, в виде методического пособия или определенной схемы – занятия. В результате видно, что педагог за счет методической деятельности совершенствуется, развивает свою методическую компетентность.

Методическая деятельность педагогов реализуется в разработке методических рекомендаций, пособий, авторских программ, и т.д. Создавая свои методические продукты учителю необходимо обмениваться информацией, своим опытом с другими учителями.

Методическая работа – это специальный комплекс практических мероприятий, основанный на достижениях науки и практического педагогического опыта и направлен на всестороннее повышение профессионального мастерства каждого педагога. Этот комплекс ориентирован на развитие творческого потенциала и повышение не только каждого педагога, но и педагогического коллектива в целом. Главное в этой работе — рост уровня образованности, воспитанности и развитости обучающихся, оказание реальной, действенной помощи всем членам педагогического коллектива, постоянное обновление их знаний и умений.

Планирование и организация методической работы зависит от четкого и конкретного планирования этой работы на целый год; создания и постоянной поддержки творческой, деловой атмосферы на факультете; учет и внедрение рекомендаций; формирование банка передового опыта; изучение и учет в методической работе критериев передового педагогического опыта в новизне, высокой результативности, соответствии современным достижениям педагогики и методики, стабильность достижения положительных результатов

на протяжении ряда лет, возможность творческого применения опыта другими, оптимальность результата.

Таким образом, методическая подготовка рассматривается как способность к оптимальному выполнению действий; интегральная характеристика деловых и личностных качеств специалиста; постоянно нарастающая специалистом способность эффективно решать проблемы профессиональной деятельности; соответствие профессионально-личностных качеств требованиями профессиональной деятельности и формирование ее на педагогической практике. Методическая подготовка педагогов представляет собой интегративную многоуровневую профессионально значимую характеристику его личности, выражающуюся в наличии ценностного отношения к педагогической профессии, профессиональных знаний и умений, взятых в единстве.

Список использованной литературы:

1. Маркова А.К. Психологические критерии и ступени профессионализма учителя// Педагогика. - 1995. - №6.- С.55 — 63.
2. Эрганова, Н.Е. Методика профессионального обучения. Учеб.пособие. 3-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург: Изд-во рос. Гос. Проф. – пед. ун – та, 2005. – 150 с.
3. Жантлеуова Ш.К. Формирование профессиональной компетентности студентов в процессе педагогической практики: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. - Алматы, 2006.- 21 с.
4. Якунин В. А. Педагогическая психология: Учеб. пособие / Якунин В.А.; Европ. ин-т экспертов. - 2-е изд. - СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2000. - 348 с.; 24 см. - (Высшее профессиональное образование). - Библиогр.: с. 340-348 (331 назв.)
5. Зубков А.А. Развитие методической компетентности учителей в условиях модернизации общего образования. - Автореф.дисс. канд. пед. наук, Челябинск. - 2007. - 23 с.

ҚАЗІРГІ МӘДЕНИЕТТЕГІ ҚАЗАҚ ӘН ДӘСТҮРІН ҮЙРЕТУ

***Ахмедияр Н.Т., «Дәстүрлі музыка өнер (дәстүрлі ән)» мамандығының 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.***

Жас ұрпақты өз халқының тарихын, тегін, салт-дәстүрін, тілін, білімін меңгерген, мәдениетті, адами қасиеті мол, шығармашыл тұлға етіп тәрбиелеу – өмір заңы, қоғам талабы. Бұл заңдылық жеткіншектерді халық қазынасымен, оның ұлттық мәдениетімен, әдет-ғұрпы, дәстүрлерімен неғұрлым тереңірек таныстыру қажеттігін тудырады. Халқының ұлттық ерекшеліктерін сезінбей, басқа халықтың өзіне тән белгісін толық түсіну мүмкін емес екені мәлім.

Тәрбиенің қалыптасып, дамуына қазақтың ауызекі поэтикалық және музыкалық шығармашылығы – мақал-мәтелдер, ертегі, аңыз әңгімелер,

жұмбақтар мен жаңылтпаштар, жыр, терме, айтыс, ән-күйлер – орасан зор рөл атқарады. Ұрпақтан-ұрпаққа мирас болған оның таңдамалы үлгілері өскелең ұрпақты тәрбиелеудің таптырмас құралы болып табылады. Оқушылардың бойында ұлттық құндылық қасиеттерін қалыптастырып, дамыту негіздерінің бірден бәр көзі – дәстүрлі қазақ музыкасы.

Қазақтың әні халық педагогикасының құралы ретінде балалар мен жастарды тәрбиелеуде үлкен маңызға ие. Әнді орындаудың ерекшелігі балалардың санасына ғана емес, сезіміне де, ой-өрісіне де әсерін тигізетінін анық. Әнді үйренер кезде өлеңнің мазмұнын түсінуге, тәрбиелік мәнін саналы түрде меңгеруіне мүмкіндік беріледі. Музыка эстетикалық тәрбиенің маңызды бір бөлігі бола отырып жеке тұлғаның ақыл-ойы мен дене бітімін жетілдіріп, жан-жақты өмір тәжірибесін кеңейтуге, қызығушылық біліктілігін және ойлау қабілетін дамытуға, шығармашылық іскерлікке тәрбиелеуге мүмкіндік туғызады.

