

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ
МИНИСТРЛІГІ «КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ» РЕСПУБЛИКАЛЫҚ
МЕМЛЕКЕТТІК МЕКЕМЕ**

**НҮРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ 100-ЖЫЛДЫҚ
МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН**

**ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР
29 сәуір, 2025 жыл**

УДК 78:378

ББК 85.31

М 12

Пікір жазғандар

Кожебаев Д.Е., философия докторы PhD, аға оқытушы

Дадырова А.А., философия ғылымдарының кандидаты

Нұрғиса Тілендиевтің 100-жылдық мерейтойына арналған халықаралық магистрлік оқулар материалдары / құраст. Д. М. Мосиенко, Г. Ж. Кузбакова. – Астана: Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, 2025. – 228 б.

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.

УДК 78:378

ББК 85.31

ISBN 978-601- 224-527-1

© құраст./сост. Мосиенко Д. М., Кузбакова Г. Ж., 2025

© «К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті» РММ, 2025

I. НУРГИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ МУЗЫКАЛЫ МҰРАСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚАЗАҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНІҢ ДАМУЫНА ТІГІЗГЕН ЫҚПАЛЫ

ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ НУРГИСЫ ТЛЕНДИЕВА

***Сагимбаев А.Б., магистрант 2 курса специальности «Композиция»
Казахский национальный университет искусств им. К.Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Акпарова Г.Т.***

Нургиса Атабаевич Тлендиев (1925–1998), выдающийся казахский музыкант, композитор, руководитель оркестра казахских народных инструментов (далее ОКНИ) «*Отырар сазы*»¹, принадлежит к яркому поколению представителей казахской творческой интеллигенции, сформировавшейся в 1950–1960-е годы. Начав работать в качестве домбриста Оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы (1939 г.), а позже став дирижером этого коллектива (1960–1964 гг.) еще при его основателе, А. Жубанове, Н. Тлендиев нашел свой путь в музыкальном искусстве республики, очень ярко проявив себя в разных жанрах (от песни – до кантаты и оперы) и областях музыкального творчества (домбровое исполнительство, дирижирование, сочинение оркестровой музыки, работа в сфере киномузыки, преподавание, руководство оркестром). У. Джумакова в своей периодизации казахстанской композиторской школы относит Нургису Тлендиева ко второму поколению композиторов, которые «продолжили формирование школы и утвердили ее роль в национальной культуре» [1, с. 54].

Как уже отмечалось, Н.Тлендиев принадлежит к поколению казахских музыкантов второй половины XX века. При этом следует подчеркнуть, что именно данному поколению удалось завершить переход от традиционной музыкальной культуры к современной. Важно иметь в виду, что, в отличие от композиторов, ставших основоположниками национальной школы (Е.Брусиловский, А.Жубанов, Л.Хамиди, М.Тулбаев), ориентированных на воспроизведение европейской модели творчества, новое поколение объединило выходцев из традиционной аульной среды, таких, как Нургиса, и тех, кто с детства формировался в городских условиях. Как нам представляется, результатом стало разнообразие творческих направлений и стилей в казахской музыке второй половины прошлого столетия, а также своеобразие музыкальной культуры современного Казахстана, которая представлена широким жанрово-стилевым спектром. Кроме того, сформировался особый тип музыканта, реализовавшего в своем творчестве синкретическую модель «творец – исполнитель» в новых социальных условиях. Творческая личность Н.Тлендиева интересна и тем, что он по-своему олицетворяет тип *сала* – традиционного носителя народно-профессионального песенно-лирического творчества [2].

¹ Оркестр казахских народных инструментов «Отырар сазы» им. Н. Тлендиева, коллектив, созданный на основе ансамбля (руководитель Б.Ш. Сарыбаев), позже переросший в оркестр (руководитель Н.А. Тлендиев) для которого очень много писал и руководил Н. Тлендиев.

Конечно, это сравнение условно, поскольку сам институт салов в наше время не сохранился. Но такое сравнение говорит о близкой связи музыканта с традиционной культурой и о многогранности его таланта.

Многогранность личности Н.Тлендиева обуславливает его оркестровый стиль. Понятие оркестровый стиль одним из первых применил Рихард Штраус (1864-1949) в своем предисловии к «Большому трактату» Гектора Берлиоза (1803-1869) в 1904 году [3]. Данный термин представляет собой совокупность художественных и технических приёмов, определяющих индивидуальную манеру композитора в использовании оркестровых средств выразительности. Этот термин охватывает такие элементы, как оркестровка, взаимодействие инструментов, использование их тембров и динамических контрастов, их функциональные признаки и общую фактуру партитуры. Рассматривая оркестровый стиль Н.Тлендиева, мы должны учесть особенность именно оркестра казахских народных инструментов. Изучение искусства народного оркестра становится особенно актуальным благодаря серьезному исследованию вопросов оркестрового стиля, связанного с симфоническим оркестром, а также формированию методологических подходов и критериев для анализа инструментального и общего музыкального стиля. Широко разработанная в русскоязычном музыкознании теория стиля характеризует это явление многосоставно. Е.Назайкинский называет три важнейших ракурса изучения стиля [4]: исторический, специфический (подчеркивающий уникальность) и языковой (выявляющий музыкально-языковые атрибуты). Согласно этой триаде Назайкинского мы должны понимать историко-культурный контекст формирования личности композитора, истоки его творческого стиля и особенности его приемов художественной выразительности.

Н.Тлендиев является *күйші* (сочинителем и исполнителем кюев); композитором письменной традиции, при чем в разных жанрах, таких как киномузыка, музыка для оркестра казахских народных инструментов, песенно-вокальная и симфонические жанры. Известно, что на становление Нургисы в первую очередь повлиял его отец – *күйші* Тленды Атабайулы, сочинивший такие популярные домбровые кюи как «*Аққу*», «*Терісқақпай*», «*Арман*». Позже Н.Тлендиев, перенявший эти кюи от отца использовал их в своем творчестве. Дедушка Нургисы – Атабай, был «батыром, человеком, приближенным к искусству и уважаемым человеком в обществе. Атабай жил в хороших отношениях с поэтом Суйинбайем, Жамбылом Жабаевым, кобызистом-баксы Туктибаем» [5, с.25]. Основоположники жетисуйской домбровой школы Кожеке Назарулы и Байсерке Кулышулы также сыграли важную роль в становлении личности композитора как *күйші*. «Н. Тлендиева по праву можно назвать продолжателем и обладателем огромного таланта, внесшего особый вклад в расширение домбровой традиции "*Жетісу*", и в частности школы самого Байсерке» [5, с.25]. Приведенные обстоятельства жизни Н. Тлендиева обусловили начало его пути в музыке как домбриста. Несомненно, это во многом предопределило его дальнейшее творчество.

Именно исполнительское восприятие во многом объясняет свободное, как бы импровизационное структурирование многих оркестровых произведений Нургисы Атабаевича. Как отмечает Б. Аманжол: «...импровизационность проявлялась в склонности Мастера работать с оркестром без нотных записей... Плюсом такой работы было приближение оркестрового исполнительства к ценностям казахского типа музицирования: усиление творческого начала каждого музыканта, большая степень искренности» [6, с.15]. Так, в кюе «*Әлқисса*» композитор воплощает в рамках оркестровой партитуры традиционный тип исполнительского состязания домбристов – *тартыс*. Этот кюй, ставший концертным среди исполнителей домбристов, представляет собой условное состязание между солистом и оркестром.

Важную роль в формировании музыкального, в том числе оркестрового стиля Нургисы Тлендиева, играет песенный жанр. Ставшие поистине народными его песни, пропитанные неиссякаемым источником жизнелюбия, берут свое начало в семейных традициях композитора. Его мать Салиха, сестра выдающегося *әнші* Жетысуйского края – Кенена Азербаетова (1884 – 1976), которого маленький Нургиса слушал с детства, обладала великолепным голосом и пела под гармонь. Благодатная среда, атмосфера традиционной культуры в окружении *күйші* и *әнші* сформируют в будущем его ни с чем несравнимый музыкальный стиль. Рассматривая оркестровый стиль Н.Тлендиева, следует учитывать особенности его тембрового мышления, которое отражает особенности традиционного казахского «звукоидеала» – сочетание инструментальных тембров с вокалом дает яркий, этнически окрашенный колорит¹. Иногда он использует вокальные партии в своих оркестровых произведениях в качестве особой тембровой краски. Например, в видеозаписи оркестрового кюя «*Ата толғауы*» можно услышать певцов, своего рода бэк-вокалистов, которые исполняют главную тему кюя. Заметим, что такой прием не фиксировался композитором в его оркестровых партитурах. Возможно, он трактовался как элемент импровизации в условиях живого концертного исполнения. Попутно отметим, что, несмотря на условия исполнения его музыки в концертных залах европейского типа, разделяющие исполнителей и слушателей, концерты Н. Тлендиева были «такими же непринужденными, как и в ауле, он вольно и непринужденно общался с публикой» [7].

Во многих сочинениях Нургисы Тлендиева отражается еще один важный творческий принцип, обусловленный его реальной практикой работы в области киномузыки. К его композиторской фильмографии принадлежит 15 проектов: мультфильмы «*Ақсақ құлан*» (1968) и «*Қарлығаштың құйрығы неге айыр*» (1967, реж. Амен Хайдаров); кинофильмы «*Менің атым Қожа*» (1963, реж: Абдулла Карсакбаев), «*Погоня в степи*» (1979, реж: Абдулла Карсакбаев), на основе музыки к которому композитор создал кюй-поэму «*Махамбет*» для ОКНИ, и один из самых знаковых проектов для киностудии «*Казахфильм*» – двухсерийный художественный фильм «*Қыз-Жібек*» (1971). Примечательно, что

¹ В результате поисков и экспериментов таких созвучий, появилось особенное звучание его музыкальных произведений. А.В. Ромодин называет данный феномен – *персональный тембр музыканта*.

режиссер Султан-Ахмет Ходжиков считал, что именно музыка Нургисы Тлендиева сделала художественный фильм «*Қыз-Жібек*» поистине народным.

Сочинение музыки к фильмам предполагает некоторые специфические особенности композиторского письма. Так, все стилевые приемы, которые Н.Тлендиев использовал в музыке к кино, отличаются яркой картинностью. Кроме того, киномузыка подчинена задачам определенного кинематографического жанра, поскольку «музыкальное оформление целиком подчиняется сюжетной канве кинокартины и в большинстве случаев имеет свободный, непредсказуемый для аудитории способ развития формы» [8, с.181]. Следует подчеркнуть и значение такого специфического принципа киномузыки как *монтажность*. Данный принцип подразумевает «произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяженности: от одного такта до нескольких страниц нотного текста), формирующая монтажный ритм формы; контраст чередуемых эпизодов-кадров: жанрово-тематический, темброво-динамический, фактурный, темповый; внезапность появления нового музыкального материала, намеренное подчеркивание «швов», моментов «склейки» кадров, отсутствие связей и переходов между ними; равнофункциональность тематизма» [9, с.70]. Принцип монтажности в киномузыке Н.Тлендиева применяется достаточно широко. К примеру, оркестровое вступление кюя «*Ақсақ құлан*» в одноименном мультфильме, которое рисует утреннее пробуждение летнего пастбища – *жайлау*, обрывается резким, тревожным аккордом *sforzando* у группы струнных и домбр, моментально меняющим всю палитру. Кантиленная мажорная мелодия резко сменяется отрывистым (стаккатным) минорным эпизодом. В кюй-поэме «Махамбет», основанной на саундтреке к фильму «Погоня в степи», следует целая серия эпизодов («кадров») эпического сражения казахского батыра. Характерно, что данный принцип нашел свое отражение в оркестровой музыке композитора. К числу таких произведений можно отнести и «*Көш керуен*».

Приемы казахского кюя-шертпе, колористическая трактовка народного инструментария и песенный мелодизм, отличающий его музыкальное мышление, – все это нашло отражение в оркестровой музыке композитора. Причем это была музыка, созданная для конкретного музыкального коллектива. В определенном смысле можно сказать, что «Отырар сазы» явился своеобразным «коллективным» воплощением личности Тлендиева как музыканта и артиста. Импровизационное начало в оркестровой музыке Тлендиева обусловлено прежде всего тем, что он сам был виртуозным домбристом. Музыка Н.Тлендиева для ОКНИ основана на глубоких корневых связях композитора с традиционной музыкальной культурой казахов. Он с самого начала своей творческой деятельности проявил целостное мышление как музыкант-инструменталист и композитор. Отсюда – особенности его оркестрового стиля, трактовка оркестрового звучания и композиционные приемы, которыми он пользуется в своих сочинениях. Важно, что именно Н.Тлендиев усовершенствовал искусство

переложения домбрового кюя и «ближе всех подошел к совершенству казахской оркестровки¹».

Н. Тлендиев одним из первых ввел в «казахскую» оркестровку контрапунктическое развитие темы. Сложность, многофункциональность голосов и тембров – обязательное условие для оркестровой (!) партитуры, вне зависимости от того, симфонический оркестр или народный. К сожалению, сегодня мы имеем скорее ансамблевый (унисонный) подход к оркестровке для ОКНИ. Несмотря на признание несомненных творческих достижений в области оркестрового музицирования в Казахстане, следует признать, что сегодня данное направление музыкального искусства в республике испытывает определенный кризис, что выражается в однообразии репертуара, в использовании стандартных приемов инструментовки и, к сожалению, снижении слушательского интереса. На наш взгляд, чрезмерная академизация, отдаление от традиционной музыкальной культуры, в центре которой была личность, приводит к снижению общественного интереса к данному явлению. Нургиса Тлендиев, возможно, был последним новатором и энтузиастом, благодаря деятельности которого осуществлялась творческая эволюция казахского оркестра. Сегодня, бесспорно, нам не хватает ярких, талантливых музыкантов, сопоставимых по масштабу личности с Нургисой Тлендиевым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
2. Айтуарова А. Народные традиции в массовой музыке Казахстана. На примере творчества Н. Тлендиева: автореф. ... канд. иск. – Ташкент, 2002. – 28 с.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. В 2-х томах. / Пер., ред., вступ. статья и комментарии С. П. Горчакова. – М.: Музыка, 1972. – 532 с.
4. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр «Владос», 2003. – 248 с.
5. Әбуғазы М. Нұрғиса Тілендиевтің күйшілік мектебі // Творческое наследие Нургисы Тлендиева и формирование нового казахстанского патриотизма», посвященная 90-летию великого композитора и в честь 70-летия Победы в Великой Отечественной войне: сборник статей. – Алматы: КНАИ им. Жургенова, 2016. – 174 с.
6. Аманжол Б. Казахский оркестр Нургисы Тлендиева // Тілендиев Нұрғиса Атабайұлы шығармаларының көптомдық академиялық жинағы. «Ата толғауы». Күйлер. – 1 том. – Алматы: Өнер, 2005.
7. Исакова Г. Национальные истоки песенного творчества Н. Тлендиева: автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, КНАИ им. Жургенова, 2010. – 160 с.

¹ Из беседы с композитором Е. Умировым.

8. Мусахан Д. Специфические особенности создания киномузыки // Вестник КазНУ. Серия философия. Серия культурология. Серия политология. № 3 (57). – Алматы, 2016.
9. Синельникова О. Монтажный принцип и музыкальная форма // Культурология. – 2008. – № 9.

**НҮРҒИСА ТІЛЕНДИЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ШЕРТЕРДІҢ
ҮНДІК БОЛМЫСЫ: «АҚИЫҚ» ТУЫНДЫСЫ МЫСАЛЫНДА**
*Бағдат А.С., «Халық аспаптары (қобыз және ОХА)» мамандығының 1 курс
магистранты*

*К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – ғылыми өнертану кандидаты,
профессор Құрманғалиева М.С.*

Қазақтың ұлы композиторы, дирижер әрі сазгер Нұрғиса Тілендиев ұлттық музыка өнерінің дамуына өлшеусіз үлес қосқан дара тұлға. Оның шығармашылығы – қазақтың дәстүрлі сазы мен қазіргі заманғы музыкалық формалардың бірлігін паш ететін көркем мұра. Ол тек орындаушылық өнердің емес, композиторлық стильдің де биік шыңын бағындырды. Оның әрбір туындысы ұлттық болмыстың айнасы іспетті.

Композитор фольклорлық элементтер мен кәсіби музыка құралдарын үндестіре отырып, тыңдарманды терең әсерге бөлейтін музыкалық тіл қалыптастырды. Нұрғиса Тілендиевтің музыкасы — халықтың жүрегінен орын алған рухани мұра. Соның ішінде фольклорлық аспаптарға деген қызығушылығы ерекше байқалады. Қазақтың көне аспаптарын оркестрге лайықтап, сахна мәдениетіне енгізу — оның шығармашылығының маңызды бағыты болды [1].

Дәстүрлі қазақ мәдениетінен бастау алатын жоғары кәсібилік тек қызметтік аспектіден емес, музыкалық тілдік тұрғыдан да аңғарылатын. Нұрғиса Тілендиев ана тілінде ойланып, қазақ музыкасының дәстүрлі, образдық-жанрлық жүйесін жүзеге асырды. Ән шығармашылығында композитор Жетісудың ән дәстүрін жалғастырып, оркестрлік туындыларында «шертпе» стилін дамытты. Сонымен қоса, Нұрғиса Тілендиев дәстүрлі қазақ мәдениетінің құнды музыкалық жүйенің техникалық жақтарын мүмкіндіктерімен, атап айтқанда, оркестрлік көпдауыстылық, дирижерлік байсалдылық, ладотоналдық аспектілерді меңгеріп драматургия саласында музыкалық әдістерді асқан дарындылықпен қолданды.

Нәтижесінде, сапалы көркемдік жүйенің жетістіктерімен қаруланған, сонымен қоса, дәстүрлі музыкалық танымның тұтастығын бойында сақтаған кәсіби музыканттың халықтық типі қалыптасты.

Композитор шығармашылық қуаты мен жалпы музыкалық танымының арқасында музыканың барлық жанрларында жемісті еңбек етті. Қарапайым және екінші әуендердің ұғымдылығы – Тілендиев музыкасының Қазақстанның қазіргі

заманғы музыкалық мәдениетінде алдыңғы орынға шығып, қалың қауымға танымал болуына зор ықпалын тигізді деп білеміз.

Осы мақалада Нұрғиса Тілендиевтің фольклорлық аспаптарға, оның ішінде шертерге деген ерекше ықыласы мен көзқарасы, сонымен қатар шертер мен оркестрге арналған «Ақиық» шығармасы мысалында шертердің көркемдік-орындаушылық ерекшеліктері қарастырылады.

Шертер — қазақ халқының көне музыкалық аспаптарының бірі. Ол домбыра мен қобыз арасындағы дыбыстық табиғаты жағынан аралық аспап болып саналады. Құрылысы қарапайым көрінгенімен, дыбыс бояуы ерекше, сазды әрі терең [2, 48 б.].

Өткен ғасырдың 70-ші жылдарының басында белгілі ғалым-этнограф Болат Сарыбаев қазақта домбыра мен қобыздан басқа да аспаптардың болғандығын дәлелдеу мақсатында қазақ фольклорлық аспаптарын жинап, еліміздің барлық дерлік өңірлерін арнайы экспедициялық сапармен аралайды. Аталған экспедиция барысында орындаушылардың болмағандығы әсерінен жойылып кеткен аспаптарды тауып, осы аспаптардың қазақтың төл аспабы болғандығын дәлелдеп, өзі тұрған үйінен музей ашып, аспаптарды орналастырады.

Атқарылған жұмыстардың нәтижесінде қазақтың фольклорлық аспаптары – шертер, сазсырнай, сыбызғы, шіңкілдек, адырна, шаңқобыз, түрлі ұрмалы аспаптар табылып, қайта жаңғырды. Аспаптар қазақ оркестрлері мен фольклорлық ансамбльдерде қолданысқа еніп, дәстүрлі аспаптық музыка мәдениетінде жаңа леп пайда болды.

1971 жылы Арқалық қаласында белгілі қоғам қайраткері Өзбекәлі Жәнібековтың бастамасымен «Шертер» ансамблі құрылып, оның жетекшісі Болат Сарыбаевтың өзі болды. Аталған ансамбльде алғаш рет шертердің көне түрі қолданылды.

Кейін қазақтың біртуар композиторы Нұрғиса Тілендиев «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрін құрып, аспап құрамына аталған көне аспаптардың барлығын дерлік енгізіп, оны ерекше қазақи колоритпен байытты.

Осы тәжірибе негізінде еліміздің барлық өңірлерінде фольклорлық ансамбльдер құрыла бастап, көне аспаптардың қолданысы кеңейе бастады. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваторияда фольклорлық кабинет ашылып, осы аспаптарда оқыту мәселесі де қозғала бастады.

Дегенмен, бұл аспаптардың өзіндік репертуары мен орындаушылары болмағандықтан қиындықтар туындады. 1985–1988 жылдар аралығында шертер аспабы консерваторияда қосымша аспап ретінде оқытылса, 1990 жылы Ерсайын Басықара, қазіргі таңда консерватория профессоры, халық аспаптар факультетінің домбыра кафедрасында арнайы шертер класын ашып, кәсіби тұрғыда оқыта бастады.

Шертердің үндік мүмкіндіктері қазақтың фольклорлық әуендерін жеткізуде өте ыңғайлы. Соңғы жылдары бұл аспап жаңартылып, кәсіби орындаушылық бағытта оқытылып келеді. Қазақстанның барлық аумақтарында музыкалық білім беретін оқу орындарында шертер мамандығы жеке пән ретінде

енгізіліп, репертуары әлемдік классикалық және заманауи шығармалармен байытылды. Дегенмен шертерге алғаш болып күрделі шығармалар арнаған композиторлардың бірі – Нұрғиса Тілендиев екенін атап өткен жөн. Ол бұл аспапқа тың көзқараспен қарап, оның көркемдік және техникалық әлеуетін кәсіби деңгейде қолдана білді.

Нұрғиса Тілендиевтің фольклорлық аспаптарға деген ықыласы оның шығармаларынан айқын көрінеді. Ол оркестрлік музыканың ұлттық мазмұнға бай болуына ерекше көңіл бөлген жан. Оның оркестрлік шығармаларында сазсырнай, шертер, дауылпаз, тоқылдақ, саз-қоңырау секілді аспаптар кеңінен қолданылады. Осы арқылы ол қазақ халқының көне музыкалық аспаптарын жаңғыртып, сахналық орындаушылыққа бейімдеді. Тілендиев үшін шертер тек көне мұраны еске салатын аспап емес, толыққанды көркемдік құрал болды. Шертердің тембрлік бояуы, ерекше реңкі оркестрде айрықша үн береді. Композитор бұл аспапты халықтың ішкі жан дүниесін жеткізетін, ұлттық рухты бейнелейтін аспап ретінде қарастырды. Бұл ойларының нақты дәлелі – «Ақиық» шығармасы.

Нұрғиса Тілендиевтің «Ақиық» атты туындысы — композитор шығармашылығындағы ерекше маңызға ие, фольклорлық және академиялық бағытты үйлестіре білген күрделі шығарма. Бұл туынды атақты жырау, халық ақыны Сүйінбай Аронұлына және оның шығармашылық рухын бейнелеуге арналған символдық мәнге ие. Шығарма оркестр мен шертер аспабына арналған, үш бөлімнен тұрады және фольклорлық сарын мен ұлттық музыкалық интонацияға негізделген [3].

Кіріспе бөлім: Шығарма *Allegro moderato* екпінінде, *d-moll* тональділігінде басталады. Партитурада оркестр құрамында үрмелі, ішекті, ұрмалы және ысқышты аспаптар қамтылған. Ерекше назар аударуға тұрарлық – фольклорлық аспаптар қатарында шертердің орнын бөлек айтуға болады. Шығарманың бастамасы оркестрдің унисонда орындалатын, гамма тәрізді жоғары-төмен қозғалатын әуенімен ашылады. Мұнда шертер жеке ойналмайды, бірақ оркестрлік текстурада өз үнімен ерекшеленеді.

Шертердің жеке партиясы: 2-белгіден кейін шертер жеке орындауға көшеді. Партиясы тоналдіктің 1-басқышынан басталып, *mf* динамикасында орындалады. Ырғақ үлгілері төрттік-сегіздік-сегіздік және төрттік-төрттік болып ауысып отырады. Бұл орындаушылық тұрғыда әртүрлі штрихтардың: тремоло мен қағыстың ауысуын талап етеді. Шығарманың осы бөлімінде орындаушыдан оң қол техникасын жоғары деңгейде меңгеру сұралады. Әуен толқынын жеткізу үшін *crescendo* мен *diminuendo* секілді динамикалық белгілер пайдаланылады.

Вариациялар: 4-белгіден кейін шертер партиясы вариациялық дамуға көшеді. Мұнда c-d-e және d-e-f ноталары арқылы жоғарғы регистрге көтеріледі. Әуеннің дамуы шертердің интонациялық мүмкіндіктерін толық ашуға бағытталған. Кейінгі бөлімдерде репризалар мен ритмикалық түрлендірулер арқылы бір тақырып бірнеше техникалық формада қайталанады. Бұл орындаушының саусақпен ішек ауыстыру техникасын, позиция ауыстыруын, интонацияны нақты беруін талап етеді.

Негізгі бөлім: 6-7-белгілерден бастап тональдік уақытша *C-dur*-ға ауысып, шығарма көңілді, жеңіл мінезге енеді. Бұл жерде шертер халық әндеріне тән ойнақы, иірімді әуендерді орындайды. Әсіресе, «Шилі өзен», «Ахау керім» секілді әндермен интонациялық ұқсастық бар. Бұл – композитордың халықтық мелос пен академиялық форманы синтездеу шеберлігінің дәлелі.

Кульминация және шарықтау: 11-белгіден кейін шығарманың шарықтау шегі басталады. D нотасы арқылы ең жоғары нүктеге жетіп, ырғақ серпіні мен динамикасы *crescendo* арқылы күшейеді. Бұл орындаушыдан үлкен эмоциялық және техникалық дайындықты талап етеді. Тремоло штрихі арқылы ұзақ дыбыстар беріледі. Кенет *subito piano (sp)* арқылы дыбыс төмен түсіп, драматургиялық қарама-қайшылық туады.

Қорытынды бөлім: 12-белгіден кейін шығарма бастапқы тақырыпты қайталайды. Соңғы тактілерде шертер мен оркестр бірге ойнап, d-moll тональділігінде *diminuendo* белгісінде аяқталады. Бұл музыкалық шешім ішкі тыныштық пен рухани тазалықты білдіретіндей әсер қалдырады.

«Ақиық» шығармасын «Отырар сазы» оркестрімен С.Елемесов, С.Абдрахманов, Ж.Закуповтар алғашқылардың бірі болып орындаса, қазіргі таңда шертер мектебінің ізін жалғастырушылар аталған шығарманы асқан шеберлікпен тыңдарманның назарына ұсынып жүр.

Болат Сарыбаевтың қазақ даласындағы қолданыста болған көне аспаптарын тауып, жетілдіріп, оркестр санатына қосқандығы сол замандағы ең үлкен, айшықты еңбектердің бірі. Ал, ары қарай осы фольклорлы аспаптарды халық алдына жетелеп алып шығу, репертуар қорын көбейтуде Нұрғиса Тілендиевтің еңбегі ұшан теңіз. Композитор шығармаларының ішіндегі бұл туындыны жарыққа әкелу барысында сол уақытта қолданысқа жаңа еніп, даму кезеңіндегі шертер аспабының қыр-сырына үңіліп, мүмкіндіктерін игеріп, тембірінің ерекшеліктеріне аса мән бергендігін байқауға болады. Шығарма орындалауы жағынан қазіргі кездегі жетілдірілген шертер аспабын профессионалды тұрғыда меңгеріп, орындап жүрген шертершіге қиындық туғызбайды. Бірақ, композитордың әуен желісінің астарындағы ойды жеткізу мақсатында аспапшыға үлкен түсінік керек екендігі айқын.

«Ақиық» шығармасы – қазақ музыка өнеріндегі ұлттық рухты жаңғыртатын, фольклорлық аспаптардың көркемдік әлеуетін танытатын айрықша туынды. Бұл шығармада шертердің орындаушылық мүмкіндіктері кеңінен ашылып, оның тек қосалқы емес, негізгі жетекші аспап ретінде қолданылғанын көреміз. Нұрғиса Тілендиевтің бұл шығармасы арқылы шертер заманауи сахнаға жол тауып, оркестр құрамындағы толыққанды аспап ретінде танылады. Композитор шертер арқылы тыңдаушыға терең философиялық ой мен ұлттық дүниетанымды жеткізе білді. Сондықтан «Ақиық» туындысы мен шертердің үндестігі қазақ музыкасы тарихында маңызды орын алады деп есептейміз.

Нұрғиса Тілендиев — XX ғасырдағы қазақ музыка өнерінің дара тұлғасы. Композитордың шығармашылығы ұлттық рух пен заманауи кәсібилікті шебер ұштастыра отырып, халқымыздың көркемдік дүниетанымын жаңа сатыға

көтерді. Оның әрбір шығармасы — қазақтың жан дүниесінің, мәдениетінің, болмысының айнасы.

Тілендиевтің музыкасы тек әуен ғана емес, ол — тарих, ұлт, тәуелсіздік, тұтастық жайлы терең толғам. Композитор тек камералық, симфониялық, опералық жанрларды ғана бағындырған жоқ, сонымен бірге халық аспаптарының үніне де жан бітіріп, олардың көркемдік әлеуетін барынша дамытты. Әсіресе шертер, сымқобыз, домбыра сияқты ұлттық аспаптарды кең көлемде қолдану арқылы ол халық мұрасын сахналық өнер биігіне көтере білді.

2025 жылы Нұрғиса Тілендиевтің туғанына 100 жыл толып отыр. Бұл мерейтой — тек композитордың ғана емес, қазақ өнерінің, ұлттық музыка мектебінің тойы. Бүгінгі буын үшін оның шығармашылығын зерделеу, терең талдау мен ғылыми негізде бағалау — уақыт талабы. Бұл тұрғыда композитордың әр туындысы, соның ішінде «Ақиық» сияқты аспаптық шығармасы, бізге оның шығармашылық лабораториясын, эстетикалық ұстанымдарын түсінуге жол ашады.

Ұлттық аспаптардың үндік табиғатын терең игеріп, оны симфониялық кеңістікпен табыстырған Нұрғиса Тілендиев — шын мәніндегі реформатор-композитор. Оның шығармалары келер ұрпаққа рухани азық қана емес, өнердің ұлттық болмыспен үндесуі қандай болуы керектігінің үлгісі. Сондықтан композитордың шығармашылық мұрасын зерттеу әрі насихаттау ісі жалғасын таба бермек.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Жәкітайұлы Т. Нұрғиса Тілендиев: Эссе. – Алматы: Арда, 2007, 168 б.
2. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1991, 48 б.
3. Нұрғиса Тілендиев. Ата толғауы (Академиялық шығармалар жинағы) I том. – Алматы: Өнер, 2005.

ҚАЗАҚТЫҢ СҮЙІКТІ КОМПОЗИТОРЫ НҰРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ МЕМЛЕКЕТТІК ТАПСЫРЫС БОЙЫНША ЖАЗҒАН ОПЕРАСЫ:

ҚАЗАҚ МЕНТАЛИТЕТІНЕ ҚАЙШЫ ӘЙЕЛ ОБРАЗЫ

*Абілхайырова Н.Ж., «Вокалдық өнер» мамандық кафедрасының
магистранты*

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғалыми жетекшісі – ғылыми өнер кандидаты,

профессор Құрманғалиева М.С.

Бүгінгі таңда Қазақстан Республикасы – үлкен ресурстарға, мүмкіндіктерге, мәдени инновациялар мен жаңалықтарға бай ел. Осыған байланысты өткен кезеңнің музыкалық үлгілерін зерттеу барысында біз сол кезеңнің барлық идеяларына кеңестік идеология призмасы арқылы қарау қажеттігіне көз жеткіземіз. Қазақстанда көптеген композиторлардың шығармашылығын қайта

пайымдау үдерісі тарихи және мәдени шындық тұрғысынан жағымсыз фактілердің ашылуымен тығыз байланысты.

Біздің зерттеуіміздің негізгі бағыты – қазақтың әйгілі композиторы Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығындағы алғашқы және соңғы операсы туралы болмақ. 2025 жылы елімізде композитор, дирижер, күйші Нұрғиса Тілендиевтің 100 жылдық мерейтойы кең көлемде аталып өтпек. «Ол өз заманы мен келешек үшін маңызын жоғалтпайтын, әрқашан өзекті шығармаларымен танымал. Олардың ішінде «Ата толғауы» симфониялық поэмасы, «Дала дастаны» кантатасы, «Достық жолымен», «Аққулар», «Ортеке» балеттері сондай-ақ «Қыз Жібек» пен «Көксерек» кинофильмдеріне, мультфильмдерге, спектакльдерге жазылған музыкалары ерекше орын алады» [1]. Бұл туындылар оның қазақ мәдениетімен, ұлттық дәстүрлермен және тарихи мұрамен терең байланысын көрсетеді.

«1950-жылдары ұлттық сахнада әйел тағдырына қатысты тақырыптарға жаңа көзқарас қалыптасты. Операларда басты кейіпкерлер ретінде бейнеленген әйелдер көбінесе күрескер ретінде көрсетіліп, дәстүрлі отбасы шеңберінен шығып, жаңа формация қоғамында өз орнын табуға ұмтылған тұлғалар ретінде сипатталды.» [2]. Н.Тілендиевтің шығармашылығында мұндай бейне «Алтын таулар» операсында көрініс тапқан (бұл – Жауһар есімді кейіпкер) «Бұл опера Қазақстанның тың игерушілеріне арналған және 1960 жылы Н.Тілендиев пен Құддыс Қожамияровтың бірлескен еңбегінің нәтижесінде дүниеге келген» [3]. Біз білетіндей, Құддыс Қожамияров есімі қазақ классикалық музыкасында ерекше орын алады. Қазақ ССР халық әртісі, өнер қайраткері және КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, ұйғыр кәсіби музыкасының негізін қалаушы композитор Н.Тілендиевпен алғаш рет біріге жұмыс жасайды Осылайша, Н.Тілендиевтің де, Қ.Қожамияровтың да алғашқы және жалғыз операсы дүниеге келеді. Ол композиторлардың дүниетанымы мен заманының саяси-тарихи оқиғаларына көзқарасын танытатын маңызды шығарма болып табылады. Құддыс Қожамияровпен бірге жазылған «Алтын таулар» операсы КСРО Мәдениет министрлігінің арнайы тапсырысы бойынша жасалып, кеңес дәуіріндегі маңызды оқиғалардың бірі – тың игеруге арналды. Айта кетейік, осы тақырыпқа арналған басқа да опералар бар: Е.Брусиловскийдің «Мұрагерлер» (1964) және А.Бычков, Г.Гризбил мен Е.Рахмадиевтің «Дала жалыны» (1967) опералары Жетісудағы Кеңес билігі үшін күрес туралы баяндайды.

Бұл операларды не біріктіреді? Барлығы кеңестік идеяларды насихаттау және үгіттеу мақсатында мемлекеттік тапсырыспен жазылған. «Көпұлтты Кеңестің бауырлас халықтарды музыка арқылы ортақ идеяда біріктіруінің көрінісі»[4]. Салдарынан, композиторлардың шығармашылық еркіндігі мен таңдауы болмады, либретто авторларымен байланыстары шектеулі болды, бұл туындылардың ұзақ өмір сүрмеуіне себеп болды. Бұған дәлел ретінде қазіргі кезде бұл опералардың сахнаға қойылмайтынын айтуға болады.

Кеңестік идеологияда тың игеру – КСРО-ның барлық республикаларын бидаймен және нанмен қамтамасыз ететін ауқымды астық қоймасы ретінде қарастырылды. Ол кезде бұл науқанның дұрыс еместігі туралы мәселе көтерілген

жоқ. Алайда тың игеру үшін бөлінген жерлер мал шаруашылығына жарамды ең құнарлы жайылымдарды түгелімен жойды. Көшпелі өмір салтын ұстанған қазақтар үшін мал мен жылқы тек тамақ көзі ғана емес, сонымен қатар ұлттық мәдениет пен менталитеттің ажырамас бөлігі болатын.

Тарихи деректерге сүйенсек, қазақтарды өз жерінен ығыстыру үдерісі XIX ғасырда басталған. Ресей империясы қазақтардың жайылымға қолайлы жерлерін казак әскерлерінің қоныстануы мен әскери бекіністер салу үшін бөлді. Кейін, Столыпин аграрлық реформасы аясында билік жергілікті халықтың жерін тартып ала бастады. Қасым Ахаттың деректері бойынша, әсіресе Солтүстік Қазақстанның құнарлы аймақтарында бұл мәселе өте күрделі болды: «Қостанай уезінде 54% жер, ал Ақмола уезінде 73% жер тартып алынды. Бұл қазақтардың жаппай жерсіз қалуына және жергілікті халық пен қоныстанушылар арасындағы шиеленістің күшеюіне алып келді. 1906-1913 жылдар аралығында Ақмола, Торғай, Орал және Семей облыстарына 430 мыңнан астам шаруашылық қоныстандырылды. Бұл үдеріс 1954 жылы тың игеру науқаны басталғанда жалғасын тапты. Қоғамдық-саяси жүйе өзгерсе де, басты мақсат – қазақ халқының менталитеті мен дәстүрлі өмір салтын территориялық манипуляциялар арқылы түбегейлі өзгерту болды» [5].

1950-жылдары Қазақстанда тағы бір мәселе өзекті болды: Мәскеуді – КСРО орталығын – қазақтар мен ұйғырлар арасындағы қақтығыстар туралы хабарлар алаңдатты. Осы мәселені шешудің бір жолы ретінде ҚСРО Мәдениет министрлігі халықтар достығы мен тың игеру тақырыбына арналған ауқымды опера жазуға тапсырыс берді. Екі халықтың бауырластығын көрсету үшін операны бірден екі композиторға – қазақ Н.Тілендиев пен ұйғыр Құддыс Қожамировқа жазу тапсырылды. Бұл фактілер Н.Тілендиевтің өз естеліктерімен расталады. Т.Жәкітайұлының «Н. Тілендиев: эссе» кітабында композитордың қазақтың ұлы жазушысы және қоғам қайраткері Мұхтар Әуезовпен әңгімесі келтірілген. Сол сұхбатта Тілендиев бұл операның жоғарыдан мәжбүрлі түрде жүктелгенін мойындайды: «Аға, естіген шығарсыз, жақында Құддыс Қожамиров екеумізге «Мына көтеріліп жатқан тың игеруге байланысты опера жазасыңдар» деп жоғары жақтан тапсырма берілді. Соның либреттосын жазған Қанекен еді (Қанекен – Қанабек Байсейітов)... Аға, бұл операмыз таза саясаттыкі» [6]. Бұл диалог операны жазу бастамасы кеңестік биліктен шыққанын және оның идеологиялық міндет атқарғанын айқын көрсетеді. Бұған дейін опера жазбаған Н.Тілендиев үшін бұл туынды шығармашылық жағынан ғана емес, моральдық тұрғыдан да ауыр сынақ болды.

«Алтын таулар» операсында бірнеше драматургиялық желі айқын көрінеді:

1. Отбасылық құндылықтардың Жауһар мен Еркебай арасындағы қақтығыс арқылы трансформациясы;
2. Қазақ халқының дәстүрлі өмір салтының күйреуі;
3. «Аға» (орыс) мен «іні» (қазақ) қатынастары арқылы бейнеленген идеологиялық қақтығыс;
4. Халықтың коммунистік идеяларды қуанышпен қарсы алуға мәжбүр болуы.

Операның негізгі драмалық түйіні – Жауһар, Еркебай және Жолдыбайдың триосы.

Жауһар – тың игеруді қолдайтын, кеңестік идеологияның жақтаушысы. Ол тыңды прогресстің белгісі ретінде көреді және өзгерістердің қажеттілігіне сенеді. Оның партиясы «es-moll» тональностінде, меццофорте динамикасында, квинтаға жиі секірулермен жазылған, бұл оның ішкі қайшылығы мен эмоциясын білдіреді. Осы триода Жауһар сүйікті жары болған әйелден кеңестік комсомолға айналады. Еркебай – ата-баба кәсібін жалғастырған табыншы, қазақ халқының дәстүрлі өмір салтының қорғаушысы. Оның партиясы «a-moll» тональностінде, эпикалық әрі баяу әуенде жазылған, бұл оның дәстүрге деген адалдығын көрсетеді. Оның образында қазақ даласының мал шаруашылығына негізделген экономикасы мен мәдениетінің маңыздылығы айқын бейнеленген. Жолдыбай – қосалқы кейіпкер, ол Еркебай мен Жауһар арасындағы қақтығысты күшейтеді. Оның партиясында қазақ жерін сақтаудың маңыздылығы мен тың игеруге деген күмәні айқын сезіледі. Ол диалогтарында мал шаруашылығының қазақ мәдениетінің негізі екенін және тың игерудің халыққа зиян келтіретінін ашық айтады. Тың игеру науқаны көптеген қазақ отбасыларының ыдырауына себеп болды. Операдағы Еркебай мен Жауһардың қарама-қарсы көзқарастары арқылы авторлар қазақ қоғамындағы осы күрделі кезеңді көрсетеді.

Операдағы 1 акт, 3-нөмір – трио.

Опера хордың көңілді, шат-шадыман әнімен басталады. Қазақ даласында үлкен сабантой. Орта жастан асқан Жолдыбай мен Бөрібай мал шаруашылығында жеткен жетістіктерін мақтан етеді. Бірақ Бөрібай Жауһардың көңіл-күйінің түсіп кеткенін байқайды да, себебін сұрайды. Осы кезде квартет басталады. «es-moll» тональностінде, меццофорте динамикасында өте тез темпте Жауһар өз наразылығын білдіреді. Ол 100 гектар жерді игергені үшін берілген жүлдеден бас тартады. Ол шексіз қазақ даласынан тек 100 гектардың игерілгеніне қарсы. Жауһардың партиясы өте лирикалық, кең ауқымды, квинтаға жиі секірулермен, бұл оны аса лирикалық етіп көрсетеді. Бірақ оның партиясы әлі де сұрақ ретінде естіледі. Ол күйеуіне уәж айтып, оның ойын түсінбейтінін жеткізеді. Осылайша, «Алтын таулар» операсы – тек кеңестік насихаттың көрінісі ғана емес, сонымен қатар қазақ қоғамының дәстүр мен жаңа идеология арасындағы ішкі қайшылығын бейнелейтін маңызды туынды.

Оған жауап ретінде Жолдыбай 4/4 өлшеммен «D-dur» тональностінде өмірінің көп бөлігі мал бағумен, оның санын өсірумен, кең даланы мал шаруашылығына қолданумен өткенін баяндайды. Өмірін мал шаруашылығына арнаған Жолдыбайға тың игеру мүлдем жат нәрсе. Олай болған жағдайда, мал шаруашылығы не болмақ? Осы сұрақ белгіні де оның орындауында көреміз.

Еркебай, өз кезегінде, Жолдыбайдың сөзін құптайды. Ол байыпты түрде мал өсіру қазақтың ата салты, абыройы мен даңқы екенін, алдымен мал шаруашылығын дамыту, содан кейін ғана жер жырту керектігін айтады. Оның әуені өте салмақты және әуезді. Бөрібай да Еркебайдың пікірін қолдайды. Еркебай – мал дәрігері, ол коммунизмге тек жер жыртумен ғана емес, мал шаруашылығымен де үлес қосу қажет екенін айтады. Көпті көрген, орта жастағы

Бөрібайдың аккомпанементі де салмақты, кең диапазонды және ұзақ динамикаларға толы. Ал Жауһар өз көзқарасын қорғап, уақыттың өтіп жатқанын, болашаққа қарау керек екенін айтады. Оның толқуы біртіндеп жоғарылайтын тесситура арқылы беріліп, кең диапазонды қамтиды. Еркебай қазақтардың өз дәстүрлері бар екенін еске салады. Осы кезде Жауһар мен Жолдыбай арасында кульминациялық сәт туындайды: Жауһар жерді игеру керек екенін талап етсе, Жолдыбай жерді берсек, өз тамырымыздан айырылатынымызды айтады. Бұл – олардың пікірлерін өзгерте алмай, даудың шегіне жететін ең толғандыратын сәт. Жауһар мен Еркебайдың диалогы дамыған оркестрлік партиямен сүйемелденіп, қызықты гармониялық ауысулар мен «es-moll»-ден «d-moll»-ге модуляцияларды қамтиды. Оның тесситурасы мөлдір, сондықтан ол толғанысты әрі динамикалы естіледі. Ал Еркебай – турашыл адам, сондықтан оның тоналдығы қарапайым («a-moll»). Еркебайдың партиясы эпикалық баяндауымен және қарапайым фактурамен ерекшеленеді. Айта кету керек, композитор Н. Тілендиев қазақ батырларының бейнелерін эпикалық сипатта жеткізеді. Ал эпикалық жыраулық дәстүр – сабырлы, ойлы, байсалды мінезді, терең пайымдайтын адамдарға тән қасиет. 4/4 өлшемінде триольдер ширектік ноталармен алмастырылып, мөлдір фактураға ие. Бұл жерде триольдер «модерато» қарқынында болып, ырғақтың орнықтылығы мен өлшемділігін қамтамасыз етеді.

Жауһардың сөздері сабырлы естіледі, бірақ кейбір сәттерде оркестрлік топтардың тремололары оның ішкі толқуын жеткізеді. Осылайша, Н. Тілендиев пен Қ. Қожамировтың «Алтын таулар» операсы – тек көркем шығарма ғана емес, сонымен бірге Қазақстанның тың игеру кезеңіндегі идеологиялық қайшылықтары мен әлеуметтік өзгерістерін бейнелейтін маңызды тарихи-мәдени құжат. Операның орталық драматургиялық желісі – дәстүрлі өмір салты мен кеңестік жаңғыру арасындағы қақтығыс, бұл ең алдымен Жауһар мен Еркебай бейнелері арқылы ашылады. Жауһар, Еркебай және Жолдыбай триосы – композиторлардың тек кейіпкерлердің ішкі толғаныстарын және дүниетанымдық айырмашылықтарын ашып қана қоймай, сонымен бірге кеңестік идеологияның қазақ отбасыларының тағдырына әсерін ерекше көрсететін көрнекті мысал. Кейіпкерлердің музыкалық сипаттамалары арқылы – Жауһардың лирикалық, эмоцияға толы партиясы, Еркебайдың эпикалық және сабырлы мелодикасы, сондай-ақ Жолдыбай мен Бөрібайдың қақтығысты күшейтетін репликалары – ішкі күрес пен әлеуметтік шиеленістің тереңдігі айқын көрінеді. Оркестрлік құрылым бай гармониялық өтулермен, модуляциялармен және қарама-қайшылықтармен толтырылған, бұл оқиғаның драмалық сипатын күшейтіп, қақтығыстың шешілмейтінін және өзгерістердің бұлтартпас екенін көрсетеді.

«Алтын таулар» операсы – бұл жай ғана кеңестік насихаттың үлгісі емес, сонымен қатар идеологиялық қысым жағдайында ұлттық бірегейлікті және мәдени мұраны сақтап қалу мәселелерін қозғайтын күрделі, көркемдік тұрғыдан ойластырылған шығарма. Кейіпкерлер мен олардың музыкалық ерекшеліктері арқылы композиторлар тың игерудің тек Қазақстанның ландшафтын ғана емес,

сонымен қатар адамдардың тағдырын терең өзгертіп, отбасылық байланыстарды үзіп, қазақ қоғамының дәстүрлі құндылықтарын шайқалтқанын көрсетеді.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Кетегенова Н.С. Композиторы Казахстана. – Алматы: Алматы- Болашақ, 2012, 360 б.
2. Кирина К. Куддус Кужамьяров. М.: Советский композитор, 1980. 121 с.
3. Гольцман А.М. Советские оперы. – М.: Советский композитор, 1982. – 515 с.
4. Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. – Т. V. – М.: Советский композитор, 1974. – 380 с.
5. Қасым А. Петр Столыпиннің аграрлық реформасы. – Режим доступа: <https://world-nan.kz/blogs/agrarnaya-reforma-petra-stolypina>
6. Жәкөтайұлы Т. Н. Тілендиев: эссе. – Алматы: Орда, 2007. – 166 б.

НҮРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ ТУЫНДЫЛАРЫ АРҚЫЛЫ СЫМҚОБЫЗДА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІ ДАМУ

*Жаңишина А.Т., «Музыкалық білім» мамандығының 2 курс
магистранты Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университеті
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., доцент Қартбаева Ж.Ж.*

Қазақ халқының дәстүрлі музыка өнері — ұлт руханиятының асыл қазынасы. Бұл өнер түрі ғасырлар бойы халықтың тарихи жадысы мен мәдени келбетін сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан ерекше құбылыс болып табылады. Осы рухани мұраның бір тармағы ретінде сымқобыз аспабы ұлттық музыка өнерінің дамуында елеулі орын алады.

Сымқобыз — сыршыл да терең үнді, кең диапазонды аспап, ол арқылы орындаушы тыңдарман жүрегіне тікелей әсер ететін музыкалық туындыларды жеткізе алады.

Аспапты жетілдіру мен орындаушылық деңгейін арттыруда белгілі композиторлардың, соның ішінде Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы ерекше орын алады. Нұрғиса Атабайұлы – ХХ ғасырдағы қазақ музыкасының шоқтығы биік тұлғаларының бірі. Оның ұлттық музыкаға деген ықыласы мен шығармашылық ізденісі сымқобыз секілді аспаптардың репертуарын кеңейтіп, олардың кәсіби орындаушылық мүмкіндігін тереңдете түсті.

Зерттеудің өзектілігі – Нұрғиса Тілендиевтің шығармалары арқылы сымқобыз аспабында орындаушылық шеберлікті дамыту жолдарын көрсету, сонымен қатар оның туындыларының музыкалық, техникалық және тәрбиелік құндылығын ашу болып табылады.

Сымқобыз — қазақ халқының ежелгі қобыз аспабының түрлендірілген, жетілдірілген нұсқасы болып табылады. Оның пайда болуы мен дамуы ХХ ғасырдың екінші жартысында кәсіби музыка саласындағы жаңа талаптарға сай жүзеге асты. Дәстүрлі қобызға қарағанда, сымқобызда ойнау техникасы күрделі,

бірақ орындаушылық мүмкіндігі әлдеқайда кең. Бұл аспаптың тембрі жарқын әрі әуезді, сондықтан ол жеке орындаушылықта ғана емес, камералық және симфониялық оркестр құрамында да кеңінен қолданылады [1].

Сымқобыздың басты ерекшелігі — ішектерінің сымнан жасалуы, онымен бірге қолданылатын ысқыштың құрылымы да дәстүрлі қобыздан өзгеше. Бұл өзгерістер аспаптың дыбыстық қуатын арттырып, әуендік нақыштар мен техникалық элементтерді орындауға мүмкіндік береді. Аспаптың диапазоны кең, саусақ басу мүмкіндіктері жоғары болғандықтан, оның репертуары да жан-жақты болып келеді — халық күйлерінен бастап, күрделі симфониялық шығармаларға дейін орындалады.

Орындаушылық жағынан алғанда, сымқобыз аспабында штрих, динамика, интонациялық дәлдік, вибрато, портаменто секілді түрлі техникалық элементтер үлкен шеберлікті талап етеді. Бұл аспапта ойнау барысында орындаушы әр дыбысты сезініп, оның эмоционалдық реңктерін дәл жеткізуге ұмтылуы тиіс. Сонымен қатар, сымқобыздың тембрлік байлығы композиторлардың назарын аудартып, оның репертуары жыл сайын жаңарып отыруына жол ашты.

Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы — қазақтың дәстүрлі музыкалық болмысын, халықтық әуеннің тереңдігін және кәсіби композиторлық шеберлікті үйлестіре білген өнер туындыларының жиынтығы. Оның әрбір шығармасы — ұлттық рух пен заман тынысын қатар бейнелейтін көркем туынды. Композитор шығармаларындағы басты ерекшелік — ұлттық музыкалық дәстүрлердің қазіргі заман талабына сай жаңаша көрініс табуы [2, 48 б.].

Тілендиевтің музыкасы әуезділігімен, жүрекке жететін лирикалық сазымен және образдық тереңдігімен ерекшеленеді. Оның туындыларында халық күйі мен ән сарыны, төкпе және шертпе күйлердің интонациялық элементтері көрініс табады. Әсіресе, «Әлқисса», «Ата толғауы», «Аққу», «Ақиық» сынды шығармаларында ұлттық сарындар айқын байқалады. Бұл туындыларда композитор домбыра, қобыз сияқты аспаптардың орындаушылық ерекшеліктерін ескеріп, соларға бейімделген музыкалық тіл қолданған.

Нұрғиса Тілендиев шығармаларында қазақтың дәстүрлі музыкасының формалары мен ырғақтық құрылымдары (мысалы, бесік жыры, жоқтау, толғау, қоштасу сарыны) заманауи музыкалық пішінде өңделіп, тыңдаушыға жаңа эстетикалық деңгейде ұсынылады. Осы арқылы ол халықтың музыкалық зердесін жоғалтпай, оны қазіргі заманғы сахналық туындыларда жаңғырта білді.

Сымқобыз сынды ұлттық аспаптардың репертуарына Тілендиев шығармаларын енгізу — тек көркемдік жағынан ғана емес, сонымен қатар орындаушылық шеберлікті дамыту тұрғысынан да маңызға ие. Оның шығармалары жас музыканттарды ұлттық үн мен заманауи ойлау қабілетін қатар дамытуға үйретеді. Әр туындыда кездесетін штрихтар, ысқыш жүргізу техникасы, интонациялық нақыштар орындаушыдан жоғары деңгейлі кәсібилікті талап етеді.

Осылайша, Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы сымқобыздың көркемдік және техникалық мүмкіндіктерін жан-жақты ашып, оның ұлттық музыка өнеріндегі орнын айқындай түседі.

Нұрғиса Тілендиевтің шығармаларын сымқобызда орындау – орындаушыдан жоғары деңгейлі музыкалық есту, техникалық дайындық және көркемдік сезімталдықты талап ететін күрделі үрдіс. Бұл шығармаларда кездесетін әуендік, ырғақтық және құрылымдық элементтер орындаушының кәсіби дамуына үлкен ықпал етеді. Сондықтан бұл туындыларды оқыту және орындау барысында арнайы әдістемелік тәсілдер қажет.

Тілендиев шығармаларын сымқобызда орындау барысында ең алдымен аспаптың мүмкіндіктерін толық меңгеру маңызды. Шығармаларда кездесетін **арко штрихтары (detache, legato, martele, spiccato)** мен **саусақ позицияларын** ауыстыру, **вибрато**, **портаменто** сынды элементтерді орындаушы еркін меңгеруі керек.

Сонымен қатар, Тілендиевтің көптеген туындыларында **динамикалық контрасттар** мен **күрделі ырғақтық құрылымдар** кездеседі. Мысалы, кейбір фразаларда тыныссыз үздіксіз легато қолданылса, кейде резонанстық күшті акценттер арқылы музыкалық образ ашылады. Бұл тұстарда ысқышты басқару икемділігі мен фразалық ойлау дағдылары дамиды.

Әрбір шығарманы орындамас бұрын оның **музыкалық формасын, логикалық құрылымын** және **образдық сипатын** терең түсіну қажет. Тілендиев туындыларындағы әуендік желі – көбінесе вокалдық сипатта, сондықтан орындаушы оны әндетіп жеткізуге тырысуы керек. Фразаларды бөлшектеу, олардың мағынасын ашу арқылы көркемдік мазмұн мен эмоциялық мән беріледі.

Нұрғиса Тілендиевтің шығармаларында ұлттық болмыс ерекше көрініс тапқан. Бұл шығармаларды орындау барысында **қазақы иірімдер, интонациялық өрнектер, асқақ пафос** пен **лирикалық жұмсақтық** алма-кезек кездеседі. Орындаушы осы элементтерді сезіне отырып жеткізуі тиіс.

Оқу барысында оқытушы мен білім алушы арасында **образдық сұхбат** қалыптасуы маңызды. Әр бөлімге сұрақтар қойып: «Бұл жерде композитор не айтқысы келді?», «Қандай күйді жеткізуіміз керек?» – деген тәсілдер арқылы орындаушылыққа терең мағына беріледі.

Нұрғиса Тілендиевтің «Аққу» күйі – композитор шығармашылығындағы ең нәзік, лирикалық туындылардың бірі. Бұл күйде қазақ табиғатына тән асқақтық пен тылсым сезім бейнеленеді. Аққу – халқымыздың тазалық, сұлулық және рухани биіктіктің символы. Күйдің музыкалық тілі – аса көркем, ішкі драматургиясы терең [3, 27 б.].

Кенжегүл Мұсаеваның өңдеуіндегі сымқобызға арналған нұсқасы күйдің барлық саздық және образдық ерекшеліктерін сақтай отырып, аспаптың мүмкіндіктерін тиімді пайдалануымен ерекшеленеді.

Күй баяу темпте, жұмсақ штрихпен басталады. Алғашқы фразаларда **флажолет, вибрато, легато** қолданылады. Бұл орындаушыдан дыбысты дәл интонациямен, нәзік үнмен жеткізуді талап етеді. Аққудың ақырын қалқып жүзуін бейнелейтін бұл бөлім – тыныш, сыршыл сипатта орындалады.

Күйдің ортасында **динамикалық шарықтау** басталады. Бұл жерде ысқышты батыл, ширақ жүргізу қажет, себебі **эмоциялық кернеу** жоғарылайды.

Портаменто мен кең интервальдық секірулер байқалады. Бұл орындаушыдан **саусақ техникаларының еркіндігін, саңлаулық дәлдікті және музыкалық түйсікті** талап етеді.

Күй соңында алғашқы бейбіт саз қайталанып, аққудың қайта тыныштыққа оралуы сипатталады. Бұл бөлікте **тыныс пен үннің үйлесімі, тербеліс, фразаның логикалық аяқталуы** маңызды. Орындаушы музыкалық ойды нақты жеткізу үшін дыбысты «сөйлеуге» мәжбүр етеді.

Бұл өндеу – сымқобызда орындаушылық шеберлікті дамытуға таптырмас репертуар. Ол жас музыканттарға көркемдік сезімді, техникалық икемділікті және ұлттық бейнелеу шеберлігін қатар үйретеді.

Сымқобыз – қазақ музыка өнерінің кәсіби деңгейде дамуына үлес қосқан, ұлттық рухты заманауи сахнада жаңғырта алатын ерекше аспаптардың бірі. Оның орындаушылық мүмкіндіктері мен көркемдік әлеуеті музыкалық білім беру мен кәсіби дайындықта маңызды рөл атқарады.

Мақала барысында сымқобыз аспабының тарихи негізі, құрылымдық ерекшеліктері мен көркемдік мүмкіндіктері қарастырылды. Оның ұлттық музыка мен заманауи орындаушылық өнердің тоғысындағы орны айқындалды. Бұл аспапта ойнау арқылы орындаушы тек техникалық дағдыларын ғана емес, сонымен қатар ұлттық дәстүрді меңгере отырып, көркемдік бейнені жеткізу шеберлігін дамыта алады.

Нұрғиса Тілендиев шығармашылығы – осы орындаушылық дамуға үлкен серпін беретін бірегей көркем мұра. Композитордың туындылары – халықтың рухын, болмысын, музыкалық дүниетанымын терең бейнелейтін шығармалар. Оның әр күйі мен әр әуені орындаушыға ұлттық нақышты, образдық құрылымды, лирикалық не драмалық сазды жеткізуге шабыт береді. Осы тұрғыда сымқобыз репертуарында Тілендиев туындыларының болуы – қазақ музыка өнерінің сабақтастығы мен дамуын қамтамасыз етеді.

Мақалада арнайы талданған «Аққу» күйінің Кенжегүл Мұсаева өндеген нұсқасы – сымқобыздың көркемдік және техникалық әлеуетін аша түсетін жарқын мысал. Бұл шығармада сымқобыздың нәзік те әсерлі тембрлік реңктері мен орындаушылық шеберліктің шыңын көрсетуге болады. Музыкалық бейнелеу, ырғақ, штрих, динамика секілді көркемдік элементтер орындаушыны кәсіби жетілудің биік деңгейіне жетелейді.

Осылайша, Нұрғиса Тілендиевтің туындылары арқылы сымқобызда орындаушылық шеберлікті дамыту – бір жағынан техникалық дағдыны жетілдіру болса, екінші жағынан – ұлттық музыкалық мұраны меңгеру мен оны келешек ұрпаққа жеткізу жолындағы маңызды миссия болып табылады. Бұл бағытта жас музыканттар мен ұстаздардың бірлесе жұмыс жасауы – қазақ музыка өнерінің жаңа биіктерге жетуіне жол ашады деген сенімдеміз.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Мухамедиев Ш. Қазақ ұлттық музыкалық аспаптары: зерттеулер мен талдаулар. – Алматы: Қазақ университеті, 2010.

2. Әбдірахманова Н. Тілендиевтің шығармашылық әлемі // Музыка өнері. – 2015. – № 4. – Б. 45-52.
3. Тілендиев Н. «Аққу» күйінің музыкалық мәні мен құрылымы // Қазақ музыкасы. – Алматы: Ғылым, 2000.
4. Мұсаева К. «Шабьт I». Қобызға лайықталып, өңделген ән-күйлер жинағы. – Астана, 2016.

II. МАТЕРИАЛДЫҚ ЖӘНЕ РУХАНИ МӘДЕНИЕТТІ ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

ЭТНОДИЗАЙН В ОТЕЧЕСТВЕННОМ СЕКТОРЕ МОДЫ: КОМПЛИКАЦИЯ И ЭКСПОНЕНЦИАЛЬНЫЙ РОСТ

*Ашыкбаева М.Б., магистрант 1 курса специальности «Сценография»
Казахский национальный университет искусств имени К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
профессор Мухтарова Г.С.*

Этнодизайн в моде представляет собой синтез традиционной культуры и современных тенденций, позволяя создавать уникальные изделия, отражающие культурную идентичность народа. В последние десятилетия в Казахстане активно развивается направление этнической моды, объединяя национальные мотивы, орнаменты, технологии и принципы формообразования с актуальными трендами fashion-индустрии, находя отклик среди дизайнеров и потребителей.

Несмотря на растущее количество локальных брендов, специализирующихся на создании этностиля в дизайне одежде, рынок сталкивается с рядом проблем. Среди них – высокая себестоимость изделий, ограниченная целевая аудитория, а также восприятие этнической одежды преимущественно, как праздничного или сценического наряда, а не как элемента повседневного гардероба.

Существующее исследование направлено на анализ текущего состояния этнодизайна в Казахстане, выявление ключевых проблем и поиск перспективных направлений его развития. В пределах исследования проведено анкетирование среди казахстанских потребителей в возрасте 18 лет и старше, с целью изучения их отношения к этноодежде, частоты её ношения и факторов, влияющих на выбор.

Полученные результаты позволят определить тенденции и перспективы интеграции этнических элементов в современную моду, а также сформулировать возможные стратегии продвижения этностиля среди потребителей.

Модная индустрия Казахстана находится в процессе формирования и активного развития. Если в прошлом традиционная казахская одежда использовалась в основном в сценических постановках или на праздниках, таких как Наурыз, то сегодня дизайнеры активно работают над созданием современных этноколлекций, интегрируя элементы национального костюма в повседневную моду.

Национальная одежда преимущественно являлась повседневной, особенно в сельской местности, это были изделия индивидуального пошива как камзолы, чапаны, жилетки и др. В советский период в Республике элементы национального костюма можно было видеть в сценической одежде. Одним из первых коллективов, популяризовавших традиционные казахские костюмы, стал созданный в 1969 году ансамбль «Гүлдер». Балетная группа ансамбля выступала в ярких казахских костюмах, что можно считать одной из первых

попыток представить традиционную одежду в современной интерпретации за пределами Казахстана.

В ансамбле начинали свою творческую деятельность многие известные артисты Казахстана, среди которых Сара Тыныштыгулова, Роза Рымбаева, Капаш Кулышева, Кайрат Байбосынов и другие. В репертуаре ансамбля были казахские народные танцы и музыкальные композиции. Так, глубокая, содержательная музыка, богатый пластический язык национального танца, яркий сценический костюм, позволяли им выглядеть самобытно и вызывали интерес у зарубежных зрителей [1].

Со временем в Казахстане начали появляться отечественные дизайнеры, которые создавали современные коллекции, вдохновленные традиционной культурой. Этнодизайн в индустрии моды в Республике Казахстан начал формироваться в рамках работы известных брендов и дизайнеров, таких как академии моды «Сымбат» Сабыркуль и Балнур Асановы; бренд национальной одежды «Ерке-нур» функционирующий с 1997 года; **Куралай Нуркадилова**, дом моды «Kuralai» основала в 1995 году; **Айгуль Касымова**, запустила собственный бренд «Aigul' Kassymova» в 2006 году; **Ая Бапани**, известная своими этническими коллекциями с применением технологии войлоковаления; **Аида Кауменова**, после обучения в Италии основала в 2006 году бренд «Aida KaumeNOVA» [2]. Эти дизайнеры стали первыми, кто начал адаптировать национальный стиль в современном формате, предлагая не только сценические костюмы, но и одежду для повседневной жизни.

Сегодня на модном рынке Казахстана появляются новые имена, которые экспериментируют с материалами, технологиями декорирования и стилистическими решениями, адаптируя традиционные элементы под реалии современной моды. Среди них можно выделить бренды, как: **KONE, ADILI, Kaidarova.ethnic, Zefi brand, weareroxwear, the_sisters. brand, meraly, toolga, moonshuaq** и другие. Однако, несмотря на растущий интерес к этническому направлению, отечественная индустрия моды сталкивается с рядом сложностей, препятствующих её широкому распространению и коммерческому успеху.

Одна из ключевых проблем связана с высокой себестоимостью изделий в этностиле. Использование импортируемых тканей и фурнитур, сложных технологий декорирования, как ручная вышивка, пэчворк, аппликация, а также работа по созданию дизайнерской одежды делают эти изделия дорогими, по сравнению с продукцией масс - маркет. Вместе с тем в большинстве случаев этническую одежду покупатели приобретают для особых случаев, таких как национальные праздники, культурные мероприятия или сценические выступления.

Для повседневного ношения такую одежду выбирают немногие, поскольку она зачастую не соответствует требованиям удобства и универсальности. Дополнительные трудности возникают также, в связи с конкуренцией на рынке, с изделиями массового производства. Современные потребители отдают предпочтение более доступной и практичной одежде, представленной в сегменте fast fashion. Такие изделия отличаются универсальностью, низкой стоимостью и

широким ассортиментом, что делает их более привлекательными для покупателей.

Еще один важный фактор, влияющий на развитие этнодизайна в Казахстане связан с трудностями выхода на международный рынок. Несмотря на наличие талантливых казахстанских дизайнеров, лишь немногие получают признание за рубежом. Большинство казахстанских брендов пока не имеют достаточных ресурсов и опыта для продвижения своих коллекций на мировом уровне. Отсутствие эффективных маркетинговых стратегий, ограниченные инвестиции в рекламу и недостаточное представительство на крупных международных показах мод становятся серьезным барьером для «экспансии» этнической моды за пределы страны.

В границах исследования, возник вопрос по определению отношения к этномоде среди казахстанских потребителей, поэтому, нами было проведено анкетирование, в котором приняли участие 100 человек. По результатам анкетирования среди опрашиваемых наиболее узнаваемыми стали дизайнеры, использующие этномотивы, как Meraly, Kaidarova, Adili, KaymeNova, Dinara Satzhan, Медина Сактаганова, Куралай Нуркадилова и бренд Global Nomads.

На вопрос: «С какими элементами национального костюма, Вы, бы выбрали современную одежду?» респонденты могли выбрать несколько вариантов ответа, поэтому суммарный процент превышает 100%. Наибольшей популярностью среди элементов национального костюма, которые могли бы быть включены в современную одежду, популярностью пользуются аксессуары (пояса, головные уборы, ювелирные украшения и др.) – их выбрали 50% опрошенных. Немного меньший интерес вызывают декоративные элементы (вышивка, орнаменты, «күрақ») – 46%. Виды традиционной одежды, такой как чапан, тюбетейка, кимешек выбрали 38% респондентов. Материалы (войлок, шерсть и т. д.) оказались актуальны для 25% участников опроса.

Большинство респондентов отметили, что в их гардеробе есть предметы одежды или аксессуары с казахскими национальными элементами. Среди наиболее распространенных вещей были ювелирные украшения, которые упомянуло значительное число участников опроса. Также часто названными предметами одежды являются жилетки, чапаны, корсеты, платья с вышивкой и орнаментами. Отдельные респонденты указали наличие таких предметов, как худи, спортивные костюмы и пиджаки с этническими мотивами, а также головные уборы – тюбетейки. Некоторые респонденты отметили, что самостоятельно изготавливали аксессуары из войлока в этностиле. Тем не менее, часть участников опроса отметили, что у них нет одежды или аксессуаров с национальными элементами. 86% респондентов считают, что одежду в этностиле можно носить в повседневной жизни. Еще 11% опрошенных отметили, что предпочли бы надевать такую одежду только на праздники, например, Наурыз. Лишь 3% указали, что не рассматривают возможность носить этнические элементы в своем гардеробе (см.рис. 1).

3. Считаете ли Вы возможным одевать одежду в этностиле в повседневной жизни?
100 ответов



Рисунок 1. Диаграмма анкетирования по вопросу № 3

О направлении «Nomad» в fashion-индустрии осведомлена значительная часть респондентов. 37% ответили, что не слышали о нем, тогда как остальные знакомы с этим термином. Чаще всего информация была получена из социальных сетей, в частности Instagram, а также из новостей, блогов о моде и различных конкурсах.

Среди популярных этнических стилей в мировой модной индустрии респонденты наиболее часто выделяют японский стиль, который набрал 51% голосов. На втором месте оказался скандинавский стиль с 16%, за ним следует африканский, набравший 9%. Остальные голоса распределились следующим образом: монгольский стиль – 5%, узбекский и корейский стили получили по 3%, столько же набрал и казахстанский стиль (см. рис. 2).

5. Какой на Ваш взгляд этнический стиль популярен в мировой индустрии моды?
100 ответов

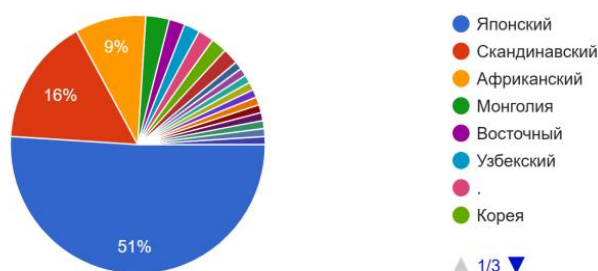


Рисунок 2. Диаграмма анкетирования по вопросу № 5

Среди стран, задающих тренды в современной мировой моде, респонденты чаще всего выделяют Южную Корею (28%) и Италию (27%). Япония набрала 16% голосов, США – 13%, а Франция – 12%. Результаты исследования показывают, что интерес к этническому стилю в одежде существует и большинство респондентов готовы носить этноодежду в повседневной жизни.

Несмотря на существующие вызовы в современной этномоде, можно выделить ряд позитивных тенденций. Появление новых брендов, ориентированных на создание удобной и доступной этноодежды для

повседневного использования, открывает новые возможности для популяризации этнического стиля. Глобальный тренд на «номадический стиль», отражающий эстетику кочевой культуры, усиливает интерес к казахской этномоде. Кроме того, участие казахстанских дизайнеров на международных модных мероприятиях способствует повышению узнаваемости брендов на мировом уровне.

Для дальнейшего развития этнодизайна в Казахстане необходимо рассмотреть стратегические меры, направленные на преодоление существующих барьеров: **снижение себестоимости** за счёт инвестирования в производство тканей и фурнитуры из отечественного сырья (хлопок, шерсть и др.); оснащение производства современными технологиями; использование инновационных разработок в текстильной промышленности; **популяризация этностила в повседневной моде** через сотрудничество с инфлюенсерами и масс-маркет брендами; **расширение целевой аудитории** за счёт адаптации этноэлементов в streetwear и casual-сегмент; **активное продвижение казахстанской моды за рубежом** через участие в международных выставках и коллаборации с глобальными брендами. Вследствие этого, этнодизайн в модной индустрии Казахстана находится на этапе активного развития, сталкиваясь как с вызовами, так и с новыми возможностями. Рост интереса к национальному культурному наследию, глобальные тренды и появление креативных инициатив создают благоприятные условия для дальнейшего роста направления этностила в моде.

Важность национальной моды подчеркивается и на государственном уровне. Президент Республики Казахстан Касым-Жомарт Токаев, выступая на национальном Курултае, отметил, что: «В обществе вырос интерес к национальной одежде, ее стали носить в школах и других учреждениях, в том числе крупных компаниях. Повышенный спрос способствовал открытию пошивочных цехов, появлению новых брендов и магазинов. Таким образом, ношение национальной одежды постепенно становится обыденным явлением. Это очень хорошая тенденция» [3].

Продвижение одежды в этностиле – это не только тренд, но и важный элемент сохранения культурного наследия, который постепенно становится частью повседневной жизни, а также является составляющей частью национального бренда и культурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Республиканская общественно-политическая газета «LITER». – 2025. – 18 марта. – Режим доступа: <https://liter.kz/uploads/issues/2025/03/30faea94f52d38283c943a1703927e9fe3a7fe41.pdf> – С. 8
2. Новостной портал «Власть». – 2013. – 26 марта. – Режим доступа: https://vlast.kz/zhizn/10_vedusshih_kazahstanskih_dizajnerov_odezhdy-1674.html

3. Новостной портал «Власть». – 2025. – 14 марта – Режим доступа: <https://vlast.kz/novosti/64277-tokaev-prizval-popularizirovat-odezdu-v-nacionalnom-stile.html>

КОММЕМОРАЦИЯ КАЗАХСКОГО ТЕКСТИЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ: СПЕКТР ТРАДИЦИОННЫХ НАИМЕНОВАНИЙ ТКАНЕЙ

***Толеугалиева М.М., магистрант 1 курса специальности «Сценография»
Казахский национальный университет искусств им. Куляш Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
профессор Мухтарова Г.С.***

Ткани занимают важное место в материальном культурном наследии казахского народа. Из них изготавливались предметы одежды, элементы декоративно-прикладного искусства, они играли важную роль в свадебных обрядах, ритуалах дарообмена и выступали символом материального достатка и социального статуса. На сегодняшний день материальная и культурная ценность тканей стала менее значимой, кроме того, наблюдается утрата знаний о традиционных казахских наименованиях тканей, их свойствах и особенностях.

Указанная проблема связана с несколькими факторами. Прежде всего, это переход от ручного ткачества к машинному производству, когда массовое производство заменило индивидуальный пошив одежды. К тому же, покупка готовых изделий одежды привела к снижению необходимости обладания знаниями о свойствах тканей. Помимо этого важную роль сыграла языковая адаптация, когда оригинальные казахские термины заменялись русскоязычными аналогами. Эти процессы начались ещё в начале XX века, когда экспорт тканей из России через торговые ярмарки стал преобладать.

Традиционные казахские наименования тканей глубоко укоренены в культуре и языке народа, отражая эстетические и духовные ценности. Некоторые из этих наименований сохранились в женских именах, что подчёркивает их ценность и символизм. Несмотря на то, что названия тканей можно встретить в женских казахских именах, большинство, увы не знают их значения и символики, кроме *Жібек* (Шёлк) и *Барқыт* (Бархат), а такие имена как Торғын, Қырмызы, Батсайы, Дүрия, Берен и др. не ассоциируются с тканями, несмотря на то что они также являются названиями текстиля.

Вместе с тем, существуют имена, образованные от сочетания слов, связанных с тканями и другими элементами. Например, *Айбарша* состоит из слов «ай» (луна) и «барша» (ткань с золотыми или серебряными узорами), означает «красивая, как луна, в золототканой одежде». Сохранение и популяризация казахских наименований тканей имеет важное значение не только с лингвистической, лексической, но и с культурной позиции.

На текущий период насчитывается более 150 традиционных казахских названий тканей, смысл которых требует изучения и включения в лексический оборот. Эти термины встречаются в фольклоре, но их понимание вызывает затруднения у современных читателей и слушателей. В казахском языке

существует богатый лексический пласт, связанный с обозначением различных видов шёлковых тканей. Хотя сегодня наиболее распространённым термином является «*жібек*» (шёлк), традиционно использовалось более 20 наименований для описания разнообразных шёлковых материалов. К традиционным названиям, а также синонимам слово - *жібек* относятся такие названия как: *қамқа, пайы, баршын, тапта, масаты, қымқап, қатипа, торқа, торғын, насар, қазине, қырмызы, құлпы, бекасаб, күләнкөр, кәнауыз, сәрпөңке, жұндан, сусыма, дімса* и многие другие.

Употребление этих терминов в казахском языке подчёркивало не только материальное благосостояние, но и эстетические предпочтения, социальный статус и культурные традиции народа.

Глубокие корни применения тканей в казахской культуре подтверждаются археологическими находками. Уже в эпоху бронзы, около II тысячелетия до нашей эры, предки казахов занимались прядением и ткачеством, что свидетельствует о давней традиции текстильного производства. В частности, в могильниках того времени были обнаружены фрагменты изделий, сотканных на ткацком станке из шерстяной и растительной пряжи. Однако, несмотря на это богатое наследие, с течением времени многие традиционные названия тканей вышли из повседневного употребления [1].

Спустя время кочевые племена, населявшие территорию современного Казахстана, активно взаимодействовали с соседними цивилизациями, такими как Китай и государства Средней Азии. Это способствовало обмену товарами и культурными достижениями, включая высококачественные ткани, которые завозились из этих регионов. В результате в казахском языке появилось множество заимствованных терминов, обозначающих различные виды тканей.

Семиотические исследования показывают, что многие названия тканей в казахском языке имеют персидское и арабское происхождение. Например, такие термины, как «*қамқа*» (дорогая шёлковая ткань с узором), «*торқа*» (особо ценная шёлковая ткань) и «*қырмызы*» (ткань ярко-красного цвета), были заимствованы из персидского языка. Эти факторы свидетельствуют о тесных культурных и торговых связях между казахами и народами Ближнего Востока. Нельзя не отметить, что некоторые из этих заимствованных терминов претерпели фонетические и семантические изменения, адаптируясь к особенностям казахского языка и культуры. Например, слово «*қамқа*» в персидском языке означало определённый вид шёлковой ткани, а в казахском приобрело более широкое значение, обозначая любую дорогую шёлковую материю с узором.

Ткань в традиционном казахском обществе выполняла не только утилитарную функцию, но и имела сакральное и символическое значение. Ткань могла быть фетишем, сакральным предметом, передававшим традиции, служившим посредником между поколениями. Так, ткани играли ключевую роль в различных обрядах и традициях казахского народа. Они использовались не только в повседневной жизни, но и в особых церемониях, символизируя благополучие, уважение и духовную связь.

При этом, ткани использовались в обрядах, сопровождающих важные этапы жизни человека — от рождения до похорон. *Жаялық* — это традиционная ткань, в которую заворачивали новорождённого. Этот обряд имел не только практическое значение (защита младенца от холода и внешних воздействий), но и символический смысл. В казахской культуре верили, что ребёнок, с первых дней жизни окружённый качественными тканями, будет расти в достатке и благополучии. Ритуал заворачивания в *жаялық* и до 40 дней одевали в рубашки - оберег «*ит көйлек*» или «*қырық көйлек*», сшитую из кусочков тканей представителей старшего поколения рода, также символизировал принятие младенца в семью, а сама ткань могла передаваться от старших поколений как своего рода оберег.

Одним из важнейших событий в жизни человека была свадьба, и ткани играли в ней ключевую роль. «*Қыз жасауы*» (приданое невесты) включало различные ткани, а также лоскутные одеяла «*құрақ көрпе*» составленную из различных кусков тканей, предназначенные для будущей жизни молодой супруги в доме мужа. В зависимости от достатка семьи в него входили дорогие ткани (шёлк, бархат, атлас), шерстяные изделия и ковры.

Жыртыс — это обряд, во время которого гостям свадьбы раздавали куски ткани в знак благословения молодожёнов. Этот обычай имел глубокий смысл: раздавая части ткани, семья невесты или жениха делилась своим счастьем и достатком с окружающими, создавая таким образом символическое единение людей.

Тәбәрік — это обычай раздача кусочков тканей или платков, принадлежавших людям, дожившим до 100 лет или приблизившимся к этому возрасту, после их смерти. Данная традиция глубоко проникла в казахскую культуру, как обряд передачи вещей, принадлежавших долгожителям, их близким и родственникам.

Кебін — это белая ткань, в которую заворачивали тело умершего перед похоронами. Она символизировала чистоту души, подготовку к загробному миру и уважение к покойному. *Кебін* выбирался из лучших тканей, доступных семье, поскольку считалось, что даже в смерти человек должен выглядеть достойно. Это подчеркивает, насколько важное значение придавалось текстилю не только в жизни, но и в обрядах перехода в иной мир.

Ткани не только использовались в быту, но и проникали в язык, литературу, традиции и фольклор. Названия тканей закрепились в устойчивых выражениях, пословицах и поговорках, становясь частью народной мудрости. Тот факт, что ткани применялись для описания характера человека или его внешности, что свидетельствует об их глубоком проникновении в культурное сознание народа.

«*Жібектей мінез*» — мягкий, податливый характер, сравнимый с шелком. В этом выражении шелковая ткань служит метафорой мягкости характера, вежливости и утончённости.

«*Мақпалдай дауыс*» — характеристика мягкости и бархатистости чего-либо. В казахском языке бархат стал символом особенной текстуры и ощущения

плавности. Когда говорят «*мақпалдай дауыс*», подразумевают голос, который звучит мягко. Такое сравнение часто используется для описания певцов с мелодичным тембром, а также людей с приятной речью.

«*Нәп-нәзік торғын қолымен...*» [2] в произведении «Ақбілек» Жүсіпбека Аймауытова ткань *торғын* используется для описания мягкости рук героини. Таким образом, через образ ткани Аймауытов раскрывает красоту Ақбілек.

«*Үлде мен бүлдеге оранған*» — облачённый в роскошные ткани, выражение, описывающее богатство и достаток. Выражение «*Үлде мен бүлдеге оранған*» употребляется для описания людей, одетых в богатые наряды, также используется в смысле подчеркивания достатка и роскоши.

«*Топырағы торқа болсын*» — пусть земля будет мягкой, как торка (особая ткань), традиционное пожелание усопшему. Текущее выражение передает описание мягкости земли, в которую предаётся человек после смерти.

«*Жібекті түте алмаған жүн етеді, келінді күте алмаған күң етеді*» — казахская народная пословица, гласящая «кто не умеет обращаться с шелком, тот сделает его шерстью, кто не умеет беречь невестку, сделает её служанкой». Эта пословица строится на противопоставлении двух видов ткани: шёлка (*жібек*) и шерсти (*жүн*). Смысл пословицы заключается в том, что неумелое или небрежное обращение с чем-то ценным может привести к его порче и утрате первоначального качества.

В свою очередь наименование тканей упоминается в эпосах, сказках, а также в казахских народных песнях, литературе и поэзии. В казахских героических и лиро-эпосах, таких как «*Қыз-Жібек*», даже имя главной героини связано с шелком.

Упоминание ткани зачастую употребляется вместе с прилагательными по описанию их цветов, как например «Ақ сиса, қызыл сиса». Жаяу Муса использует название ткани «сиса» (это тонкая хлопчатобумажная ткань) в качестве рефрена, что усиливает ритмичность и запоминаемость:

«Ақ сиса, қызыл сиса, сиса, сиса,
Жарасар қамзол сұлу, белін қиса» [3]

В казахской народной песне «Ой, көк» есть описание платья из шелковой ткани дүрия:

«Ақ үйден бір қыз шықты көзі күлген,
Үстінде дүрия көйлек шәймен бүрген» [4]

Здесь упоминается дүрия — это разновидность шёлковой или парчовой ткани, которую часто использовали для пошива нарядной одежды. «*Шәймен бүрген*» — означает, что платье украшено или отделано тканью «*шәйі*» (тонкая, воздушная ткань). Наряду с этим, сочетание богатой, тяжелой ткани дүрия с легкой, воздушной тканью *шәйі* символизирует гармонию женской красоты: сочетание статности и легкости, грации и изящества. Исходя из этого, через образ одежды передается представление об идеале красоты в традиционной культуре.

В казахской классической литературе ткани также нередко используются в метафорическом смысле или как элемент бытовых сцен жизни и живописных

описаний природы, встречающихся в поэзии Абая Кунанбаева «*масатыдай құлпырар жердің жүзі*» [5], «*көк торғын аспан*» [6], «*жаңа пұлмен жамырап саудагерлер*» [5].

Вместе с тем, этот поэтический приём усиливает эмоциональное воздействие, и подчёркивает связь природы с культурными традициями казахского народа. Подводя итоги, ткань в традиционной казахской культуре, это не просто материал для создания одежды, но она является транслятором традиций, медиатором и фетишем, а также поэтической метафорой. Значение художественного текстиля выходит далеко за пределы утилитарного использования: в него вплетены культурные паттерны, эстетические идеалы и философская картина мира.