Ән өнері жеке адам сезімінен бастап тұтас халық тағдырына дейін сергек үн қосып келеді. Адам қоғамындағы үлкенді-кішілі барша құбылыс әнге арқау бола алады. Ұлы Абай ән өнерінің бұл қасиетін

«Туғанда дүние есігін ашады өлең,
Өлеңмен жер қойнына кірер денен», – деп түйіндеген.

Қазақтың ән өнері, оның көл-көсір мол нұсқалары өзінің өн-бойына айырықша қастерлі қасиеттер жинақтай отырып, шын мәнінде халық болмысының шежірелі сазы бола алған. Қазақ ән өнерінің тарихи тамырын «ақтабан шұбырынды, алқакөл сұлама» кезінде туған «Елім-ай» әнінен бастау алады. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы, соның ішінде дәстүрлі ән өнері ең жоғары кәсіби өнеріміздің бірі. Бізге жеткен әндердің тақырыбы мен мазмұны, мақамдары мен әуен ырғақтары халықтың көкейкесті ой-арманынан туған. Ал, әнші-орындаушылар сол әндерді сақтап, келесі ұрпаққа жалғастырды. Соның арқасында қазіргі бізге жеткен әндер өмірдің тар жол бұраландарынан өтіп, ұлттық дәстүріміздің айғағы болып отыр.

Ән – қазақ халқының рухани асыл қазынасы. Қазақ ән өнерінің тек қана музыкалық бітіміне назар аударып қана қоймай, оның тарихи тек-тамырына ден қойып, халықтың қатпарлы өмір жолындағы белгі-нышандарына назар аударған. «Егер белгілі бір елдің ахуалын білгің келсе, сол ел адамдарының жөн-жобасын танығың келсе, алдымен әніне құлақ түр» – деп философ Конфуций тұжырым қалдырған.

Балаларды әншілікке үйретуді қазақ халқы сонау ертеден, көшпелі тұрмыс кезінде-ақ бастағандығын мына мысалдан байқауға болады. Қазақтың байырғы тарихын зерттеушілердің бірі ғалым Волфеон өзінің «Қазақтар» /киргизы/ деген еңбегінде қазақ халқының әнге құмарлығын айта келіп: «Әннің қазақ өміріндегі алатын зор маңызын басқа халықтан кездестіру екі талай. Қазақтар тіпті жай сабақты да балаларға әннің көмегімен оқытады. Алдымен жеке дыбыстарды әндетіп, сонынан толық бір сөзді әнмен айтады», – деп жазған. Ал белгілі музыка этнографы П.Тиховтың қазақ әндері туралы жазбалары өзінің профессионалдық мәнділігімен назар аудартады. «Қазақтарда

энге деген құштарлық ана сүтімен олардың бойына сіңеді, – деп бастайды автор, – қазақтар баласы қаз тұра бастағаннан-ақ эн, тақпақ үйрете бастайды. Қазақтың ер-әйелдері (өз бетімен) эн шығаруға бейім... Бұл әуендер қасиетті мұра ретінде ұрпақтан-ұрпаққа табыс етіліп сақталады», – деп баяндай келіп: «Қазақтардың баласын жастайынан эн шығаруға баулуы, яғни, белгілі бір әуенге өлең шығару олардың өмірінде күнделікті тіршілікке байланысты мәні бар» деп жазады [1, 4 б.].

Қазақтың эн өнерінің қалыптасып бүгінге жетуіне ел арасынан шыққан сал, серілермен әнші-композиторлардың еңбегі деп айта аламыз. Кәсіби әншілік өнердің бастауы Ақан сері, Біржан сал, Мұхит, Үкілі Ыбырай т.б. әнші-композиторлардың эн мұрасы түпқазығын жоғалтпай, ауызша дәстүрде тарап бізге жетті. Бүгінгі мақаламызда осы әншілік өнерде әнді қалай үйренді, эн үйренуде қандай әдістеме қолданды, бүгінгі біз оқушыларға әнді қалай үйретіп жатырмыз сол жөнінде сөз қозғамақпыз.

XX-шы ғасырдың ортасына дейін ұлттық орындаушылық өнерде «Ұстаз-шәкірт» жүйесі негізінде үйренді. Бұл дегеніміз эн-күйді үйрету құйма-құлақ әдісімен, яғни толығымен ауызша үйретілді. Түркі әлемі мен мұсылман шығыс елдерінің музыкалық мәдениеті тарихында «Ұстаз-шәкірт институты»: мұғалім-оқушы кәсіби музыкалық өнердің сақтаушысы және тасымалдаушысы болды. Дәстүрлі әнші А.Ұ.Күзеубайдың айтуы бойынша ауызша педагогиканың негізі «ұстаз-шәкірт» жүйесі және бұл жүйе халық өнерінің барлығына ортақ [2, 85 б.].