К настоящему времени, в эпоху массового производства и универсализации, и унификации ценностей, знания о исконных казахских названиях тканей постепенно уходят в прошлое. Однако эти термины – не просто слова, а отражение богатой культурной палитры, которую необходимо сохранить и передать следующим поколениям. Ведь, теряя знания о многообразии наименований тканей, являющихся частью национального наследия, не только скудеет лексикон, но и прерываются тонкие нити, связывающие нас с прошлым, традициями и самобытной эстетикой. Возвращение этих забытых слов в современный лексикон, их изучение и популяризация – это не просто акт возрождения культурного наследия, а возможность вновь взглянуть на мир сквозь призму текстильного искусства, в котором каждая нить несёт в себе историю народа, отражённую в фольклоре, этнографии и искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медведева П., Алаева И. Ткани бронзового века в Южном Зауралье и Северном Казахстане. – Челябинск: Челябинский государственный педагогический университет, 2017. – С. 5–12.
2. Аймауытов Ж. Ақбілек: повесть, роман. – Алматы: Атамұра, 2003. – 280 бет.
3. Жаяу Мұса Ақ сиса. – Режим доступа: <https://bilim-all.kz/olen/1691-Aq-sisa>
4. Казахская народная песня Ой, көк – Режим доступа: <https://qazradio.fm/kz/audios/44737>
5. Абай Кунанбаев Жазғытұры. – Режим доступа: <https://abai.kz/post/7701>
6. Абай Кунанбаев Қорқытпа мені дауылдан. – Режим доступа: <https://bilim-all.kz/olen/8229-Qorqytpa-meni-dauyldan>
7. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. – Алматы, 1996. – 125 с.
8. Ақбай Н. Дәстүрлі атаулар. – Алматы, 2005. – 89 с.
9. Захарова И., Лобачева Н., Люшкевич Ф., Морозова А., Наумова О., Рассудова Р., Сазонова М., Томина Т., Ходжаева Р., Широкова З. Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. А., 1989. – 245 с.
10. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата, 1982. – 234 с.

11. Захарова И., Р. Д. Ходжаева Р. Казахская национальная одежда 19 – начала – 20 века. – Алма-Ата, 1964. – 50 с.
12. Әлімбаев Н. Қазақтың дәстүрлі киім кешегі ғылыми каталог. – Алматы, 2009. – 199 с.
13. Хияят Б., А. Сужикова А. Қазақ халқының ұлттық киімдері - Алматы, 2011. – 67 с.

**А.В. ЗАТАЕВИЧ «ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ 1000 ӘНІ» ЖИНАҒЫНДАҒЫ
ЗИЯЛЫЛАР: ЖАЛАУ МЫҢБАЕВ ЖӘНЕ МАҢҒЫСТАУ ӨңІРІНІҢ ӘН
ҮЛГІСІН ЖАҢҒЫРТУ**

*Сандешова А.Е., «Дәстүрлі жыр» мамандығының 1 курс магистранты
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ профессоры, өнертану кандидаты
Байбек А.Қ.*

Биыл Қазақстанның халық әртісі, этнограф-зерттеуші **А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні»** (1925 ж.) жинағының жарық көргеніне 100 жыл толып отыр. Еңбектің ерекше құндылығы тек музыкалық үлгілерді жинақтаумен шектелмей, музыкалық мұраларды жеткізген респонденттер туралы естеліктер мен маңызды ақпараттарды қалдырып, олардың орындаушылық ерекшеліктерін *аутентикалық*, яғни *түпнұсқа* күйінде орындалатын музыкалық шығарманың авторлық мақсаты мен көркемдік бейнесін дәл жеткізе отырып, жоғары шеберлік пен зиялылық деңгейін сақтап қалуға мүмкіндік берді [1, 121]. Еңбекте қарапайым ауыл тұрғындары ғана емес, елімізге есімдері белгілі халыққа танымал *әншілер, ақын-жазушылар* және *ұлт зиялылары* да бар.

«Зиялы қауым» – ұлттың мүддесін жеке мүддесінен жоғары қоятын, елдің рухани және мәдени құндылықтарын қадірлейтін, қоғамда орны бар тұлғалар. Олар әрқашан халықтың мұң-мұқтажын билікке жеткізіп, шешімін табуға күш салатын. Зиялы қауым өкілдері өз саласынан бөлек, жан-жақты білімді, дәстүрлі өнердің жанашырлары, музыкалық мұраны бойларына сақтаған тұлғалар болды.

Дәстүрлі қазақ қоғамында алғашқы зиялы қауым өкілдері *абыздар, шешен-билер, ақын-жыраулар, сал-серілер* болса, ХХ ғасырдың басында Ресейдегі демократиялық ой-пікірлердің әсерінен қазақ интеллигенциясының екінші буыны: *Әлихан Бөкейханнан* бастау алатын Қазақ халқының **«Бес арысы»**: *Ахмет Байтұрсынұлы, Шәкәрім Құдайбердіұлы, Мағжан Жұмабаев, Жүсіпбек Аймауытов, Міржақып Дулатов* және **«Үш бәйтерегі»**: *Ілияс Жансүгіров, Сәкен Сейфуллин* және *Бейімбет Майлин* сынды тұлғалар өздерінің саяси бағыттарын анықтай бастады.

А.Затаевичке әндерді жеткізген зиялы қауым өкілдері тек өз өңірлерінің әндерін жеткізіп қана қоймай, музыкалық үлгілердің шығу тарихын, мағынасын түсіндіріп, авторлар туралы мәліметтер беріп, қазақ даласының баға жетпес өнерімен таныстырған. А.Затаевич олармен жақын достық қарым-қатынаста да болды. Олардың есімдерін төмендегі кестеде топтастырдық:

Респонденттер	Атқарған қызметтік салалары	Губерния; уезд	Үлгілердің саны
Ахмет Байтұрсынұлы (1872-1937)	Ағартушы, акын, әдебиеттанушы, аудармашы, қоғам қайраткері	Ақтөбе, Бөкей, Қостанай, Семей, Торғай	24
Ғабдол Бөкейханов (1896-1938)	Мемлекет және қоғам қайраткері, күйші	Бөкей губерниясы	21 (өн-күй)
Жалау Мыңбаев (1892-1929)	Мемлекет және партия қайраткері	Адай уезі	4
Бейімбет Майлин (1894-1938)	Ақын-жазушы, драматург, қазақ совет әдебиетінің негізін қалаушылардың бірі	Қостанай губерниясы	17
Ерғали Алдоңғаров (1901-1930)	Қазақстан Жастар Одағын, қазақ баспасөзін ұйымдастырушысы	Қостанай губерниясы	24
Әліби Жангелдин (1884-1953)	Қазақ революционері, азамат соғысына қатысушы, мемлекет қайраткері	Торғай уезді	10
Жүсіпбек Аймауытов (1889-1931)	Жазушы, драматург, публицист, қазақ әдебиетін қалыптастырушылардың бірі	Семей губерниясы	29
Ілияс Жансүгіров (1894-1938)	Ақын, драматург, журналист, аудармашы, мемлекет және қоғам қайраткері	Семей губерниясы	3
Мұхтар Саматов (1894-1938)	Қоғам қайраткері, саяси қуғын-сүргін құрбаны, «Бірлік» жастар одағын ұйымдастырушысы	Семей губерниясы	23
Қаныш Сәтбаев (1899-1964)	Ғалым-геолог, академик, қоғам қайраткері	Семей губерниясы	25
Әлкей Марғұлан (1904-1985)	Ғалым, археолог, шығыстанушы, тарихшы, әдебиеттанушы, өнертанушы.	Семей губерниясы	1
Сәкен Сейфуллин (1894-1938)	Ақын-жазушы, Қазақстан Жазушылар Одағының негізін қалаушы, мемлекет қайраткері	Ақмола губерниясы	6
Сәбит Мұқанов (1901-1973)	Ақын-жазушы, ғылым академигі, қоғам қайраткері	Ақмола губерниясы	10
Темірбек Жүргенов (1898-1938)	Мәдениет және өнер саласын ұйымдастырушы, мемлекет және қоғам қайраткері	Түркістан	6

Респонденттер арасында белгілі қоғам қайраткерлерінен бөлек, аймақ өңірлерінде жүріп, әртүрлі саяси қызметтер атқарған, ұлты үшін елеулі еңбектер сіңірген зиялы қауым өкілдері, атап айтсақ *Семей губерниясы* бойынша **Мұхтар Саматов** пен *Қостанай губерниясы* бойынша **Ерғали Алдоңғаров** сынды тұлғалар бар. Мұхтар Саматов 1914-1916 жж. «Бірлік» атты жастар одағын ұйымдастыруға қатысқан, Ақпан төңкерісінен кейін «Алаш» партиясының Ақмола облысы ұйымдастыру комитетінің мүшесі болып, жергілікті бөлімшелерді ұйымдастырды. Ал Ерғали Алдоңғаров қазақ баспасөз ұйымдастырушылардың бірі болды, өлкелік «Жас қазақ», «Лениншіл жас», «Пионер» журналдарының редакторы, «Еңбекші қазақ» газетінің жауапты хатшысы қызметтерін атқарған.

Мұхтар Саматов пен Ерғали Алдоңғаров жеткізген ән үлгілеріне назар аударсақ фольклорлық әндер мен халық композиторларының, мәселен, *Ақан сері*, *Жаяу Мұсаның* әндері кездеседі. Екеуі де жиырмадан аса ән берген, соған қарағанда өңірдің саяси қызметінен бөлек, өнерден де құр алақан еместігін аңғарсақ болады. Ауызекі-кәсіби әнші болмаса да, Семей өңірінің әндерін терең

білген Мұхтар Саматов, зерттеуші А.Затаевичке көптеген құнды мәліметтер берді. Омбы ауыл шаруашылығы институтын тәмамдаған қазақ интеллигенті Оңтүстік өңірде, Г.Н. Потаниннің жетекшілігімен жұмыс істеп, қазақтың халық әндері мен ертегілерін жинаумен айналысқан [2, 407]. Ал Қостанай уездік училищесінде білім алған жас қазақ Ерғали Алдоңғаровтың музыкалық қабілетін А.Затаевич жоғары бағалаған. Табиғатынан әнге құмар, керемет әнші, сезімтал орындаушының кең тынысы мен әуездік нәзік бояулары өзіндік стилімен ерекшеленген. Этнограф Ерғали Алдоңғаровты Қостанай губерниясының ең озық әншілерінің бірі деп есептеп, оны кездестіргеніне өзін бақытты санаған [2, 393].



1. Мақаламызға арқау болып отырған аймақ зиялы қауым өкілдерінің бірі, Маңғыстау өңірінде дүниеге келген кеңес одағы мемлекет және партия қайраткері – **Жалау Мыңбаев** (1892-1929).

Жалау Мыңбаевтың есімі бүгінгі күнге дейін Маңғыстау жұртшылығы үшін аса құрметті. Қарапайым отбасынан шыққан жас Жалау әкесінен ерте айрылып, отбасын асырау үшін екі сатылы орыс-қазақ мектебін толық аяқтай алмай, еңбекке араласуға мәжбүр болды [3, 14]. Белгілі партия және кеңес

қайраткері Нұрсұлтан Оңғалбаев Жалау Мыңбаевқа идеялық тұрғыдан шыңдалуына қолдау көрсетті [3, 18]. 1924–1927 жылдары Жалау Мыңбаев ҚазОАК төрағасы қызметіне, жоғары мемлекеттік билікке мектептік біліммен жеткен тұлғалардың бірі. Бұл оның ерекше зеректігі мен сауаттылығын көрсетеді. Ол С.Сейфуллин, Ж.Аймауытов, М.Дулатов сынды ұлт зиялыларымен тығыз қарым-қатынаста болған [3, 116-118]. Жалау Мыңбаев тіпті КОКП ОК Бас хатшысы И.В. Сталинмен де бірнеше рет кездескен.



Суретте: ВКП (б) XIV съезінің қазақстандық делегаттары. Екінші қатарда (сол жақтан): 1. Ф.И. Голощекин, 2. Смағұл Сәдуақасов, 3. **Жалау Мыңбаев**, 4. И.В. Сталин, 5. белгісіз, 6. Нығмет Нұрмақов, 7. Боярский.

Жалау Мыңбаев Маңғыстау өңірінде кеңес өкіметін орнату жолындағы белсенді күрескер ретінде танылды. Сонымен қатар, қазақ халқының ресми атауын «Қырғыз-қайсақ» емес, «Қазақ» деп өзгертуге ықпал еткен қайраткерлердің бірі болды. 1922 ж. 22 мамырда интервенттер мен ақ гвардияшылар Еділ-Каспий флотын шегіндіруге мәжбүрлеп, уақытша жеңіске жеткенде, Жалау Мыңбаев ату жазасына кесіліп, халықтың талабымен бұл үкім тоқтатылып, ол аман қалды. Алайда Қазақстан өлкелік комитетінің пленумында Смағұл Сәдуақасов, Нығмет Нұрмақовпен қатар «ұлтшыл» деген айып тағылып, қатаң сынға ұшырады. Ол Қазақстан өлкелік партия комитетінің бірінші хатшысы Ф.Голощекиннің озбыр саясатына ашық қарсы шығып, осы батылдығының кесірінен оның өмір жолы түрлі қысым мен қиындықтарға толы болды. Ф.Голощекиннің тапсырмасымен Жалау Мыңбаевтың үстінен іс қозғалып 1929 жылдың 16-шы қарашасында саяси құрбанға айналып, дүниеден өтті [3, 104-105].

Жалау Мыңбаевтың өнерге қосқан үлесі жайлы деректер көп емес, оның ұлттық өнерге деген жанашырлығын А.Затаевичтің еңбегінен көре аламыз. Жалау Мыңбаев зерттеушіге «Адай уезі» бойынша респонденттерді жинап, Маңғыстау өңірі бойынша әндерді кімнен алу керектігін айтып жол сілтеді. Респонденттер Жалау Мыңбаевтың жанында жүрген серіктері, достары және әртүрлі қоғамдық, саяси қызметте жүрген жолдастары еді. ҚР Журналисттер одағының мүшесі Әбілқайыр Спанның «Жалау Мыңбайұлы» [3] аты еңбегінде және «Затаевич және Маңғыстау әндері» [4, 250] мақаласында респонденттерге барынша ақпараттар берген. А.Затаевич жинағында «Адай уезі» бойынша 11 респондент, 39 ән үлгісі болды [2, 23], алайда еңбектің соңғы «қосымша» бөлігінде редакция алқалары архивтерден алынған А.Затаевичтің қолжазбаларынан *Құрмашев Есқали* мен *Сабыров Ескендірдің* жеткізуінде «Босмойын» әнінің ноталық үлгісі [2, 438] және респондент *Байсығарин Тәжіманнан* «*Оржай қалмақтың әні*» атты ән үлгісі бар [2, 437]. Сонымен «Адай уезі» бойынша А.Затаевич жинағында 13 респондент және 41 ән үлгісі берілген.

2. Қазіргі таңда Маңғыстау өңірі бойынша әндері жаңғыртып жүрген өлкетанушы *Сұлтанбек Құдайберген*, жыршы *Ақылбек Өтешов* және музыкатанушы *Бақыт Тұрмағамбетованың* еңбектерін айта кету керек. Сонымен қатар, «А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Маңғыстау өңірінің танымал әндері (сараптау және жаңғырту мәселелері)» атты мақаламыздың аясында Ақтан ақынның сөзіне «*Ақтан*» әні жаңғыртылып, орындаушылардың ән қорына қосылып отыр [5].

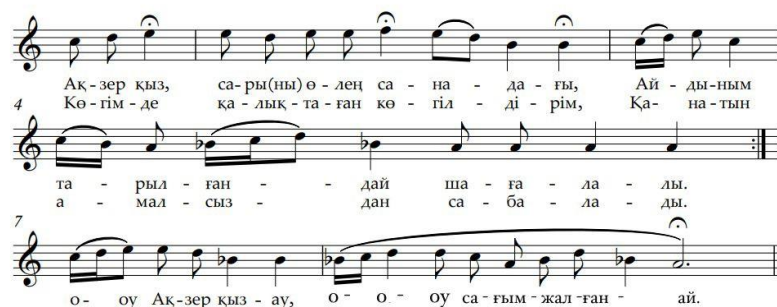
Жинақтағы әндерді саралай келе **респондент *Құрмаш Нұрханов*** жеткізген №27 «*Ақзер*» ән үлгісіне жаңғырту жұмысын жасадық. А.Затаевичтің ескертулеріне сай үлгінің жанрлық сипаты лирикалық, яғни жігіттің аңсау, сағыныш әні екендігін анықтадық. Жаңғырту барысында ең алдымен әннің әуезділігіне, сонымен қатар атауына ерекше назар аудардық. «Ақзер» сөзінің мағынасын іздей келе көптеген ақын-жазушылар еңбектерінің атауларын атағанын байқадық. Бұл атау сұлулықты, кербездікті суреттейтін теңеу десекте болады. Сонымен қатар, «Ақзер» сөзі ертедегі аңыздарда періштенің есімі деп келсе, «ақ» – таза, «зер» – күміс, яғни таза, ақ күміс деген мағынада да келеді.

27. Ақзер



Ән 11 буынды, *e-moll* тональдігінде, *фригийлік ладқа* жақын дыбыс қатарында түсірілген. Әннің композициялық құрылымы қайталанған жарты шумақ, кішігірім қайырмасы бар, диапазоны аса үлкен емес, ауқымы секста.

Ақзер қыз Жаңғыртылған үлгі



Жанымның жапырағы дірілдеген,
Өзіңді іздей берем іңірде мен.
Жанарың бір жалт етсе күлімдеген,
Таң көрем қабағыңнан сібірлеген.

Ақзер қыз – сарыны өлең мағаналы,
Айдыным қайта шалқыр шағалалы.
Жәутең көз көгілдірім, селді жырдың,
Төгермін ақ нөсерін саған әлі.

Жаңғырту жұмысы: Ән үлгісін домбыра бұрауының *d-a* тірегіндегі *a* дыбыс қатарына сәйкес, төрт басқышқа тасымалданды. Жұмыстың ең қиын тұсы әнге мәтін іздеу болды. Әнге мәтін ретінде ақын-жазушы, Қазақстан Жазушылар одағының мүшесі Әділбек Ыбырайымұлының «Ақзер» атты өлең жолдарын пайдаландық, себебі өлең атауы мен ән үлгісінің атауы, буындары үйлесе кетті. Мәтінге қарап жаңғыртылған үлгіні «Ақзер қыз» деп атауды дұрыс деп шештік.

Қорытындылай келе, А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы зиялы қауым өкілдерінің дәстүрлі өнерге қосқан үлестері орасан зор екендігін байқадық. Олардың жеткізген музыкалық мұраларына әлі де зерттеу жұмыстарын жүргізіп, жаңғыртуымыз керек. Солардың арасында Маңғыстау өңірінің белді тұлғасы Жалау Мыңбаевтың есімін, атқарған қызметін көпшілікке таныту арқылы, зерттеу нысанына айналдыру мақсат етілуде. Сонымен қатар, жинақтағы «Ақзер» ән үлгісін жаңғыртып, орындаушыларға ұсындық. Бұл жаңғырту жұмыстары – қазақ музыкасының дәстүрлі арнасын сақтап, жаңа буынға жеткізу жолындағы маңызды қадамдардың бірі. Осылайша, мақалада тек тарихи деректер мен музыкалық үлгілер ғана емес, ұлттық болмыспен рухани құндылықтарды сақтауда зиялы қауым өкілдерінің рөлі мен маңызы айқын көрініс тапты.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Байбек А. А.В. Затаевич «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы ән үлгілерін жоғары музыкалық білім беру жүйесінде жаңғырту (практикалық тәжірибе). Әлем халықтарының мәдени мұрасы: этномузыка, этнофон, этнограф: Қазақстанның тұңғыш Халық әртісі А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағының 100 жылдығына арналған халықаралық

ғылыми-тәжірибелік симпозиум материалдары (12-13 наурыз, 2025). – Алматы, 2025. – 360 б.

2. Затаевич А. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс. 2004. – 496 б.

3. Спан Ә. Жалау Мыңбайұлы. – Алматы: Информ-Арна, 2000. – 266 бет.

4. XX-XXI ғасырлардың құндылық пен маңыздылық кеңістігіндегі А.В.Затаевичтің мұрасы: ғылым - мәдениет - қоғам / Құраст. және жауапты редакторлары: Қазтуғанова А.Ж., Омарова А.Қ. - Алматы, 2023. - 452 б.+ 32 б. жапсырма.

5. Сандешова А. А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Маңғыстау өңірінің танымал әндері (сараптау және жаңғырту мәселелері). Мақала. Магистрлік оқулар. [Электронды ресурс] URL: <https://conservatoire.edu.kz/upload/04-2025/Magisterskie chteniya 2025 sbornik> Сайтқа кіру датасы: 11.04.2025.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ БҰЙЫМЫ – САНДЫҚТЫҢ ТҮРЛЕРІ МЕН МАҢЫЗЫ (ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙІ ҚОРЫ НЕГІЗІНДЕ)

«Өнертану» мамандығының 2 курс магистранты С.Р. Камунов

К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Асылбекова А. М.

Тарих пен мәдениетіміздің айқын көрінісі, қазақпен сан ғасыр бірге жасап келген, ата-бабамыздың дәстүрлі мұрасы сандықты қазір жаһандану заманында көп қолдана бермейтініміз рас. Себебі, оның функциясын қазір басқа тұрмыстық жиһаздар атқарып жүр. Өз заманында тоңазытқыштың да, сөрелердің де қызметін жақсы атқарған сандықты түрлі тамақтар мен киім-кешек, ыдыстар мен басқа тұрмыстық заттар сақтау үшін пайдаланған. Көшпенді халық оның мүжілмей, ескірмей жақсы сақталуы үшін сыртын киізден тігіп, сандыққаппен қаптайтын болған [4, б. 63].

Сандықтардың ең үлкенін әбдіре, ал ең кішкентайын бөгіребас дейміз. Біріншісіне көбіне киім-кешек, көлемі үлкен заттар салынса, соңғысына құмандар, тостағандар, яғни кіші көлемді ыдыстарды сақтаған. Түрлері бойынша жағлан, кебеже және асадал деп жіктеуге болады. Жағлан сандықтар көбіне жұқа тақтайдан жасалып, сырты терімен қапталатын болған. Аса жеңіл болып келетін бұл сандық түрі көшіп-қону кезінде өте мобильді, ыңғайлы еді. Өткен ғасырдың 20-жылдарынан бастап жағылан сандық өзінің заттық маңызын жоғалта бастады, оның себебін тарихтан біле берсек болады. Соңғы екеуіне қарағанда осы сандық түрі қарапайым сандыққа сырттай қатты ұқсайды. Кебеже мен асадалды көбіне тамақ сақтау үшін пайдаланған. Асадал қазіргі шкафтарға ұқсас келеді, ішіне ұзақ сақталатын тағамдарды салатын болған. Оның сөрелері көп, іші кең келеді. Кебелердің аяқтары қысқа, жерге жақын келетіндіктен тез бұзылатын тамақтарды сақтауда одан артық жиһаз таптырмайды. Асадалдан басты

ерекшелігі кебежелерде басқа да заттарды сақтай беретін болған, бірақ негізінен сүт, ет өнімдері осы бұйымның ішінде сақталатын [1, б. 84].

Сандық та басқа ағаш бұйымдары сияқты бірнеше түрге бөлінеді. Олардың әрқайсысының атқаратын қызметтері, көлемі, тіпті атаулары да бір бірінен едәуір ерекшеленеді. Олай болса, солардың бірқатарын назарларыңызға ұсынуды жөн санадық.



1-2 суреттер (XIX ғ. соңы мен XX ғ. басы, Оңтүстік Қазақстан)

ҚР ҰМ нк 24231 (Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі негізгі қоры)

Бұл сандық өзіне назар аудартапай қоймасы анық – қордағы ең бір ерекше, ең эксклюзивті, теңдессіз жәдігерлердің бірі. Олай дейтін себебіміз – оның ешбір басқа сандықтарға ұқсамауы, нақтылай келгенде, оның толық сүйекпен безендірілуі, яғни тек алдыңғы тұсы емес, барлық 5 қапталының (астыңғы қапталынан басқа) сүйекпен, одан бөлек оюмен өрнектелуі (1-2 суреттер). Басқа кез-келген ағаш бұйымын, жиһаздарды алып қарасақ, олардың тек беткі жағының ғана оюмен әсемделгенін көреміз, ал бұл сандық толығымен сүйекке «оранған» деп айтса болады. Тіпті жиектері инкрустацияланған: басқа бұйымдарда сүйек тек примитивті, өңделмеген, ойылып, мүсінделмеген күйінде ғана ағашқа жабыстырылып немесе шегемен бекітіліп, толықтырғыш, көркемдеуіш рөлін атқарады. Сандық толық ағаштан жасалғанымен оның сүйектермен «көмкерілуі» сандықты «жұмсартып» көрсетеді де, теріден жасалғандай әсер береді.

Анықтап қарайтын болсақ, сүйектердің ұзын әрі жіңішке пластина тәрізді келіп, ағашқа бекітілгенін көруімізге болады. Сүйек пластиналардың жиектері ирек болып келген (зигзаг) де, орталары шамамен бірдей арақашықтықта ойылып, тесілген. Одан бөлек иректердің тұсына ойылып шеңберлер салынғанын байқаймыз, шеңберлердің бір тізбегі қосарланған, яғни бір шеңбердің үстіне екіншісі ойылған. Бір қарағанда өрнектер мен оюлар, сүйек қапсырмалар қарапайым көрінгенімен, бәрі бірігіп, бір композицияны беріп тұр, бұл жерде симметрия да, оюлар мен өрнектердің логикалық үйлесуі де бар. Сандықтың беткі тұсынан металл жапсырмаларды байқай аламыз, олардың бетіне ою, дәлірек айтқанда қошқармүйіз мөрленіп бастырылған. Ал екі қапталында сүйек инкрустацияланып бөлек 4 сүйек қапсырмаларынан құралып бір ою композициясын беріп тұр. Қарапайым әрі әдемі.

Кез-келген қарапайым адам сандықты елестеткенде дәл осындай сандықты елестетпейтіні анық, сонысымен де бұл сандық өте ерекше, қолданбалы өнерді зерттеуде аса маңызды бұйым үлгісі деп айтса болады. Әдетте бұндай аласа

келген сандықтарда киім-кешектерді сақтаған, ал оның ерекше келбетіне қарап, оның арнайы тапсырыспен жасалғанын, ауқатты отбасынан шыққан қыздың жасауының ішінде болғанын болжауға әбден болатын сыңайлы. Төменде тағы бір ерекше келген сандықтың үлгісі берілген.



3-4 суреттер (XIX ғ. екінші жартысы, Орталық Қазақстан)

ҚР ҰМ нқ 8760 (Қазақстан Республикасы Ұлттық музейі негізгі қоры)

Сандықша сырттай осыған дейін айтылған сандыққа ұқсап кетеді, алайда қолданылу мақсаты сәл басқаша: көлемі жағынан да, жасалу әдісі бойынша да, өрнектерінің құрылымы тұрасында да мүлде ерекшеленеді деп айтуға әбден болады. Металл және күміс қапсырмалар мен сүйектердің кезектесіп орналасуы сандықшаға құдды бір «мәрмәрлық» береді деп айтсақ қателескен болмаймыз. Жиектеріне металл қапсырмалар бекітілген болып келеді де, ұзынша келген күміс қапсырмалар өзара қиылысып геометриялық (үшбұрыш) өрнек құрай отырып, осы екі қапсырмалардың арасында жұқа сүйектер орналасады, ал олардың ортасы оймышталып, ол жерге күміс не күмістелген түймелер (жапсырмалар) желімделіп бекиді. Ол жапсырмалар тамшы не жапырақ бейнесіне ұқсас болып келген. Тіпті жиектеріндегі металлдың үстіне түтікше болып келген күміс түймешелер бекітілген (3-4 суреттер).

Егер өрнектерінің композициясын горизонталды бөліп қарастыратын болсақ, екі бөлігі бір бірін мүлде қайталамайды. Ал егер перпендикуляр бөлетін болсақ, шамамен симметрия пайда болады. Астыңғы бөлігінде жапыраққа (тамшы) ұқсас жапсырмалар төртбұрыштарға бөлінген сүйектердің «ішіне» орналасып, төрт жаққа қаратылып, ортасына шеңбер не мөр тектес жапсырма бекітілген. Осының алдында айтылған сандықтан тағы бір аздаған айырмашылығы – тек артқы қапталы ғана сүйектелмеуі. Жоғарыдағы сандықтың барлық 5 қапталы да сүйектелген болатын. Бұл сандықтың артқы қапталына кестеленген кілем бөлшегі «жаматылған». Бүйірлері мен алдыңғы жағындағы өрнек композициялары шамамен ұқсас келеді: сүйек қапсырмалар тікбұрыш бөліктермен орналасып, ойылып, олардың үстіне тізбектеле күміс қапсырмалар мен қалыптамалар әртүрлі пішінде (түтікше, тамшы, дәнек) жабыстырылған.

Бұл сандықша да бірінші бұйым сияқты сүйекпен қапталып жасалғанын айта кеткен жөн. Бірақ бұл жерде оның ерекше түсіне мән беріп өткен дұрыс. Сүйектің сұрала ақ түсі күмістің ақшыл сұр жылтырымен әдемі үйлесіп тұр. Бірақ басты назар аударатын дүние оның зергерлік өнерді негізге ала отырып жасалуында. Әрбір қапсырма мен қалыптамаларды зергерлік әшекей бұйымынан артық жасамаса кем жасамаған деп айтсақ қателескен болмаймыз. Сандықты

осыншама ерекшелеп безендіргеніне қарағанда бұл бұйым да дәулетті әулеттен шыққан қыздың жасауындағы жиһаз болуы ғажап емес.



5 сурет (XX ғ. ортасы. Ақмола обл. «Астана қаласының тарихы және мәдениеті музейі» коммуналдық мекемесін тарату туралы шешімі негізінде ҚР Мемлекеттік музейі Мемлекеттік кәсіпорын балансына материалдық жауапкершілікке тапсыруға сәйкес қабылданған заттар)

ҚР ҰМ нқ 6130

Қордағы бұл сандық бір қарағанда кебежеге ұқсас келеді. Алайда оның қолдану мақсаты мен атқаратын функциясы бөлек, сонымен қатар сандыққа ғана тән металдан (темірден) жасалған тілше арқылы құлыппен жабылады (5-сурет). Жиһаз қарапайым ғана келген, нақыштау, яғни ағашты оймыштау арқылы оюлар салынған. Өзінің табиғи түсін сақтаған көркемағаш ағаш бұйымының тек жиектері ғана боялған, беті сырланған. Оюларының композициясына келетін болсақ, бет тұсы орта жағынан үшке бөлінген, яғни үш тікбұрыш ішіндегі ою бедерленген. Негізінен тек «қолтық ою» (қошқар мүйіз оюына қатты ұқсас) мен «қазмойын» оюларынан тұрады. Бұл оюлар жалпы көркемағаш бұйымдарынан бөлек басқа сәндік-қолданбалы өнер жұмыстарында кеңінен қолданылатынын жақсы білесіздер. Басым бөлігі зооморфты оюлардан тұрғанымен, айтып өткендей тікбұрыштар, одан бөлек орта тұста бедерленіп салынған ромб, сонымен қатар, оюлардың анық көрінуі үшін сол төртбұрыштардың ішінде үшбұрыштар арқылы әдемі композиция құрап тұрғанын айта кетуіміз керек. Сандықты негізінен тәттілер сақтау үшін немесе тез бұзылмайтын тағамдарды сақтау үшін пайдаланған болса керек.

Алғашқы екі сандықтан айырмашылығы – оның толық ағаштан жасалуында. Одан бөлек бұндай сандықтарда жоғарыда айтып өткендей тамақ өнімдері сақталған болуы керек. Көлемінің шағын болуына орай бұл сандықшаны көбіне «шай сандық» деп атай береді [4]. Тілше арқылып жабылып, аяқтарының болмауы ғана оны толықтай сандыққа жатқызып тұр. Әйтпесе, бір қарағанда дәл кебежеден аумайды, тіпті оюларының композициясы, өрнектеріне дейін кебежеге қатты ұқсайды. Осындай бұйым үлгілері қолданбалы өнерді, оның ішінде ағаш бұйымдарын тереңірек зерттеу керектігін тағы бір еске салып өтеді.



6-7 суреттер (XX ғ. II жартысы. Оңтүстік Қазақстан. Қызылорда облыстық тарихи өлке таныу музейінен)

ҚР ҰМ нқ 12996

Қобдиша сандықтан анағұрлым кіші келген ағаштан жасалатын жиһаз, десе де сүйектен, металдан жасалған түрлері де кездеседі, көбіне бағалы заттарды сақтау мақсатында қолданылады. Алдымызда берілген қобдиша шекіме және нақыштау әдісімен метал, нақтырақ айтқанда жұқа металл қолдану арқылы ағаштан жасалған. Беткі қақпағына келетін болсақ, металды балқытып, ұзын жіңішке темірлерді бір бірінің үстіне қойып, кереге іспеттес тор көздер жасай отырып, шегелермен сандыққа бекіткен. Қобдишаны бояу үшін эмаль қолданылған. Ағашының өзі қызыл сырмен боялған, одан бөлек қара және қызыл эмальмен бояған, біраз бөлігі өшіп қалған. Қордағы басқа қобдишалардың тек беткі бөлігі ғана оюланып, әсемделген, ал бұл қобдишаның ерекшелігі сол – қақпағының өзі металмен, шекіме қолданыла отырып жасалған. Тағы айта кететіні – үстіңгі тұсында тек геометриялық оюлар ғана салынып, бекітілгендігі. Нақтырақ айтқанда, шеңберлер, сызықшалар, нүктелер, шеңберді айнала күннің сәулесіне ұқсаған ұсақ «тамшыларды» көруге болады (6-7 суреттер).

Олардан бөлек зер сала қарасақ, қара эмальмен боялған «спираль» тәріздес жұлдызшаларды байқаймыз. Біріншілері ынтымақты, бірлікті, бейбітшілікті меңзейді десек, соңғылары өмірдің алма кезектігін, құбылмалылығын білдіреді деп философиялық көзқараспен бір топшылауымызға болады [3, б. 48]. Ал екінші жағынан күн, жұлдызшалар – бұлардың бәрі космогониялық өрнектерге жатады. Бұдан бөлек оларды қоршай гүл қауыздарына ұқсаған өрнектер салынған. Қобдишаның бергі қасбет жағына келер болсақ, мұнда жоғарғы жақта қошқар мүйіздердің қайталана салынған сериясын көре аламыз, оларды қоршай жүрекше көлемінде бедерленген түйетабанға ұқсас оюды көзіміз шалады. Одан төмен тұста, яғни ортаңғы жақта толық симметриялы оюлар композициясын байқасақ болады. Ол жерде де мүйіз, бұғы мүйіз, гүл қауызы сынды ою-өрнектер бедерленген. Әдетте бұндай оюлар өмірді, оның алма кезектігін, өміршеңдікті, табиғатпен үндесу сынды ойларды меңзейді [5, б. 13].

Қобдиша өрнектелуі мен безендірілуі бойынша өткен ғасырдағы сандықтың нағыз классикалық үлгілерін еске салады (тор көздерді өзара қиыстырып, олардың арасына шекіме арқылы күміс, не металл бекіту). Қазіргі күні де кез-келген ауылдан осыған ұқсас сандықтарды кездестіруге болады. Демек, сандықтың дәл осы нұсқасы халық арасында қолдау тауып, көп тарала бастады. Бірақ салыстырмалы түрде алдыңғыларына қарағанда бұндай сандықты

жасау оңайырақ екенін айтуымыз керек. Қарапайым адамға қолжетімді. Алдымыздағы бұйым сандықтың ең кішкентай түріне жатады, онымен қоса қордағы басқа қобдишаларға қарағанда анағұрлым өрнекке бай. Сөзімізге дәйек болу үшін төменде келесі қобдишаларды қарастырамыз.



8 сурет. XX ғ. Рига қаласы. XIX ғ. аяғы мен XX ғ. басындағы қоныс аударушылардың тұрмыстық заттары

ҚР ҰМ нқ 11259

Қобдиша осы қордағы, жалпы музейдегі ең кіші қобдиша болып саналады. Басқа ағаш жиһаздарынан басты ерекшелігі оның зауытта жасалуында. Оны қобдиша қақпағының бетіндегі металл қапсырмадан бірден байқауға болады. Бұл қазақтың ағаш қобдишасынан гөрі орыстың шкатулкасына келеді. Ішін ашып қарағанда ол жерде зауыттың аты мен сандар кестесі берілген. Ағаштан жасалған қобдишаның тек осы критерийге келгені үшін ғана басқа көркемағаш жиһаздарымен бірге қорда тұруы сәл қисынсыз болып көрінуі заңды, алайда қол жұмысы мен зауыттың бұйымын көзбе-көз салыстыру үшін керемет үлгі ретінде қарастыруға әбден болады.



9 сурет (XX ғ. 20 жылдары. Оңтүстік Қазақстан. Отырар археологиялық музей қорығынан)

ҚР ҰМ нқ 11256

Қол сандық қордағы ең ескірген сандықтардың бірі, қаңылтыр бетін тот басып, көмескіленген. Шамамен жасалған уақытынан бір ғасырдай уақыт өткен бұйымды бір қарағанда ағаштан жасалған деп айту қиын, себебі барлық қапталының жиектеріне ұзынша қаңылтыр бөліктері орналасқан. Бұрын ертеректе қақпағы мен қасбеті боялған болса керек, қазіргі күні бояудың көп бөлігі өшкен, түсі кеткен. Қақпағының жоғарғы жағына күмістен құйылған жұқа қапсырма бекітілген. Беткі жағында металдан жасалған құлып жүйесін көруімізге болады. Толық ақпарат берілмесе де, осы сипатына қарағанда, бұл

сандық та зауыттан шыққан болуы әбден мүмкін. Түр сипаты да, көлемі де қобдишаға келеді.

Сандықтар алуан түрлі келеді, алайда оның бастапқы тұрмыстық маңызы – киім-кешек не тамақ сақтау. Қазақ халқы кей сандық түрлерін ата сандық, әже сандық, немере сандық деп те атай береді, бұған ондағы сақталатын заттардың түрлілігі әсер еткен, яғни ата сандықта көбіне заттар, киімдер, үлкен нәрселер сақталса, әже сандықтар тамақтар, оның ішінде сүт тағамдары, яғни тез бұзылатын тағам түрлері сақталған. Ал бала сандық шағын келген ағаш бұйым, оның ішіне көбіне шәймен ішетін тәттілер мен ұзақ сақталуға шыдайтын тағам түрлері сақталған болса керек [1, б. 86].

Жоғарыда сандықтардың түрлері мен олардың әрқайсысының ерекшеліктерін, қолдану мақсатын айтып өттік. Сондай-ақ музей қорында сақталған сандықтарға сипаттама беріп, талдау жасадық. Алайда, толық жіктеп, олардың әрқайсысының басқа да ерекшеліктерін, шынайы маңыздылығын түсініп ажырата алу үшін әлде де басқа түрлерінің үлгілерін талдау қажет-ақ.

Қандай сандық түрі болмасын оны зерттеу, оның рухани құндылығын қарастыру, оның мәдени кодына тереңірек үңілу қазіргі таңда аса маңызды деп айтуға толық негіз бар. Себебі қазірде сандықтың тіпті қарапайым түрін қолданатын қазақ кемде-кем. Әрине, ауылдық жерлерде әлі де пайдаланады, бірақ күн артқан сайын сандықты пайдасына жарататындар азайып барады. Сондықтан бастапқы тұрмыстық маңызын жоғалтқан ағаш жиһазын жан-жақты зерттеу аса маңызды ізденістерді талап етері анық, ал оны жіктей отыра талдау, жүйелі ғылыми еңбектің бастапқы жолы, жолбағары деуге болады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Грани искусства: будущее традиций. Казахский национальный университет искусств / сост. А. К. Юсупова. - Нур-Султан: ТОО "Мастер ПО", 2019. - 129 с.
2. Әмірғазин Қ. Қазақ қолөнері: (Теріні, ағашты, темірді көркем өңдеу). – Алматы: 1996. –157 б.
3. Тохтабаева Ш.Ж. Художественная обработка дерева и кости у казахов XIX-XX вв. А., 2020. – 122 б.
4. Райымхан К.Н. Қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнері: оқу құралы. Алматы, 2010. – 136 б.
5. Шоқпарұлы, Дәркембай. Қазақтың қолөнері: Альбом / Д. Шоқпарұлы. - Алматы : Өнер, 2005. – 176 б.

III. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР – РУХАНИ МӘДЕНИЕТ ФЕНОМЕНІ РЕТІНДЕ

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ КАРЛА РЕЙНЕКЕ

*Кудайбергенова М.Б., магистрант 1 курса специальности
«Инструментальное исполнительство - флейта»*

*Казахский национальный университет искусств им. К. Байсейитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Мосиенко Д.М.*

Концерт для флейты с оркестром Карла Рейнеке (1824–1910), написанный в 1908 году, является одним из ярких произведений в репертуаре для флейты, которое отличается выразительностью и технической сложностью. Это произведение стало знаковым произведением для флейтистов, а также примером мастерства Рейнеке как композитора и знатока симфонического оркестра. Карл Рейнеке, известный своим богатым музыкальным языком и умением сочетать элементы романтизма с индивидуальными чертами, создал произведение, которое предлагает музыкантам и слушателям уникальный опыт.

Интерпретация Концерта для флейты с оркестром требует от исполнителей глубокого понимания не только технических аспектов, но и эмоциональной наполненности музыки. Важным моментом является взаимодействие между солирующей флейтой и оркестром, где флейта не только исполняет свои партии, но и вступает в диалог с оркестровыми группами, подчеркивая текстуру и тембровую палитру произведения. В данной статье рассматриваются особенности интерпретации этого произведения на примере Первой части.

Карл Рейнеке появился на свет в 1824 году в семье музыкантов в Германии. Именно отец оказал большое влияние на музыкальное развитие сына, и с раннего возраста Карл стал изучать музыку. Уже в подростковом возрасте он написал свою первую симфонию. Талант Карла Рейнеке был многогранным: он был композитором, дирижером, педагогом и музыкальным писателем. Например, среди его критических работ можно выделить статьи, такие, как «Возрождение фортепианных концертов Моцарта», в которых проявляется глубокая эрудиция и творческое мышление. Карл Рейнеке также прекрасно владел фортепиано, а его дебют как пианиста состоялся в знаменитом Лейпцигском Гевандхаусе.

Талант Рейнеке был высоко оценен, в том числе он получил стипендию от короля Дании Кристиана VIII, что открыло для него двери Лейпцигской консерватории. Здесь он успешно окончил обучение по двум специальностям — как пианист и композитор. Внимание на его способности обратил Феликс Мендельсон, который не раз помогал Карлу с концертными выступлениями. Значимым в жизни Рейнеке стало знакомство с Робертом Шуманом, чье влияние на его творчество было весьма значительным.

После окончания консерватории Карл Рейнеке был приглашен на пост пианиста при королевской резиденции, однако после начала прусско-датской войны ему пришлось вернуться в Лейпциг. Здесь, к сожалению, он не смог найти работу, что привело его в Бремен, где он занял должность дирижера, продолжая

заниматься сочинительством. Также стоит отметить его встречу с Гектором Берлиозом, благодаря протекции которого Рейнеке выступал в Париже. В 50-х годах XIX века Карл Рейнеке начал свою педагогическую деятельность в Кельнской консерватории, где преподавал фортепиано. Рядом с Кельном жил и Шуман, с которым Рейнеке поддерживал регулярное общение. Также Роберт Шуман познакомил его с Иоганном Брамсом.