Ерте кезеңде баланың бойынан энге деген қабілетін байқаған ата-анасы өнер жолына өзі үйреткен немесе жақын туыстарында өнер адамы болса сол адамға алып барған. Баланың өнерін шыңдау мақсатында сол аймақта әншілікті серік еткен өнерпазға табыстаған. Сол кезде қоғамда ұстаздың ықпалы өте зор болған. Болашақ әнші өзінің ұстазының күнделікті өмірімен етене араласып ұстазынан әншілік пен қатар өмір сүру салтын үйренген. Алғашқы кездерде ұстаз шәкіртіне тұрмыстағы кейбір жұмыстарды орындатып, шәкіртінің шыдамдылығын тексерген. Бұндай сынаққа шыдамаған кейбір шәкірттер үйренуден бас тартып, кері қайтқан. Осы арқылы ұстаз шәкіртінің шыдамдылығын тексерген екен. Шәкірт өзінің ұстазының эн орындау шеберлігін көзбе көз көріп, үйренген әнің сол сәтте қайталаған. Ұстаз шәкіртіне негізгі мамандықтың әдіс-тәсілдерін үйретіп қана қоймай, жалпы тұлға болып қалыптасуына әсерін тигізген. Шәкірт шығармашылығының дамуына ұстазымен бірге ел аралап, жиын-тойларға қатысуы үлкен әсер еткен. Ауылдарды аралау кезінде басқа өнерпаздармен танысып кездесуі шәкірттердің репертуарының көбеюіне және орындаушылық қабілетінің артуына ықпал еткен. Жиын-тойларда ұстазы әнін орындап болған кезде, ұстаздың орынан алмастырып өзі де эн шырқап көпшіліктің батасын алған. «Ғарифолла енді Шынтас пен Шайқыға эн жағынан шәкірт болып, олардың қасына еріп ел аралады. Өзі энге, домбыраға зирек және аз да болса жасында қазақша сауаты ашылған Ғарифоллаға, оның үстіне келіп жаратылыс берген шалқыған кең дауыспен айтарлықтай қабілет қосылғансын, ол көп ұзамай-ақ белгілі әншілер тізіміне енеді. Бір жағынан өздері дем алу үшін, екіншіден үйрене берсін деп,

айт-тойда, базар-жиында Шынтас, Шайқы әнді көбіне Ғарифоллаға айтқызады» [3, 374 б.]. Осылайша шәкіртінің әнді үйрену кезеңі аяқталғанда ұстазы батасын беріп, шәкіртін үлкен өмірге қадам бастырған.

Дәстүрлі ән өнерін кәсіби түрде оқыту 1965 жылдан Алматы қаласындағы Республикалық эстрада-цирк өнер студиясынан бастау алады. Алғаш дәстүрлі әннен дәріс берген ұстаздар Ғарифолла Құрманғалиев пен Жүсіпбек Елебеков болатын. Еліміздің әр өңірінен жиналған болашақ әншілердің қадамы осы іргелі оқу орнында басталды. Осы кезеңдерде күйшілік өнерде нотамен оқыту жүйесі қарқынды түрде дамып, күйді нотамен үйрену оқу жүйесіне еніп кетті. Ал дәстүрлі әншілерде құйма-құлақ әдісімен ән үйрену сақталып, бүгінге кезеңге дейін жалғасты. Ғарифолла Құрманғалиевтің сабақ беру әдістемесіне тоқталсақ. Студенттер алдымен кабинетке топпен жиналып, ұстазға кезекпен кезек үйренген әндерін көрсеткен. Барлығы орындап болғасын ұстаз әр студентке әнде жіберген қателерін ескертіп, домбырамен кейбір жерлерін көрсеткен және кері қайталған. Осылайша әндегі қателерді көзбе көз жөндеп, түзетіп отырған. Бұл қасында тыңдап отырған студентке де ықпалын тигізіп, келесіде сол қатені жібермеудің алдын алған.

1987 жылы Алматы мемлекеттік консерваториясының Халық музыка факультеті жанынан ашылған «Халық әні» кафедрасы дәстүрлі әнші орындаушылардың кәсіби жоғары білім алуына себепкер болды. Кафедраның алғашқы ұстаздарына жыршы Алмас Алматов, ҚР халық әртісі, әнші Қайрат Байбосынов және Жәнібек Кәрменов т.б шақыртылды. Консерваторияны аяқтаған түлектер бүгінде еліміздің білім беру саласында дәстүрлі ән өнерінің дамуына өз септігін тигізіп жатыр.

Қазіргі таңда көптеген оқу орындарда дәстүрлі ән мамандығы ашылып кәсіби мамандарды дайындауда. Атап айтсақ, Алматы қаласындағы Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университеті және облыстардағы Жоғары оқу орындар мен Орта оқу орындарында «Дәстүрлі ән» мамандығы бойынша студенттер білім алуда.

Бүгінде балаларды әншілікке үйрету жылдан жылға қарқынды түрде дамып келе жатыр. Елімізде қосымша білім беру ұйымдарында (музыка және өнер мектептерінде) дәстүрлі ән мамандығы ашылып, оқушылар кәсіби мамандардан білім алуда. Әр облыста, әр ауданда жоғарыда атап өткен оқу орындарының түлектері еңбек етуде.

Дәстүрлі әнді қазірге кезде қандай әдістемемен үйреніп жатыр және жоғарыда айтылған құйма-құлақ әдісі сақталған ба әлде нотамен үйрену әдісі кеңінен пайдалана ма? Әлде жаңа әдістер пайда болды ма? ХХІ ғасырдың басынан бастап дәстүрлі әнді үйретуде ноталық әдіспен үйрену оқу үдерісінде іске асуда. Алдымен осы үйрету әдістеріне жеке-жеке тоқталсақ.

Құйма-құлақ әдісімен ән үйрету. Бұл әдіспен ән үйрету кезінде мұғалім әнді өзі алдымен орындап, сосын оқушы қайталайды. Әнді бөлімдерге бөліп, әр бөлімді жеке үйреніп, талдайды. Ән үйрену кезеңі ұзаққа созылуы мүмкін. Бұл әдіспен ән үйрену кезінде ұстаздан табандылықпен сабырлықты талап етілсе, шәкіртке еңбексүйгіштік пен шыдамдылық керек болады. Әнді үйрену кезінде әннің иірімдерімен құбылтуларын бірге үйренеді.

Ноталық әдіспен ән үйрету. Бұл әдіспен ән үйрету кезінде мұғалім әнді алдын-ала нотаға түсіріп, оқушыға ұсынады. Оқушы берілген нотаны талдап, әнді шығарады. Бұл кезеңде оқушының ноталық сауаты жақсы болу керек. Нота сауаты төмендеу болса, ән үйрену кезінде қиындық болуы мүмкін. Әннің нотасын үйренгеннен кейін сөзімен айтып қосады.

2018 жылдан бастап менде музыка және өнер мектебінде сабақ беріп, оқушыларды дәстүрлі ән өнеріне баулып келемін. Жоғарыда аталған екі әдіспен де оқушыларға ән үйретіп көрдім. Осы әдістердің негізінде жаңа әдіс пайда болды. Бұл әдіс «әріптік нота» әдісі деп аталады. Бұл әдістің ерекшелігі оқушылар әндерді тез үйрене алады. Құйма-құлақ және ноталық әдістердің қосындысы ретінде қарауға болады.

«Әріптік нота» әдісімен ән үйрету

Бұл әдіс арқылы ән үйрену кезінде әннің домбыра пернелеріндегі ноталары әріппен жазылып беріледі. Оқушы тек қана домбыра пернесіндегі ноталарды білуі керек. Алдымен оқушыға әннің әріптік нотасы беріледі. Әнді шығарып болғасын мұғалім әннің сөзін өзі айтып отырып, ән үйрену жалғасады. Бұл әдісті топпен (ансамбль) ән үйрету кезінде де пайдаланса тиімді. Топтағы әр оқушының әнді жылдам үйренуге мүмкіндігі мол.

Мыс: халық әні Еркем-айды әріптік нота әдісімен жазып көрейік.

Шартты белгілер: П – төменгі қағыс

V – жоғары қағыс

П – жеке тұрса сегіздік нота

П V – бірге тұрса он алтылық нота

0,1,2,3,4 – саусақтар

2,3,4 – егер нотадан кейін тұрса, нота қайталау

п v п v п v п v п v п v п v п v
1Си 4ре ре ре, ре 1си 2до до, 1до 4ми ми ми, ми 1до 2ре 2ре

п v п v п v п v п v п v п v п v
1Си 4ре ре ре, ре 1си 2до до, 2до 4ре 1си 1си 1ля 1ля 0соль 0соль

Ән – қазақ халқының рухани асыл қазынасы. Әншілік – үлкен өнер. Бүгінгі ұрпақты ұлттық төл өнерімізбен тәрбиелеп, келешек жастарға дәстүрлі ән өнерін жеткізу барша әнші-орындаушылардың негізгі мақсаты деп білемін. Ауызша дәстүр арқылы бізге жеткен халқымыздың ән мұрасы басынан талай қилы заманды артта қалдырып, тәуелсіз елімізде кең тыныспен шырқалуда.

С.Торайғыровтың «Өлең және айтушылар» мақаласында «Молдалар! Жас балаларды ән үйретуге қызықтырыңдар! Жаңа шыққан өлеңдерді жүректі жандыратындарынан үні жақсы балаларға ән салғызып қойсаңдар, о шіркін, қандай ұтымды! Өлең айтушы әнқұмар адамдарды жұртқа есерсоқ деп көрсетпей, есті деп, қадірлі етіп көрсетуге тырысыңдар!» - дейді [4, 15 б.].

Қай заманда болмасын әншілікке баулу, әншілік өнерді үйрену өз маңызын жойған емес. Бүгінгі мақаламызда қазақтың әншілік өнерін үйренудегі «Ұстаз-шәкірт» жүйесіне тоқталып, ерте кезде өнерге қалай

тәрбиелегенің көрсеттік. «Ұстаз-шәкірт» жүйесінің басты ерекшелігі бұл әнді ауызша үйрету. Яғни, ұстаздың орындағаның шәкірті құлақпен тыңдап, көзбен көріп, ойына сақтап, өзгертпей қайталауында. Ал бүгінгі білім беру жүйесінде ән үйренудің бастапқы кезеңдерінде (музыка және өнер мектептерінде) бұл жүйемен үйрету қаншалықты тиімді, мемлекеттік оқу стандартына сәйкес 40 минуттық сабақта әнді үйрене аламыз ба деген сұрақ келеді.

Заманауи музыкалық білім беруде өзім тәжірибеде қолданатын «әріптік нота» әдісімен ән үйрету бұл құйма-құлақ әдісімен тікелей байланысты. Әннің сұлбасын тез шығарып алуға себептігін тигізеді. Әнді үйренгеннен кейін ары қарай құйма-құлақ әдісіне өтіп әнді түрлендіріп, иірімдер қосып жақсы нәтижеге жетуге болады. Бұл өз кезегінде әнді үйренуде уақыт жағынан ұтымды болып табылады.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Тихов П. О музыке Туркестанских киргиз. «музыка и жизнь», СПб 1910, №3. – 4-бет
2. Күзеубай А. Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманда таралым мәселелері (Арқа өңірі бойынша): 6D041600: док. PhD.... дис. – Алматы, 2016. – 85 б
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы, 2002. – 442 б.