Во второй половине 1850-х годов Рейнеке занимал пост капельмейстера в Бармене, а в 1859 году стал музыкальным директором в польском Бреслау. Важным этапом в его карьере стала работа в Лейпцигском Гевандхаусе, где он трудился в оркестре.

В течение последующих 35 лет Карл Рейнеке продолжал работать с оркестром, одновременно занимаясь преподавательской деятельностью в Лейпцигской консерватории. В 1880-х годах он дважды посетил Россию, где исполнил собственные произведения. Его организаторский талант позволил ему занять пост директора Лейпцигской консерватории, которым он управлял до начала XX века. Одним из значимых событий этих лет стало участие Рейнеке в открытии мемориального памятника Роберту Шуману в Цвиккау.

В 1904 году композитору исполнилось 80 лет, и юбилей был отпразднован с размахом: в честь юбилея был исполнен концерт его собственного сочинения, а также поставлены его оперы. В начале XX века, с появлением звукозаписывающих устройств, Рейнеке записал несколько своих произведений. Его последнее выступление состоялось в 1906 году, когда он исполнил концерт Вольфганга Амадея Моцарта для двух фортепиано вместе с пианистом Фрицем фон Бозе. Последние же публичные выступления музыканта состоялись в 1908 году, в Альтоне, родном городе Рейнеке. Там была представлена «Фантазия для двух фортепиано», исполненная совместно с пианистом Карлом фон Гольденом.

К числу композиторов, оказавших влияние на Карла Рейнеке, можно отнести его отца Карла Фридриха Рейнеке, Роберта Шумана, Иоганнеса Брамса, Феликса Мендельсона и Фридриха Шопена. Среди его наиболее известных произведений — третья симфония, Соната для флейты и фортепиано «Ундина» и Концерт для флейты с оркестром ре мажор. В конце 1860-х годов Рейнеке был приглашен на должность профессора композиции в Венскую академию музыки, а также дирижировал Венским филармоническим оркестром. Кроме того, он стал одним из основателей «Международного сообщества современной музыки», занимая активную позицию в развитии современной музыкальной культуры.

Концерт для флейты с оркестром ре мажор, ор. 283, был написан Карлом Рейнеке в 1908 году и стал одним из последних значимых произведений композитора. Концерт был написан композитором в 84 года, и это произведение стало последним, опубликованным при его жизни. Несмотря на свой почтенный возраст, Рейнеке продолжал работать с большой энергией и вдохновением, создавая музыку, которая соединяет в себе элегантность и романтическую выразительность. Он был посвящен Максимилиану Шведлеру, который стал первым исполнителем этого произведения 15 марта 1909 года. Это произведение

стало важной вехой в музыкальной культуре того времени и представляет собой яркий пример романтической флейтовой музыки.

Карл Рейнеке, композитор, живший в эпоху, когда музыка стремительно менялась под воздействием новых тенденций, в своем концерте использовал традиционные техники композиции, оставшись верным классическому стилю. Концерт имеет традиционную структуру из трех частей, что также является характерным для многих классических произведений того времени. Легкость и прозрачность оркестровки, а также органичное сочетание различных частей концерта создают атмосферу утери времени, возвращая слушателя к давно ушедшему классическому духу.

Рейнеке, работая в поздний период романтизма, избегал длинных, громоздких структур, характерных для более ранних произведений романтического направления, что сближало его стиль с творчеством Иоганнса Брамса. Этот отказ от чрезмерной сложности в музыке, а также сдержанность и глубина выражений, отражаются и в концерте для флейты, создавая ощущение зрелости и внутренней гармонии. Эта музыкальная эстетика также могла бы стать предвестием стиля, позднее обозначенного как неоклассицизм. Хотя историки музыки считают, что неоклассицизм как явление стал более явным лишь в XX веке, особенно в творчестве Прокофьева (например, в его «Классической симфонии» 1917 года), музыкальный язык Рейнеке уже демонстрировал черты, близкие к этому стилю.

Интересно, что Концерт для флейты ре мажор был написан в 1908 году, в период, когда мир переживал социальные и политические потрясения, что делает его создание особенно значимым. В этот момент, когда во многих частях света царили смятение, буйство и жестокость, Карл Рейнеке, оставшийся верным своему художественному стилю, создал произведение, которое стало олицетворением утраченной гармонии и красоты.

Несмотря на это, гармонический язык принадлежит к эпохе Романтизма. Так, он использует различные методы модуляции, чтобы создать плавные и интересные гармонические переходы, что придает произведению особую глубину и выразительность.

Концерт открывается кратким аккордовым вступлением, построенным на субдоминантовых гармониях, что создает атмосферу неопределенности. На кадансовом аккордовом обороте, который усиливает эффект ожидания, вступает флейта с исполнением легкой и изящной фразы, основанной на гармонии D7.

Главная партия первоначально проводится в оркестре. Это лирическая подвижная тема, написанная в трехдольном размере 6/8, создает плавное и текучее музыкальное развитие. Тема полна романтических секстовых ходов с последующим постепенным заполнением, которые придают мелодии особую элегантность. Второе предложение темы повторного строения (восходящая секвенция) приводит к расширению периода: в мелодии звучат широкие интервальные ходы на септиму, что придает ей особую выразительность и размах. Далее основная тема звучит в исполнении флейты.

Далее главную партию исполняет флейта. Тема сохраняет свой тонкий романтический склад, но в партии солирующего инструмента мелодия становится еще более полетной благодаря вариативному развитию, основанному на введении пассажей мелкими длительностями с альтерированными ступенями, опеванию, легкому пунктирному ритму и мелизмам - трель, мордент (см. пример № 1):

Пример № 1. Концерт для флейты с оркестром К.Рейнеке. Главная партия



С буквы В проводится Связующая тема, которая основана на начальном секстовом восходящем и нисходящем мотиве Главной темы, но больше – общие формы музыкального движения с арпеджио и гаммообразными ходами с использованием триолей. Первый мотив сопровождается мажорным секстаккордом фа-диез мажор, однако далее гармония меняется на одноименный фа-диез минор и последующее гармоническое развитие построено на звучании простых субдоминантовых, доминантовых и тонических аккордов в этой тональности.

Остановки в высоком регистре в партии солиста, играющего трели, показывает на начало другого раздела Связующей партии. Далее гармоническое развитие становится более интенсивным: звучат отклонения в далекие тональности соль-диез минор, ми-бемоль мажор (тоника не звучит), ми мажор – доминанта к основной тональности Побочной партии.

В этом фрагменте пассажи не представляют особой сложности, однако требуют интонационной точности и четкой артикуляции. Исполнителю важно обеспечить плавность звукоизвлечение, избегать лишнего напряжения для сохранения легкости и воздушности звучания флейты. Необходимо, чтобы дыхание не было заметным в момент исполнения, иначе плавность фраз и их переходы будут нарушены.

Флейтисту необходимо следить за интонацией: исполнение интервалов могут быть фальшивыми при недостаточном внимании. В связующей партии важно также выигрывать все мелкие длительности шестнадцатыми. Артикуляция находится в центре внимания исполнителя, так как в

романтической музыке стаккато нужно играть более мягко, неостро. Все трели нужно играть не сразу в заданном темпе, а начать более медленно, постепенно ускоряясь. Начиная с момента исполнения длительных трелей, темп становится чуть оживленней, пассажи с дуолей переходят в триоли, почти в каждом такте свои нюансы, на которые нужно обязательно обратить внимание.

Например, одна из ключевых сложностей партии, как и всего концерта в целом, – игра мелодии с частым изменением динамики, что придает музыке особый эффект движения. Флейтисту, работающему с динамическими переходами от громкой динамики к тихой и наоборот – это не только техническая составляющая исполнения, но и важное средство выразительности для создания выразительности и драматизма в Концерте Рейнеке.

С буквы С оркестр играет *tutti*, примечательна гармония партитуры: обыгрываются доминантовые аккорды основной тональности Побочной партии, написанной в одноименной доминантовой тональности ля минор. Мелодия флейты плавная и лиричная, в теме отсутствуют широкие интервальные скачки. Первоначальный мотив построен на движении тонического квартсекстаккорда. Обращает внимание мягкость гармонической окраски VII ступени в теме, которая гармонизована композитором натуральной доминантой, а не гармонической. Постепенно развиваясь, Побочная партия завоевывает все больший диапазон и становится более активной, меняется и ее тональность на одноименный ля мажор. В целом возникает одноименный мажоро-минор, характерный для гармонии композиторов-романтиков (см. пример № 2)

Пример № 2. Концерт для флейты с оркестром К. Рейнеке. Побочная партия



Флейтисту важно обратить внимание на смену динамического оттенка и создать своим исполнением необходимый контраст между Побочной, Главной и Связующей партиями. Исполнителю важно правильно передать крещендо от *p* к *f*, постепенно увеличивая громкость и усиливая эмоциональную составляющую темы. Рейнеке учитывал конструкцию инструмента: в низком регистре флейта звучит на тихой динамике, а в более высоком ее тембр становится более ярким. Поэтому крещендо, которое длится всего 1 такт, сыграть не представляет большой трудности.

При исполнении пассажей важной задачей флейтиста становится правильная артикуляция и точность, а также плавность перехода между темпами. Чтобы не нарушить цельность темы, ускорение должно быть естественным. Для верного исполнения пассажей флейтисту также важно заранее продумать дыхание, которое берется в начале этого виртуозного фрагмента. Точное исполнение пассажей, ускорение и крещендо помогут флейтисту добиться наилучшего результата для передачи выразительности исполняемого Концерта.

С буквы D темп становится заметно оживлённее: начинается разработка. Мелодия, ранее лирическая и выразительная, приобретает более жизнерадостный, подвижный характер. Главную тему в этом разделе впервые представляет медная группа: труба исполняет новую скерцозную тему соло. Далее эту тему подхватывает флейта, вступая в музыкальный диалог с трубой. Эта переключка подчеркивает контрастность тембров деревянного и медного духовых инструментов.

Для флейтиста в этой части желательно играть легко, изящно и грациозно, будто бы ведя непринуждённую, слегка игривую беседу с оркестром. Особенно стоит обратить внимание на взаимодействие с солирующей трубой — словно между ними завязывается музыкальный диалог с нотками кокетства и юмора. Звучание должно быть воздушным и прозрачным, передающим ощущение лёгкости и уверенного артистизма. Фразировка при этом требует особой гибкости и тонкого чувства стиля, чтобы передать настроение флирта и живого обмена репликами между инструментами. После диалога (с буквы E) следует развёрнутый оркестровый проигрыш, в котором флейта не солирует. Здесь оркестр исполняет материал главной темы, но с более насыщенной и плотной фактурой.

Флейта вновь, начиная с буквы F, вступает, исполняя виртуозный пассаж с большим количеством трелей, беглых пассажей и украшений. Этот момент подчеркивает техническое мастерство исполнителя, а также контрастирует с более плотным оркестровым звучанием предыдущего раздела.

В букве F основная трудность для флейтиста заключается в необходимости сохранить максимальную связность и плавность при исполнении всех трелей и пассажей. Здесь особенно важно продемонстрировать контроль над дыханием и ровность звукоизвлечения, чтобы каждая нота звучала органично и естественно, словно продолжение предыдущей. После этого — резкий переход к чёткому, аккуратному стаккато, где требуется сыграть с предельной точностью, «выигрывая» каждую ноту, придавая ей законченную форму и выразительность. В этом контрасте — выразительный замысел: из вихря беглых нот — к четкой, ритмически выверенной подаче, завершающейся передачей основной темы оркестру. Важно сделать этот переход убедительным, логичным и музыкально выстроенным, сохраняя контроль над инструментом и внимательное взаимодействие с дирижёром и оркестровой тканью.

Далее следует яркая реприза (буква G): главная тема звучит мощно на tutti оркестра на форте. Затем главная и побочная тема проводится в партии флейты.

Оркестр сопровождает солистку более мягко, создавая обрамление и поддерживая мелодическое развитие.

В кульминации (буква К) темп вновь оживляется. Соло у трубы напоминает ранее прозвучавшую тему из разработки, придавая музыке дополнительный импульс. Флейта вступает вслед за трубой, развивая и подхватывая её тему. Этот раздел – очередной диалог между разнотембровыми инструментами.

В самом завершении части оркестр в полном составе (tutti) играет главную тему на форте, которая затем уходит в диминуэндо. На этом фоне вступает флейта, повторяя начальные такты: три характерных аккорда возвращают слушателя к началу. Затем флейта исполняет тему вступления и завершает часть эффектной, длинной трелью на торцовом тоне тоники. Тематическое обрамление придает первой части концерта логическую завершенность.

Концерт для флейты с оркестром Карла Рейнеке — это яркое произведение романтической эпохи, в котором изящество сочетается с виртуозностью, а лиризм — с драматической выразительностью. Это сочинение требует от исполнителя не только технического мастерства, но и глубокого музыкального понимания, тонкости интонации и артистической свободы. Пронизанный поэтичным настроением и насыщенный диалогами между солистом и оркестром, концерт Рейнеке остаётся одним из самых значимых и любимых произведений флейтового репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Carl Reinecke: The Unsung Maestro of Romantic Classicism. Режим доступа: <https://animato.com.au/carl-reinecke-the-unsung-maestro-of-romantic-classicism/>
2. Carl Reinecke // Museum of Music History. Режим доступа: <https://momh.org.uk/exhibitions/carl-reinecke-1824-1910>
3. Jacot S. Reinecke flute concerto. Режим доступа: <https://youtu.be/U4Ea5N1Fh2Q?si=C6y-OSNIj1RoKQG5>
4. Стачинский В.И. К интерпретации музыкального образа (на примере сонаты «Ундина» Карла Рейнеке). Режим доступа: <https://terra.lgaki.info/aesthetics/k-interpretaczii-muzykalnogo-obraza-na-primere-sonaty-undina-karla-rejneke.html>

ВТОРОЕ СКЕРЦО Ф. ШОПЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ С. РАХМАНИНОВА И М. ПЛЕТНЁВА

*Сулейменова А.Ж., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство – Фортепиано»*

*Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – PhD, старший преподаватель Мусаходжаева С.К.*

Второе скерцо (b-moll, 1837 г.) является вершиной шопеновского зрелого стиля и наиболее часто исполняемым произведением в репертуаре пианистов

всего мира. Актуальность исследования обусловлена тем, что в академической среде сложились строгие критерии касающиеся стилистики произведений Ф. Шопена, которые ограничивают фантазию исполнителей и направляют ее в жестко заданном русле. Создание чего-то неповторимого в исполнении этого произведения выглядит как что-то недостижимое. Тем не менее, уникальную трактовку представил в начале XX столетия Сергей Рахманинов и в конце XX века Михаил Плетнёв.

По форме произведение сочетает в себе элементы сонаты, рондо, что делает его одновременно знакомым и новым для слушателя. Д. Житомирский подчеркивает: «Шопен максимально приближает свои поэмы к законам драмы» [1, с. 318]. Образная многоплановость произведения разнообразно отражается в различных интерпретациях, каждая из которых по-своему раскрывает драматизм и эмоциональную насыщенность, заложенные в музыкальном тексте произведения.

Современные технологии, включая аудио и видеозаписи, создают перед исследователями новые возможности для анализа исполнительского искусства. Звукозапись стала причиной появления в творчестве пианистов феномена, который может быть назван «ни на что не похожее исполнение». Аудиозаписи позволяют детально изучить различные параметры интерпретаций выдающихся музыкантов и углубить понимание их художественных решений. Попробуем выяснить, как индивидуальность музыкантов воплощается в исполнительских версиях второго шопеновского скерцо. В качестве звучащего материала для исследования нами избраны интерпретации Сергея Рахманинова (начало XX в.) и Михаила Плетнёва (1990 г.). Анализ интерпретаций будет опираться на выявление особенностей темпоритма, агогики, штриховых приемов и динамической драматургии. Выбор интерпретаций этих выдающихся русских пианистов обусловлен тем, что на сегодняшний день аудиозаписи Рахманинова представляют огромную историческую ценность и их исследование интересно с точки зрения понимания, как менялись исполнительские традиции в русской фортепианной школе в течение века.

В противовес современным тенденциям к виртуозности и скоростным темпам, исполнительский стиль Рахманинова характеризуется размеренностью, продуманной темповой планировкой, четкой архитектурой целого. Исследователи отмечают, что при внимании к деталям музыкального языка и нюансам исполнения форма музыкальных произведений никогда не становится у С.В. Рахманинова рыхлой. Напротив, композитор всегда тщательно продумывает концепцию, подчиняет структуру произведения «не прихотям психологически-витального комфорта, а абстрактным законам тектоники» [2, с. 202]. Данное качество указывает на интеллектуализацию пианизма С.В. Рахманинова.



Рисунок 1. QR-код для перехода к аудиозаписи произведения

В главной партии Рахманинов берет сдержанные темпы, примерно $\text{♩} \approx 135$. Музыкант артикуляционно противопоставляет два контрастных мотива главной партии. В отличие от других исполнителей, второй мотив (6-9 тт.) он исполняет максимально нон-легатно. Подача тем в исполнении Рахманинова отличается яркой театральностью и подчеркиванием самостоятельности каждого мотива как отдельного персонажа. Как признавался сам композитор, для его композиторского метода характерна программность и обращение к образам мировой литературы.

Мы предполагаем, что изучение этого скерцо происходило им еще в годы обучения в консерватории в классе С. Зверева по изданию К. Микули, так как в авторизованных прижизненных изданиях Брейткопфа и Шлейзингера, а также в оригинальных рукописях Шопена лига в этом месте присутствует.

Пример № 1



Раздельность исполнения данного мотива достигается также за счет умеренной или почти отсутствующей педализации. Несмотря на то, что в редакции К. Микули этот мотив предполагается играть на педали, Рахманинов играет мотив с минимальной педализацией.

В своих интервью американским газетам Рахманинов сообщил: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора ... до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом сочинении есть определенный структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать

композицию в той художественной манере, которая свойственна ее автору» [3, с. 48].

Рахманинов считал, что каждая интерпретация должна быть уникальным художественным продуктом: «Каждое произведение есть “вещь в себе”. Следовательно, оно должно интерпретироваться по-своему... Всякое произведение должно стоять особняком. Если же исполнитель не в состоянии внушить своей аудитории этого чувства, он лишь немногим лучше любого механического инструмента» [3, с. 49].

Исполнительский стиль пианиста и дирижера Михаила Васильевича Плетнёва основывается на широчайшей эрудиции, отличается балансом рационального и эмоционального. Ученик Я.В. Флиера, Плетнёв отличается особым вниманием к пианистическому и оркестровому звуку, что находит воплощение, в частности, в разнообразных туше, придающих агогическую гибкость и «дыхание» звучанию [4, с. 7], трансформирующих масштаб звучания от камерного до оркестрального при игре на рояле.



Рисунок 2. QR-код для перехода к аудиозаписи произведения

В главной партии Плетнёв берет более подвижные темпы $\text{♩} \approx 165$. Его интерпретация отличается лиричностью и отсутствием ярких противопоставлений тем-образов. Приведенный в первом примере мотив в его исполнении каждый раз звучит слитно, на хорошей педали. Он сопоставляет темы-образы главной партии без нарочитой театрализации, как глубоко личное эмоциональное повествование. Очень утонченный исполнитель-шопенист, он создает эталонные интерпретации, которые можно назвать лучшими образцами романтической исполнительской манеры, с акцентом на выразительном *rubato* и гибкой фразировке. Интерпретация Плетнёва отличается экстатическим погружением в лирические эпизоды, импрессионистической звукописью медленных частей. Мастерское владение техникой, выражающееся в четкости артикуляции, сочетается в его игре с глубокой эмоциональностью.

Особенно жанровая характеристичность чувствуется в преподнесении композитором побочной партии. Если Плетнёв очень разнообразно использует *accelerando* и *ritardando*, а также разнообразнее звучит его динамическая палитра от едва уловимых *pianissimo* к *mezzo-forte*, то у Рахманинова преобладает агогическая выравненность и динамическая однородность.

Пианист активно использует динамические контрасты и ритмическую свободу, создавая ощущение спонтанности и страсти. Его исполнение характеризуется эмоциональной интенсивностью, передающей широкий спектр чувств. В конце XX века Плетнёв действительно открыл новую эру в исполнительском искусстве. Как пишут исследователи, «достигнув уже в молодые годы высокого мастерства и уровня пианиста мирового масштаба, он в каждом хорошо известном произведении открывает новые грани» [5, с. 5]. Технические сложности произведения преодолеваются с легкостью, а виртуозность пианиста служит выражению глубоких эмоций.

В средней части Плетнёв выбирает максимально медленный темп $\text{♩} \approx 95$, а затем ускоряет его в быстрых местах до $\text{♩} \approx 130$. Рахманинов играет более живо, $\text{♩} \approx 105$, не создавая в средней части эффекта остановки времени, что характерно для концепции Плетнёва (грезы о далеком счастье).

Во фразировке Плетнёва между фразами небольшие паузы, словно он специально затормаживает движение, создавая образ «экстатического опьянения счастьем».

Пример № 2



Динамические контрасты у пианистов также различаются: у Плетнёва динамическая палитра варьируется от тишайшего, нежнейшего *pianissimo* до мощнейшего *fortissimo*. Он предпочитает резкие динамические переходы, что придает ее исполнению остроту и яркость. Динамическая палитра Рахманинова не такая многообразная: в ней нет едва уловимых колыханий от *pianissimo* к *piano*, которые Плетнёв умело создает в побочной партии и в среднем разделе скерцо.

Декламационной выразительностью отличается предыктовый раздел перед репризой, в которой каждую фразу Рахманинов исполняет со значительной оттяжкой. Он специально отделяет эту тему от предшествующей небольшой люфт-паузой, исполняет максимально нон-легатно и значительно замедляет темп:

Пример № 3



Плетнёв также в этом месте делает небольшое замедление и подчеркивает кульминацию всего сонатного аллегро, но люфт-пауз не делает и не старается исполнять явно нон-легатно, как играет это место Рахманинов.

Исполнение всего произведения Рахманиновым отличается более лаконичным подходом к темповой организации, что отражается на его общей длительности – 9 минут 55 секунд. В свою очередь, интерпретация Плетнёва, характеризуется более гибким использованием *agogica*, замедлениями в лирических эпизодах и широким диапазоном темпов, длится 11 минут 03 секунды.

Сравнение интерпретаций Рахманинова и Плетнёва позволило выявить различия выдающихся пианистов в осмыслении художественной концепции Chopin'sкого скерцо. Анализ интерпретации Рахманинова показывает, что его мышление отличается театральной выразительностью, большей однородностью агогики, стремлением структурировать архитектуру целого. Как пишут исследователи, «внимание к исполнительским нюансам не должно нарушать цельность формы, драматургическую направленность сочинения. Пианисту требуется выстроить структурный план произведения, проработать связи между различными тематическим, мелодико-интонационными, фактурными элементами, что поможет получить верное представление о концепции сочинения» [6, с. 2]. Композитор использует *rubato* значительно сдержаннее, нежели его младший современник.

«Взаимодействие тем» в интерпретации Плетнёва не настолько театрально, но не менее разнообразное: его исполнительское время то ускоряется, то замедляется, создавая в лирических разделах пленительные очаги экстаза и романтической неги, а в виртуозных частях динамичность. В целом, Плетнёв чаще делает акцент на связном *legato*, а использование *rubato* представлено в лучших Chopin'sких традициях – свободное и гибкое. Исследование интерпретаций раскрыла перед нами богатую палитру художественных средств, которыми пользовались выдающиеся исполнители. Можно с уверенностью сказать, что каждый из них подошел к вопросам интерпретации Chopin'sкого скерцо с тщательностью и глубокой проработкой деталей. Русская пианистическая традиция, заложенная Рахманиновым, получила достойное продолжение в интерпретациях Плетнёва.

Интерпретации обоих пианистов завоевали любовь и восхищение публики на всех континентах мира, в Европе, Америке, Японии. «Самым выдающимся русским пианистом современности» окрестили американские газеты Рахманинова в начале века и Плетнёва в конце века. О них писали как об «уникальных талантах современности», как о выдающихся пианистах, представившими русскую фортепианную школу на высочайшем профессиональном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. В. Шопен и Шуман // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов / ред.-сост. Г. Эдельман. – Москва: Музгиз, 1960. – С. 296–322.
2. Чинаев В. Стилъ модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.
3. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации (под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова). – М.: Композитор, 2013. – 540 с.
4. Соболев А.Ю. Дирижерское искусство Михаила Плетнёва в контексте его интерпретаций русской симфонической музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Москва: МГК, 2014. – 32 с.
5. Кокорева Л. М. Искусство высокой цели. Михаил Плетнёв. – Москва: Композитор, 2018. – 352 с.
6. Гришко А. А. Индивидуальные черты фортепианного стиля С. В. Рахманинова в свете работы пианиста // Наука, образование и культура. – 2023. – Издательство: ООО «Олимп».

ТРАНСКРИПЦИИ КАК ФОРМА РЕПЕРТУАРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ БАРИТОН-САКСОФОНА

*Пен М.П., магистрант 2 курса специальности
«Духовые и ударные инструменты»*

*Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Мосиенко Д.М.*

Саксофон, изобретенный бельгийским мастером Адольфом Саксом (1814–1894) в 1840-х годах, стал одним из самых универсальных духовых инструментов. Первоначально он был создан для расширения тембральных и динамических возможностей военных оркестров, однако со временем завоевал прочные позиции в различных музыкальных жанрах академической музыки.

Сакс разработал семейство саксофонов, охватывающее несколько размеров – от сопранино до контрабаса. Каждый из них обладает уникальным тембром и диапазоном, что позволяет использовать инструмент в самых разных контекстах – от симфонической музыки до джаза и эстрады. Например, альт-саксофон

получил широкое распространение в академической и джазовой музыке благодаря своему удобному диапазону и выразительному тембру, а тенор-саксофон стал одним из ведущих инструментов в джазе, где его использовали такие выдающиеся исполнители, как Джон Колтрейн (1926–1967) и Лестер Янг (1909–1959).

Саксофон был быстро интегрирован в академическую музыкальную среду. В XIX веке композиторы, такие, как Гектор Берлиоз (1803–1869), Жан Жорж Кастнер (1810–1811) начали включать инструмент в свои оркестровые партитуры, а в XX веке саксофон стал важным инструментом в камерной и сольной музыке. Однако наибольшую популярность он приобрел в джазе, где его гибкость, выразительность и богатый тембр позволили музыкантам раздвинуть границы исполнительской техники.

Среди всего семейства саксофонов баритон-саксофон занимает особое место. Он обладает насыщенным низким тембром, который делает его схожим с виолончелью. Благодаря своей выразительности он используется в различных жанрах академической и не академической музыки.

Развитие джаза в первой половине XX века способствовало популяризации и баритон-саксофона. Первоначально инструмент использовался в биг-бэндах как часть духовой секции, но со временем исполнители начали раскрывать его сольный потенциал.

Гарри Карни (1910–1974), игравший в оркестре Дюка Эллингтона (1899–1974) на протяжении 40 лет, первым продемонстрировал, что баритон-саксофон может быть не только аккомпанирующим, но и ведущим инструментом. Его глубокий звук и техническое мастерство вдохновили новое поколение музыкантов. Другой знаковой фигурой стал Джек Вашингтон (1910–1964), известный своими виртуозными сольными партиями в оркестре Каунта Бэйси (1904–1984). В дальнейшем Джерри Маллиган (1927–1996) вывел баритон-саксофон на передний план джазовой сцены, сделав его полноправным инструментом в камерных ансамблях [7].

Параллельно с развитием джаза баритон-саксофон начал проникать и в академическую музыку. В середине XX века его стали включать в состав симфонических оркестров, камерных ансамблей и духовых квинтетов. Значительную роль в этом процессе сыграли как исполнители, так и композиторы, создававшие оригинальные сочинения для инструмента.

Долгое время академический репертуар для саксофона оставался ограниченным, что было связано как с его сравнительно поздним появлением, так и с неоднозначным статусом инструмента в музыкальном мире. Несмотря на изобретение саксофона ещё в середине XIX века, он не сразу нашёл своё место в академической традиции. Адольф Сакс активно продвигал своё изобретение, однако в условиях консервативных музыкальных институтов того времени саксофон воспринимался скорее как инструмент для военных оркестров, нежели как полноправный солист в симфонической или камерной музыке.

Ситуация начала меняться во второй половине XIX – начале XX века, когда композиторы стали проявлять интерес к выразительным возможностям

саксофона. Одним из первых важных произведений, написанных специально для саксофона, стала *Rhapsodie pour orchestre et saxophone* (1901–1903) Клода Дебюсси (1862–1918). Это сочинение явилось знаковым шагом на пути интеграции инструмента в академический мир. Вслед за ним в 1934 году появился *Концерт для альт-саксофона* Александра Глазунова (1865–1936), ставший одним из первых действительно значимых сочинений для инструмента в академической среде [3].

В процессе формирования академического репертуара для саксофона произошёл значительный скачок, который был связан с расширением технических возможностей инструмента и разработкой новых исполнительских приёмов. В середине XX века возникли первые школы академического саксофона, что вызвало рост интереса к этому инструменту среди композиторов.

Одним из основоположников французской школы саксофона был Марсель Мюль (1901–2001). Он активно сотрудничал с композиторами и способствовал созданию произведений. Эти сочинения позволяли демонстрировать технические и художественные возможности инструмента. Будучи педагогом, он создал переложения и методические материалы для саксофона, по сути, впервые начав систематизировать знания и опыт в полноценную исполнительскую школу.

Появление произведений для ансамблей саксофонов придало новый импульс академической традиции. Композиторы начали создавать произведения для квартета и квинтета саксофонов, что привело к формированию камерного репертуара.

Одними из первых таких сочинений стали Квартет для четырех саксофонов (1932) А. Глазунова, Квартет для саксофонов (1935) Жана Ривье (1896–1987) в котором раскрываются полифонические и тембровые возможности саксофонного ансамбля [6].

Во второй половине XX века академический репертуар значительно расширился за счёт использования саксофона в современных музыкальных направлениях. Композиторы авангардного направления, такие, как Лучано Берио (1925–2003) и Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007), начали экспериментировать с тембром саксофона, применяя микроинтервальную технику, мультифонику и расширенные способы звукоизвлечения.

Например, сочинение *Sequenza IXb* (1980) Лучано Берио, написанное для альт-саксофона, исследует новые грани инструментального звука, требуя от исполнителя высочайшего мастерства в управлении динамикой и артикуляцией [1].

Одной из характерных черт развития академического саксофона стало распространение транскрипций произведений, написанных для других инструментов. Эта практика позволила расширить репертуар баритон-саксофона, адаптируя для него произведения, изначально созданные для струнных, клавишных и других духовых инструментов.

Рост интереса к транскрипциям в XX веке был обусловлен несколькими факторами:

- рост популярности саксофона;
- развитие профессионального образования: транскрипции создавались для различных педагогических целей;
- техническое совершенствование инструментов, включая баритон-саксофон, позволило более точно передавать нюансы оригинала;
- появление большого количества высокопрофессиональных исполнителей;
- появление новых музыкальных течений способствовали переосмыслению классического наследия и активному включению транскрипций в концертный репертуар [5].

Технический прогресс XX века и изменение исполнительских подходов привели к росту количества транскрипций. Музыканты стремились к новым интерпретационным возможностям, а композиторы искали способы адаптации традиционного репертуара к новым инструментам [4]. Баритон-саксофон, как и саксофон в целом, обладающий богатым тембром и широким диапазоном, оказался идеальным кандидатом для таких экспериментов. Особенно интересными стали транскрипции виолончельных произведений, в частности, Иоганна Себастьяна Баха.

Сюиты для виолончели соло BWV 1007–1012 И. С. Баха занимают особое место в истории инструментальной музыки. Эти шесть циклических произведений были написаны в период с 1717 по 1723 годы, когда композитор работал капельмейстером в Кётене при дворе князя Леопольда Ангальт-Кётенского. Бах, известный своими исследованиями музыкальных форм, создал виолончельные сюиты как часть более масштабного проекта, включавшего аналогичные циклы для скрипки и клавира.

На протяжении долгого времени сюиты оставались в тени и не исполнялись широко. Их подлинное признание началось только в XX веке, благодаря выдающимся виолончелистам, таким, как Пабло Казальсу (1876 –1973) и Мстиславу Ростроповичу (1927–2007). Сегодня эти произведения считаются неотъемлемой частью виолончельного репертуара и одновременно сложным вызовом для исполнителей, требующим высокой техники, глубокого музыкального осмысления и чувства формы.

Баритон-саксофон обладает рядом характеристик, которые делают его идеальным инструментом для исполнения виолончельных произведений. Его тембр напоминает виолончельный звук, а технические возможности позволяют передавать нюансы оригинального исполнения.

Полифонический характер музыки Баха, с интереснейшими скрытыми мелодическими линиями и возникающими гармоническими последовательностями, удачно адаптируется для саксофона. Артикуляция и фразировка, характерные для духовых инструментов, позволяют передавать контрапунктную фактуру сюит, сохраняя их выразительность.

Одним из наиболее известных исполнителей, адаптировавших сюиты Баха для баритон-саксофона, является нидерландский баритон-саксофонист и профессор университета в Порту Хенк ван Твиллерт (род. 1959). Музыкант плотно работает с музыкой эпохи Барокко, делает переложения и активно

концертирует с барочной программой. Сентябрь 2013 года ознаменован знаковым событием: Твиллерт выпустил альбом в двух дисках, на котором звучит полный цикл Виолончельных сюит Баха. Его интерпретации отличаются тщательной работой с артикуляцией, динамикой и фразировкой, что позволяет максимально приблизить исполнение к оригинальному замыслу композитора.

При адаптации сюит Баха для баритон-саксофона важно учитывать, что инструмент не обладает возможностью звуковой устойчивости струнных инструментов. Однако это компенсируется дыхательной фразировкой, динамическими оттенками и тембральной гибкостью инструмента [2].

При переложении виолончельных произведений на духовые инструменты неизбежно встаёт вопрос адаптации исполнительских приемов. В частности, саксофонисты сталкиваются с необходимостью:

- переноса смычковых штрихов в артикуляционные приемы духовых инструментов. Например, штрих *détaché* на виолончели может быть адаптирован через легкую артикуляцию языка на саксофоне;
- работы с дыханием. Виолончель не требует фразировки через дыхание, тогда как саксофонисту необходимо заранее продумывать точки для вдохов, чтобы сохранить музыкальную линию;
- сохранения стилистической точности. При исполнении транскрипций важно учитывать исторические особенности барочной музыки, избегая чрезмерных вибрато и романтических интерпретации (см. Таблицу № 1).

Таблица № 1. Сравнение виолончели и баритон-саксофона

Характеристика	Виолончель	Баритон-саксофон
Диапазон	C2–A4	A3–F#6 (строй ES)
Тембр	Тёплый, древесный, выразительный	Глубокий, бархатистый, насыщенный
Способ звукоизвлечения	Смычковый/щипковый	Трость и дыхание
Возможности полифонии	Высокие (двойные ноты, аккорды)	Ограниченные (имитация через артикуляцию)
Выразительные средства	Вибрато, штрихи, динамика	Артикуляция, дыхание, динамика
Поддержание звука	Естественное за счёт смычка	Требуется постоянное дыхания

Сегодня баритон-саксофон занимает важное место в академической музыке. В XXI веке его репертуар значительно расширился, появились произведения, в которых инструмент используется не только в традиционных формах, но и в авангардных сочинениях. Современные композиторы используют баритон-саксофон в различных музыкальных стилях, включая неоклассицизм, минимализм и электроакустическую музыку. Некоторые из наиболее значимых сочинений: *Konzert für Baritonsaxophon und Orchester* (2008) Георга Фридриха Хааса (род. 1953), *Vongole!* (2015) Сатоси Ягисава (род. 1975) – пример

современной концепции концерта; Jeru Concerto (2017) Брайана Ландруса (род. 1978) – произведение, соединяющее элементы джаза и академической музыки.

Однако транскрипции и переложения произведений, изначально написанных для других инструментов, по-прежнему занимают центральное место в развитии репертуара баритон-саксофона. Они не только позволили расширить границы исполнительских возможностей инструмента, но и способствовали его интеграции в академическую музыку.

Переложения для баритон-саксофона, в частности, сюит Баха для виолончели и других классических произведений, показали, насколько хорошо этот инструмент способен передавать сложность и многогранность музыки: сложные полифонические структуры, нюансы фразировки и динамики.

Наряду с оригинальными сочинениями XX–XXI веков транскрипции значительно обогатили репертуар баритон-саксофона, позволив ему выйти за пределы традиционных джазовых и эстрадных жанров. Сегодня инструмент активно используется в современных академических и экспериментальных сочинениях, подтверждая свою универсальность и способность к творческой эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дис. ... канд. иск. – Казань, 2012. – С. 3–27. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/sovremennoe-ispolnitelstvo-na-saksofone-v-aspekte-rasshireniya-zvukovykh-vozmozhnostei-instr/read>
2. Михно В. А., Магомедова, Ю. С. Переложение виолончельных сюит И. С. Баха для саксофона: методические и исполнительские рекомендации // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 4. – С. 32–42. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/perelozhenie-violonchelnyh-syuit-i-s-baha-dlya-saksofona-metodicheskie-i-ispolnitelskie-rekomendatsii/viewer>
3. Понькина А. М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона первой половины XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1. – С. 32–36. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-panorama-zhanrov-muzyki-dlya-saksofona-pervoy-poloviny-hh-veka/viewer>
4. Понькина А. М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции // Вестник АГУ. – 2018. – Вып. 1. – С. 208–212. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelstvo-na-saksofone-kontsa-hh-veka-harakternye-osobennosti-evolyutsii/viewer>
5. Понькина А. М. Основные тенденции эволюции саксофонного исполнительского искусства 50-х – 60-х годов XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 1. – С. 50–54. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tendentsii-evolyutsii-saksofonnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-50-h-60-h-godov-hh-veka/viewer>

6. Попова О. В. Квартет саксофонов Марселя Мюля: к истории становления жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 1 (31). – С. 53. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvartet-saksofonov-marselya-myulya-k-istorii-stanovleniya-zhanra/viewer>
7. Пен М. П. Развитие исполнительства на баритон-саксофоне в XX-XXI веках // Магистерские чтения. – 2024. С. 167–172. Режим доступа: <https://kaznui.edu.kz/content/33/Магистерские%20чтения%202024.pdf>

ПАРТИТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ А. САЙГУНА: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

***Канажанова Б.Е., магистрант 1 курса специальности «АВАК»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Курмангалиева М.С.***

В истории мировой музыкальной культуры жанр партиты имеет глубокие корни. Возникнув в эпоху барокко, партита представляла собой цикл танцевальных пьес, близкий к сюите. Созданная для разных составов и инструментов, партита была тем жанром, который позволял композитору демонстрировать разнообразие стиля, контраста и фактурной изобретательности в рамках связного цикла. Известно, что партиты были разновидностью концертной сюиты. Обычно к четырем основным пьесам, составляющим классическую сюиту, партита добавляет прелюдию, вступление и вставку контрастного раздела.

В XIX веке жанр партиты почти исчезает, вытесняется сонатной формой, но в XX веке получает новое дыхание. Современные композиторы переосмысливают жанр, превращая его в платформу для свободной композиционной фантазии, зачастую с отсылками к барочным формам и духу индивидуальной виртуозности. Так, Т. Курасова отмечает, что взаимодействие и взаимопроникновение барочных музыкальных жанров в искусстве XX века стало отражением «жанрового фонда времени» [1, 237]. Именно поэтому партита в этот период воспринимается как жанр интеллектуального возвращения к истокам. Пауль Хиндемит, Пьетро Масканьи, Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович – композиторы, которые использовали партиту для экспериментального переосмысления полифонии, формы и фактуры. В то же время партита становится удобной формой для сольных произведений: компактной, но насыщенной.

Представленный жанр используется как средство стилистического синтеза, что делает партиту привлекательной для композиторов, стремящихся осмыслить свою идентичность посредством исторической формы. Именно это ярко проявлено в Партите для виолончели турецкого композитора Ахмеда Аднана Сайгуна, сочинение которого стало предметом данной статьи.

Ахмед Аднан Сайгун (1907-1991) – один из лидеров «Турецкой пятёрки», стоявшей у истоков современной академической музыки в Турции. Композиторы «пятерки» стремились к синтезу западноевропейской композиционной техники с традиционной османской и анатолийской музыкой, включая макамную систему. Это взаимопроникновение культур в творчестве А. Сайгуна вполне оправдано, так как композитор на протяжении нескольких лет обучался композиции во Франции. Как отмечают Н. Дегтярева и М. Джавадова: «Получив первоначальное музыкальное образование на родине, Сайгун в 1928 году выиграл конкурс на республиканскую стипендию и в течение трех лет совершенствовал свое мастерство в парижской Schola Cantorum, в классе композиции Венсана д'Энди» [2, 93].

В целом, в русскоязычном музыкознании творчество турецких композиторов не входит в основное поле исследований, однако уже в 1998 году наследие А. Сайгуна было изучено в работе азербайджанских музыковедов З. Рустам-заде и Д. Рустам-заде [3].

Партита для виолончели относится к зрелому периоду творчества композитора и была написана в 1955 году – в год 150-летия со дня смерти Фридриха Шиллера. В Турции проходило множество мероприятий, приуроченных к этой дате, включая постановку драмы «Коварство и любовь» (Kabale und Liebe) в Стамбульских городских театрах. Режиссер Макс Майнеке пригласил А. Сайгуна создать вступительную музыку для спектакля. Так появилась «Партита для виолончели соло», написанная как пролог к пьесе, но вскоре зажившая самостоятельной жизнью на концертных площадках Турции и Европы. Первое исполнение состоялось в Анкаре, в Государственной консерватории, где ее исполнил виолончелист и преподаватель Государственной консерватории Анкары Мартин Бохманн. За это произведение Сайгун и Бохманн были удостоены памятной медали Шиллера, врученной в рамках культурного обмена между Турцией и Германией. Сегодня партита включена в учебные программы ряда консерваторий Турции и Европы, рассматривается как образец национального модернизма и входит в репертуар молодых виолончелистов. Известно, что название для произведения предложил сам М. Майнеке – партита либо рекем. В своем исследовании Б. Озкан считает, что композитор решил назвать данное сочинение партитой в связи с тем, что композитор хотел иметь полный набор пьес для виолончельного репертуара – с фортепианной партией, с оркестровым сопровождением и сольно [4, 5].

Обращение А. Сайгуна к жанру партиты не случайно. Если в Европе этот барочный жанр переосмысливался Хиндемитом и Шостаковичем, то для турецких композиторов он стал формой диалога с многовековой традицией «таксима» (импровизации). Доказано, что партита создавалась как отклик на дискуссии о модернизации музыкального образования, где композитор отстаивал синтез макамной системы с европейской композиционной техникой.