ШОРА ҮМБЕТАЛИЕВТИҢ «АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ТАЙШЫҚ ХАН БЕЙНЕСІ

***Аллабиринов Т.Б., «Вокалдық өнер» мамандығының 2 курс магистранты,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, профессор Егінбаева Т.Ж.***

Қазақстанның қазіргі музыка мәдениетінде КСРО және ҚазССР Халық әртісі, ҚазССР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстанның Еңбек Ері, профессор Еркеғали Рахмадиевтің алатыны орыны ерекше. Оның сазды әуені ақжарқын лирикаға толы, халық даналығының тереңінен нәр алып, өмірге құштар көңілдің құрышын қандыратындай әуені байтақ.

Опера жанры – Е.Рахмадиевтің шығармашылық көзқарасын айқындайтын қиын да күрделі сала. Композитор қаламынан «Қамар сұлу» (1963), А.Бычков пен Г.Гризбилмен бірігіп жазылған «Дала шапағаты» (1967), «Алпамыс» (1972) сияқты опералар туды. Е.Рахмадиев опералары тақырып пен жанры жөнінен әрқилы, қоғамдағы айтулы оқиғалар мен көкейкесті мәселелерді дер кезінде көтереді, сюжеттері бұқаралық сипатқа құрылған, әуенінің ұлттық айшығы қанық, сахналық орындаушы құралдарды еркін пайдаланып отырды [1, б.237-243].

«Алпамыс» операсы алғаш сахнаға 1974 жылы шықты. Операның премьерасын қалың жұртшылық асыға күткен болатын. Өйткені ғасырлар бойы

халқымыздың ауызында сақталып, рухани байлығы болып келген осы жырдың басты қаһарманы Алпамыс опера арқылы сахналық өмірге жолдама алып отыр. Бұл композитордың көп жылғы қажырлы еңбегінің жемісі, қазақтың Абай атындағы Ленин орденді академиялық опера және балет театры ұжымының шығармашылық табысы дейміз.

«Алпамыстың» премьерасында театрдың жас актерлері Ш.Үмбеталиев, А.Оспанова, Ш.Тоқсанбаева, К.Бақтаев өздерінің жоғары профессионалдық шеберліктерін көрсетіп, тыңдаушылар ризашылығына бөленді.

Шора Үмбеталиевтің сипаттауында Тайшық хан бір жағынан жігерлі, ақылды; екінші жағынан рақымсыз жаузы ретінде шешім тапқан. Өз билігін сақтап қалу мақсатымен опасыздыққа да бара алатынын дәлелдейді. Бұл жағымсыз кейіпкердің образын жасау үшін жас актер өзінің күшті де сұлу тембрлі (баритонды бас) дауысын орынды пайдалану нәтижесінде хан бейнесіндегі түрлі психологиялық нюанстерді аша алған [2, б.227-233].

Әншінің театрдағы атқарған шығармашылық еңбек жолы толымды. Оны осы кезең аралығында театр репертуарында жүріп жатқан және жаңадан қойылған спектакльдерінің түгелге жуығына қатысты деуге болады. Жаңа опера қойылымында қазақ сахнасындағы опера партиясын бірінші орындаушы болса, екіншісінде, бұрыннан қалыптасқан орындаушылық жолы бар партияның өзіндік жаңа орындаушылық нұсқасын жасады. Бұл партиялар Шора Үмбеталиевтің қайталанбас орындауында жаңаша қырымен жарқырай көрінді. Ол ұлттық, орыс-кеңес, әлем композиторлар шығармаларынан басты партияларды орындады: «Ер-Тарғыннан»- Қарт Қожақ, «Жалбырдан»- Сайым, «Жұмбақ қыздан» -Абылай хан, «Абайдан»- Сырттан, «Қамар сұлудан»- Нұрым, «Алпамыстан»-Тайшық хан, «Еңлік Кебектен»-Кеңгірбай, «Біржан мен Сарадан»- Молда, «Евгени Онегиннен»- Греммин, «Рихард Зоргеде»- Намура, «Дон Жуаннан»- Лепорелло, «Аидадан»- Рамфис және Патша, «Мария Стюарттан»- Босуэл, т.б.

Ғафиз Есімов²²: «Шора театрға 70-жылдың басында келді, одан кейін консерваторияны бітірген соң Ішкі істер министірлігінің ансамбліне әнші болып орналысты. Еркеғали Рахмадиев сол кездері «Алпамыс» операсын жаңа бітіріп, тетрға өткізген кезі еді. Содан Ерекең Шораны Тайшық хан рөліне шақыртты. Негізі, Тайшық ханның бейнесін композитор Шораға арнап жазған болатын. Шөкең өзіне берілген рөлді тамаша алып шықты. «Алпамыс» операсында Тайшық хан рөлі үлкендігі жағынан басты рөлдегі Алпамыстың дәрежесімен тең түседі. Сол рөлден кейін бірден көзге түсіп, халқының сүйіспеншілігіне ие болды. Солайша қара шаңырақтың белді артистерінің біріне айналды. Әншілерді сопрано, тенор, баритон, бас деп даусына қарай бөліп жатады. Шөкенің дауысы адамзат баласында сирек кездесетін бас дауысты болатын. Шөкең сондай зор даусымен сахнада хандарды, генералдарды, тұғыры биік тұлғаларды сомдап шықты. [3]

²²Қазақстанның халық әртісі- Ғафиз Есімов берген сұхбатынан.