Партита для виолончели Op. 31 написана в тональности C-dur. Произведение представляет собой синтез авангардных приемов (атональность, линейная полифония) с риторикой восточной монодии. Партита для виолончели

демонстрирует уверенный стиль А.Сайгуна и мастерское владение метро-ритмическими и интонационными элементами выразительности турецкого фольклора. Произведение выстроено в атональной системе с преобладанием двухголосной фактуры. Полифоническое развитие реализовано не через вертикальную гармоническую насыщенность, а через горизонтальную линейность: каждый голос ведет самостоятельную тематическую линию, сохраняя индивидуальность интонационного рисунка. Произведение отвергает тональную стабильность, сохраняя связь с традицией через оstinатный бас – аналог «дрона» в турецких народных инструментах. Двухголосие имитирует диалог «кеменче» (смычковый инструмент) и «ней» (флейта), где каждый голос сохраняет мелодическую автономию.

Партита для виолончели Op. 31 имеет 5 частей – *Lento*, *Vivo*, *Adagio*, *Alegretto* и *Allegro moderato*. *Lento* – медленная часть с использованием модальных оборотов и педальных тонов, создающая впечатление импровизационного размышления. *Vivo* – энергичная часть, в основе которой лежат ритмические структуры, характерные для турецкой традиции, включая обилие различных размеров (9/8 и 5/8). *Adagio* – наиболее экспрессивная и протяжённая часть, насыщенная лирическими эпизодами и технически сложными пассажами. *Allegretto* – лёгкая и танцевальная часть, иногда исполняемая как отдельное произведение. Включает элементы турецкой фольклорной ритмики. *Allegro moderato* – финал, объединяющий как контрапункт, так и выразительные мелодические линии. Он построен на триольных движениях с постепенным нарастанием динамики.

Первая часть партиты – *Lento* – написана в трёхчастной форме, каждая из которых раскрывает контрастные выразительные состояния.

В экспозиции (тт. 1–15) основное внимание сосредоточено на взаимодействии оstinатного баса с плавной мелодической линией с хроматикой верхних голосов. Структурную роль играют и паузы, акцентирующие внутренний ритм. При этом ощущение временной растянутости усиливается за счёт варьирования размеров и постепенного «сжатия» фраз.

Средний раздел (тт. 16–33) отличается ритмической и динамической активизацией. Появляются шестнадцатые, расширяется тесситура, формируются локальные кульминации. Особое место занимает драматический нисходящий мотив, придающий музыке характер эмоционального надлома.

Финал (тт. 34–45) отказывается от регулярной пульсации. Здесь усиливаются хроматизмы, резкие динамические перепады и фрагментарные фигурации, что сближает музыку с траурными жанрами восточной традиции. Возвращение к терцовой интонации в конце создаёт эффект отзвука начального материала, завершая часть атмосферой неустойчивости и рефлексии. Примечательно, что отказ от тональной централизации при сохранении опорного звука и модальных моделей отсылает партиту Сайгуна к авангардной технике XX века. Ц. Когоутек подчёркивает, что музыка находится в постоянном обогащении, как самой организации, так и ее компонентов – мелодики, ритмики, гармонии, полифонии, структуры, формы, инструментовки и др. [5, 26].

Пример № 1. Первая часть Партиты А. Сайгуна



Вторая часть контрастирует с первой не только по темпу, но и по настроению. Она насыщена энергией, импульсами, асимметричными ритмами. Основа построения – чередование размеров 3/4, 4/4, 5/8 и особенно 9/8. Последний имеет в турецкой традиции несколько интерпретаций, основанных не на равных долях, как в западной традиции, а на сочетаниях дуолей и триолей: 2+2+2+3, 3+2+2+2 и т.д. В этой части ключевое значение приобретает чувство пульса и ритмической устойчивости. Интерпретация требует знания турецких народных метроритмов, иначе музыкальный текст может восприниматься как неравномерный или лишённый внутренней логики. Имеет место рассматривать данный раздел партиты в рамках танцевального настроения с чётким акцентом на внутренние доли, подчеркивая синкопированные моменты. В техническом отношении трудности вызывают быстрые пассажи с пиццикато, а также чередования смычковых штрихов и необходимость быстро менять позиции.

Пример № 2. Вторая часть Партиты А. Сайгуна



Третья часть представляет собой медленное медитативную драму. Это кульминационный центр партиты как по эмоциональному накалу, так и по технической сложности. Здесь особенно выражено стремление к глубине звучания, чему способствуют широкие мелодические фразы и выбор высоких позиций на низких струнах. А. Сайгун использует средства, создающие иллюзию многоголосия: двойные ноты, имитационные фразы, перекрестное ведение

голосов. Часто встречаются арпеджированные движения, придающие звучанию мягкость и пространственность. Важнейшей задачей становится работа с динамическим уровнем раздела. Интерпретация этой части требует особой сосредоточенности, чтобы удержать плавное дыхание всей фразы и создать «внутренний монолог».

Пример № 3. Третья часть Партиты А. Сайгуна



Четвертая часть – самая популярная часть партиты, которая зачастую исполняется отдельно от сочинения. Она отличается лёгкостью, прозрачностью фактуры и мелодизмом. Здесь особенно ясно звучит фольклорный колорит: танцевальный метр, несложные ритмические структуры, часто напоминающая народные инструментальные жанры. С точки зрения формы часть представляет собой чередование вариационных куплетов. Подчеркнутая ритмика и оstinатный характер басовой линии требует точной артикуляции и выверенного распределения смычка. Присутствуют также имитационные элементы, напоминающие эхо, когда одна и та же фраза повторяется в другом регистре или с изменённой динамикой (например, т. 31–33). Технические сложности заключаются в быстрой смене позиций при сохранении кантилены и в необходимости точно контролировать смену направления смычка.

Пример № 4. Четвертая часть Партиты А. Сайгуна



Пятая часть строится на триольном движении и объединяет черты танца и марша. Она наиболее «западная» по стилю, однако внутри неё чувствуется национальная окраска благодаря определённой ритмической упругости и своеобразной акцентуации. Сложность этой части заключается в контроле над темпом и артикуляцией в быстрых движениях. На уровне формы часть представляет собой расширенное рондо с чередованием эпизодов и рефренов.

Явное развитие динамики и усложнение фактуры подводят к финалу, который требует от исполнителя максимальной собранности и точности.

Пример № 5. Пятая часть Партиты А. Сайгуна



Таким образом, Партита для виолончели Op. 31 Ахмеда Аднана Сайгуна – произведение, в котором национальная музыкальная традиция Турции получает осмысление в рамках авангардной европейской формы. Обращение к жанру партиты позволяет композитору выстроить диалог между Востоком и Западом, между импровизационной свободой «таксима» и структурной логикой модернистской композиции. Во всех пяти частях сочинения обнаруживаются элементы синтеза: линейная полифония сочетается с интонациями макампной системы, остинатные структуры – с микроладовой мелодикой, а асимметричные ритмы – с имитационными техниками. При этом партита остаётся глубоко личным произведением, отражающим внутренний поиск, размышление и эмоциональное переживание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курасова Т.И. Из эпохи барокко – в XX век // Вестник науки, 2013. - №6 (56). – С. 236-239.
- 2.. Дегтярева Н., Джавадова М. Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» – культурно-политический проект и художественное событие в турецкой музыке XX века // Современные проблемы музыкознания, 2024. – №8 (3). – С. 86-103.
3. Рустам-Заде Д.Р., Рустам-Заде З.П. Традиционное и современное в творчестве А. Сайгуна // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада / Государственный институт искусствознания; Отв. ред. Еолян И.Р. – Москва, 1998. – С. 230-246.
4. Ozkan B. Ahmed Adnan Saygun. Performer's Edition of Partita for cello Op. 31: partial requirement to obtain the Master Diploma in Music. – Porto, 68 p.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – Москва: Музыка, 1976. – 348 с.

П. Ч. ЧАЙКОВСКИЙ СИМФОНИЯЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙ ПАРТИЯЛАРЫ: ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТЕХНИКА МЕН МУЗЫКАЛЫҚ МАҒЫНА

*Дәуірбай А.Е., «Үрлемелі және соқпалы аспаптар» мамандығының 1 курс
магистранты*

*К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Кузбакова Г. Ж.*

Петр Ильич Чайковский — әлемдік музыка тарихында ерекше орын алатын композитор. Оның шығармаларының терең эмоциялық мазмұны мен музыкалық құрылымдарының күрделілігі қазіргі таңда орындаушылар мен музыка зерттеушілерінің назарын өзіне аударып келеді. Әсіресе, Чайковскийдің оркестрлік шығармаларындағы гобой партияларының орны ерекше. Гобой — оркестрдің маңызды аспаптарының бірі, оның терең және нәзік тембры әртүрлі эмоционалдық реңктерді жеткізу үшін тиімді қолданылады. Чайковский шығармаларында гобой партиялары оның оркестрлік ойлау жүйесінің, музыкалық құрылымының және эмоциялық мазмұнды жеткізудің айқын дәлелі ретінде көрінеді.

Чайковскийдің симфонияларында гобой партиялары көбінесе негізгі әуенді орындайтын аспаптардың қатарында болмайды, бірақ олардың маңызы зор. Ол көптеген шығармаларында гобойды негізгі әуенді жеткізетін құрал ретінде қолданады, ал басқа жағдайларда бұл аспап ішкі дауыстарды толықтырып, оркестрдің динамикалық үйлесімін жақсартады. Мысалы, №4 симфонияның бірінші бөліміндегі гобой партиясы композитордың трагедиялық көңіл күйін терең жеткізеді, Чайковскийдің замандастары төртінші симфонияның мәнін өте нашар түсінді. Кейбіреулері оны «таза музыка» тұжырымдамасы тұрғысынан түсінуге тырысқан [1]. Совет дәуірінде бірқатар музыкатанушылардың күш-жігерінің арқасында (және Мекке жазылған авторлық бағдарлама негізінде) төртінші симфонияның драмалық коллизиясы туралы жалпы қабылданған бағалау қалыптасты. Бұл бағалау - бақытқа ұмтылып, оны табуға немесе қайғы-қасіреттен ұмытуды іздейтін, бірақ халықтың дүниетанымы мен әлемді сезінуінің құрылымымен бірігу арқылы іздеуге тырысқан қиналған тұлғаның драмасы. Егер вульгарлы-элеуметтік логика тұрғысынан мұндай түсіндірмелер (Чайковскийді «жергілікті аристократ» және т.б. ретінде бейнелеген) тым шектеулі, тар және, сол себепті, кемшілікті болса, төртінші симфонияның тарихы мен элеуметтік мағынасы жағынан ең кең түсіндірмесі - композитордың өмірдің мәні, қайғыны жеңу мүмкіндігі туралы терең ойларының бейнелі көрінісі - бұл өте сенімді деп танылуы керек.

Ал № 5 симфонияны Чайковский он бір жылдан кейін жазған болатын. Негізінде автордың сегізге жуық танымал симфониясы жарық көрген. Оркестр құрамында екі гобой ойнайды. Бірнеше эпизодында гобой әуенді алып жүріп, тыңдаушыға нәзік эмоциялар мен сезімдер ұсынады. Сонымен қатар, Чайковскийдің №6 (h-moll), Op. 74, «Pathétique» симфониясындағы гобой

партиясы оның трагизм мен психологиялық тереңдігін беретін аспап ретінде көрінеді. Бұл симфонияда гобой партиясы музыканың шиеленісін арттырып, тыңдаушыға терең әсер етеді. Бесінші симфониядан кейін бір жылдан соң жазылған бұл симфония Чайковскийдің соңғы шығармасы болу керек болған. Алайда, композитор Швейцарияның керемет табиғатының арасында жүріп, Байронның драмалық поэмасынан шабыт алып тізім бойынша жетінші симфониясын жазуға бел байлайды. Симфонияның аты *Manfred Symphony* (h-moll), Op. 58 болды және онда екі гобоймен бірге ағылшын мүйізі қосылған болатын [2].

Чайковскийдің гобойға арналған партияларының ритмдік құрылымы да қызықты әрі күрделі. Гобой әуендері жиі синкопалар мен триольдерді қолдана отырып, музыкалық қозғалысқа серпін береді. Бұл ритмдік ерекшеліктер тыңдаушының көңіл-күйіне әсер етіп, музыканың ішкі шиеленісін арттырады. Мысалы, №5 симфонияның екінші бөлімінде гобой партиясының нәзік, бірақ ырғақтық тұрғыдан күрделі құрылымы музыкаға ерекше романтикалық реңк қосады. Әрбір ритмдік өзгеріс музыканың эмоциялық бояуын өзгертеді, бұл, әсіресе, орындаушылардың музыкалық интерпретациясына үлкен мән береді. Гобой партияларының гармониялық құрылымы да ерекше назар аударуға тұрарлық. Чайковскийдің шығармаларында гобой көбінесе терциялық және кварталық құрылымдарда болады. Гобой аккордтың терция немесе квинта дыбыстарын орындау арқылы гармонияның тұрақтылығын қамтамасыз етеді. Бірақ композитор жиі тональдық ауысуларды жеңіл әрі табиғи етіп жасау үшін гобой арқылы модуляциялық өткелдер жасайды. Бұл әсіресе №6 симфонияда байқалады, мұнда гобой партиясы си минордан ре мажорға немесе ми бемоль мажорға өтетін сәттерде аралық көпір қызметін атқарады. Гобой партияларының орындаушылық техникасы да маңызды рөл атқарады. Чайковскийдің шығармаларында гобойдың әуендері көбінесе кең тынысты, лирикалық және кантиленалық сипатта болады. Бұл фразалардың орындаушыдан шебер тыныс алу техникасын талап етеді. Гобойда дұрыс тыныс алу, артикуляция және динамика аспаптың музыкалық мүмкіндіктерін толық ашады. Сонымен қатар, гобойдың артикуляциясы, әсіресе легато мен стаккато әдістері арқылы әртүрлі музыкалық реңктерді береді. Легато әдісі гобойда әуендердің ағысқан, жұмсақ түрде берілуін қамтамасыз етеді, ал стаккато әдісі аспапта серпінді және жеңіл дыбыстарды шығарады.

Гобой орындаушылығында тағы бір маңызды аспект — динамика. Чайковскийдің оркестрлері өте бай және күрделі болғандықтан, гобой партияларының динамикалық ауысулары да жиі кездеседі. Гобойдың динамикалық диапазоны шектеулі болғанымен, оны дұрыс пайдалану орындаушының көркемдік деңгейін анықтайды. Гобой партияларында *crescendo* (дыбысты біртіндеп күшейту) мен *decrescendo* (дыбысты біртіндеп бәсеңдету) элементтері музыкалық дамуды және драматургиялық бағытын айқындайды. Динамикалық ауысуларды нақты әрі табиғи жеткізу үшін орындаушы тыныс алу мен ауа қысымын дәл басқарып отыруы керек. Гобой партияларының фразировкасы да орындаушылық өнерде маңызды рөл атқарады. Чайковскийдің

музыкасы терең эмоционалды мәнге ие болғандықтан, әрбір фраза өз логикалық құрылымына ие болуы керек. Фразалар бір-бірімен табиғи түрде байланысып, олардың ішінде ой мен сезімнің дамуы байқалуы тиіс. Гобойдың фразалауында вокалдық интонацияларды еліктеу маңызды, себебі Чайковскийдің әуендері көбінесе вокалдық стильде жазылған. Осылайша, гобой орындаушысы өз фразаларын табиғи әрі эмоциялық тұрғыда жеткізуі қажет. Гобой орындаушылығында техникалық қиындықтар да жиі кездеседі. Бұл аспаптың регистрлік ауысулары, яғни төменгі және жоғарғы регистрлер арасындағы жылдам өтулер, үлкен шеберлікті талап етеді. Чайковский шығармаларында мұндай секірістер жиі кездеседі, әсіресе контрастқа негізделген драмалық сәттерде. Бұл жағдайда интонацияның тазалығын сақтау қиын болуы мүмкін. Орындаушылар арнайы жаттығулар арқылы бұл секірістерді еркін меңгеруі қажет. Сонымен қатар, гобойда ұзақ ноталарды тұрақты және ширақ ұстау маңызды, себебі ауа қысымының тұрақсыздығы дыбыстың әлсіреуіне әкелуі мүмкін [3]. Гобой партияларының ладтық және тональдық ерекшеліктерін қарастырғанда, Чайковскийдің бұл аспапты гармониялық ауысуларды жеңілдету үшін де пайдаланғанын байқауға болады. Композитор мажор мен минор жүйелерін алмастырып, гобой арқылы модуляциялық өткелдер жасап, жаңа тональдық бағыттарды белгілеуге мүмкіндік береді. Бұл, әсіресе, оның соңғы симфонияларында ерекше көрініс тапқан. Гобойдың орындаушылық техникасына келетін болсақ, тыныс алу, артикуляция, динамика мен фразировка сияқты аспектілер композитордың стилін түсіну үшін аса маңызды. Чайковский гобойға кең тынысты әуендер жаза отырып, орындаушыдан шеберлік пен музыкалық сезімталдықты талап етеді.

Чайковскийдің шығармаларында гобой партияларының орнаменттері мен трельдері де үлкен мәнге ие. Бұл орнаменттік эпизодтарда орындаушы шапшаңдықты, дәлдікті және музыкалық өрнектің стиліне сай орындауды қамтамасыз етуі керек. Трельдер мен орнаменттерді органикалық түрде фраза ішінде біріктіру маңызды, себебі олар музыкалық ойдың ажырамас бөлігі ретінде қабылдануы тиіс. Композитордың шығармаларындағы шығармаларындағы гобой партияларының оркестрлік рөлі мен орындаушылық техникасы ерекше маңызға ие. Бұл партиялар композитордың эмоциялық идеяларын тыңдаушыға жеткізу үшін қолданылған, ал орындаушыдан жоғары кәсіби дайындық пен көркемдік сезімталдықты талап етеді. Гобой партияларын орындау тек техникалық дағдыны емес, сонымен бірге терең музыкалық түсінік пен шығармашылықты қажет етеді. Жүргізілген талдау П.И. Чайковскийдің симфонияларында гобойдың тек мелодиялық функциямен шектелмейтінін, оның шығарманың құрылымдық, тембрлік және драматургиялық тұтастығын қалыптастыруда маңызды рөл атқаратынын көрсетеді. Композитор гобойдың табиғи тембрлік қасиеттерін (әуезділік, мұндылық, кейде өткірлік) саналы түрде пайдаланып, оны симфониялық дамудың белгілі бір кезеңдеріндегі эмоционалдық "катализатор" ретінде қолданады. Гобой партиясы жиі шығарманың психологиялық мазмұнын ашатын "ішкі монолог" қызметін атқарады. Оның солалары көп жағдайда шығарманың негізгі тақырыптық

материалымен тығыз байланыста болып, оның эмоционалдық мәнін тереңдетеді немесе жаңа қырынан көрсетеді. Бұл Чайковскийдің оркестрлік ойлауының субъективтілікке, терең психологиялық драматизмге ұмтылысын айғақтайды. Гобойдың құрылымдық функциясы да маңызды: ол жиі форманың бөлімдерін шектеп, жаңа тақырыптың немесе даму кезеңінің басталуын белгілейді.

Демек, зерттеудің негізгі сұрағына жауап ретінде айтуға болады: Чайковский гобойдың бірегей мүмкіндіктерін симфониялық шығарманың эмоционалдық өзегін, құрылымдық тіректерін және жалпы көркемдік мазмұнын қалыптастыру үшін кешенді түрде пайдаланған. Бұл оның оркестрді драмалық театр ретінде қарастырып, әр аспапқа белгілі бір "рөл" беруге ұмтылған оркестрлік ойлау стилінің жарқын көрінісі болып табылады. Композитордың симфонияларындағы гобой партиясын талдау оның композитордың оркестрлік палитрасындағы маңызды орнын айқындайды. Гобой тек әуезді мелодияларды орындаушы ғана емес, сонымен қатар шығарманың құрылымдық тұтастығын қамтамасыз ететін, бай тембрлік бояулар жасайтын және ең бастысы, терең эмоционалдық-драматургиялық мазмұнды жеткізетін негізгі элементтердің бірі болып табылады. Чайковский шығармаларындағы гобой партияларын орындау тек техникалық дағдыларды ғана емес, жоғары көркемдік сезімталдықты да талап етеді. Орындаушы әрбір фразаның драматургиялық мағынасын түсініп, оны тыңдаушыға барынша шынайы жеткізуі керек. Әрине, бұл дағдылардың барлығы адами факторға да байланысты, осы арада Чайковскийдің шығармаларына қарап қазақ композиторы Нағим Мендығалиев Мендығалиевичті еріксіз еске түсіруге болады.

Егер Нағим Мендығалиев пен оның Чайковскиймен байланысы туралы айтатын болсақ, бұл дала күнінің шағылысын солтүстік жұлдызының жарқырауымен салыстыру сияқты. Екеуі де, сөзсіз, өз ісінің шеберлері, бірақ әрқайсысы өз жолымен жарқырайды. Мендығалиев – ол қазақ даласының дауысы іспеттес, оның музыкасы көшпенді әуендердің рухына, ұлттық мәдениеттің кеңдігі мен тереңдігіне шомылған. Ол да Чайковский сияқты әрбір нотасына жанын сала білді, бірақ егер Чайковскийде бұл көбіне құштарлық, екпін болса, Мендығалиевте – бұл даналық, сабырлылық, ұлылық. Мысалы, оның «Гобойға арналған романсы» жай ғана әуен емес, бұл туған жердің мәңгілік сұлулығы, оның ұлылығы мен тыныштығы туралы әңгіме секілді, дәл аспан астында жұлдыздарға қарап отырып, ақынның жырын тыңдағандай боласың. Гобойшы үшін бұл шығарма ерекше мәнге ие. Біріншіден, ол аспаптың барлық көркемдік мүмкіндіктерін ашуға мүмкіндік береді. Өзіндік қайталанбас тембрі бар гобой даланың өзі секілді үн шығарып, оның лиризмі мен тереңдігін жеткізеді. Екіншіден, бұл шығарма орындаушыдан жоғары шеберлікті талап етеді – техникалық тұрғыдан да, эмоциялық тұрғыдан да. Гобойшы тек ноталарды ойнап қана қоймай, әрбір фразаны жүрегімен сезініп, композитор енгізген сезімдердің бүкіл палитрасын тыңдаушыларға жеткізуі керек. Чайковский сияқты әлемге әйгілі симфониялары болмаса да, оның қазақ музыкасына қосқан үлесі баға жетпес. Ол болашақ композиторлар үшін негіз қалап, классикалық форманы ұлттық бояумен қалай үйлестіруге болатынын

көрсетті [4].

Мендығалиевтің «Романсы» – жай ғана музыкалық шығарма емес, бұл дыбыстар тілінде баяндалған поэма іспетті, мәңгілік әрі көркем дүниеге жанасудың мүмкіндігі. Алғашында скрипкаға арналып жазылған бұл романс әуеннің сұлулығын, оның жанның ең терең қылын тербете алатын қасиетін дәріптегендей. Скрипка нәзіктік пен құштарлыққа толы бір әңгімені баяндайтын дауыс іспетті. Ол халық музыкасын соншалықты терең сезіне білді, оның шығармалары сол әуенмен тыныстағандай еді, бірақ сонымен бірге олар кәсіби әрі классикалық деңгейде жазылды[5]. Оның музыкасы жай ғана ноталар жиынтығы емес, ол уақыт саяхатындай, онда сіз өткеннің жаңғырығын естисіз, бүгіннің тынысын сезесіз және жарқын болашақты көресіз. Ол жай ғана композитор емес, ол ұрпақтарды байланыстыратын мәдени көпір болды. Ол қазір бізбен бірге болмаса да, оның музыкасы қазақ халқының тарихын баяндай отырып, әлі де ойналуда.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Кремлев Ю. Симфонии П.И. Чайковского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. – 158 с.
2. Пушечников И.Ф. Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976. – 223 с.
3. Нуралиев Т. Гобойға арналған пьесалар. Пьесы для гобоя. Алматы: Өнер, 1984. - 39 б.
4. Елеманова С. А., Омарова Г. Н., Райымбергенова С. Ш., Шегебаев П. Ш., Казахская музыкальная литература. – Астана: Фолиант, 2006. – 39с.
5. Келдыш Ю. Чайковский. Симфоническое творчество // Классическая музыка, опера и балет. – 2021. - 12 январь. - Режим доступа: https://www.belcanto.ru/tchaikovsky_symphony.html
6. Джуванышева Н. Н. История фортепианной школы Казахстана // ВЕСТНИК КемГУКИ. - 2021. - 5 ноябрь. - Режим доступа: <file:///C:/Users/E.Rakhimov/Downloads/istoriya-fortepiannoy-shkoly-kazahstana.pdf>

ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ: ОТ ОПЕРЫ ДО СКРИПИЧНОЙ ФАНТАЗИИ

Керимова М.А., магистрант 1 курса специальности «7М02122 –

Инструментальное исполнительство. Скрипка»

Казахский Национальный университет искусств им. К. Байсеитовой

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор Акпарова Г.Т.

Фигура доктора Фауста, решившегося на сделку с дьяволом, вероятно один из самых ярких персонажей в искусстве. Существует средневековая немецкая легенда, где говорится, что Фауст учился в Кракове, где заключил договор с

дьяволом, который сопровождал его в скитаниях по всей Германии в виде собаки или лошади. В конце своей разгульной жизни Фауст раскаялся и обратился к Богу, но это не спасло его душу. Ряд историков утверждают, что Фауст – персонаж исторический, живший в протестантской Германии XVI века, – «то ли ловкий шарлатан, морочивший народ на ярмарках своими фокусами, то ли действительно выдающийся ученый» [1.]. Интерпретация образа о волшебнике и чернокнижнике получило широкое распространение в европейской литературе. Первая драма о Фаусте «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» была написана английским драматургом второй половины XVI века Кристофером Марло, наделившим своего героя великой жадностью знаний. Она стала источником всех последующих театральных обработок, в том числе бесчисленных ярмарочных представлений.

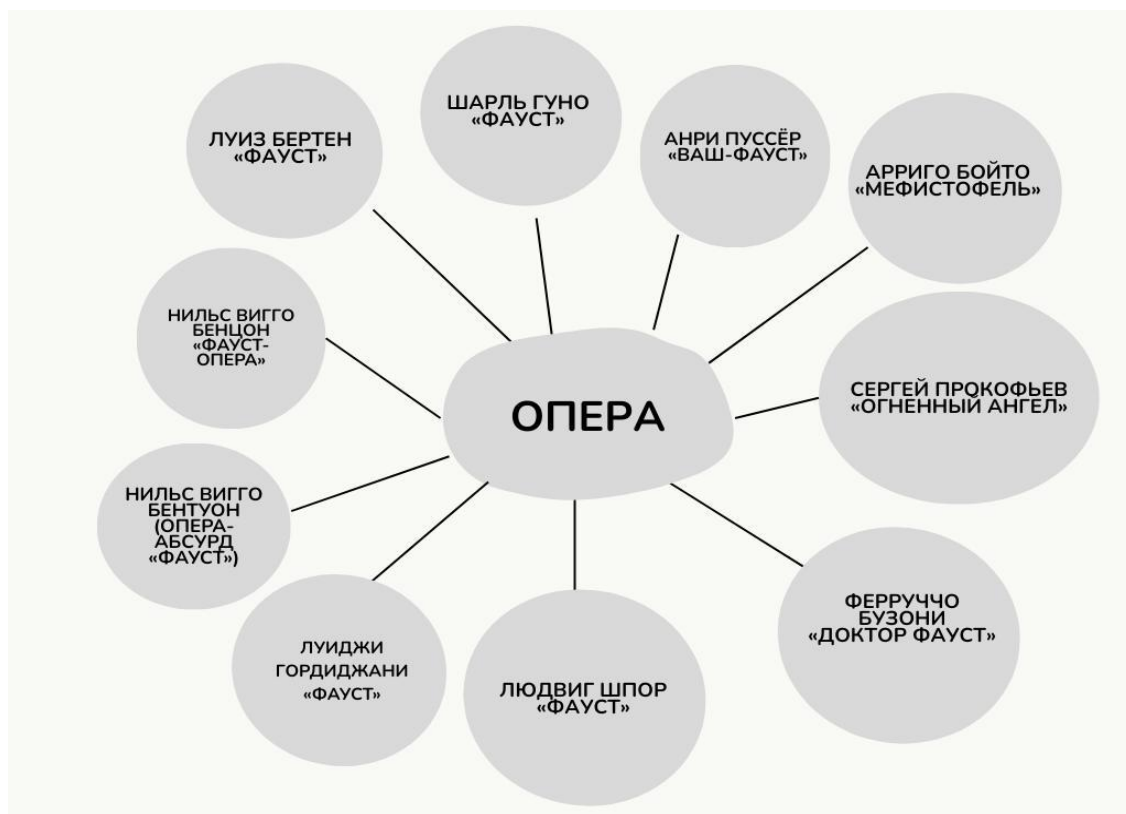
Самое известное литературное произведение величайшего немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте, «Фауст» стало основой многих музыкальных произведений, начиная от оперы и заканчивая камерно-инструментальными произведениями. Гете работал над «Фаустом» на протяжении всей творческой жизни. Сочинение состоит из двух частей. Действие первой части начинается на небе, где Мефистофель заключает с Господом пари о судьбе Фауста, после чего разворачивается земная история профессора, отчаявшегося постичь тайны мироздания и готового покончить с собой. В круг глобальных проблем поэт ввел историю соблазненной и покинутой Фаустом Маргариты – наивной доверчивой девушки из народа. Обманутый Мефистофелем и нарушивший нравственные законы, Фауст обрекает Маргариту на гибель, но в финале Господь спасает её душу, объявляя: «Спасена». Во второй части «Фауста» Гёте согласно условиям контракта, душа Фауста должна попасть в ад. Однако в версии И.Гёте, несмотря на выполнение соглашения и на действия Мефистофеля с разрешения Бога, Господь разрешает ангелам забрать душу Фауста и вознести её в рай, поскольку тот до последнего дня своей жизни трудился на благо человечества.

Сочинение Гёте оказало огромное влияние на мировую художественную культуру. По словам Екатерины Петровой «Гетевский Фауст, превратившись в архетип, приобрел большую популярность среди писателей разных времен. А фаустовской сделкой начали обозначать ситуации, в которых персонаж буквально или метафорически заключал договор с дьяволом. Он получал нечто желаемое или привлекательное в обмен на что-то ценное. Но со временем всегда сожалел о своем решении, поскольку оказывался в «проигрыше» [2]. Так к этой теме обращались: Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея» (1890); Валерий Брюсов «Огненный ангел» (1908); Клаус Манн «Мефистофель. История одной карьеры»; Томас Манн «Доктор Фаустус» (1947); Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита» (1967) и другие авторы.

Итак, как уже было упомянуто, литературный герой получил различные воплощения в музыкальной литературе. Композиторы разных школ воплотили образ Фауста в своих сочинениях в разных жанрах и исполнительских составах. Цель статьи представить жанровое панораму воплощения фаустовской темы.

Фаустовская тема получила яркое воплощение в оперном и балетном жанрах. Среди балетов наиболее известные «Фауст» – Андре-Жан-Жака Дега на музыку Адольфа Адана; «Фауст» – балет Августа Бурнонвиля на музыку Филиппа Кека; «Фауст» – балет Жюль Перро на музыку Джакомо Паницца; «Наш Фауст» – балет Мориса Бежара на музыку И.С.Баха и другие.

На схеме можно увидеть разнообразие опер на «фаустовскую» тему:



В оперном жанре можно выделить произведения Шарля Гуно, Арриго Бойто и Людвиг Шпора.

Опера «Фауст» Шарля Гуно стала одной из самых популярных в мировой оперной репертуаре. Литературной основой послужила первая часть трагедии Гёте. Композитора привлекла не столько философская проблематика произведения, сколько любовная линия Фауста и Маргариты. Музыка оперы отличается богатством мелодий, выразительным лиризмом и яркими театральными контрастами. Особое внимание уделено образу Маргариты, что подчёркивает эмоциональную направленность произведения.

Арриго Бойто в своей опере «Мефистофель» трактует сюжет Гёте с философских позиций. В отличие от Гуно, Бойто охватывает обе части трагедии. Его опера насыщена масштабными хоровыми сценами, балетными эпизодами и символической драматургией. Фауст здесь представлен как философ-мыслитель, а музыка сочетает черты мистерии, гран-оперы и лирической драмы.

Людвиг Шпор стал одним из первых композиторов, обратившихся к фаустовской теме. Его опера «Фауст» основана на народных легендах и отличается романтическим настроением. Музыка Шпора объединяет черты моцартовской мелодичности, народной песенности и бетховенского драматизма.

Особую выразительность приобретают вокальные партии, а религиозные и дьявольские сцены расширяют художественные возможности раннеромантической оперы.

Таким образом, сценические жанры позволили композиторам подчеркнуть различные аспекты фаустовской темы: у Ш.Гуно преобладает лирико-драматическая окраска, у А.Бойто – философская глубина, у Л.Шпора – романтическое мироощущение.

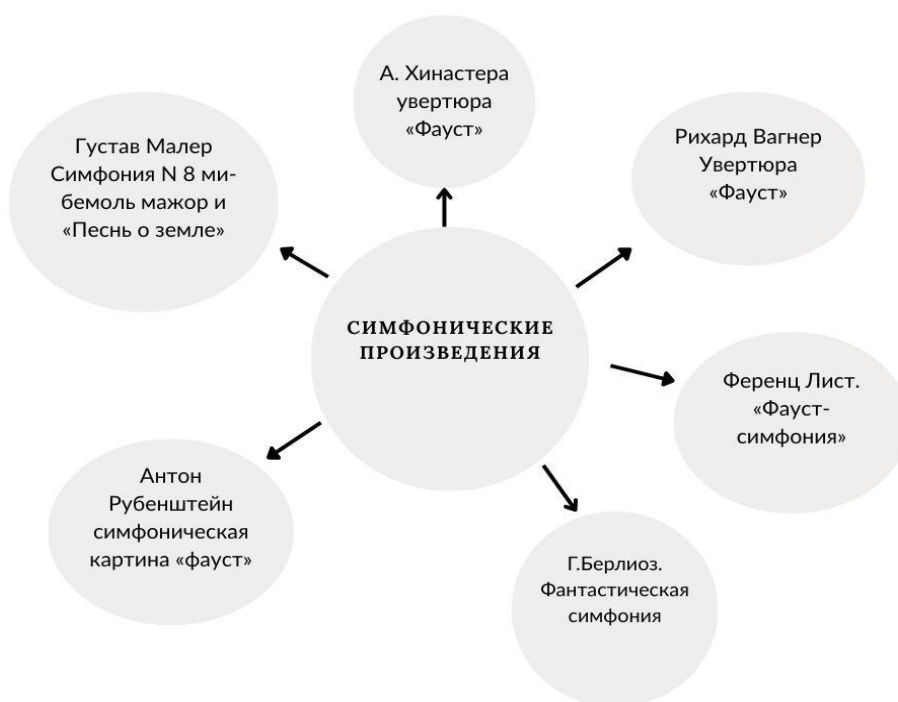
Популярное произведение Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» трудно причислить к какому-либо жанру. Известный музыковед В.Конен в своем труде «История зарубежной музыки с 1789 до середины XIX века» [3] отмечал, что «Осуждение Фауста» Г.Берлиоза – уникальное произведение, выходящее за рамки традиционных жанров. Объединяя элементы оперы, оратории, балета и симфонии, композитор превзошёл границы музыкального театра своего времени. С ораторией сочинение сближает обобщённость образов и живописная структура, но сценичность, конкретика и второстепенная роль хора отличают его от канонических форм. Развитая оркестровка сближает произведение с симфоническим жанром, при этом инструментальные средства подчинены общей драматургии.

Г.Берлиоз свободно переработал первую часть Фауста Гёте, усилив музыкально-сценические моменты в романтическом ключе, введя, в том числе, венгерский колорит. В сочинении переплетаются философские размышления (вступление, монолог Фауста), балетная фантастика (танец сильфов), лирика (романс Маргариты) и массовые сцены (хоры, уличный эпизод, сцена в таверне). Даже адские видения ироничны (серенада Мефистофеля), а природа, любовь и жанровые сцены переданы с исключительной музыкальной выразительностью.

Крупным произведением, связанным с образом Фауста в музыкальном искусстве, являются «Сцены из «Фауста» Гёте» – выдающееся сочинение Роберта Шумана, не имеющее аналогов в своём жанре. В нём органично сочетаются черты оперы, кантаты и оратории. Музыкальные эпизоды из «Фауста», переложенные Шуманом, сгруппированы в три части и включают в себя тринадцать номеров.

Неоднократно воплощали образ Фауста композиторы в симфоническом жанре и кантатно-ораториальном. Лили Буланже Кантата «Фауст и Елена»; Альфред Шнитке Кантата «История доктора Иоганна Фауста»; Ференц Лист «Фауст-симфония»; Рихард Вагнер Увертюра «Фауст»; Антон Рубинштейн симфоническая картина «Фауст» и другие произведения.

На схеме отражено разнообразие симфонических жанров в программе которых «фаустовская тема».



Посвятив «Фауст-симфонию» Гектору Берлиозу, Ференц Лист отдал дань основателю романтического симфонизма. Ференц Лист в симфонии трактует героев произведения Гёте в трёх симфонических картинах: Фауста, Гретхен и Мефистофеля. Лист стремится передать внутренний мир персонажей через музыкальные темы, отражающие их стремления, любовь и разрушительные силы. Музыка отличается богатой оркестровкой, философским обобщением и эмоциональной глубиной.

Увертюра «Фауст» Рихарда Вагнера, написанное не для театра, а для концертного зала. Увертюра представляет собой выразительную симфоническую картину беспокойной души Фауста, стремящейся познать тайны вселенной и смысл жизни. Рихард Вагнер создает симфоническую картину внутренней борьбы героя. Два контрастных мотива, символизирующие Фауста и Гретхен, развиваются в свободной форме, отражая стремление к познанию и духовное преображение.

Таким образом, симфонические и кантатные произведения раскрывают фаустовскую тему через обобщение образов, глубокую философскую рефлексию и богатство музыкальной выразительности.

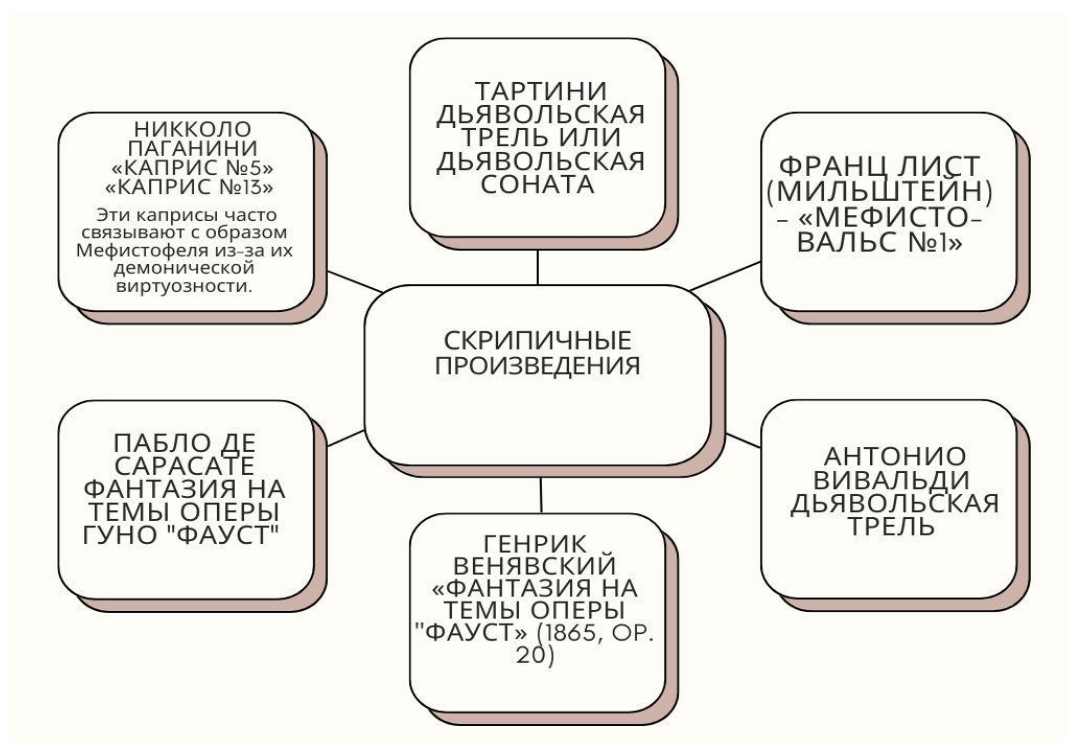
Фаустовская тема нашла отражение и в камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке, где индивидуальная виртуозность и субъективные переживания выходят на первый план. Приведем примеры произведений для фортепиано. Ференц Лист создал цикл «Мефисто-вальсы», наиболее известным из которых является «Мефисто-вальс №1». В этих произведениях композитор передаёт демоническую сущность Мефистофеля через стремительные темпы, резкие динамические контрасты и виртуозные пассажи.

Виртуозные скрипачи XIX века, такие как Генрик Венявский и Пабло де Сарасате, создали фантазии на темы из оперы «Фауст» Шарля Гуно. Особенно

выделяется «Фантазия на темы из оперы «Фауст»» Венявского (1865), сочетающая блестящую технику с глубоким эмоциональным содержанием. Композиция строится на разработке ключевых тем оперы, раскрывая образы Фауста, Маргариты и Мефистофеля.

Наконец, в скрипичном репертуаре важное место занимают произведения, в которых образ Мефистофеля связан с демонстрацией виртуозности и внутренней борьбы: «Дьявольская трель» Джузеппе Тартини, «Дьявольская трель» Антонио Вивальди, отдельные каприсы Никколо Паганини.

На схеме произведения для скрипки в программе которых заложена «фаустовская тема».



Таким образом, в камерно-инструментальных жанрах фаустовская тема раскрывается через призму личностного начала, виртуозной демонстрации и психологической напряженности.

Фаустовская тема, прошедшая сквозь века, получила в музыке богатое и многогранное воплощение. В оперных произведениях она раскрылась через драматизм человеческих страстей, в симфонической и кантатной музыке – через философское обобщение и размышление о судьбе человека, в камерно-инструментальной – через личностную интерпретацию и виртуозное мастерство.

Разнообразие жанровых трактовок свидетельствует о неисчерпаемости фаустовского мифа и его способности вдохновлять композиторов на поиски новых художественных форм. Музыкальные интерпретации образа Фауста не только отражают особенности времени, но и продолжают живой диалог с вечными вопросами бытия, оставаясь актуальными для современного слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлиоз Г. Осуждение Фауста. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html>
2. Петрова Е. Эволюция Фауста и другие книги о сделке с дьяволом. Режим доступа: <https://m.realnoevremya.ru/articles/259181-evolyuciya-fausta-i-drugie-knigi-pro-sdelku-s-dyavolom>
3. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. - М.: Музыка, 1981. – 534 с.

ВЕНА КЛАССИКТЕРІ КВАРТЕТ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ПРОГРАММАЛЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

***Айдархан А.Е., Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
«Композиция» мамандығының 1 курс магистранты
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты,
профессор Әбдірахман Г.Б.***

Музыкатану зерттеушілерінің пікірі бойынша, камералық-аспаптық музыкада ішекті квартет жанры Вена классиктерінің шығармашылығында ерекше орын иеленіп, басты символдарының бірі болып саналады [2, б. 42]. Сексеннен астам квартет туындыларын жазған Йозеф Гайдн шығармашылығында квартет орталық жанрдың біріне айналды. Вольфганг Амадей Моцартта квартет саны –23 болса, Людвиг ван Бетховенде –16.

Вена классиктерінің шығармашылық жолында ішекті квартет «абсолютті» музыка арқылы ойлардың философиялық тереңдігін, өмірлік тәжірибелердің күрделілігі мен күтпеген жағдайларын білдіруге қабілетті, жоғары рухани мазмұндағы «салмақты» жанр ретінде қалыптасты. Музыкатанушы М. Г. Рыцареваның пікіріне келетін болсақ: «классиктер үшін квартет – идеяларды жетілдіретін, музыкалық шеберлікті шыңдататын, экспрессивті құралдар саласында жаңалықтар ашатын шағын симфонияның бір түрі болды» [4]. Квартеттің симфония жанрына ұқсастығы мазмұнның тереңдігі мен маңыздылығына ғана емес, сонымен қоса бірқатар форманы қалыптастыратын және музыкалық-экспрессивтілік құралдардың жалпылығына байланысты: екі жанрда сонаталық цикл бөлімдері заңдылық реттілікпен кристалданады, сонаталық allegro даму принципі бекітіледі.

Вена классиктері Ішекті квартет қатысушыларының тұрақты құрамын, аспаптық дауыстардың өзара әрекеттесу заңдылығын, классикалық гармонияның қатаң логикасын құрып, олардың Вена классикалық мектебіне жататындығын анықтайды [2, б. 42].

Музыкатану саласында классикалық квартеттер бағдарлыланбаған және музыкадан тыс мазмұнды қамтымайтын «таза» камералық-аспаптық музыка жанры болып табылады деген жалпы пікір бар. Бірақ Вена классиктерінің бірқатар квартеттерінде тақырыпша атауларының бекітілгендігі

программалылық көріністері бар деген болжауға негіз береді. Сондықтан бұл мәселені зерттеу квартет жанрының одан арғы эволюциясы тұрғысынан да, композиторлардың әрқайсысының камералық-аспаптық шығармашылығының дамуы тұрғысынан да үлкен қызығушылық тудырады.

Мақаланың басты мақсаты – Вена композиторлары квартеттеріндегі программалылық ерекшеліктерін өзінің аяқталған «классикалық» келбетін алған Й.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен шығармаларының мысалында анықтау. Зерттеу материалы тақырыпшалары бар квартеттер болды. Й.Гайднның: «Құс» №3 оп. 33(1781), «Күн» оп.20, «Бақа» ор. 50 № 6, «Бозторғай» ор.64 № 5, «Шабандоз» (немесе «Атты әскер») ор. 74 № 3, «Күннің шығуы» ор. 76 квартеттері; В.Моцарттың: № 4 «Диссонанс» № 19 (1785), «Аңшылық» №17 (1784), «Хофмейстер» № 20 (1786) квартеттері; Л.Бетховеннің «Арфа» №10 оп. 74 (1809), «Патетикалық» №4, «Меланхолия» №6, «Салмақты» №11 (1800) квартеттері;

Зерттеудің әдіснамалық базасы тарихи және теориялық музыкатанудың әдістері, зерттеудің салыстырмалы әдісіне негізделді. Зерттеу гипотезасы мынада: музыкadan тыс идеяны көрсететін тақырыпша өздігінен шығарманы бағдарламалылық туындыға айналдырмайды, бірақ қабылдаудың белгілі бір бағытын белгілейді.

Музыкатану ғылымында классик-композиторлары квартеттеріндегі программалылық мәселесі осы уақытқа дейін арнайы қарастырылмаған. Романтизм дәуірінде шығарманың программалылығы айқын көрінеді және көбінесе автордың ауызша түсіндірмелерімен бірге жүреді, бірақ классицизм дәуірінің одан айырмашылығы сол үрдістің негізгі тенденцияларының жалпы кең таралмауында. Алайда, программалылық туынды болуы мүмкін екендігі Вена классиктерінің квартеттерінде бекітілген тақырыпшалармен дәлелденеді: «Құс», «Күн», «Бақа» және т.б. Сонымен, бірқатар сұрақтар туындайды: бұл тақырыпшалар классикалық квартеттерде программалылықтың белгісі ме? Олардың квартет сияқты «программалылық емес» жанрда пайда болуына не себеп болды? Олар музыканың бейнелі құрылымымен қалай салыстырылады? Осы сұрақтарға жауап табуға тырысайық.

Ғылыми дереккөздерді талдау нәтижесі Гайдн, Моцарт және Бетховен квартеттері тақырыпшаларының көпшілігі авторлық емес екендігін түсіндірді – оларды кейінірек (негізінен XIX ғасырда) баспагерлер, тыңдаушылар немесе зерттеушілер берді. Сонымен, Гайднның «Күн» квартетінің атауы ең ерте шыққан және композитордың музыкасымен емес, титулдық бетінде күн бейнеленген алғашқы баспа нұсқасымен байланысты болды [5]. Гайднның «Құс» квартетінде бұл атау бірінші скрипка партиясындағы құстардың шырылдауына еліктеу арқылы анықталады; «Бақа» квартетіндегі тақырыпша финалда бариолаж¹ штрихының қолдануымен байланысты, бұл бақаның бақылдауына ұқсас әсерді береді. «Бозторғай» квартеті өзінің есімін бірінші бөлімдегі бірінші скрипканың алғашқы мотивінің арқасында алды, ол бозторғайдың әндеткенін еске түсіреді, ал «Шабандоз» (немесе "Атты әскер") атауы шабандоздың

¹ Бариолаж - ішекті аспаптар ойынында екі іргелес ашық және қысқартылған ысқыштың жылдам ауысуы.

жарысына ұқсайтын финалдың жылдам ритмімен байланысты; «Күннің шығуы» квартетінің атауы шығарманың басында күннің шығуымен байланысты жеңіл жарқын мотивтің біртіндеп пайда болуының арқасында қойылды [6]. Бұл фактілер автордың атау қою ниетінің болмауына байланысты қарастырылып отырған Гайдн квартеттері «шартты программалылық»¹, туындылар болып табылады, бірақ тұжырымдаманың академиялық мағынасында программалылық емес деп айтуға мүмкіндік береді.

Музыкалық шығарманың программалылығы тек атауымен ғана емес, сонымен қатар оның ішкі сипаттамаларымен де анықталып, музыкадан тыс мазмұнға сілтеме жасайды. Басқаша айтқанда – егер композитор программалылық идеяны саналы түрде қоймаса, бірақ музыканың айқын бейнесі болса, оны программалылық белгілері ретінде қабылдауға болады. Бұл белгілер Гайдн музыкасында айқын көрініс табады. Оларға табиғи және тұрмыстық дыбыстарға еліктеу («Құс», «Бозторғай», «Атты әскер») немесе белгілі бір аспаптық тембрлерді, штрихтарды, тақырыптарды экспозициялау және дамыту принциптерін қолдану («Бақа», «Күннің шығуы») жатады. Сонымен қатар, Гайдн музыкалық метафоралар мен әзілдерге жиі жүгініп, музыкасын бағдарламалылық дыбысқа жақындатты. Бірақ, қайталап айтайық, оның квартеттерінде программалау элементтерін қолдануы шектеулі және белгілі бір сюжетті ұстанудан бұрын ассоциациялық ойынға сәйкес келеді.

В. Моцарттың квартеттік шығармаларын осы тұрғыдан қарастыру программалылық тақырыпшаларды бекітудің ұқсас тенденцияларын анықтайды, олар Гайдн квартеттері сияқты авторлық емес. № 19 «Диссонанс» квартеті өз атауын XIX ғасырда диссонанс сезімін тудыратын хроматикалық гармонияларды, күтпеген модуляцияларды және гармоникалық «үйкелістерді» қолданатын бірінші бөлімнің қарқынды кіріспесінен алды. № 17 «Аңшылық» квартет атауы бірінші бөлімнің негізгі тақырыбымен байланысты, оның ритмдік суреті XVIII ғасырдың аңшылық музыкасына ұқсайды. № 20 «Хоффмейстер» квартеті 1786 жылы баспаға жариялаған Вена композиторы және Моцарттың досы Франц Антон Хоффмейстердің құрметіне аталған. Айта кетсек, Моцартта программалылық элементтер тек «Аңшылық» квартетінің музыкасында көрсетілген, ал «Диссонанс» пен «Хоффмейстерде» музыкадан тыс сюжеттің болуы туралы түсінік жоқ.

Л. Бетховеннің төрт квартетінің екеуі авторлыққа қатысы жоқ тақырыпшасы кейінірек пайда болды. Сонымен, «Арфа» квартеті № 10, оп. 74 атауын арфаның дыбысына ұқсайтын I бөлімдегі бірінші скрипка партиясында пиццикатоны қолданғандықтан алды [7]. № 4 «Патетикалық» оп. 18 (1799-1800) квартеттің атауы оп. 13 «Патетикалық сонатасына» сәйкес келетін музыканың мәнерлі және драмалық сипатымен байланысты [8].

¹ «Шартты программа» ұғымы музыкатануда нақты программасы жоқ, бірақ белгілі бір ассоциацияларды немесе бейнелерді тудыратын элементтерді қамтитын шығармаларға сілтеме жасау үшін қолданылады.

Л. П. Казанцеваның айтуынша, «шартты программалылық» музыкадан тыс компоненттің музыкалық мазмұнмен ішінара және міндетті емес байланыстылығымен" сипатталады (Казанцева Л. П. музыкадағы программа функциялары).

Бетховеннің тағы екі квартеті ерекше: «Меланхолия» квартетіндегі тақырыпша (№6, оп. 18, 1800) композитордың финалдағы кіріспеге белгілеген «La malinconia» авторлық ремаркасымен байланысты. Яғни, бұл жағдайда композитордың өзі осы тақырыпшалық атаудың пайда болуына әсер етті деп айтуға болады [9]. № 11 «Салмақты» оп. 95 (1810) квартетіндегі тақырыпша шығарманың II бөлімінде орын алған және осы атауды тұтастай шығармаға бекітуге негіз болған «Serioso» авторлық белгісімен байланысты [10]. Яғни, авторлық тақырыпшасы бар «Меланхолия» және «Салмақты» квартеттерінде Бетховен шығарманың немесе оның бөлігінің бейнелі құрылымын сөздік атаумен нақтылап сипаттайды.

Мысал № 1. Л. Бетховен. № 6 «Меланхолия» ішекті квартеті. Финал



№ 6 «La malinconia» (италиян тілінен аударғанда – «меланхолия») оп. 18 (1800) квартеті сағыныш, оқшаулану, ойлану күйіне байланысты көңіл-күйдің бағытын көрсетеді. Бұл белгілер финалдың баяу кіріспесінде айқын көрінеді. Квартеттің эмоционалды жағдайы – медитация, қайғы, ішкі фокусқа үңілу. В dur тональдігіне қарамастан баяу Adagio темпті кіріспесі үнсіз, мазасыз естіледі. Әуен фрагменттелген, тақырып қалыптаса алмайтындай, айқын бағыты жоқ, абыржулы немесе сағыныш күйін бейнелейді (1–мысал).

Статикалық, текстуралық диссонанс, жиі паузалық кідіріс пен тұрақсыз гармония уақытты тоқтату сезімін тудырады, ал созылмалы хроматизацияланған гармония мен кенеттен пайда болған динамикалық контрастты шиеленіс, тұрақтанбау сезімін береді. Финалдың ерекше құрылымы: Adagio –дан басталып, ол Allegretto quasi allegro-ға ауысады. Музыкалық көңіл-күйдің өзгеруі, меланхолиядан «шаттық» сезіміне шығып, қайта сол кейіпке оралуы байқалады. Психологиялық конфликт туындайды (2–мысал).

Adagio–да Ішекті партиялар камералық күйде ұстамды естіледі. Төменгі регистр, нәзік құрылым – құпияға толы сыр мен уайымға назар аудартады. Қайталанатын ритмдік фигуралар, тұрақты ойлар сияқты, меланхолиялық ойлаудың көрінісі болып табылады. Жалпы, бұл квартетте біз Автор белгілеген бейнелі фокусы бар ерекшеленетін баяу бөлімінің қосылуын байқаймыз. Яғни, біз бұл квартетті «шектеулі» программалылық туындыға жатқыза аламыз, себебі бүкіл шығарманың негізгі сюжеттік желісі болуы тек романтиктерге тән.

«Шектеулі» программалылық тек классикалық соната цикліне тән бөлімдер арасындағы контрастты күшейтеді [1, б. 218].

Мысал № 2. Л. Бетховен. № 6 «Меланхолия» ішекті квартеті. Финал



№11 «Салмақты» квартетінде (f-moll, оп. 95) программалылық белгілері арнайы реттілікпен көрсетілген. Бұл шығарма Бетховеннің ең драмалық және формасы бойынша қысқартылған Ішекті квартеттерінің бірі болып табылады. Квартеттегі орнатылған «Салмақтылық» форма мен мазмұнға бағытталып ұсынылған. 1816 жылы 7 қазанда Бетховен досы Джордж Смартқа жазған хатында: «бұл квартет көпшілікке емес, білімпаздарға арналған» деп жазған [3, б. 213]. Яғни, ол бұл опус (оп. 95) музыканы терең түсінетін тыңдаушыларға арналады.

Квартеттің жалпы көңіл-күйін трагедиялық шиеленіс күйі ретінде сипаттауға болады. Бұл Бетховенде №23 соната (Appassionata) сияқты драмалық шығармаларда кездесетін f-moll тональдігін таңдауымен ерекшеленеді. Квартет ұзақтығы бойынша ең қысқа (шамамен 20 минут), бірақ сонымен бірге оның музыкалық мазмұны жанжал мен шиеленіске толы. Үзілмелі мотивтер, өткір ритмдер, Allegro con brio қарқынындағы күтпеген гармоникалық айналымдар ішкі шиеленіс сезімін тудырады (3-мысал).

Мысал № 3. Л. Бетховен. №11 «Салмақты» ішекті квартеті. I бөлім



Квартеттің құрылымында «босансу» кідірісі жоқ екендігі айқын: тіпті баяу темптегі II бөлімде лиризмнің орнына мазасыздық бар. Жиі қолданылатын тональды ығысулар, тұрақсыздық, мазасыздық пен ішкі шиеленістің тұрақты күйін тудырады. Финал сонымен қатар разряд ретінде қабылданбайды, тек

квартеттің трактовкалық түпкі идеясы («Салмақты») шығарманың жалпы тұжырымдамалық тақырыпшасына сәйкес келетіндігі туралы айтуға мүмкіндік береді. Сонымен, квартет жанрында сөздік мәтіні де, сюжеті де жоқ «абсолютті музыка» ретінде, жарқын, бір мәнді түсіндірілетін көңіл-күйлер мен идеяларды білдіру арқылы Бетховен жалпылама программалылық опус жасайды, мұнда шығарманың ішкі драматургиясы, сондай-ақ музыкалық экспрессивтілік құралдар терең жеке сезімдерді «Салмақты» («көңіл көтермейтін» мағынасында) мазмұнды түрде жеткізуге бағытталады.

Гайдн, Моцарт және Бетховеннің атаулары бар квартеттеріндегі тақырыпша программалылық туынды ретінде қабылдауға серпін береді деген гипотезаның дұрыстығын растайды, бірақ оны тек музыкалық шығарманы талдау негізінде ғана бағалауға болады. Музыкалық талдау бойынша, Л.Бетховеннің «Салмақты» және «Меланхолия» квартеттерінде тақырыпша «шектеулі программалылықты» (бір бөлім деңгейінде) көрсетеді. Гайдн мен Моцартта тақырыпша программалылық емес, бірақ музыканың айқын бейнесі бар, оны программалылық белгілер ретінде қабылдауға болады. Сонымен қатар, Вена классиктерінің программалылық квартеттерін бақылау бізге бейнелі-семантикалық шешімдерге қатысты осы жанрдың композиторлық шешімдерінің көп қырлы және оның алуан түрлі екендігі туралы қорытынды жасауға мүмкіндік береді.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 595 с.
2. Царёва Е. М. Из истории струнного квартета. Феликс Мендельсон и Фанни Хензель в диалоге с Бетховеном // Музыкальная академия. – 2020. – № 1. – С. 42–57.
3. Seow-Chin Ong. Open Forum: On the String Quartet, Op. 95 // Beethoven Forum 13. – no. 2 (Fall 2006. – pp. 212–213.
4. Рыцарева М.Г. Кварет. Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/quartetto.html>
5. Акопян Л.О. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. Режим доступа: <https://megabook.ru/article/%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%BD%20%D0%99%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84>
6. Гайдн Й. Музыкальные сезоны. – 2017. – 24 мая. – Режим доступа: <https://musicseasons.org/jozef-gajdn-strunnye-kvartety/>
7. Beethoven. – 2025. – 19 марта. - Режим Доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._11_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._11_(Beethoven))
8. Долгов П. Бетховен. Струнный квартет № 4. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartet_4.html
9. Долгов П. Бетховен. Струнный квартет № 6. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartet_6.html

10. Beethoven. String Quartet № 11. Режим доступа:
[https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._11_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._11_(Beethoven))

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСТАНЕ

Габитов Д. Г., магистрант 1 курса специальности 7М02114

«Дирижирование»

Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор Акпарова Г. Т.

Создание первого камерного оркестра в Казахстане относится к 1960 году и связано с деятельностью выдающегося музыканта, педагога и основоположника альтового искусства республики – Якова Иосифовича Фудимана. Этот коллектив был сформирован в стенах Казахской государственной консерватории (ныне – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы) по образцу московского камерного оркестра под руководством Рудольфа Баршая, который на тот момент являлся эталоном высокого художественного уровня и инновационного подхода к камерному исполнительству.

Оркестр стал первым камерным коллективом в республике, объединив в своём составе студентов и преподавателей консерватории. Такая структура обеспечивала как преемственность исполнительской школы, так и высокий уровень художественного взаимодействия. На протяжении 28 лет – с 1960 года по 1988 год – оркестром руководил сам Яков Фудиман, заложивший основы репертуарной политики и исполнительского стиля.

Репертуар коллектива включал разнообразные произведения западноевропейской, русской и советской классики: И.С.Баха, А.Вивальди, В.А.Моцарта, П.И.Чайковского, а также сочинения казахстанских композиторов, таких как Тлеса Кажгалиева, Алмаза Серкебаева, Газизы Жубановой и других. По словам доцента кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории им.Курмангазы Нурлана Сагимбаева, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина впервые в республике была исполнена именно этим студенческим коллективом [1]. Этот проект не только расширил жанровые и инструментальные рамки традиционного камерного звучания, но и стал важным этапом в развитии исполнительского мастерства коллектива.

Камерный оркестр, функционировавший при Казахской национальной консерватории в разные годы, отличался высоким уровнем исполнительской подготовки и организационной мобильностью. Это позволило коллективу активно участвовать в различных культурных инициативах, включая отчётные концерты в Москве, гастрольные поездки в города Бишкек (ранее – Фрунзе), Ташкент, а также в зарубежные страны – Венгрию и Румынию.

Формирование состава оркестра при консерватории осуществлялось на основе тщательного отбора наиболее талантливых студентов, а также за счёт

привлечения приглашённых профессиональных исполнителей. Яков Фудиман, совмещал педагогическую деятельность в консерватории с преподаванием в Республиканской средней специализированной музыкальной школе-интернате для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой. Такая профессиональная позиция предоставляла ему возможность выявлять перспективных музыкантов уже на ранних этапах их обучения. По воспоминаниям дирижёра Рената Салаватова, именно Я.Фудиман пригласил его, тогда ещё студента-виолончелиста, к участию в оркестре. Этот опыт стал значительным этапом в становлении его как профессионального музыканта.

После ухода Я.Фудимана, на краткий период руководство оркестром было передано Каримову Нигметулле Харасовичу. С 1989 года коллектив возглавил заслуженный артист Казахской ССР Рафаэль Кадырович Хисматуллин – бывший концертмейстер Государственного симфонического оркестра. Под его управлением оркестр продолжил активную концертную и гастрольную деятельность вплоть до 1991 года, когда Хисматуллин был приглашён на работу в Мариинский театр.

Следует также отметить, что в 1980-е годы при Казахской национальной консерватории параллельно функционировал студенческий струнный оркестр под руководством Анвара Избасаровича Нусуппаева. Значительное количество студентов-струнников, обучающихся на протяжении пяти курсов и представляющих различные регионы Казахстана, способствовало формированию устойчивой базы для развития сразу нескольких оркестровых коллективов.

Одновременно с этим, Анвар Избасарович Нусуппаев инициировал создание ансамбля «Nota Bene», художественным руководителем которого он также являлся. Из воспоминаний Анвара Нусуппаева «Возьмем камерный оркестр «Nota bene» – один из моих лучших оркестров. Это независимый профессиональный коллектив, в составе которого блестящие артисты, выпускники Московской, Санкт-Петербургской и Алматинской консерваторий» [3].

Коллектив объединял студентов консерватории с профессиональными музыкантами, что позволяло исполнять сложные произведения крупной формы, в том числе «Кармен-сюиту» Бизе-Щедрина, симфонии Бетховена и Моцарта. Для студентов участие в таком проекте представляло собой важную ступень в овладении практическими навыками оркестрового исполнительства, а работа на одной сцене с профессионалами обогащала их.

Первые профессиональные камерные оркестры в Казахстане начали формироваться в середине XX века. В 1965 году на базе республиканского радио был создан «Казахский камерный оркестр радио и телевидения», ставший первым подобным коллективом в стране. Через него прошли лучшие исполнители Казахстана, поскольку он являлся одним из немногих профессиональных ансамблей наряду с Государственным симфоническим оркестром и Государственным академическим театром оперы и балета (ГАТОБ).

В середине 1970-х годов художественное руководство оркестром принял дирижёр Тургут Османов, который пригласил в коллектив молодого музыканта Рената Салаватова в качестве второго дирижёра. Спустя год Салаватов стал главным дирижёром оркестра. Из воспоминаний Рената Салаватова «Еще будучи на 5 курсе консерватории, я стал дирижером Камерного оркестра Казахского радио и телевидения, а через год главным дирижером. То было мое первое знакомство с Камерным оркестром, где было необходимо тщательно работать и в мелочах, а это ювелирная работа» [2]. Однако после двух лет работы он был призван в армию, и коллектив на некоторое время остался без постоянного художественного руководства. Позднее дирижёрское место занял Мурат Серкебаев, который в дальнейшем стал постоянным руководителем оркестра. До 1990-х годов коллектив функционировал под названием «Казахский камерный оркестр телевидения и радио», однако в период административных реформ («оптимизации») он был выведен из системы телевидения. Тем не менее, коллектив сумел сохранить свою концертную деятельность и получил статус оркестра акима города Алматы.

В 1990-е годы наблюдается активный процесс формирования новых камерных коллективов, что можно охарактеризовать как этап «взрывного роста». Появился оркестр «Алтын-Алма» под руководством Марата Бисенгалиева, собранный по примеру российских «Виртуозов Москвы». Коллектив просуществовал недолго, но стал важной вехой в развитии камерного исполнительства в Казахстане. С оркестром также сотрудничал Яков Фудиман.

В этот же период Айман Мусахаджаева основала камерный ансамбль «Академия солистов». Первоначально коллектив не имел государственного статуса, однако в 1995 году, благодаря усилиям руководителя, получил государственную поддержку и приобрёл официальный статус Государственного камерного оркестра.

Параллельно с этим, Гаухар Мурзабекова создала камерный оркестр, который функционировал около двух лет. В связи с отсутствием устойчивого финансирования коллектив был вынужден прекратить деятельность. В 1997 году на его основе был организован Государственный камерный оркестр «Камерата Казахстана».

Среди частных инициатив можно отметить проект Анвара Избасаровича Нусуппаева, который при поддержке одного из коммерческих банков организовал камерный оркестр. Коллектив существовал около трёх лет, после чего распался. Впоследствии на базе его участников был сформирован оркестр «Возрождение», спонсируемый немецким банком. Однако и этот проект просуществовал недолго: из-за финансовых трудностей оркестр прекратил существование, однако его творческое ядро продолжило работу в формате камерного квартета.

Ещё одним значимым коллективом стал ансамбль «Япурай», основанный Яковом Фудиманом из числа активных музыкантов-энтузиастов. Этот оркестр также просуществовал несколько лет и внёс вклад в развитие камерного исполнительства в стране.

Следует также отметить деятельность камерного оркестра при Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая. Руководителем этого коллектива был Юрий Дороховский. Наличие оркестра в структуре оперного театра свидетельствует о важности камерного формата в музыкальной жизни того времени.

Таким образом, в 1990-е годы на территории Казахстана одновременно функционировали не менее пяти камерных оркестров, что свидетельствует о высоком уровне интереса к камерной музыке и стремлении к развитию этого направления несмотря на сложные экономические условия.

В рассматриваемый период на территории Казахстана функционировали различные оркестровые коллективы, в том числе и камерные. Несмотря на определённое пересечение репертуарной и кадровой базы между коллективами, каждый оркестр обладал своим уникальным составом, в который входили музыканты, выступавшие исключительно в рамках данного коллектива.

Несмотря на экономические и организационные сложности переходного периода 1990-х годов, камерные оркестры в Казахстане не только сохраняли свою деятельность, но и продолжали активно развиваться. Это стало возможным благодаря инициативе отдельных музыкантов, педагогов и руководителей, которые искали новые форматы, способы финансирования и сотрудничества.

Особую роль в развитии камерной культуры сыграли учреждения высшего музыкального образования, прежде всего Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. Здесь, на базе кафедр и под руководством ведущих преподавателей, создавались студенческие и смешанные оркестровые коллективы, служившие не только образовательной, но и художественно-просветительской цели. Работа в подобных оркестрах давала студентам уникальный опыт взаимодействия с профессиональными исполнителями, а также возможность выступать с полноценными программами в рамках фестивалей, концертов и гастролей.

Наряду с этим, заметным явлением стали региональные камерные ансамбли, действовавшие вне столицы. В таких городах, как Караганда, Павлодар, Шымкент, Усть-Каменогорск и другие, формировались малые профессиональные коллективы, зачастую при филармониях или домах культуры. Эти ансамбли удовлетворяли потребность в живом исполнительском искусстве на местах и в то же время становились важной частью культурной политики, направленной на сохранение и популяризацию классической музыки.

Особое внимание стоит уделить репертуарной политике камерных оркестров этого периода. В условиях ограниченных ресурсов акцент делался на исполнение сочинений, адаптированных для малого состава. Широко использовались аранжировки и переложения произведений крупных форм, включая симфонии, увертюры и оперные фрагменты. В этом направлении значительный вклад внёс альтист Михаил Кугель, активно гастролеровавший по Советскому Союзу и создававший оркестровки специально для камерных ансамблей. Его подход позволял расширить возможности камерных коллективов и исполнять произведения, ранее доступные только симфоническим оркестрам.

Таким образом, 1990-е годы стали временем становления современной камерной оркестровой культуры Казахстана. Несмотря на нестабильность и отсутствие системной государственной поддержки в начальный период, именно в эти годы были заложены основы будущего развития: появились первые государственные камерные оркестры, утвердилась традиция работы смешанных составов, а также выработались устойчивые механизмы функционирования коллективов в новых социально-экономических условиях. Этот этап подготовил почву для дальнейшей институционализации камерного исполнительства в Казахстане в начале XXI века.

Камерные оркестры существовали в различных регионах Казахстана. Так, в Павлодаре действовал камерный оркестр под руководством заслуженного артиста Казахской ССР Михаила Кехтера, который в 1994 или 1995 году эмигрировал в Германию. В Караганде существовал коллектив под названием «Интер Караганда», организованный в 1990 году. Камерный оркестр функционировал также в городе Шевченко (ныне Актау), хотя и в небольшом составе. Подобные ансамбли были созданы и в Костанае, а также в Усть-Каменогорске.

Следует отметить, что во многих городах Казахстана того времени, при наличии даже ограниченных ресурсов, музыканты стремились объединяться в камерные коллективы. Это было обусловлено как художественными интересами исполнителей, так и общественным спросом на камерную музыку. Такая практика отражала общесоюзную тенденцию: отсутствие в ряде городов полноценных симфонических оркестров компенсировалось формированием малых составов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из интервью с доцентом кафедры струнных инструментов КНК имени Курмангазы Сагимбаевым Н. Е. от 30.09.2024. Интервью провел Габитов Д.
2. Лаврова Л. Интервью с дирижёром Ренатом Салаватовым // Проза.ру. – 2023. – 29 сентября. – Режим доступа: [Интервью с дирижёром Ренатом Салаватовым \(Людмила Лаврова\) / Проза.ру](#)
3. Зыкова М. Анвар Нусуппаев: «Дирижер должен быть немножко хулиганом» // Акмолинская правда. – 2023. – 7 апреля. – Режим доступа: [Анвар Нусуппаев: «Дирижер должен быть немножко хулиганом» — Акмолинская правда](#)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНСА «ЖЫР ЖАЗАМЫН ЖҮРЕГІМНЕН» ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

Д. Ә. Әбдухалық, магистрант 2 курса специальности 7М02181 «Искусство эстрады – вокалист эстрады»

**Казахский национальный университет искусств имени К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Акпарова Г.Т.**

Романс «Жыр жазамын жүрегімнен» является прекрасным примером творческого союза композитора Газизы Жубановой и поэта Қадырбека Аманжолова. В этой музыкальной композиции текст выражает глубокие и искренние чувства, переполняющие сердце автора. Образ влюбленного возвышен, а само его присутствие наполняет мир счастьем и вдохновением.

Музыка Газизы Жубановой в сочетании с поэтическими строками Аманжолова создает атмосферу, где эмоции передаются не только через слова, но и через тончайшие музыкальные оттенки. По словам музыковеда В.Шапилова и молодого исследователя Д.Сабитовой «композитор уделяет поэтическому слову особое внимание, неразрывно связывая его с музыкой. Это позволяет глубоко прочувствовать эмоциональное и логическое содержание произведений, в полной мере понять художественный замысел» [1].

Романс «Жыр жазамын жүрегімнен» Газизы Жубановой это произведение с ярко выраженным гармоническим языком и эмоциональной насыщенностью.

Фактурно вступление к романсу представляет собой взаимодействие двух слоев: правая рука ведёт основную мелодическую линию, насыщенную аккордовыми поддержками, тогда как левая рука исполняет арпеджированные фигурации, обеспечивая гармоническую поддержку и ритмическую устойчивость. Размер 6/8, формирует естественное волнообразное движение. Текучесть придают триоли, усиливающие ощущение непрерывности звучания.

Пример № 1. Вступление



Композитор использует простые ладогармонические средства не только во вступлении, но и на протяжении всего произведения, что делает музыку

доступной и естественной по звучанию. Мелодико-ритмический рисунок остаётся несложным и плавным, что способствует выразительности вокальной линии.

Мелодическая линия вокальной партии строится без скачков, волнообразно, с преобладающим ритмом – четверть и восьмая, который создает похрамывающий эффект. Мелодия следует от первой до пятой ступени, исполняя звуки в пределах квинтового тонического звукоряда. Длинные лигированные ноты подчёркивают кульминационные моменты как в тексте, так и в музыкальном содержании.

Пример № 2. Г. Жубанова. «Жыр жазамын жүрегімнен»

Cantabile, espressivo

Се - нің нұр - лы жү - зің - нен кө - рем ба - қыт, ө - мір

11

ді. Се - нің әр - бір сө - зің - нен

Конец куплета припевной части повторяет мелодическую линию без изменений, но с продлением тоники со скачком от пятой ступени на кварту вверх до первой ступени восьмой длительностью и половинной. Таким образом, автор композиции образует вопросительную интонацию скачком на кварту вверх на слог «қыз?» и продлевает тонику на три такта половинной и четвертной длительностью.

Пример № 3. Г. Жубанова. «Жыр жазамын жүрегімнен»



Вокальная партия имеет свойства строения, взятых из народных традиций песенной народной казахской культуры: диатонизм мелодической линии, переменный метроритм, простота ритмического рисунка, форма куплета с повторением последней строки и слов припева в качестве расширения припевной части, распевы с небольшими скачками, скачки на невысокие интервалы, продления каденции в вокальной партии до следующей фразы, силлабический принцип строения стиха.

Романс также близок к песням Абая, имея схожую форму. Завершение также напоминает стиль Абая – восходящей верхней нотой до. Мы все знаем, как любим петь песни Абая с восходящим секстаккордом тонической функции ми-соль-до, долго тянув эту ноту. Говоря о творчестве Газизы Жубановой необходимо отметить в ее творчестве синтез современного письма с национальными элементами. Так по словам молодого исследователя Э.Бекановой «своеобразие авторского стиля Жубановой во многом обусловлено открытостью и восприимчивостью композитора к современным художественным тенденциям, которые органично сочетаются с верностью национальным традициям» [3, с. 49].

Этот романс действительно уникален своей доступностью для широкого круга исполнителей благодаря его диапазону и структуре. Привлекательность романса заключается в том, что вокалисты, независимо от того, поют ли они в среднем или низком диапазоне, могут выразить эмоции произведения, не выходя за рамки комфортной для них тесситур. Диапазон от до первой до ре второй октавы позволяет избежать сложных вокальных переходов, сохраняя при этом музыкальную выразительность.

Романс как жанр существует в различных интерпретациях, причём процесс интерпретации играет ключевую роль в раскрытии его художественного содержания. По словам исследователя К.Кречетовой «весь процесс работы над музыкальным произведением является творческим. Данный процесс связан как

с раскрытием художественных особенностей сочинения, так и с реализацией индивидуальных качеств исполнителя» [2, с. 87]. Известен романс в исполнении Сары Тыныштыгуловой, Нұрлана Өнербаева, Азамата Желтыргузова. В инструментальной версии Ұлықпана Жолдасова и группы «Дос-Мукасан».

Романс «Жыр жазамын жүрегімнен» в исполнении Сары Тыныштыгуловой отличается выразительным вокалом и глубоким эмоциональным прочтением. Певица подчеркнула лиризм текста, передав слушателям искренность и теплоту чувств. Её мастерство управления динамикой и интонацией помогает донести каждое слово с особой чувственностью. Легато в мелодической линии придаёт исполнению плавность и певучесть, а тонкое варьирование интонации позволяет передать тончайшие оттенки настроения.

С.Тыныштыгулова акцентирует внимание на личных переживаниях, превращая текст в искреннее откровение. Начало романса звучит мягко и нежно, постепенно развиваясь до насыщенного эмоционального накала. Певица органично сочетает элементы казахской народной музыки с академической манерой исполнения, что делает её трактовку аутентичной и новаторской.

Динамическое развитие – один из ключевых элементов интерпретации. Тыныштыгулова искусно усиливает эмоции через изменение громкости и тембра, достигая яркой кульминации с последующим возвращением к спокойному звучанию. Важную роль играет и её сценическое присутствие: выразительная мимика, жесты и вовлечённость усиливают восприятие романса.

Исполнение Сары Тыныштыгуловой – яркий пример вокального мастерства и уважения к культурным истокам, создающий глубокое художественное впечатление и передающий всю сложность и красоту казахской музыкальной традиции. Привносит личную интерпретацию в исполнение романса и Нұрлан Өнербаев – известный казахстанский певец и композитор, чьи работы отражают богатство казахской музыкальной культуры. Его исполнение романса «Жыр жазамын жүрегімнен» демонстрирует глубокое понимание и уважение к традициям.

Глубокий, насыщенный тембр Нұрлана Өнербаева, его динамический диапазон позволяет передать как нежность, так и сдержанную страсть, соответствующие эмоциональной палитре произведения. Тщательная работа над интонацией позволяет исполнителю передать нюансы текста, подчеркивая важность каждого слова. Его выразительное пение усиливает эмоциональное воздействие на слушателя. Н.Өнербаев акцентирует внимание на ключевых моментах текста, выделяя их через изменения динамики и тембра, что помогает слушателю лучше понять и почувствовать смысл песни.

Исполнения Сары Тыныштыгуловой и Нұрлана Өнербаева предлагают два разных взгляда на одно и то же произведение. С.Тыныштыгулова делает акцент на лиричности и эмоциональной тонкости, тогда как Н. Өнербаев подчеркивает силу и драматизм. Эти интерпретации обогащают романс и дают слушателям возможность увидеть его в разных эмоциональных и художественных контекстах.

В отличие от эстрадных певцов, исполнение Азамата Желтыргужева отличается академическим оперным стилем, придающим романсам, таким как «Жыр жазамын жүрегімнен» Газизы Жубановой, особую глубину и мощь. Его вокал отличается прекрасно поставленным голосом с богатым тембром и широким диапазоном. Использование оперной техники и естественная проекция звука без микрофона усиливают драматизм и эмоциональное воздействие исполнения.

Эстрадные певцы чаще опираются на микрофон и более «разговорную» манеру пения, акцентируя текстовую эмоциональность. В отличие от них, Желтыргужев через оперную манеру раскрывает внутренний лиризм и драматическую напряженность произведения. Его исполнение наполняет романс глубокой внутренней борьбой и театральной выразительностью, что выгодно отличает его от эстрадных интерпретаций.

Выводы:

- романс «Жыр жазамын жүрегімнен» представляет собой гармоничное сочетание музыки Газизы Жубановой и поэтического текста Қадырбека Аманжолова. В музыке и тексте отражены глубокие чувства и искренние эмоции, что придаёт произведению лирическую и эмоциональную выразительность;

- произведение включает элементы казахской народной музыки, такие как диатонизм, переменный метр и ритм, что делает его близким к национальной песенной культуре Казахстана. Это сближает романс с творчеством Абая, особенно по гармоническому языку;

- в произведении заложена гибкость интерпретации, что позволяет разным исполнителям привносить свои эмоциональные оттенки. Вариативность динамики и интонации делает романс подходящим как для академического, так и для эстрадного исполнения;

- романс был исполнен в разных стилях: академический оперный стиль Азамата Желтыргужева подчеркивает драматизм произведения, тогда как интерпретации Сары Тыныштыгуловой и Нұрлана Өнербаева акцентируют лиричность и эмоциональную глубину.

ЛИТЕРАТУРА

1. О литературной основе оратории Газизы Жубановой «Возлюби человек человека» // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. Сетевое научное издание. – 2023, № 1 (10). – С. 35-45.
2. Кречетова К. Интерпретация вокальных произведений // Вестник магистратуры. 2022. № 11-2 (134). С. 87-89.
3. Беканова Э. Тема атомных бомбардировок в музыке Альфреда Шнитке и Газизы Жубановой // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2024. № 2 (15) – С.49-55. <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2024/06/5-Elnura-Bekanova.pdf>

«ҚЫЗ БЕН ЖІГІТ» ТАРТЫСТАРЫНЫҢ КҮЙШІЛІК ӨНЕРІНДЕГІ КӨРІНІСІ: ТАРИХИ-МӘДЕНИ АСПЕКТІЛЕР

Ахметова А.Т. «Домбыра» мамандығының 2 курс магистранты

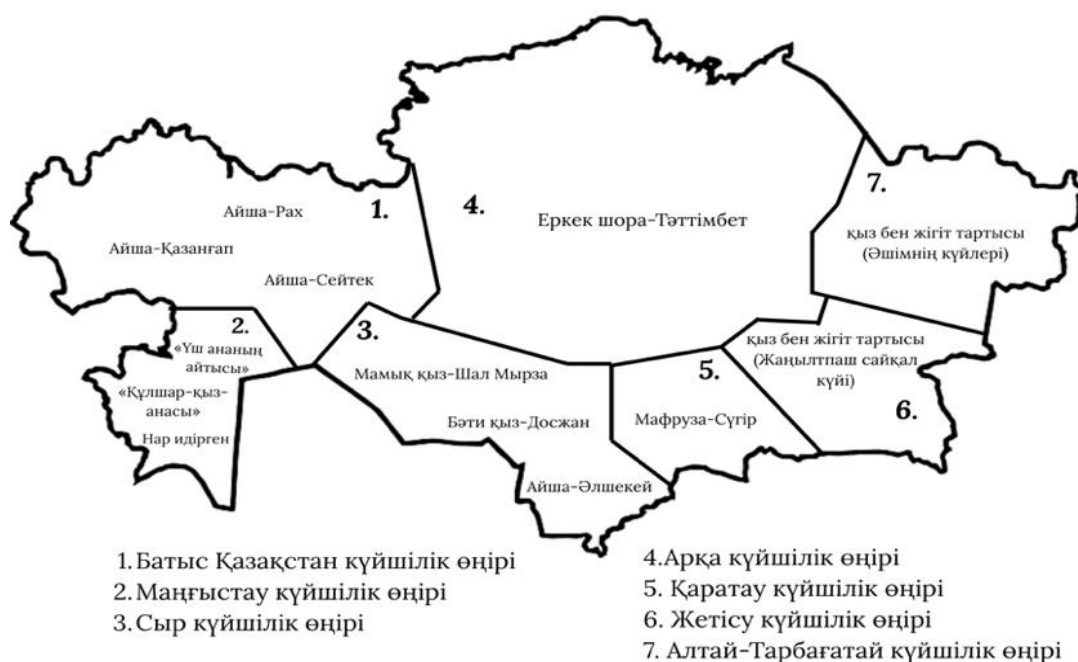
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Байбек А.Қ.

Қазақ халқының дәстүрлі музыкалық мәдениетіндегі *күй тартыс* – күйшілік дәстүрдің маңызды бір тармағы. Ол сайыстың ерекше түрі ретінде өзіндік сипатқа ие. Күйші домбыра арқылы көңіл күйін жеткізіп, тартыс талаптарына сай шеберлігін көрсете білуі бұл өнердің дамуына жол ашып, жаңа күйлердің тууына себеп болған.

Дәстүрлі ортада түрлі жастағы күйшілер тартыс арқылы шеберлігін шыңдап, елге танылған. Күйшілердің тартысқа қатысуы «тыңдаушылардың рухани сұраныстарынан... сайыс процесінде суырыпсалмалық күйлердің тұңғыш орындалу киелі әрекетіне ортақ қатысушы» болу қажеттілігінен туындаған [1]. Жас күйшілер алдымен орындаушылық, кейін сазгерлік қабілетін дамытып, ұстаздардан тәлім алған. Шәкірттік кезеңнен кейін ғана олар кәсіби күйшілікке бет бұрып, соның ішінде қыз бен жігіт арасындағы тартыстарға да қатысқан.