Долорес Умбеталиева²³: «1978 жылы «Абай» атындағы Мемлекеттік опера және балет театры іс-сапармен Мәскеу қаласындағы Үлкен театрға «Алпамыс» операсын қоюға барады. Опера көрсетілім барысында үлкен сәттілік әкелді. Сол операда Тайшық хан рөлін Шора Үмбетәлиев сомдап, барлық газеттерде Еркеғали Рахмадиев дәл осы партияны оның дауысына арнап жазған деп жазылып жатырды. Өмірде ол өте қарапайым, әділ болатын. Ер адамның дауысы-өте сирек кездесетін құбылыс, байламдардың ерекше құрылымы, дәл осындай жоспармен сахнаға шыққан Шора Үмбетәлиев сол кезде алғашқылардың бірі болды.

Опера бейнесі бойынша Шора Үмбетәлиевтің сомдаған сахналық образдарында сырт қарағанда бірден көрінетін тұтастық бар. Өзінің қоңыр дауысымен вокалдық жағынан орындау кезінде бірнеше жаттығулар қолданып, партияны ерекше жеткізе білген. Вокалдық орындау кезінде келтірілген бірнеше жаттығуларды мысал келтіруді жөн көрдік.

1 жаттығу

«зи», «за» және «ми», «ма» дыбыстарына арналған кантиленаға байланысты жаттығулар:



Тайшық ханның түсі

Тайшық

Andante grave

p Ей, жа - ран - дар, жа - ран -

дар! *mf* Бә - рің де бер - мен, бә - рің де бер - мен

Più mosso ка - раң - дар! *p* Бү - гін жа -

тып түс көр - дім. Тү - сім - де жа - ман іс көр - дім.

Батыл да нақтылы штрихтармен бере білген орындаушының толымды жасаған бейнесіне алыстан көз тойдырып болып, жақыннан келіп байыппен үңілгенде әрбір көңіл күй иірімдерінің жекеленген қайталанбас өзіндік желісі бар өрнектерден тұратынын көреміз. Актер ойынында көп дауысты полифониялық жазу секілді жарасымды үндестікпен айқын көрінеді. Ол Е.Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы орталық кейіпкер Тайшық хан партиясын орындағанда анық көрінеді. Тайшық хан-қазақ ұлттық опера репертуарындағы күрделі де толыққанды жазылған салмақты партиялардың бірі. Бұл партияның толымды болуы операның атын иеленген Алпамыс батыр тұлғасын, оның жаужүрек, батырлық пен ерлікке толы келбетін ірілендіре түсуге көмектеседі. Елінің қорғаны, батыр Алпамыстың білек сынасатын, ақыл мен айла арқылы теке-тіреске түсетін күшті қарсыласы Тайшық ханның музыкалық бейнесін композитор жазғанда Шора Үмбетәлиев шеберлігіне, орындаушылық мүмкіндігіне арқа сүйегендігі анық. Шора Үмбетәлиев сомдаған Тайшық ханы шын мәнінде образдың көп қырлы күрделілігімен, бейнелілігімен, әр алуандылығымен көрермен үшін қымбат. Орындаушы өз кейіпкерінің өмірлік көзқарасын, дүниетанымдық ұстанымдарын толық біледі. Сондықтан ол орындаған Тайшықтың айласындағы құрық салса бойламас қулығы бар айлакер, жауының жаурынын жерге жаныштап, жеңімпаз болу үшін барлық бойдағы күш-жігерін, қулығын қарсыласы Алпамыс үшін аямай төгуге бар қауіпті жау екенін көреміз. Тайшық хан жауыздығына қарамастан су жүрек, қорқақ. Алпамысқа қарсы шығуға жүрексінеді. Оның айғағы ханның түс көрген сахнасы. Сондықтан ол таскемпірмен сөзге келісіп, Алпамысқа қарсы жаушылық етеді. Осынау күрделі, көп қырлы бейнені сахнаға шығарып, ән иірімдері арқылы тыңдаушылар мен көрерменге сенімді етіп, шын жүректен орындау нағыз шебердің ғана қолынан келеді. Міне Шора Умбеталиевтің Тайшық ханы нағыз осындай.