Күйшілік аймақтардағы қыз бен жігіт тартыстары. Әр өңірдің күйшілік дәстүріне сәйкес дәстүрлі музыкалық мәдениетте санқырлы *қыз бен жігіт тартыстары* белгілі. *Батыс Қазақстанда* – Қазанғап пен Айша, Рах пен Айша; *Арқада* – Тәттімбет пен Еркек шора; *Қаратауда* – Сүгір мен Мафруза тартыстары белгілі. Сол сияқты, *Сыр*, *Жетісу* және *Алтай-Тарбағатай* өңірлерінде де қыз бен жігіт тартыстарының үлгілері кездеседі. Әсіресе, *Маңғыстау күйшілік өңірінде* «Үш ананың тартысы» және Құлшардың қыз бен анасының тартысы атты озық туындылар белгілі. Күй өнеріндегі *қыз бен жігіт тартыстарын* төмендегі карта арқылы көруге болады:



Қыз бен жігіт тартыстарының тарихи тамырлары мен мәдени маңызын терең түсіну үшін олардың негізгі мәдени-тарихи аспектілеріне тоқталайық:

1. Қыз бен жігіт тартысының қайым айтыспен ұқсастығы мен айырмашылығы.

Айтыс өнеріндегі қайым айтыс – қарсыластардың екі шумақ өлеңмен жауаптасатын шағын айтыс түрі. Бұл «қайыра айту», «қайта жауаптасу» мағынасын білдіреді. Қайым айтыстар көбінесе қыз бен жігіт арасында өтеді және әзіл, қалжың, астарлы сөздерге толы болады. Мұндай айтыстарда қарсыласты сынау ғана емес, өзара сезім білдіру де орын алған. Ал *күйшілік өнерде* дәстүрлі сайыс формасы ретінде **қыз бен жігіт тартысы** да кеңінен тараған. Этнограф-жазушы А.Сейдімбек күй тартысының екі түрін – «*қара тартыс*» пен «*түре тартыс*» немесе «*қайым тартыс*» деп көрсетеді. Автордың айтуы бойынша қыз бен жігіт тартысы қайым тартыс деп аталған көрінеді [2]. Айтыста сөз тапқырлық бағаланса, күй тартысында орындаушылық шеберлік сынға түседі. Жалпы қыз бен жігіт арасындағы тартыстар жас күйшілер үшін алғашқы өнер додасы болған. Беделді күйшілердің көбі қыз бен жігіт тартысына адам өміріндегі 12-жылдық кезең – *мүшелге сай* жастық шақ кезінде, яғни 25 жасқа дейін қатысқан [3]. 12-жылдық мүшел сал-серілік өнермен тығыз байланысты. Себебі, жастарды тәрбиелеуде, дала әдебі мен салт-дәстүрге баулуда сал-серілер маңызды рөл атқарған [4].

2. Қыз бен жігіт тартысындағы руаралық қатынастар.

Қыз бен жігіт айтыстары секілді, *қыз бен жігіт тартыстары* да тек ойын-сауық емес, кейде руаралық абырой үшін өткізілетін маңызды өнер сайысы болған. Мұндай сипат «*Үш ананың тартысы*» мен *Тәттімбет пен Еркек Шора* арасындағы тартыс аңыз-әңгімелерінен көрінеді. «Үш ананың тартысында» *Байұлыдан – Есбай, Әлімнен – Тоғызбай, Жетірудан – Науша қыз* өз руларының намысын күй арқылы қорғаған. Ал, *Тәттімбет – Арғынның Қаракесек руынан, ал Еркек Шора атанған күйші қыз – Найманнан шыққан*. Бұл деректер күй тартыстарының да айтыс секілді рулық мәртебені қорғауға бағытталғанын көрсетеді. Осындай мәдени формалар арқылы қазақ рулары арасындағы қарым-қатынас пен бәсекелестік сипатын аңғаруға болады.

3. Қыз бен жігіт тартыстарындағы оқиғалар желісінің құрылымдық ерекшеліктері.

Қыз бен жігіт тартыстарының оқиғалық желісі көбіне ұқсас болады. Әдетте күйші жігіт қыздың атағын естіп, оны күй тартысу үшін арнайы ауылына келеді. Кей аңыз-әңгімелерде жігіт жолда жалғыз киіз үйге тап болады. Үйде ешкім жоқ кезде төрде ілулі тұрған домбыраны ала берген жігітке, дәл сол сәтте кіріп келген қыз оның рұқсатсыз әрекетіне наразылық білдіреді. Кейін құлақ күйін әдейі бұрап, жігітке ұсынады (**қалыс, шалыс, қосақ** сияқты бұраулардың тартыс барысында пайда болуына себеп болған [2]). Осындай оқиға *Құрманғазының «Адай»* күйінің шығу тарихына қатысты әңгімесінде кездеседі.

Кейбір тартыс күйлерінде оқиға бірізді өрбиді: ауылға келген жігіт қызға сәлем береді, қыз жауап бермей үйіне кіріп, төсекте аяғын айқастырып, кесте тігіп отырады. Бұл жағдайлар жігітті намыстандырып, күй сайысын бастауға

итермелейді. Аңыз-әңгімедегі **тартыстың шарықтау шегі** – қыздың анасының араласуымен өрби түседі. Қазақ дәстүрінде ана – тек отбасы ұйытқысы емес, қыз тәрбиесінің жауапты тұлғасы. *«Қызға қырық үйден тыйым»* нақылы осыны дәлелдейді. Осындай оқиға желіні **Құлшар мен қыз бен анасының тартысынан және Әшімнің күйлеріне** қатысты аңыз-әңгімелерінде көруге болады.

4. Қыз бен жігіт тартысындағы қыздар бейнесі.

Қыз бен жігіт тартыстарында қыз бейнесі екі түрлі сипатта көрінеді: *бірінде қыздардың есімі нақты аталса, екіншісінде мүлде аталмайды*. Көп жағдайда күй тартысы туралы деректерде жігіт күйшінің шеберлігі дәріптеліп, ал қыз есімі белгісіз қалады. Кейде қыз бейнесі тек аңызды көркемдеу үшін енгізіледі. Мәселен, **Әшімнің «Ақ ерке», «Ақ толқын», «Жай толқын»** және Халық күйлері **«Нар идірген»** мен **«Жаңылтпаи сайқал»** күйлеріне қатысты аңыз-әңгімелерінде нақты есімдері аталмай, тек тартыс баяндалады. Сол сияқты **«Құлшардың қыз бен анасымен тартысы»** аңыз-әңгімесінде Құлшардың есімі белгілі болғанымен, қыз бен анасының аты аталмайды. Дегенмен, күйшілік өнерде жігіттермен тең дәрежеде өнер көрсеткен қыз күйшілерде болған. Олар – *Еркек Шора, Мафруза, Науша, Ақбикеш, Бәти, Мамық қыз, Айша қыз*. Алайда олардың өмір жолдары толық зерттелмеген, көбінің өнері тек аңыз-әңгімелер арқылы жеткен.

Тарихта нақты болған тұлғалардың бірі – **Айша**. Аңыз-әңгімелерде *Қазанған, Сейтек, Рах, Әшекей, Есбай, Өскінбай* сынды атақты күйшілер Айшамен күй тартысына түсіп, оған арнау күйлер шығарғаны белгілі. Кейбір деректерде Өскінбай Айша қызға **«Кербез Айша»** әнін арнаған делінеді. Айшаның есімі **халық әні «Ақ Айша»** арқылы кең таралған сияқты. Сол әнді естіген көптеген күйшілер оның өнері мен сұлулығына тәнті болып, Арқаға арнайы іздеп барған [5]. Айша: *«Кімде-кім мені күй тартысында жеңсе, келесі күні қыздың киімін киіп шығамын»*, – деп шарт қойған екен. Осылайша *Қазанғанпен – «Домалатпай», Рахпен – «Жаңылтпаи», «Жарыс күйі», «Баишайдың күйі», Сейтекпен – «Бұлбұл Айша», Әшекеймен – «Баишай»* және **«Қыз тоқтаған»** секілді бірнеше күй дүниеге келген.

5. Қыз бен жігіт тартысынан туындаған аңыз-әңгіме мен арнау күйлер.

Бірнеше атақты күйшілермен тартысқа түскен Айшаның аңыз-әңгімелерінде ең қызықты оқиға Рах күйшімен тартысын айта кетсек болады. Айша қыздың аты елге жайылған соң, оны көру үшін ауылына көптеген атақты күйшілер келген. Алайда, Айша ешбірін мойындамай, тек Рах күйшіні ғана қабылдаған. Рахтың өнеріне тәнті болып, сезімін де соған ғана білдірген. Рах Айшамен тартысқа арнайы дайындалып, үш күйін башпайымен тартып, өзгеше шеберлік көрсеткен. Жеңіліп бара жатқан сәтте осы үш күйді бірінен соң бірін орындап, Айша оның жеңісін мойындаған [6]. Ертеңінде Айша алғаш рет қыз киімін киіп шығып, Рахқа жақындап, мұрнынан сүйіп, сезімін білдірген. Осы оқиғаға арнап Рах **«Айша қыздың тайтаңы»** күйін шығарған. Кейін Айшаны әкесі басқаға атастырғанда, ол домбырамен: **«Рағым қайда, шырағым қайда?»** – деп арнау күйін орындаған екен. Бұл оның шынайы махаббатының айғағы

ретінде сақталған. Мұндай күймен өрілген диалогты *Соқыр Есжан мен Ақбикештің* қарым-қатынасынан да көруге болады. Бұл арнау күйлер – қос ғашықтың күй арқылы жеткізген мұнды қоштасуы. Ақбикеш *«Айнам қалды»* күйінде ішкі күйзелісін жеткізсе, Соқыр Есжан *«Қош, аман бол, Ақбикеш»* күйімен жауап қайтарады. Екі күйде – үнсіз махаббат пен мұнды қоштасудың күй тіліндегі көрінісі.

6. Қыз бен жігіт тартыстарындағы жігіт күйшінің амал-тәсілдері.

Қыз бен жігіт тартыстарында жігіттің мақсаты – ел аралап, атақ шығару, жарын табу және қызды күй тартысында жеңу. Аңыз-әңгімелерге қарағанда, кей қыздар шеберлік пен тапқырлық жағынан жігіттермен тең өнер көрсеткен. Бірақ, қыздан жеңілу жігіт үшін беделге нұқсан болғандықтан, кейде олар айла-тәсілдер қолданған. Мәселен, Тәттімбет пен Еркек Шора тартысында Тәттімбет 39 күйден кейін жеңіліп бара жатып, 40-шы *«Өкше күйін»* аяқ киімін шешіп, өкшесімен тартқан делінеді. Сол сияқты, Рах пен Өлшекейдің Айшамен тартыстарындағы *«Башпай»* күйлерінде де ерекше тәсілдер қолданылған. Кейде жігіттер қызды жаңылдыру үшін *«Жаңылтпаиш»* күйлерін тартқан. Мұндай әдістер *Шал Мырза мен Мамық қыз арасындағы «Сыр жаңылтпаиш»* пен Рах пен Айша арасындағы *«Жаңылтпаиш»* күйлерінен көрінеді. *«Жаңылтпаиш сайқал»* күйінде де күйші *«сенікі анау, менікі анау»* деп меңзеп, қарсыласын шатастырмақ болған.

7. Қыз бен жігіт тартысындағы «астарлы ойындар».

Жігіттер үшін қызбен күй тартысу көбінесе ойын, әзіл ретінде қабылданған. Оны шынайы бәсеке деп емес, жеңудің түрлі айла-тәсілін қолданатын жеңіл сайыс ретінде көрген. Алайда бұл тәсілдердің кейбірі шариятқа қайшы, қызға тән ұятты әрекеттерге негізделген еді. Мысалы, күй тарту кезінде қыздың башпайын, саусақтарын шошайту, етегін ашу сияқты қимылдар орынсыз саналған. Бірақ жігіттер мұны күй арқылы астарлап жеткізіп, қызды ыңғайсыз жағдайға түсіруге тырысқан. *Мырза күйшінің «Кел жатайық, төсек сал», Сейтектің «Бес қыздың бел шешпесі»* мен *«Қыз күйлету»* секілді күйлерінің атауларының өзінен-ақ қыздың махаббат пен ләззатқа деген сезімін қозғау ишарасы байқалады [4].

Бұл күйлер қарсыласын әжуалау немесе ыңғайсыз күйге түсіру мақсатында шығарылған. Тарихта мұндай шығармалар *«есер күйлер»*, *«емеурін күйлер»*, *«анайы күйлер»*, *«арсыз күйлер»* деп аталған [7].

8. Қыз бен жігіт тартысы – күйшінің рухани ізденісі.

Қыз бен жігіттің күй тартысында қыз есімінің аталмауы көркемдік ойдан туған бейне болуы мүмкін. Көп жағдайда қыз не жігіт атынан тартылған күйлер – күйшілердің авторлық туындылары. Олар тартыс формасын өз шығармасына мазмұн мен идея беру үшін пайдаланған. Кейіпкер ретінде қызды не анасын енгізу де осы мақсатта орын алады. Мысалы, *Құлшар күйшінің қыз бен ана арасындағы тартысына* байланысты күйлері де шынайы тартысқа емес, авторлық ойға негізделген. Бұл күйді әсерлі етіп, тыңдарманды тарту үшін қолданылған тәсіл. Сол секілді *Сүгір мен Мафруза* арасындағы күй тартысында *«Жолаушының жолды қоңыры»* деген атпен екі күй арнайы шығарылған: *бірі*

– қыздың, екіншісі – жігіттің атынан. Алайда бұл күйлер тартыс күйлеріне тән жеңіл, ойнақы емес, керісінше Сүгір стилине сәйкес философиялық, өмірлік толғанысты бейнелейтін терең мазмұнды күйлер.

9. Қыз бен жігіт тартыстарының озық үлгілері. Қыз бен жігіт тартысының озық үлгілері ретінде Маңғыстау күйшілік өнеріндегі «*Нар идірген*», «*Үш ананың айтысы*», «*Құлиар мен қыз бен анасының тартыстарын*» атауға болады. Бұл күйлер – Маңғыстау күйшілік мектебінің көркемдік, философиялық тереңдігі мен ерекшелігін айқын танытатын туындылар. *Құлиар мен Есбай* сияқты өңірдің виртуоз күйшілері арасындағы күй тартыстары халық жадында ерекше сақталған. Әр тартыс шағын аңыз-әңгімеге негізделіп, әр-түрлі сипаттағы бес күйден тұрады. Осы контексте дүниеге келген көптеген виртуоздық күйлер күйшілік орындаушылықтың асқан шеберлігін танытады. Өйткені, *виртуоздық* – күй тартысының табиғи әрі ажырамас бөлігі. Бұл бағыттағы ерекше туындылардың бірі – «**Бұлбұл**» мен «**Терісқақпай**» күйлер топтамасы. [8].

Қорыта айтқанда, қыз бен жігіт арасындағы күй тартысы – тек ойын не сайыс емес, ұлттық өнердің мазмұнын тереңдетіп, сахналық мәдениетті дамытқан дәстүр болған. Бұл тартыс арқылы күй өнері өркендеп, жас күйшілер шыңдалып, көрермен рухани әсер алған. Сонымен қатар, дәстүр – импровизация мен шығармашылық еркіндіктің, музыкалық мұраны ұрпаққа жеткізудің жарқын жолы болған. Демек, *кешегі* дәстүрлі ортада қыз бен жігіт тартыстары – ұлттық өнерді байытып, күйшілердің өсуіне ықпал еткен дәстүр, ал *бүгінгі күні* қыз бен жігіт тартыстарында дәстүрлі тартыстың сыртқы формасын сақтаса да, мазмұны жоғалтып, көзбояушылыққа айналдырып концерттік шоуға айналдырып жіберген жағдай бар. *Болашақта* қыз бен жігіт тартысын жаңғыртып, оны кәсіби сахналық формада дамыту – дәстүрлі күй өнерінің өзектілігін арттыруға және оны заман талабына сай жаңа бағытта дамытуға негіз болмақ.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Аманов Б. Тартыс – күй сайысы // Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: Мастер По, 2013. – Б. 138-151.
2. Сейдімбек А. Айтыс күйлері // Қазақтың күй өнері. Монография. – Астана: 2002. – Б. 89-96.
3. Мухамбетова А. Күнтізбе және қазақ мәдениетіндегі уақыт ерекшелігі // Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: Мастер По, 2013 – Б. 54-66.
4. Мухамбетова А.И., Гамарник М. Генезис и функции салов и сере в казахском обществе // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002. – Б. 119-152.
5. Жүсіпов Б. Жиделі байсын күйлері: Оқу құралы. – Алматы: Ғылым, 2000. – 288.
6. Райымбергенов А., Райымбергенова С. Күй төресі Қазанғап. – Алматы, 2022. – 464.
7. Тоқжанов Т. Тартыс күйлер // Наука и жизнь Казахстана. №5 – 2019.

8. Байбек А.Қ., Ахметова А.Т. Тартыс контекстіндегі виртуозды күйлер // «XIV-ші Боранбаев оқулары: іс-әрекеттегі үздіксіз көркемдік білім берудің заманауи дамуы» ҚҰӨУнің халық.лық ғыл.прак.лық конференциясы. Астана, 2024. – Б. 373-379. [Электронды ресурс] URL: <https://kaznui.edu.kz/content/7/Сборник%20Боранб%20чтения%202025.pdf>

БЕСАСПАП ТҮЛҒА ҚҰТБАЙ ДҮРБАЙҰЛЫНЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ТЕРМЕЛЕР: ДИАСПОРАДАҒЫ ДӘСТҮРДІҢ САҚТАЛУЫ ЖӘНЕ ЖАҢА ӨМІРГЕ ИНТЕГРАЦИЯЛАНУЫ

***Сынабай Қ. «Дәстүрлі ән» мамандығының 1 курс магистранты
К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Байбек А.Қ.***

XX ғасырдың басындағы саяси әлеуметтік ахуалға байланысты көптеген қазақ өнерпаздары шетелге қоныс аударуға мәжбүр болды. 1916 жылғы ұлт-азаттық қозғалыс пен ашаршылық, қуғын-сүргін мен діни сауатты қайраткерлерді қудалау салдарынан қазақ халқының орталық бөлігінің шығысы Қиыр Шығыс мемлекеттеріне, ал оңтүстік бөлігі мен Қызылорда аймағы Орталық Азияның Ташкент, Самарқан сияқты көршілес қалаларға қоныс аударуға мәжбүр болды. Осындай қиын-қыстау кезеңде тағдыр тәлкегіне ұшыраған халық өнерпаздарынан дәстүрлі өнерімізді ұрпаққа насихаттау үлкен қажырлықты талап етті.

Өзбекстанның Ташкент қаласының Шыршық маңында қазақ өнерінің бірқатар көрнекті тұлғалары шоғырланған. Олардың арасында Сыр өңірінің тумалары – ақын-жырау *Кенжеқожа Құлмырзаев* (1898 ж. Қызылорда облысы, Сырдария ауданы, Алмакесек ауылында дүниеге келген), әнші-жыршы *Құтбай Дүрбайұлы* (1906 ж. Қызылорда облысы, Жаңақорған ауданы, Өзгент ауылында дүниеге келген) және Оңтүстік Қазақстанның тумасы әнші-термеші *Ергешбай Жұмабаев* пен ақын-сазгер *Тынышбай Рахымовтың* тарихи-әлеуметтік қиындықтар мен ашаршылық кезеңдерінде әке-шешелері Ташкент маңына қоныс аударған болатын. *Ергешбай Жұмабаев* 1941 жылы, ал *Тынышбай Рахымов* 1946 жылы дүниеге келген. Аталған тұлғалар Шыршық маңындағы қазақ қауымдастығының мәдени өмірін жандандырып, қазақтың дәстүрлі музыкалық өнерін насихаттауға зор үлес қосқан.



I Құтбай Дүрбайұлы – туған жерінен алыс жерде өмір сүрсе де, Оңтүстік Қазақстанның Мырзашөл аймағында саналы ғұмырының басым бөлігін өткізген ***бесаспап бірегей тұлға***. Ол халыққа өзінің ән-жыры мен термелері арқылы жақын болып, олардың рухани дүниесін байытуға үлкен ықпал етті [1]. Бүгінгі күні тұлғаның музыкалық мұрасының ішіндегі ***терме-толғаулары*** бірнеше дереккөздер арқылы бізге жетіп отыр:

1. **Құтбай Дүрбайұлының өз орындауындағы ұнтаспалар** – бүгінгі күні ең құнды дереккөздердің бірі болып табылады. Ұнтаспаның қай жылы жазылғаны белгісіз, Ташкент қаласының «*Radio Tashkent International*» радио қорынан алынған, бірақ бізге ұнтаспа үзінділері жеткен. Ұнтаспа мен «Қазына» музыкалық-этнографиялық жинағындағы ноталық жазбалар бір-біріне сәйкес келеді.

2. Құтбай ақынның көзі тірі және жалғыз шәкірті – жыршы-термеші Оразқожа Бекахметұлы. Оның орындауындағы «*Құтбайдың өзімен таныстыру*» термесі бар және Құтбай ақынның еш жерде жарияланбаған «*Тойға шашу*» атты термесі бар. Бұл термені қазіргі таңда әнші-термеші Жақып Спатаев насихаттап жүр.

1. Өз орындауындағы аудиотаспадағы үлгілер	2. Шәкірті мен жалғастырушының орындауындағы үлгілер
1. «Кенжеқожаның ақындарға берген сыны» 2. «Кенжеқожаның екінші термесі» 3. «Кенжеқожаның үшінші термесі» 4. «Әкімгерейдің термесі»	1. Оразқожа Бекахметұлы орындауында «Құтбайдың өзімен таныстыру» термесі 2. Жақып Спатаев орындауындағы «Тойға шашу» термесі

3. Терме-толғауларға қатысты келесі құнды дереккөз – беделді музыкатанушы **музыкатанушы Талига Бекхожинаның** 1979 жылы жарық көрген «*Қазына*» музыкалық-этнографиялық жинағындағы ұсынылған ноталық үлгілер болып табылады:

«Қазына» жинағындағы ноталық үлгілер		
1964 жыл	1969 жыл	1974 жыл
«Кенжеқожаның ақындарға берген сыны» «Кенжеқожаның термесі» Кенжеқожаның термелері (I-III) «Әкімгерейдің термесі»	«Құтбайдың өзімен таныстыруы» «Құтбайдың Нартайға айтқаны» «Партия туралы жыр»	«Нартай сазы»

Мақала аясында Құтбай Дүрбайұлының халық арасында есімдері және әйгілі әнші, ақын *Нартай Бекежанов*, жырау *Кенжеқожа Құлмырзаев* және ақын *Әкімгерей Қоспанов* тұлғаларының термелері қарастырылады. Жалпы Құтбай Дүрбайұлын: 1) орындаушы ретінде (Нартай ақынның «*Нартай сазы*»), 2) мақам-саз шығарушы ретінде (жырау *Кенжеқожа* мен ақын *Әкімгерейдің* термелері) және 3) ақын-композитор ретінде («*Құтбайдың Нартайға айтқаны*», «*Құтбайдың өзімен таныстыруы*», «*Партия туралы жыр*») қарастырған жөн.

1. Нартай Бекежановқа қатысты Құтбай ақынның термелері (№ 21 «Құтбайдың Нартайға айтқаны», № 22 «Нартай сазы»).

Деректерде Нартай ақынның бір шәкірті *Арзолла Молжігіт* (1929-2002жж) болса, екіншісі *Құтбай ақын* екенін біле бермейді [2]. Құтбай ақынның орындауында жеткен Нартайдың «*Нартай сазы*» **термесі** Арзолла Молжігіт орындауында «*Мен кіммін*» деген атаумен беріліп жүр. «*Нартай сазы*» термесінен Нартай ақынның өмір жолының үзінділерін байқауға болады.

Терменің негізгі идеясы – Нартайдың өнерге деген құрметі мен барлық қиындыққа қарамастан мойымағандығы. Сондай-ақ, халықтың ықыласы мен қошеметінің өзінен көңілі көтеріліп, «Лұқпандай» болатындығын айтады. Бұл жердегі «Лұқпандай» сөзі Лұқпан Хакімге қатысты. Ал, **«Құтбайдың Нартайға айтқаны»** 1936 жылы Нартай мен Құтбай ақындардың кездескен сәтінде Құтбайдың шығарған төл дүниесі [3]. Бұл терме шын ақынның мінезі мен сипаты туралы өрбиді. Автордың айтуы бойынша, ақында мінез бен сөз шеберлігі терең болуы керек.

2. Жырау Кенжеқожа Құлмырзаевқа қатысты мақам-саз шығарушы ретінде Құтбай ақынның термелері (№14 *«Кенжеқожаның термесі»*, №15 *«Кенжеқожаның бірінші термесі»*, №16 *«Кенжеқожаның екінші термесі»*, №17 *«Кенжеқожаның үшінші термесі»*, №18 *«Кенжеқожаның ақындарға берген сыны»*).

Жинақта түсірілген термелерді зерделей келе Құтбай ақын шығармашылығында ақын, жырау **Кенжеқожа Құлмырзаевтың** орны ерекше екенін аңғарамыз. *Кенжеқожа Құлмырзаев* 1890-1945 жж. Қызылорда облысы, Сырдария ауданы, Алмакесек ауылында дүниеге келген. Жырау, ақын-импровизатор [4]. Құтбайдың орындауынан бөлек Сыр өңірінің жыршылық дәстүрінде *Кенжеқожа Құлмырзаевтың* термелері орындалып жүр. Мысалы, Күнсұлу Түрікпеннің орындауындағы «Шайырлар хақында» термесі сөзі Кенжеқожа Құлмырзаевтікі, әуені сыр өңірінің халық мақамы.

Мақалада жырау Кенжеқожа Құлмырзаевтың термелеріне қысқаша мазмұндық талдау беруді жөн көрдік. **«Кенжеқожаның термесі»** ақын тек өзін таныстырып қана қоймай, жақсы мен жаманның айырмасын көрсетіп, үлгі-насихат айтады. Ғұмырдың қысқалығы, ажалдың бәріне ортақ екені теңеулер арқылы жеткізіледі. **«Кенжеқожаның бірінші термесінен»** жігіттерге тікелей бағытталған насихат үлгісі байқалады. Жігітке тән қасиет – бірсөзділік, ал тәкаппарлық – адам бойына жат мінез. Автор осыны айқын жеткізеді. Сондай-ақ өмірден өз жолын таба алмаған жанды түзету – бос әурешілік екенін ескертеді. **«Кенжеқожаның екінші термесі»** Адам бойында кездесетін һәм жақсы, жаман қасиет туралы, сұлу бойжеткеннің өз теңіне қосылу сынды әлеуметтік тақырыптардан да алыс емес. Ойлы адамдарды «шам» («жақсыдан шығады сөз шам секілді...») арқылы сипаттап, сол сияқты шұғылалы, жарық адам болуды мақсат тұтады. **«Кенжеқожаның үшінші термесі»** жүйріктің жалпы болмысы ерек болатынын, нағыз жүйрік «шап» дегенде-ақ жөнелетінін айтады. **«Қаршыға құстай түйіліп»** яғни сұлуланып тұруы, **«Иіріміндей Ертістің»** өріліп әдемі болуы нағыз жүйріктің болмысы мен мінезінің ерекшелігін айтады. **«Кенжеқожаның ақындарға берген сыны»** термесі шешендік өнерді жоғары бағалап, халыққа жақсы сөз жеткізу керектігін айтады. Ол өткен ғасыр шығыс ғұламаларын тілге тиек етіп, олар айтқан сөздер адамзатқа қалай үлгі болғанын көрсетеді. Термеде сөздің құндылығы мен өнердің мәні ашылады.

3. Ақын Әкімгерей Қостановқа қатысты Құтбай ақынның термесі (№19 *«Әкімгерейдің термесі»*).

Құтбай ақынның шығармашылығы Әкімгерей Қостановпен де тығыз байланысты. *Әкімгерей Қостанов* 1878 жылы Орынбор облысы, Бөрте ауылында дүниеге келген. Ақын Әкімгерей қазақ даласының батыс-оңтүстік бөлігін, Ташкент, Қарақалпақстан өңірлерін аралап жүріп жыр айтқан [Википедия]. Құтбай Дүрбайұлының орындауындағы **«Әкімгерейдің термесі»** Білім мен еңбекті алға тартып, адам өмірінде осы екі қасиет арқылы жетістікке жететінін жеткізеді.

4. Құтбай Дүрбайұлының төл термелері (№ 20 «Құтбайдың өзімен таныстыруы», № 21 «Құтбайдың Нартайға айтқаны», №25 «Партия туралы жыр»).

Жыршылық дәстүрге сай Құтбай ақынның да өзімен таныстыру термесі бар. **«Құтбайдың өзімен таныстыру»** термесінде өзін таныстырып қана қоймай, ақын өз ғұмырында артында хат қалдыруға тиіс екендігін айту арқылы ақынның сипатын ашады. Ақын шығармашылығы өз дәуірінің жаршысы болады. Сондай дәуірді дәріптейтін Кеңес кезеңінде шыққан Құтбай ақынның **«Партия туралы жыр»** термесі. Бұл термеде еңбекші халықтың партиясы мадақталып, жастарды білім алуға, еңбек етуге үндейді.

Қорытындылай келе, Құтбай Дүрбайұлының орындауындағы термелердің ноталық үлгіде сақталуы – дәстүрлі өнеріміздің баға жетпес мұраларының бірі. Термелерді мазмұндық сипатына қарай саралай отырып, дәстүрлі терме жанрына тән тақырыптық-идеялық бағыттар бойынша жіктеуге болады:

1. өнерпаздың бейнесін және ақынның өз тұлғасын таныстыру;
2. Нартай ақынды ұстаз үлгі тұтуы;
3. жақсы мен жаманды суреттеу;
4. замана шындығын жыр арқылы жеткізу;
5. ажал туралы философиялық пайымдау;
6. ақынның рухани болмысы туралы пәлсапалық ой.

Осылайша, Құтбай Дүрбайұлының термелері қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің бір арнасы ретінде бағаланады.

II Құтбай Дүрбайұлының шығармашылығы – қазақ дәстүрлі музыкалық мәдениетінің шетелдік ортада сақталауы мен дамуының ерекше үлгісі. Өзбекстанда өмір сүрген жылдары ақын ұлттық өнерді берік ұстанды, алайда жергілікті жердің дәстүрлі наным-сенімдері, ұстанған салтына қарай интеграцияланды. Құтбай ақынның бізге жеткен фотоларынан басындағы *«дуппи»* деп аталатын өзбек халқының бас киімін байқаймыз. Киім үлгісінен бөлек жанына серік болған домбырасынан да өзгешелікті аңғарамыз. Бұл домбыраны 1950 жылы өзбек шебері, ең танымал үш шебердің бірі *Усман Зуфаров* жасаған [2]. Усман аспаптарды жаңа үлгіде эксперимент жасаған. Ең кең тараған аспап жасау тәсілі – жинамалы. Осындай жинамалы аспаптарының бірі – Құтбай Дүрбаевтың қолында болған. Домбыраның шанағы өзбек халқының *рубаб* аспабына, ал мойнындағы ою-өрнек *дутар* аспабына ұқсас. Аспаптың пішіні мен түрі домбыра аспабына ұқсамағанымен, құндылығы – дәстүрлі



пернелік жүйеде жасалынып, үнінде қазақтың қара домбырасының күмбірі сайрап тұр. Құтбай Дүрбайұлының домбырасы дәл сол қалпында сақталып тұр. Қазіргі күні домбыра шәкірті *Оразқожа Бекахметовте* [2].

Бесаспап тұлға Құтбай Дүрбайұлының бір қыры – *күйшілік*. Жыршы-зерттеуші *Берік Жүсіповте* өз еңбегінде сыр өңірінің күйшілерерінің қатарына Құтбай Дүрбайұлында жатқызған [5]. Құтбай Дүрбайұлының күйшілігі туралы досы Нұрали Өткелбаевта өз жазбасында: «Құтекем домбыра тарту шеберлігіне ие еді. Қазақтың күйлерін орындайтын. Екеулеп тартатын күйіміз «Кеңес», «Есжанның күйі» және «Шалқыма» болатын. Құтекем домбырада өзбектің ұлттық аспаптық шығармаларын шебер ойнаған, олар – «*Мінәжат*» пен «*Рахат*» [6].

Жалпы *мінәжат* сөзі (араб. сыбырлап сөйлеу, үнсіз егіліп тілеу, жалбарыну) тілек, дұғаның бір түрі [Википедия]. *Мұнажат* – түркі халықтарының дәстүрлі мәдениетіндегі терең тамыр жайған рухани жанр. Ал, өзбек халық музыкасы аясында *мұнажат (munojat)* жанры маңызды, алады, әрі ол түрлі көркемдік формаларда көрініс табады. Өзбек музыкалық мұрасында мұнажат жанрының үш негізгі түрі дамығаны 1) *аспаптық сүйемелмен орындалатыу мұнажат*; 2) *вокалдық-әуендік мұнажат*; 3) *сахналық-би мұнажат*. Жалпы, қазақ дәстүрлі өнерінде мінәжат жанры жылшылық дәстүрде орын алған. Қазақ даласының Сыр бойындағы ақын-жыраулар шығармаларында (*Омар Шораяқұлының, Ерімбек Көлдейбекұлының, Нұртуған Кенжесұлұлын*) исламдық мәдениет тағлымымен танылатын жанрлардың бірі – мұнажат (мұнажат) [7].

Келесі «*Рохат*» (*Rihat*) – өзбек халқының мәдени мұрасында ерекше орын алатын дәстүрлі музыкалық жанрлардың бірі [Википедия]. «Рохат» сөзі «Ләззат», «рахат» деген мағына береді. «Рохат» жанры көбінесе ұлттық аспаптардың (дutar, танbur, най және т.б) сүйемелдеуімен орындалады. Өзбек халқында бұл жанр өзінің көркемдік-эстетикалық ерекшеліктермен және терең мағыналық мазмұнымен танымал [Википедия]. Өкінішке орай, аталған «*Мінәжат*» пен «*Рахат*» шығармалары ноталық үлгіде де, ұстаспасы да сақталмаған.

Өзбек елінде мәдени ортаға бейімделуінің нақты көрінісі ретінде Құтбай Дүрбаевтың шығармашылығындағы «*Сұлу*» әнін атап өтпеуге болмайды. Бұл ән – түркімен халқының классик ақыны *Мақтұмқұлидің* өлеңіне жазылған туынды. Өлеңді қазақ тіліне ақын Ғали Орманов аударған. Аталған әннің орындалуы жайында досы Нұрали Өткелбаев өз жазбасында: «Құтекем қарақалпақ, түркімен тіпті өзбек тілінде әнді шебер орындайтын. Сол елдің тіліне әбден үйреніп, солар секілді орындайтын», – деп жазады [6]. Бүгінгі күнге ән Құтбай Дүрбаевтың орындауында және «*Қазына*» жинағында ноталық үлгіде сақталған.

Қорытындылай келе, *Құтбай Дүрбайұлы* – қазақ халқының дәстүрлі музыкалық мұрасын өзге елде жүріп те насихаттай білген бесаспап өнер иесі. Өзбекстанда өмір сүрген жылдары сол қоғамға бейімделді. Алайда ол туған төл өнерінен ешқашан қол үзген емес. Құтбай қазақтың қара домбырасын жанына

серік етіп, әншілік пен жыршылық және күйшілік дәстүрін жалғастырып, ұлттық рухты биік ұстап өтті.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Сынабай Қ. Бірегей тұлға Құтбай Дүрбайұлы (зерттеу бастамасы)// «XIV-ші Боранбаев оқулары: іс-әрекеттегі үздіксіз көркемдік білім берудің заманауи дамуы» ҚҰӨУнің халық.лық ғыл.прак.лық конференциясы. Астана, 2024. – 418-424б. [Электронды ресурс] URL: <https://kaznui.edu.kz/content/7/Сборник%20Боранб%20чтения%202025.pdf>
2. Сынабай Қ. Құтбай ақын туралы видеосұхбат [Видеожазба]. – Шымкент, 02.01.2025. – Жеке қор.
3. Бекахметов О. Жыр дүлділі // Нұрлы жол. – 03.04.1996.
4. Бекхожина Т. Қазына (музыкалы-этнографиялық жинақ). – Алматы: Жалын, 1979. – 112 б.
5. Жүсіпов Б. Жиделі байсын күйлері. – Алматы: Ғылым, 2000. – 288б.
6. Өткелбаев Н. Ән мен жырдың дүлділі Құтбай ақын. – Ташкент, 2006. – 35 б.
7. Байбосынова Ұ. Сыр бойындағы шайырлық дәстүр және ислам: монография. – Алматы: Апа-б, 2022. – 192 б.

ҚАЗАҚ ОПЕРАЛАРЫНДАҒЫ ХОР САХНАЛАРЫНЫҢ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ ҚЫЗМЕТІ

*Исмагулов Д.К., Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
«Дирижерлау» мамандығының I курс магистранты
Ғылыми жетекшесі – өнертану кандидаты, доцент Мукан А.О.*

Қазақтың опера өнері – ұлттық музыка мәдениетінің маңызды салаларының бірі ретінде, өзінің даму жолында вокалдық-симфониялық жанрлармен қатар, хор өнерін де белсенді түрде игеріп, оның драматургиялық әлеуетін шығармашылықпен пайдаланып келеді. Операдағы сахналары көріністері – композитордың эстетикалық және идеялық тұжырымдарын жеткізудің қуатты құралы ретінде танылып отыр.

Осы зерттеу жұмысының өзегі – қазақ операларындағы хор сахналарының драматургиялық қызметін анықтау және олардың композиторлық шешімдер мен сахналық құрылымдағы орнын айқындау. Бұл тұрғыда «Қыз Жібек» (Е. Брусиловский), «Абай» (А. Жұбанов пен Л. Хамиди), «Еңлік – Кебек» (Ғ. Жұбанова), «Абылай хан» (Е. Рахмадиев) операларының материалдары зерттеу нысаны ретінде алынбақ.

Зерттеу барысында хор сахналарының опера драматургиясындағы қызметі әрбір шығармадағы сюжет дамуына, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты бейнелеуге, тарихи-көркем кеңістікті қалыптастыруға және ұлттық музыкалық стильді танытуға қалай үлес қосатынына ерекше назар аударылады. Хор партияларының драматургиялық мәнін талдау арқылы хордың тек музыкалық элемент емес, операның тұтастығына әсер ететін көркемдік фактор екенін негіздеуге тырысамыз. Бұл тақырыптың өзектілігі – қазақ операсының қалыптасуы мен дамуында хор өнерінің қаншалықты маңызға ие болғанын

айқындап, ұлттық музыкалық театрдағы хордың функцияларын тереңірек түсіну қазақ операсындағы орындаушылық және сахналық тәжірибені байыта түсу мүмкіндігінде жатыр.

Қазақ музыка өнерінің даму тарихында музыкалық театрдың орны ерекше. Себебі, XX ғасырдың алғашқы жартысында қазақ даласында қалыптаса бастаған музыкалық-драмалық қойылымдар мен халықтық спектакльдер кейінгі кәсіби опера жанрының іргетасын қалады. Бұл кезең – композиторлар мен режиссерлер үшін ұлттық опера тілін іздеу мен қалыптастыру жолындағы маңызды мектеп болды [1, б.12]. 1934 жылы қойылған «Қыз Жібек» музыкалық спектаклі осы процестің бастамасы саналады. Классикалық эпосқа негізделген бұл қойылым драматургия, музыкалық форма және сахналық шешім тұрғысынан опера жанрына жақындады. Ол халық музыкасына сүйенгенімен, симфониялық оркестр, көпдауысты хор, жеке партиялар мен ансамбльдердің қолданылуы арқылы жаңа сапалық деңгейге көтерілді. Көп ұзамай бұл бағыт өзінің жалғасын А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абай» операсында (1944) тапты. Мұнда музыкалық театрдың көркемдік тәсілдері классикалық опералық құрылыммен үйлесіп, жеке партиялар мен хор көріністерінің драматургиялық функциясы тереңдетілді. Қазақ операсының дамуы кейінгі кезеңде де музыкалық театр мен тарихи-драмалық дәстүрлерді сабақтастыра отырып жалғасын тапты. Ғ. Жұбанованың «Еңлік – Кебек» (1975) операсы – ұлттық опералық драматургияның жаңа көркемдік белесі. Абай дәуіріндегі тарихи-әлеуметтік жағдайды суреттей отырып, композитор трагедиялық сюжетке заманауи композиторлық жазу әдістері мен ұлттық интонациялық тіл арқылы терең мазмұн берді. Хор партиялары қоғам мен көпшілік бейнесін ғана емес, трагедиялық ахуалдың терең ішкі сезімдік қабатын ашуға бағытталған. Ал Е. Рахмадиевтің «Абылай хан» (2000) операсы – тәуелсіздік дәуіріндегі опералық өнердің биік жетістігі. Бұл эпикалық шығарма – тарихи тұлға Абылай ханның бейнесін опера сахнасына шығара отырып, ұлттық рух пен мемлекеттілік идеяларын алдыңғы қатарға қояды. Мұнда хор сахналары бұрынғыдан да кең масштабта ұсынылып, халықтың тағдыры мен рухани ерік-жігерінің көркем символына айналады.

Қазақ опера өнерінде хор сахналарының маңызы зор. Олар оқиғаның мазмұнын ашатын, халықтың ішкі жан дүниесін, күйзелісін, қуанышы мен қайғысын көркем жеткізетін қуатты көркемдік құрал ретінде танылады. Хор арқылы композиторлар халықтың бейнесін, тарихи жағдайға деген қоғамдық көзқарасты, әлеуметтік қарсылықты немесе ұлттық бірлікті бейнелейді. Осы тұрғыдан алғанда, хор сахналары опера драматургиясының маңызды құрылымдық элементі болып саналады.

«Қыз Жібек» операсында халық музыкасы кеңінен қолданылып, фольклорлық материал опера драматургиясына лайықталып өңделген. Опера толыққанды кең масштабты хор көріністерінен тұрмағанымен, композитор жекелеген эпизодтарда хорды әсерлі, эмоционалды көркемдік құрал ретінде қолдана білді.

Кесте 1. «Қыз Жібек» операсындағы хор сахналары

I Перде	Көш керуен; Қыздардың шығуы және хор; Дүриянің әні және хор; Қыз жібектің шығуы; Қыздар хоры «Сәулем ай»
II Перде	Хор; Шашу; Хор және Төлегеннің әні;
III Перде	Ақ құм;
IV Перде	Дүние ай;

Р. Байғұлақованың зерттеуінде «Қыз Жібек» операсының прологы халық жыршысы – жыраудың толғауына негізделген вокализбен орындалатын хор арқылы ашылатыны атап өтіледі. Бұл эпизод эпостық сипаттағы сюжеттік желінің басталуын бейнелейтін терең философиялық, ойлы кіріспе қызметін атқарады. Жыраудың бейнесі арқылы композитор қазақтың бай ауыз әдебиеті мен жыршылық дәстүрін опералық драматургиямен сабақтастыра білген [2, б.57]. Операдағы ең әсерлі сахналардың бірі – II пердедегі «Шашу» болып табылады. Бұл көрініс – дәстүрлі қазақ тойының көркем көрінісін сахналық формада бейнелейтін хореографиялық-хорлық сахна. Оның драматургиялық қызметі аса маңызды: бұл сахнада халықтың қуанышы, келешекке деген үміті, Жібек пен Төлегеннің тойына дайындық, шынайы шаттық пен ұлттың мәдени коды бейнеленеді. Хор әуенінің интонациялық негізі операның басты музыкалық тақырыбы – «Гәкку» әніне құрылған [2, б.58].