Бүгінде әнші сомдаған көп қырлы Тайшық хансыз спектакльді елестете алмаймыз. Сахна төріне шығып осы бейнені орындап жүрген жас әншілер үшін Шора Умбеталиевтің өнері өмірлік мектеп десек қателеспейміз.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Күзембай С.Ә., Егінбаева Т.Ж. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер.- Астана, 2011. - 525 б.
2. Күзембай С.Ә., Мұсағұлова Г.Ж., Қасымова З.М. Қазақ опералары.- Алматы: «Жібек жолы», 2010. - 296 б.
3. «Айқын» Республикалық қоғамдық- саяси газеті. 5 қазан 2011, № 184 (1851)

МАЗМУНЫ СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Акимова Г.Н. ОБРАЗНЫЙ МИР ПЬЕСЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО
«КОГДА ЦВЕТЕТ САКУРА» А. КАЖГАЛИЕВОЙ.....4

Жангабыл Е. СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ФРАНЦИИ КАК КУЛЬТУРА
СОЗИДАНИЯ И ВЕЧНОГО СПОРА.....7

Тулкибекова А.Т. ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ДОМРА АСПАБЫНЫҢ РЕПЕРТУАР
КЕҢЕЙТУ ЖОЛДАРЫ.....13

Умаров Т. КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВОКАЛЬНЫХ
КОЛЛЕКТИВОВ В КАЗАХСТАНЕ.....17

Смайлхан Ф.Ж. ПОЭМА «ҚЫПШАҚ ЖЫРЫ» ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
ЕДИЛЯ ХУСАИНОВА.....21

Сайлаубайұлы Б.Т. ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ «ТОРЫ ЖОРҒА АТТЫҢ БӨГЕЛЕК
ҚАҒУЫ». КВИНТЕТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА А.
САГИМБАЕВА.....25

Шестакова А.Ю. ЖАНРЫ КРУПНОЙ ФОРМЫ В ФОРТЕПИАННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ А. С. АРЕНСКОГО КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ
ПРИНЦИПОВ ЭПОХИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....31

Шумова М.А. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ФОРТЕПИАННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ИСПАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРИОДА
RENASCIMIENTO.....35

Камитбеков Н.К. КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ КАЗАХСТАНА.....39

Саматова А.Р. КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ ФАЗИЛЯ САЯ: НА ПРИМЕРЕ
«КЛЕОПАТРА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО.....43

Рахметова Ф.К. ОБРАЗ НИГЯР ИЗ ОПЕРЫ «КЕРОГЛЫ» У.
ГАДЖИБЕКОВА.....49

Сәдуақасова І.А. БӨКЕЙ ОРДАСЫ – КИЕЛІ МЕКЕН.....53

Раманов С.Ы. БРАЗИЛИЯ КЛАССИКАЛЫҚ МУЗЫКА МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ.....58

Темирбекова М.Т. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯПОНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.....62

Жангабыл Е. ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ: КСАВЬЕ ФИЛЛИПС И ГОТЬЕ КАПЮСОН – ИСПОЛНИТЕЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ДЮТИЙЁ И Ж. ДЮКРО.....67

Абзалилова А.Р. ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФОРМА СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН).....72

Асанова А.Р. О РАЗВИТИИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА В КАЗАХСТАНЕ (ОТ НАЧАЛА СТАНОВЛЕНИЯ ДО СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ).....76

Гаибова Х.С. АКТУЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛОЙ ФОРМЫ С. В. РАХМАНИНОВА.....82

РАЗДЕЛ II. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, КИНО И ТЕАТРА КАЗАХСТАНА

Цвет А.В. ПЕСЕННЫЙ ЖАНР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСТАНСКОМ КИНО.....86

Жунусова А. ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ И ОНЛАЙН ПЛАТФОРМ НА ПРОДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВА.....88

Жалғас А.Ж. ПРОБЛЕМАТИКА SCIENCE ART В ТВОРЧЕСТВЕ С. НАРЫНОВА И С. АНКЕР.....92

Блялов У. ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИЗМА НА РАЗВИТИЕ АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА.....97

Джумагалиева А.М. ЗАМАНУИ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ КӨК БӨРІ СИМВОЛЫ.....102

Мурашбеков А.М. ВИДЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ.....107

Утегенов М. ВОЗМОЖНОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В АНИМАЦИИ.....112

РАЗДЕЛ III. РЕЗУЛЬТАТЫ МАГИСТЕРСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- Тулкибекова А.Т.* ДОМБЫРА-ПРИМА АСПАБЫНА ШЫҒАРМА ЛАЙЫҚТАУ ПРИНЦИПТЕРІ.....117
- Рсмаганбетова Ж.Т.* ЗВУКОВАЯ СРЕДА МУЗЫКИ XX ВЕКА: ДИЕГЕТИЧЕСКИЕ ЗВУКИ.....120
- Акимова Г.Н.* ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ТРАДИЦИЙ В ПЬЕСЕ «ПТИЦЫ» А. КАЖГАЛИЕВОЙ.....124
- Смайлхан Ф.Ж.* КАЛАМКАС ДЖУМАБАЕВА – СКРИПАЧКА, КОНЦЕРТМЕЙСТЕР.....129
- Калелова Ж.Р.* МАКПАЛ БЕКМАГАМБЕТОВА – ИСПОЛНИТЕЛЬ И ПЕДАГОГ.....132
- Бейсен А.Ш.* ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «ПОЭМЫ» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО С. МУХАМЕДЖАНОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН, ПРОФЕССОРА АРАЛА БАЙСАКАЛОВА.....137
- Досыбаева Д.Б.* ПРОФЕССОРА-ПЕРВОПРОХОДЦЫ КОЛЛЕДЖА КАЗНУИ (ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «СКРИПКА»).....141
- Джуматов Н.* К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ «BRIDGE OF TIMES» А. РАЙМКУЛОВОЙ.....145
- Айдын Р.* ЕРМЕК ӨМІРОВТИҢ «АУЫЛ ТАБИҒАТЫ» УВЕРТЮРАСЫНЫҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІГІ.....149
- Манарбекова А.* АЙТЫСТАҒЫ ЖІБЕК БОЛТАНОВАНЫҢ МАҚАМ ЕРЕКШЕЛІГІ.....156
- Калмагамбетов Д.* ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНИИ.....163
- Пен М.* РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАРИТОН-САКСОФОНЕ В XX-XXI ВЕКАХ.....167
- Бондарь Т.В.* ДИРИЖЕРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ И СОЗДАНИЕ ХОРМЕЙСТЕРОМ СОБСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....172

Шаниарбаев К.Б. СТИВЕНС Л. Х. И РАЗВИТИЕ СОЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ.....177

Баранова К.А. ВЫЯВЛЕНИЕ ПОДХОДОВ К ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ Г. АГОСТИ БАЛЕТА ЖАР-ПТИЦА И. СТРАВИНСКОГО.....182

Хуан Ц. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ ИСКУССТВУ В КЛАССЕ САКСОФОНА.....186

Ғабдысамат А.Ғ. «ОРЛЕАН ҚЫЗЫ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ИОАННА Д'АРКТЫҢ БЕЙНЕСІ (ОРЫНДАУШЫЛЫҚ АСПЕКТ).....191

Аскарова Д.А. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ТОРУ ТАКЭМИЦУ.....198

Олжабаева Ш.К. МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ХОРМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДА КӘСІБИ ҚАСИЕТТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ.....203

Акошева Х.Б. СОВРЕМЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ НА КЛАРНЕТЕ.....208

Рахимова А.Э. К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА ЛЯ-МИНОР ОТТОРИНО РЕСПИГИ.....212

РАЗДЕЛ IV. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Амирханов М. КҮЙТАНУ САЛАСЫНДАҒЫ ЖАНРЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР.....216

Әрімбек А.К. ЖЕТІСУ ӨҢІРІНІҢ ҰЛЫ КҮЙШІСІ ЖӘНЕ БАТЫРЫ.....222

Калелова Ж.Р. СКРИПИЧНЫЕ ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ҚЫЗ ҚУУ» ТЛЕСА КАЖГАЛИЕВА.....226

Сеитбек М.Д. XX-XXI ҒАСЫРЛАРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ СКРИПКА МЕКТЕБІ.....229

Абілхайырова Н.Ж. Н. ТІЛЕНДИЕВ ПЕН Қ.ҚОЖАМИЯРОВТЫҢ «АЛТЫН ТАУЛАР» ОПЕРАСЫ: «ТАПСЫРЫС БЕРУШІЛЕР» МЕН «ЖАСАУШЫЛАР» АРАСЫНДАҒЫ СЮЖЕТТІК КЕЛІСПЕУШІЛІКТЕР МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ.....234

<i>Прилепесов Б.А.</i> ДАУЫЛПАЗ КҮЙШІ ГЕНЕРАЛ АСҚАРОВ.....	240
<i>Мұсатай М.Х.</i> НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОГО КАМЗОЛА И АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КЮРДЮ И БАХАРИ).....	244
<i>Бақберген Ж.Б.</i> ЗАМАНАУИ ЭСТРАДАЛЫҚ ВОКАЛДАҒЫ ДИМАШ ҚҰДАЙБЕРГЕН.....	249
<i>Нургалиева Д.А.</i> САМРУК: ОТ МИФА К МУЗЫКАЛЬНОЙ СКАЗКЕ.....	254
<i>Ахмедияр Н.Т.</i> ТЕРІС БҰРАУДАҒЫ ҚАЗАҚ ӘНДЕР.....	259
<i>Орманбек А.Б.</i> КҮЙШІ ӘБІКЕН ХАСЕНОВТИҢ ӨМІРІ ЖАЙЛЫ ЖАҢА ДЕРЕКТЕР.....	264
<i>Таскынбаева Ж.Б.</i> ЗНАЧЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ГОЛОВНОГО УБОРА «ТАҚИЯ»).....	269
Раздел V. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ.	
<i>Го Миньюй</i> К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ЭФФЕКТИВНОГО МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ: СУБЪЕКТИВНЫЕ И ОБЪЕКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ.....	277
<i>Мақабілқызы А.</i> ДӘСТҮРЛІ ӘН МӘДЕНИЕТІ АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ КӘСІБИ ҚҰЗЫРЕТІ (МӘНІ, МАЗМҰНЫ МЕН ҚҰРЫЛЫМЫ).....	281
<i>Тойкенова Р.М.</i> ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ.....	285
<i>Мурашбеков А.М.</i> СПОСОБЫ И МЕТОДЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ В ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВАХ ГОРОДСКОЙ И АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ.....	289
<i>Таубекова Д.Н.</i> СВИДАНИЕ С РОМАНСОМ.....	293

<i>Ережепова Э.Е., Алябина Е.Н.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА КАК ОСНОВА МЕТОДИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА.....	296
<i>Ахмедияр Н.Т.</i> ҚАЗІРГІ МӘДЕНИЕТТЕГІ ҚАЗАҚ ӘН ДӘСТҮРІН ҮЙРЕТУ.....	301
<i>Аллабиринов Т.Б.</i> ШОРА ҮМБЕТАЛИЕВТІҢ «АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ТАЙШЫҚ ХАН БЕЙНЕСІ.....	306