Опера трагедиялық нотада аяқталады. Соңғы сахнада төрт дауысты әйелдер хоры «Гәкку» әнінің әуеніне құрылып, қайғылы әрі мұңды әсер тудырады. Бұл жерде хор музыкалық фон емес, драматургиялық мазмұнды жеткізетін маңызды кейіпкер ретінде ұсынылған. Хор – Жібектің құрбылары, Бекежан мен Төлегеннің сарбаздары, ауыл тұрғындары мен Базарбайдың қол астындағы халқының дауысы, сол арқылы композитор ұжымдық образды музыкалық тұрғыда шебер ашады [2, б. 59].

Хор фактурасында – унисон-октавалдық құрылымдардан бастап қарапайым гомофонды-гармониялық баяндауға дейінгі кең диапазон байқалады. Бұл тәсілдер композитордың фольклорлық материалды нәзік те шебер қолдана отырып, дәстүрлі музыканы опералық тілмен бейнелеудегі жаңашылдығын көрсетеді. «Қыз Жібек» операсындағы кейбір хор сахналары тікелей драматургиялық міндетті атқармағанымен, олардың барлығы операның біртұтас сюжеттік құрылымына қызмет етеді және жалпы эмоционалдық фонды қалыптастырады [2, б. 60]. Бұл – қазақ операсындағы алғашқы хормен жұмыс істеу тәжірибесінің бір көрінісі. Оның қарапайымдылығы мен камералық сипатына қарамастан, композитор халықтық интонацияны опералық көркем тілге тиімді көшіру арқылы қазақ музыкалық драматургиясының жаңа бағытына жол ашты.

«Абай» операсында авторлық музыка мен Абай Құнанбайұлының әндері үйлесімді тоғысып, ұлттық музыка мәдениетінің биік деңгейін танытады. Операда хордың драматургиялық қызметі айрықша маңызды: халық өмірінің түрлі көріністері алғаш рет кең көлемде дәл осы хор арқылы сахна тіліне көшірілген.

Кесте 2. «Абай» операсындағы хор сахналары

I Перде	
II Перде	Халық хоры; Сырттанның ариозосы; Абайдың ариясы;
III Перде	Халық хоры; Хор мен би; Беташар әні; Қарлығаш әні мен биі; Қорытынды би; Айдардың әні;
IV Перде	Абайдың ариясы;

Хор сахналары ауыл өмірінің тынысын, қоғамдық қарым-қатынастарды, халықтың көңіл-күйі мен ой-армандарын көрсететін маңызды құрал ретінде қолданылады. Бұл сахналарда хор ұжымдық кейіпкер ретінде бой көрсетіп, оқиғаның ішкі мазмұнын тереңдетіп, эмоциялық әсерін күшейтеді. Әсіресе, халықтың Абайға деген құрметі мен қолдауы, оның әділеттілік жолындағы күресінің ортақ құндылық ретінде қабылдануы хор арқылы музыкалық түрде бейнеленеді. Операның финалында орындалатын Абайдың әніне құрылған хор сахнасы – философиялық түйін рөлін атқаратын көркемдік шешім. Бұл сахнада Абай тұлғасы жеке адамның ғана емес, бүкіл халықтың үмітін, арманын, рухани биігін бейнелейтін ұлттың ақыл-ой символы ретінде көрініс табады. Композиторлар хор арқылы Абайдың шығармашылығына тән терең ой мен адамгершілік сипатын музыкалық-драматургиялық құралдармен аша білді [3, б. 48]. Абай әндерінің негізінде құрылған хор эпизодтары халық пен ағартушы тұлғаның өзара байланысын, рухани сабақтастығын бейнелей отырып, қазақ операсындағы хор драматургияның жаңа деңгейін көрсетті.

«Еңлік – Кебек» операсында композитор қазақтың классикалық әдеби мұрасына – М. Әуезовтің драмасына және халық поэзиясына сүйене отырып, терең психологиялық және символикалық мазмұнды музыкалық бейнелеу тудырған. Бұл операда хордың рөлі ерекше: ол оқиғаның әлеуметтік аясын кеңейтіп, трагедиялық шиеленістің аясында халықтың жан дүниесін, күйзелісін, үмітін, әділетке деген сенімін бейнелейді.

Кесте 3. «Еңлік – Кебек» операсындағы хор сахналары

Пролог	Пролог
I Перде	
II Перде	
III Перде	Билер соты; «Бата» - халықтың батасы; Билер бас қосу салтанаты және сот шешімі; Абыздың монологу; Халық хоры; Үшінші актының соңғы хоры;
IV Перде	Мұң – жұрт қайғысы; Соңы;

Хор эпизодтары арқылы композитор өткен ғасырлардағы қазақ қоғамының өмір салтын, оның салт-дәстүрін, қоғамдық құрылымын сахнаға шығарады. Операдағы хор сахналары эпикалық баяндау мен драма арасындағы көпір

қызметін атқарады. Олар белгілі бір оқиғаны тек баяндап қана қоймай, оның мазмұндық және эмоциялық астарын ашуға көмектеседі. Операның шарықтау шегіндегі хор эпизодтары – халықтың қатыгез үкімге деген үнсіз наразылығын, Еңлік пен Кебекке деген аяныш пен құрметін білдіретін ұжымдық дауыс. Бұл көріністерде хор сахналық әрекеттің белсенді қатысушысына айналады. Халық образы кең көлемді вокалдық-полифониялық жазылымдармен, гомофонды және унисонды фактуралардың кезектесуімен берілген, бұл өз кезегінде музыкалық драматургияның тереңдігін арттырады [4, б.12]. Опера финалындағы хор – қасірет пен еске алудың көркем көрінісі. Мұнда халықтың тарихи жады, әділетсіздікке қарсы үнсіз наразылығы мен ұрпақтарға қалдырған сабағы айқын естіледі. Осы арқылы Ғ. Жұбанова хор сахналарын ұлттық драматургия мен философиялық мазмұнды біріктіретін көркем құралға айналдырып, қазақ опера өнерінде хордың қызмет аясын жаңа белеске көтерді.

«Абылай хан» операның мазмұндық-идеялық жүйесінде халық тағдыры мен ел тәуелсіздігіне қатысты өзекті мәселелер көркем бейнелеу арқылы ашылып, ұлт руханиятының терең қабаттарын танытады. Композитор шығармаға тән музыкалық драматургиясын қалыптастыру барысында халықтық-эпикалық дәстүрлерге, поэтикалық-фольклорлық жанрларға терең бойлай отырып, тарихи тұлғаның образын сомдады.

Кесте 5. «Абылай хан» операсындағы хор сахналары

Кіріспе	Кіріспе
I Көрініс	Сайыс;
II Көрініс	Қалмақ биі;
III Көрініс	Өрлеу;
IV Көрініс	Нар тәуекел;

Операдағы хор сахналары – драматургиялық құрылымның негізгі тіректерінің бірі. Олар көркемдік кеңістікті кеңейтумен қатар, ұлттық бірлік, халықтың тағдыры, ел болашағы туралы терең философиялық ойлармен астасады. Әсіресе, халық образы – ұжымдық кейіпкер ретінде – оқиғалар барысындағы шешуші сәттерде, тарихи бетбұрыс кезеңдерінде көрініс береді. Хор сахналарында халықтың Абылай ханға деген сенімі, елдің бірлігін сақтап қалуға ұмтылысы мен ішкі рухани толғаныстары айқын сезіледі.

Операда қолданылған терме, жұмбақ арбасу сияқты дәстүрлі фольклорлық формалар мен ұлттық өлшемдегі поэтикалық құрылымдар (жеті-сегіз буынды, он бір буынды өлең өлшемдері) тек жеке партияларда ғана емес, хорлық мәтіндерде де кездеседі [5, б.10]. Бұл шешім композиторға тарихи бейнелерді барынша шынайы жеткізуге мүмкіндік берді. Сонымен қатар, хор мен оркестрдің үйлесімділігі арқылы музыкалық сахналарда динамикалық серпін мен драматургиялық шиеленіс шебер өріледі. Төртінші көріністегі хор сахналары – халықтың үніне, ұлттың ар-намысына айналып, тарихи сана мен заманауи ұлттық идеяның тоғысында көрініс табады.

Осы зерттеудің нәтижесінде қазақ операларындағы хор көріністерінің композициялық және драматургиялық ерекшеліктері айқындалды. Хорлар опера құрылымында әртүрлі қызмет атқарады: бір жағынан, олар оқиғаны түсіндіруші, халықтың үнін жеткізуші болса, екінші жағынан, әрекетке тікелей араласып, драмалық шиеленісті күшейтетін белсенді күш ретінде көрінеді. Жалпы алғанда, хор көріністері – қазақ операсының көркемдік тұтастығын қамтамасыз ететін, идеялық-мазмұндық салмағы терең, драматургиялық тұрғыдан маңызды компоненттердің бірі. Олар арқылы шығарма кейіпкерлерінің ішкі күйі, қоғамдық көзқарас, ұлттық мүдде көрініс табады. Хорлар операның эмоционалдық аясын кеңейтіп, тыңдарманмен байланыс орнатады. Композиторлар хорды әртүрлі тәсілдермен өңдеп, музыкалық драматургияға жаңа тыныс береді.

Алдағы уақытта бұл тақырыпты тереңірек зерттеу мүмкіндіктері зор. Атап айтқанда, хор көріністерінің драматургиялық дамуын, интонациялық желісін, сахналық және оркестрлік деңгеймен өзара байланысын семантикалық және структуралық тұрғыда қарастыру – қазақ опера өнерінің ұлттық ерекшеліктерін тереңірек тануға жол ашады. Хорды тек музыкалық мәтін ретінде емес, театрлық әрекеттің маңызды құралы ретінде қарастыру – бұл бағыттағы зерттеулерге тың серпін береді.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Мосиенко Д.М. Казахский музыкальный театр история становления: автореф. дисс... канд. иск. – Москва, 2016. – 22 с.
2. Байгулакова Р. Т. Жанрово-эстетические истоки в хоровых сценах оперы «Кыз Жибек» Е. Брусиловского // Система знаний в вопросах развития науки и образования: сборник научных трудов. – Казань: ООО "СитИвент", 2021. – С. 56-60.
3. Кречетова, Ю. А. Обрядовые сцены в опере А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай»// Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3(26). – С. 45-50.
4. Абулгазина Г. К. Казахская эпическая опера семидесятых годов: автореф. дисс... канд. иск. – Москва, 1990. – 18 с.
5. Мусагулова Г.Ж. Некоторые аспекты оперного искусства Казахстана на современном этапе // World science. 2016. №1 (5). – С.9-14.

АДАЖИО СПАРТАКА И ФРИГИИ: ГОЛОС ЛЮБВИ В БАЛЕТЕ ХАЧАТУРЯНА

***Накыспекова Р. Ж., магистрант 1 курса специальности «АВАК»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Курмангалиева М.С.***

Арам Хачатурян (1903) – армянский советский композитор. Один из ярких композиторов XX века. О творческом наследии композитора написано много научных трудов и монографий: Арутюнян М.Г. «Арам Хачатурян» (на арм.яз.), Мартынов И.И. «Арам Хачатурян». Тигранов Г.Г. «Арам Хачатурян», Тигранов Г.Г. «Балеты А. Хачатуряна», Тигранова И.Г. «Лирические образы в творчестве А. Хачатуряна», Чеботарян Г.М. «Полифония в творчестве А. Хачатуряна». Творчество А. Хачатуряна обобщает лучшие достижения армянского композиторского творчества и продолжает их развитие в русле новых эстетических воззрений советского и мирового симфонизма. Вбирая в себя мощный заряд новых выразительных средств, она открывает широкие перспективы для развития композиторского искусства последующих десятилетий и, в первую очередь, для композиторского творчества первых послевоенных лет [3, с. 11].

В числе наиболее известных произведений Хачатуряна — Концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, Танец с саблями из балета Гаянэ, Классическими образцами хачатуряновского симфонизма стали фортепианный и скрипичный концерты, Вторая симфония, балет «Спартак» [5, с. 116].

Среди этих сочинений особое место занимает балет «Спартак» — одно из самых масштабных и выразительных произведений Хачатуряна, в котором особенно ярко проявились характерные черты его композиторского стиля: монументальность формы, насыщенность оркестровки, богатство мелодики и эмоциональная выразительность.

В декабре 1941 года, В самые трагические дни Великой Отечественной войны, Хачатурян В газетной статье сообщал о своих творческих планах: «В 1941 году по заказу Большого театра СССР, совместно с либреттистом Н. Д. Волковым и балетмейстером И.А.Моисеевым я приступаю к работе над балетом «Спартак» ... Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак». Этот образ, давно привлекавший Хачатуряна, казался ему особенно актуальным в связи с ожесточенной борьбой, которую приходилось вести нашему народу. Об этом композитор также упоминал в одной из статей: «Некоторые были удивлены выбором мною этой темы, упрекали за уход в глубь истории. Но мне кажется, что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. Нужно, чтобы народы

знали и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело подымался против поработителей за свою свободу и независимость» [1].

Как известно, работа над балетом шла три с половиной года и была закончена в феврале 1954 года. 27 декабря 1956 году была премьера «Спартак» в ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (Мариинский), в постановке Л. Якобсона [2].

В 1958 году спустя полтора года премьера состоялась в Москве, в постановке И.Моисеева. Балет приобрел широчайшую популярность и был поставлен во многих городах и странах СНГ и восточных стран. В 1968 году в Москве «Спартак» был поставлен Ю.Григоровичем. Он отличался от других постановок более большим психологизмом, напряженностью, трагичностью.

Стоит отметить, что в Астана – опера постановка «Спартак» осуществляется в редакции Ю. Григоровича

Сюжет балета «Спартак» основан на историческом восстании гладиаторов под покровительством Спартак против Римской империи. Либретто балета подчеркивает борьбу за свободу, героизм и трагическую любовь. Большой спектр психологических нюансов предполагает наличие особого драматизма, мощности, музыкально-хореографическую яркость и выпуклость. Хачатурян использует богатую палитру тембровых оттенков, сочетая мощные фанфары и драматические моменты с тонкими, лирическими пассажами, что придает каждому эпизоду особую окраску. Хореография, в свою очередь, тесно связана с музыкальными темами, усиливая выразительность танцевальных движений и создавая гармоничное взаимодействие между музыкой и движением. Все эти элементы совместно создают незабываемую атмосферу балета, наполненную напряжением, страстью и трагизмом.

Балет состоит из 3 действиях, 12 картин, 9 монологов. В первом действии балета «Спартак» начинается восстание гладиаторов, происходит военное наступление Рима, в ходе которого Спартак и Фригия становятся пленниками. Далее на рынке рабов они разлучаются, и Фригия чувствует приближение беды. Во втором действии балета продолжается восстание Спартак. На Аппиевой дороге восставшие спартаковцы призывают пастухов и народ присоединиться, а Спартак становится их предводителем, но его мысли о Фригии не покидают его. В шестой картине Спартак находит Фригию на вилле Красса, но радость встречи омрачается появлением патрициев с Эгиной, из-за чего им приходится скрываться. В монологе Эгины она выражает желание завоевать Красса и стать частью римской знати. Спартак сражается с Крассом, побеждает, но, не желая расправы, предлагает честный поединок, после чего Красс уходит в позоре, а повстанцы ликуют. В третьем действии балета Спартак сталкивается с местью Красса. В последнем бою Спартак и его друзья погибают. Спартак до конца сражается, но в итоге его распинают на копьях. Реквием — Фригия находит тело Спартак и, горько оплакивая его, возносит молитву о вечной памяти героя [4].

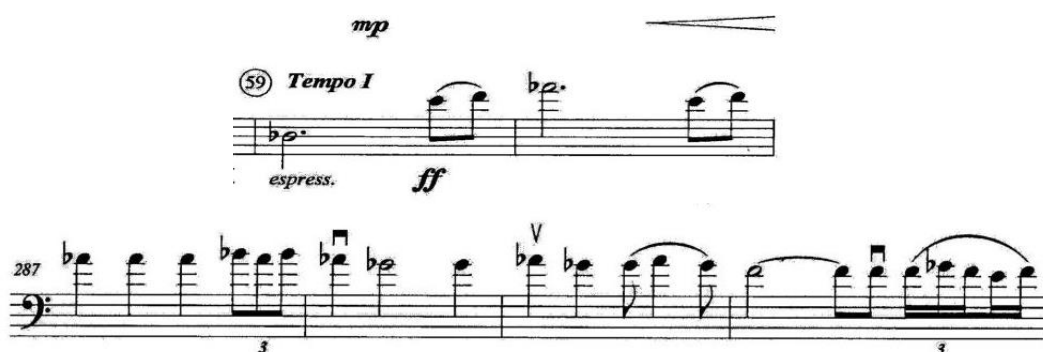
Балет «Спартак» это один из шедевров мировой классики, в котором особую роль играет Адажио Спартак и Фригии, которое наполнено лиризмом, драматической силой и чувственностью. Адажио Спартак и Фригии из второго

акта балета, которая является монологом двух сердец. Данный фрагмент — это один из самых проникновенных музыкально хореографических моментов, символизирующего чистую, искреннюю любовь, обреченную на трагический конец.

Звучание виолончели в этом адажио как поющие сердца, погружает слушателей в интимный мир двух героев. Тембр виолончели передает тонкую гамму эмоций — от нежности до безысходной боли в любви. Каждая фраза отражает душевный разговор между героями, их желание и стремление к свободе и мечте о лучшей жизни.

Тема виолончели построена на широких, протяжных линиях, которые создают бесконечное тяготение к друг другу (см. пример 1).

Пример 1. Балет «Спартак», партия виолончели, 285-290 мм.



Эта выразительность становится голосом их любви, наполненной тоской и надеждой. Виолончель становится тут голосом героев, Спартака и Фригии. Музыкальная тема Адажио находит полное отражение в хореографическом решении, что способствует глубокой гармонии между музыкальным и танцевальным компонентами. Постановка подчеркивает хрупкость и в то же время силу любви двух влюбленных, а связь между героями передает усиление восприятия их взаимоотношения и их диалога между собой. Тягучие и плавные линии виолончели синхронизируются с движениями танцоров, которые передают свои эмоции и чувства и напряжение через свои движения, жестами и позами. Адажио характеризуется многочисленными поддержками, медленными движениями, поворотами и протяжными жестами, которые органично сливаются с музыкальным сопровождением, создавая гармоничное восприятие.

Лейтмотивом в Адажио Спартака и Фригии служит мелодия виолончели, которая символизирует глубину их чувств, стремление к свободе и неизбежность трагической судьбы. Музыкальные особенности лейтмотива, в частности протяжная, напевная мелодия виолончели, создают ощущение интимности и нежности. Гладкие легато-фразы в исполнении инструмента передают душевную теплоту, тоску и стремление героев друг к другу. Переплетение мелодических линий в оркестре символизирует их единство.

Стоит рассмотреть музыкальную структуру, в частности, как виолончель перехватывает партию флейты и передает её гобою, что, на мой взгляд, отражает

эмоции Фригии — печаль и надежду. Далее следует соло гобоя, после чего вступает виолончель, придавая музыкальному материалу дополнительную глубину.

Адажио написано в трехчастной форме, каждая из частей несет не просто функциональную, но и эмоциональную нагрузку. Вступление подготавливает к появлению главной музыкальной темы адажио, но сама партия Фригии (партия соло) – это нежный танец – мечты о будущем.

Композитор рисует образ полной неги с восточными интонациями, мелизмами, трелями (в верхних регистрах у флейты – божественно чистый звук), хроматически спускающимися гармоническими аккордами, ритмическими акцентными рисунками с подчеркиванием слабых долей (синкопы).

Вступление виолончели служит прелюдией к появлению главной партии адажио. Следует отметить, что одна из ключевых ролей виолончели в этом разделе — это предвосхищение главной темы, создание атмосферы любви и грации, которая затем подхватывается и выражается через соло гобоя (см. пример 2).

Пример 2. Балет «Спартак», партия виолончели, 190-204 тт.



С 219-го такта наблюдается нарастание напряжения, которое можно описать с музыкальной точки зрения как постепенное усиление эмоционального воздействия. После завершения соло гобоя виолончель играет ключевую роль в подготовке скрипачей к раскрытию главной темы.

В момент главной темы у виолончели, альты и арфы звучат гармонические вертикали, что способствует эмоциональному нагнетанию через динамику и смену темпа. Все движения Фригии плавны, при этом используются такие элементы, как батман (battement), ронд (rond), пируэт (pirouette) и па де бурэ (pas de bourrée). Контраст быстрых и медленных движений, а также замедление, символизируют противостояние или эмоциональные контрасты. Далее возникает нарастание напряжения, когда в музыкальной ткани начинают звучать все струнные, медные и ударные инструменты, создавая интенсивное эмоциональное воздействие.

Адажио в балете — медленный, выразительный танцевальный эпизод, часто исполняемый в паре (па-де-де). Его функции могут заключаться в выражении чувств или развитии драматической линии. Например: лирический адажио выражается в адажио Марии и Гирея в «Бахчисарайский фонтан», где передаются такие эмоции как: любовь, тоску, нежность и грусть, а драматическое адажио проигрывается в адажио Спартака и Фригии в «Спартак» где передается внутренняя борьба героев.

Сложные музыкальные структуры, яркие лейтмотивы и выразительная хореография усиливают воздействие на зрителя, позволяя почувствовать внутренний мир персонажей и их стремление к свободе. Это произведение, безусловно, продолжает вдохновлять и восхищать зрителей, оставляя глубокий след в истории мирового балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Boutique-project.ru. Балет «Спартак» // Boutique-project. — 2021. — Режим доступа: <https://www.boutique-project.ru/reading/articles/325>
2. Национальный музей Арама Хачатуряна. Балеты // Национальный музей Арама Хачатуряна. — Режим доступа: https://www.khachaturian.am/rus/works/ballets_2.htm
3. Зурабян Ж. П. Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Жанна Петросовна Зурабян. — М., 1983. — 209 с.
4. Астана Опера. Балет «Спартак» // Астана Опера. — Режим доступа: <https://astanaopera.kz/repertoire/detail/19>
5. Шахназарова Н.Г. Арам Хачатурян. В кн.: Музыка республик Закавказья. Сб.статей. - Тбилиси, Хеловнеба, 1975, с.99-118.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ОБРАБОТОК ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ М. НУРЛАНОВА

Нурланов М., магистрант 2 курса, специальность «Инструментальное исполнительство (виолончель)»

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

Научный руководитель – доктор PhD Бекенова А.С.

Одной из значимых тенденций в казахстанской академической музыке является создание авторских обработок фольклорных и устно-профессиональных источников для различных инструментальных составов. В этой связи народный материал в современном композиторском творчестве можно рассматривать, сквозь призму проблемы «композиторского фольклоризма». Как справедливо отмечает А. Омарова, «перманентное обновление музыкально-стилистических норм, предопределяя многообразие подходов в работе композиторов письменной традиции с фольклорным и/или устно-профессиональным первоисточником, позволяет и в наше время обнаруживать новые её грани» [1, с. 23]. Эта мысль приобретает особую актуальность при рассмотрении авторских транскрипций для виолончели, в которых народный музыкальный материал подвергается переосмыслению в рамках академической исполнительской традиции.

Практика «транскрибирования» [2, с. 4] казахской народной музыки для виолончели имеет почти вековую историю и за это время способствовала

формированию значительного количества репертуарных произведений, представляющих собой широкий спектр художественных и технических решений. Однако, как отмечает Н. Уалиева, в казахстанской музыкальной практике метод транскрибирования ещё не достиг полноценной стадии развития. Несмотря на отдельные удачные примеры, процесс популяризации тембровой красоты отдельных инструментов симфонического состава остаётся незавершённым [3, с. 6]. Не все обработки в полной мере учитывают специфику инструмента: ряд из них демонстрирует определённые трудности, связанные с неудобством исполнения, нерациональной аппликатурой или несоответствием выразительных средств виолончели характеру оригинального материала.

Анализируя различные примеры транскрипторской практики, А. Бекенова и М. Нурланов приходят к выводу о многослойности процесса адаптации музыкального материала. Обработки, включающиеся в репертуар академических исполнителей, опираются на три уровня взаимодействия, каждый из которых играет важную роль в процессе интерпретации. Первый уровень – это исходный музыкальный материал, будь то образец устного фольклора или произведение композитора, который формирует стилистическую и интонационную основу. Второй уровень – транскрипторская работа композитора или исполнителя, осуществляющего адаптацию материала с учётом особенностей инструмента, в данном случае виолончели. Третий уровень представляет собой интерпретаторскую деятельность исполнителя, в ходе которой осуществляется финальная художественная реализация произведения. Эти три компонента находятся в тесной взаимосвязи и обеспечивают целостность исполнения, а также его соответствие как авторскому замыслу, так и исполнительской традиции [2, с. 4218]. Особенно значимым в этом контексте оказывается третий уровень – интерпретация, в рамках которой исполнитель не ограничивается техническим воспроизведением текста, а стремится к художественному осмыслению произведения. Согласно Н. Телегиной, интерпретация в художественном творчестве – это особый процесс «дешифровки семиотической системы, закодированной в нотной записи». Она утверждает, что «художественная интерпретация многозначна: она объединяет замысел композитора и личностную позицию исполнителя, формируя «новый» смысл, в котором проявляется не только индивидуальный опыт, но и эстетика времени» [4, с. 38].

В данном контексте особое значение приобретает анализ обработок, М. Нурланова, чьи работы основаны на глубоком знании как структуры казахского фольклора, так и выразительных и технических возможностей виолончели. Его обработки демонстрируют органичное соединение национального музыкального материала с особенностями академического исполнительства, обеспечивая тем самым не только художественную целостность, но и удобство исполнения. Следует отметить, что многие из этих обработок входят в обязательную конкурсную программу на республиканском и международном уровнях, что подчеркивает их значимость для современной

исполнительской практики и определяет актуальность настоящего исследования.

В целях определения специфики подхода М. Нурланова к транскрибированию музыкального материала, а также определения исполнительских особенностей созданных им обработок, представляется целесообразным обратиться к анализу Скерцо «Сағым» Али Алпысбаева, изначально написанного для прима-кобызы с фортепиано. В процессе обработки произведения для виолончели с симфоническим оркестром М. Нурланов осуществил комплексную транскрипторскую работу, охватывающую как оркестровку, так и переработку фортепианной партии. В частности, партия фортепиано была переделана с целью достижения большего раскрытия драматургического потенциала оригинального материала.

«Сағым», как и предполагает жанровое обозначение скерцо, представляет собой виртуозную пьесу, в которой особое внимание уделяется демонстрации технического мастерства исполнителя. Несмотря на преобладание мелких длительностей, характерных для моторного типа движения, произведение сохраняет ярко выраженную мелодическую основу. Эта мелодическая линия формируется за счёт последовательного соединения верхних звуков каждого мотива, что придаёт пьесе направление и выразительность. С точки зрения тематической структуры «Сағым» поддается традиционной трёхчастной трактовке. В начальном и финальном разделе можно выделить экспозицию и репризу, где представлена и впоследствии возвращается главная тема. Центральный раздел пьесы выполняет функцию разработки: здесь усложняется фактура, вводятся элементы двойных нот и гармонических усложнений, создающих дополнительное напряжение. Сквозным качеством пьесы остаётся внутренний импульс движения.

В 16-22 тактах оригинальной версии «Сағым» А. Алпысбаева представлен выразительный мотив, обладающий интонационной насыщенностью и требующий от исполнителя высокой степени технической подготовленности (*Пример 1а*). Его исполнение на прима-кобызе не вызывает затруднений ввиду специфики штриховой техники и меньшей длины грифа инструмента. Однако при переносе этого мотива на виолончель возникают определённые сложности, в частности, связанные со сменой позиции, что создаёт трудности при сохранении плавности фразировки и ритмической точности (*Пример 1б*).

Пример 1 а. «Сағым» для прима-кобызы



Пример 1 б. «Сагым» для виолончели, обработка М. Нурланова



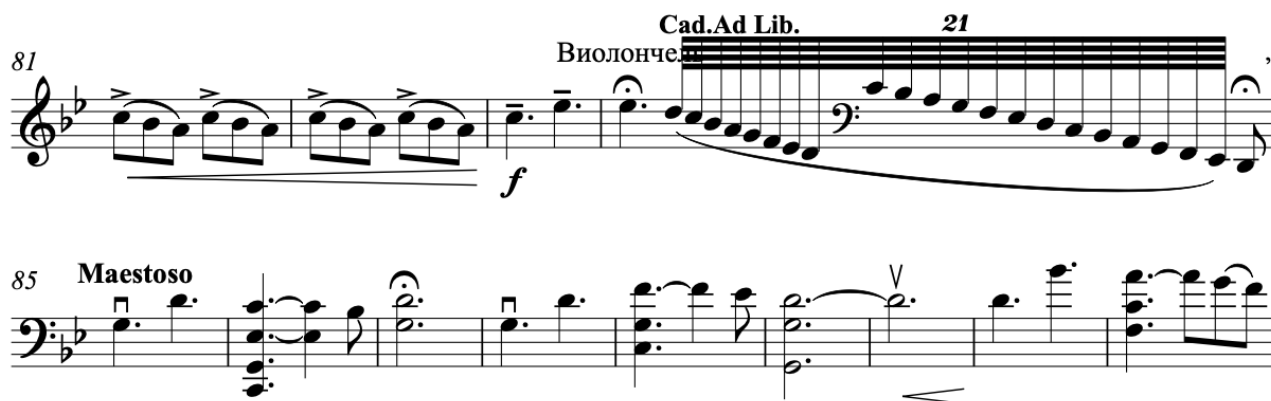
В обработке М. Нурланова данный фрагмент претерпевает изменения, обусловленные исполнительской спецификой виолончели. В частности, предлагается альтернатива оригинальной мелодической фразе, которая, с одной стороны, упрощает исполнение технически сложных элементов (позиции и штриховки), а с другой – сохраняет интонационную основу и характер мотива. В результате обработки достигается баланс между технической исполняемостью и стилистической аутентичностью музыкального материала. Также, следует обратить внимание на изменения, которые обусловлены гармоническими корректировками, влекущие за собой интонационные преобразования. Так, например, в 37, 44, 59, 86-87 тактах М. Нурланов отказывается от использования некоторых созвучий, которые выбиваются от гармонической основы и являются несколько неопределенными в данном контексте. Таким образом, взаимодействие фортепианной и виолончельной партии выстраивается на основе логики гармонического развития и функциональной обоснованности.

Подобные изменения гармонических корректировок можно встретить и в другой обработке М. Нурланова – пьесе «Кең дала» А. Алпысбаева, написанной для прима-кобызы с фортепиано. В отличие от предыдущего произведения, данная пьеса представляет собой сочинение, близкое к романсу. Однако, несмотря на внешнюю легкость, композиция включает в себя достаточно сложный элемент – каденцию, требующую от исполнителя особого внимания к техническим и интонационным аспектам. Следует особо выделить роль каденции как выразительного и формообразующего элемента в структуре инструментального произведения. Традиционно каденция считалась импровизационной частью произведения, предоставляющая исполнителю возможность проявить не только техническое мастерство и виртуозность, но и продемонстрировать глубину понимания музыки. Именно в этом пространстве интерпретаторской свободы особенно актуально становится композиционное мышление, включающее в себя понимание развития тематизма, баланс напряжения и разрешения, а также риторическую выразительность.

Каденция пьесы «Кең дала» в обработке М. Нурланова отличается высокой степенью художественной организованности и структурной завершенности. Несмотря на свободный характер, она обладает внутренней целостностью, основанной на последовательном развитии главной интонационной фразы произведения, трактуемого исполнителем в духе *ad libitum*, что усиливает

эффект личностной интерпретации при сохранении стилистической и тематической идентичности. В ней активно используются многозвучные аккорды, широкие пассажи, охватывающие несколько октав, которые требуют от исполнителя высокой степени исполнительского мастерства (*Пример 2*).

Пример 2. «Кең дала» для виолончели, обработка М. Нурланова



Особого внимания заслуживает предкаденционный участок в обработке пьесы «Кең дала», в котором М. Нурланов осуществляет тонкую художественную переработку материала с целью выстраивания убедительного динамико-эмоционального развития. В оригинальной версии мелодическое движение характеризуется последовательностью скачков и продолжительным поступенным заполнением. Такое построение фразы, хотя и обладает выразительным потенциалом, нередко приводит к возникновению эффекта фрагментарности или обрывочности (*Пример 3а*). В обработке М. Нурланова мелодическая линия приобретает большую протяжённость и связность. Контуры фразы становятся более гибкими, внутреннее напряжение нарастает более поступательно, что способствует органичному переходу к кульминации и каденции (*Пример 3 б*).

Пример 3 а. «Кең дала» для прима-кобыза



Пример 3 б. «Кең дала» для виолончели, обработка М. Нурланова



В заключение, процесс адаптации казахского народного музыкального материала для виолончели представляет собой сложную и многогранную задачу, требующую особого подхода как со стороны композиторов, так и исполнителей. Работы М. Нурланова являются ярким примером того, как транскрибирование не только народной музыки, но авторских произведений может успешно интегрироваться в исполнительскую практику, сохраняя при этом культурную идентичность и оригинальную художественную идею. Его транскрипции показывают глубину взаимодействия между первоисточником, особенностями инструмента и исполнительским подходом, что обеспечивает художественную целостность и удобство исполнения произведений.

В то время как казахстанская музыкальная практика всё ещё продолжает развиваться в этом направлении, работы М. Нурланова вносят значительный вклад в данный процесс. Обработки для виолончели, такие как «Сағым» и «Кең дала», свидетельствуют о творческом подходе и уважении к автору произведения, при этом создавая условия для новых интерпретаций, которые могут быть востребованы как на республиканской, так и на международной сцене.

Важным аспектом является не только техническая адаптация фольклорного материала, но и его глубинное художественное осмысление, которое раскрывает новые смысловые и эмоциональные горизонты. Процесс взаимодействия транскрипции и интерпретации требует от исполнителя не только технического мастерства, но и способности к глубокому прочтению музыки, что подчёркивается в работах М. Нурланова. В будущем стоит ожидать дальнейшего развития казахстанской транскрипторской практики, что будет способствовать не только сохранению, но и актуализации казахского музыкального наследия в контексте современной исполнительской традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1.Омарова А.К. Национальное в современном композиторском творчестве: к проблеме интерпретации песенного первоисточника // Керуен. – 2021. – Т. 71, № 2. – С. 18-27.

2.Бекенова А.С. Транскрипции в альтернативном репертуаре: история, теория и практика // дис. док. философии PhD. – Алматы, 2022. – 206 с.

3.Уалиева Н.М. Транскрипция в музыке Казахстана – творчество и перспективы // Национальная Ассоциация Ученых. – 2018. – № 9(36). – С. 5-6.

4.Бекенова А., Нурланов М. Особенности исполнительской интерпретации: взаимодействие транскрипции и интерпретации // Научный аспект. – 2024. – Т. 32, № 4. – С. 4213-4220.

5.Телягина Н.О. Развитие у музыкантов-исполнителей умений художественной интерпретации в процессе фортепианной подготовки в вузе. Дисс... канд. пед. наук.: Челябинск, 2014. – 215 с.

Қ. ҚУАНЫШБАЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ДРАМА ТЕАТРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ТРУППАСЫ

Абенова А. М., «Қобыз және ОХА» мамандығының 2 курс магистранты

К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – PhD, аға оқытушы Шайкенова Ж.Ш.

Музыка – адамның рухани әлемін байытатын мәңгілік құндылық. Ол – сезімді тербетіп, жанды тебірендетін күш. Театр сахнасындағы музыка – тек фон емес, кейіпкердің ішкі жан-дүниесін, күйзелісі мен қуанышын, ойы мен ниетін жеткізетін ерекше тіл. Музыкалық ұжымдардың кәсіби және үйлесімді өнері спектакльдің көркемдік мазмұнын байытып, көрерменге терең әсер қалдырады.

1991 жылдың 15 қараша күні «Ақан Сері – Ақтоқты» атты спектакльмен өз шымылдығын ашқан Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ ұлттық музыкалық драма театры өзінің қалыптасу кезеңінен бастап музыкалық өнерге айрықша мән беріп келеді. Театрдың көркемдік жетекшісі Жақып Омарұлы осы бағыттағы жұмыстардың бастамашысы ретінде вокалдық, хор және оркестрлік ұжымдарды жасақтап, олардың шығармашылық дамуына жол ашты.

1991 жылы театр жанынан құрылған алғашқы музыкалық ұжым – «Елім – ай» әншілер ансамблі болды. Оның көркемдік жетекшісі Мұса Оразалұлы Мағзұметтегі, ал концерттік бағдарламалардың сценарий авторы әрі режиссері – Жақып Омарұлы еді. Ұжым ел аралап, «Ән домбыра – сән домбыра» атты алғашқы концерттік бағдарламасын ұсынып, халықты театр өнеріне тартудың бір жолы ретінде мәдени-ағартушылық миссия атқарды [1, б. 24].

Бұл туралы С. Сейфуллин атындағы Ақмола мемлекеттік педагогикалық институты (қазіргі Л. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті) музыка факультетінің аға оқытушысы былай деп еске алады: «Әрине, ешбір адамды танымайтын жаңа жерде бірден толыққанды оркестр құру мүмкін емес. Міне, осы мәселеде Алпысбайға керемет үлкен көмек көрсеткен, театрдың бірден төрт аяғынан тең тұруын жан-тәнімен қалаған азамат, қаламыздағы музыкалық училищенің ұлт-аспаптар бөлімінің меңгерушісі Мұхаметқали Қасенұлы Тіналин болды. Театрдың ән-күй өнерінің алғашқы бесігін тербеткен сол училищенің оқытушыларына, оқушылар мен училищені бұрын бітірген түлектеріне театр ұжымы осы күнге дейін алғыстарын айтады....» [2, б. 4].

Ансамбль құрамында Мұса Оразалұлы, Ұлмекен Ғалымқызы, Нұрай Танабаев, Әлия Дәуітқызы, Түймехан Атымтаева, Гүлбаршын Қылышбаева, Ерлан Мақсұтов, Рымкеш Омарханова т.б артистер өнер көрсетті.

Сол жылы-ақ театрдың музыкалық әлемі жаңа деңгейге көтерілді. Жақып Омарұлының бастамасымен құрылған «Саржайлау» ұлт аспаптар оркестрі қазақтың дәстүрлі музыкасын театр сахнасына алып келді. Оркестрдің алғашқы көркемдік жетекшісі әрі бас дирижері – Құрманғазы атындағы консерватория түлегі Алпысбай Тұяқбайұлы болды. Оркестрдің іргетасын қалауға Ақмола музыкалық училищесінің ұстаздары мен түлектері үлкен үлес қосты.

Оркестрмен қойын-қолтық бірге жұмыс істеген – театрдың бас хормейстрі Амантай Жұмашев жетекшілік ететін вокалдық, хор ұжымдары бірлесіп концерттер ұйымдастырған.

Театрдың музыкалық труппасы тек дәстүрлі бағытпен шектеліп қалмай, классикалық және камералық музыканы да қамтыды. Көп ұзамай театрдың камералық оркестрі құрылды. Талғат Әбдірайымов – камералық оркестрдің көркемдік жетекшісі әрі дирижері, ал Марат Избасаров – оркестрдің инспекторы болып қызмет етті [1, б. 28].

2021 жылы театр жаңа ғимаратқа көшкеннен кейін Қ.Қуанышбаев атындағы қазақ ұлттық музыка драма театрының музыкалық труппасы шығармашылық тұрғыдан жаңа белеске көтерілді – оркестрдің құрамы ұлғайып, халық аспаптар ансамблі құрылды.



Сүрет № 1. Симфониялық оркестр

Қазіргі таңда театрдағы музыкалық ұжымдардың ішіндегі ең ауқымдысы – симфониялық оркестр. Оның құрамында 70-ке жуық кәсіби музыкант бар. Оркестрдің жетекшісі әрі бас дирижері – Мәдениет саласының үздігі, «Еңбек даңқы» ордерінің иегері – Бейсембаев Ерлан Габитович. Ерлан Габитович 2000 жылы Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы консерваториясында опера-симфониялық оркестрлік дирижерлеу кафедрасын бітірген. Кейін 2003 жылы Астана қаласындағы ҚазҰМА опера-симфониялық дирижерлеу мамандығында оқып, 2005 жылы аспирантураны бітірген. Көптеген халықаралық және республикалық байқаулардың лауреаты.

Оркестрдің репертуары кең – қазақтың халық ән-күйлерінен бастап, классикалық симфонияларға, заманауи саундтректерге дейінгі музыкалық шығармаларды қамтиды.

Оркестр өз шеберлігін Халықаралық байқауларда да дәлелдеді. Атап айтқанда, 2021 жылы Швецияның Стокгольм қаласында өткен «Аугога» фестиваль-конкурсында оркестр екі номинация бойынша гран-при мен I орынды жеңіп алды [3].

Симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен орындалатын қойылымдар: «Жұбайлар жұмбағы», «Кабаре жұлдызы», «Айман – Шолпан», «Фигароның үйленуі» музыкалық комедиялары, «Шәмші» элегиясы, «Қыз Жібек» драмалық опера.



Сурет № 2. Халық аспаптар ансамблі: дәстүр мен жаңашылдық тоғысы

2021 жылдың 1 ақпанында театр қабырғасында Халық аспаптар ансамблі құрылды. Бұл ұжым театрдың фольклорлық музыкалық мұрасын жаңғыртумен қатар, заманауи бағыттағы шығармаларды да сәтті орындайды.

Халық аспаптар ансамблінің дирижері әрі жетекшісі Мәдениет саласының үздігі – **Мырзақұлова Маралжан Қазбекқызы**.

Маралжан Қазбекқызы 1999 жылы Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы консерваториясында халық аспаптар мен оркестрлік дирижерлеу мамандықтарында оқыды. Нұрғиса Тілендиев, Шамғон Қажғалиев, Боздақ Рзаханов атындағы I Республикалық және халықаралық дирижерлар конкурстарының лауреаты. 2022 жылы Республика күні ұлттық мереке қарсаңында «Мәдениет саласының үздігі» атты төсбелгісімен марапатталды.

Халық ансамблінің тұсаукесер концерті Қ.Қуанышбаев атындағы театрының 30 жылдығына және Тәуелсіздігіміздің 30 жылдығына орай 2021 жылдың 2 маусымында өткізілді.

Ансамбльдің ашылғанына орай Сабина Кәкімжанның жазған мақаласында Маралжан Қазбекқызы: – «Бала кезімнен өнерге жақын болып өстім. Мен 1982-1987 жылдары бұрынғы Целиноград қаласында 2-ші балалар музыкалық мектебінде «Домбыра» сыныбында оқыдым. Оқытушым Күләш Керейбаева домбырамен қоса, мандолина, прима, шертер, бас домбыра, шаңқобыз сынды бірнеше музыкалық аспапта ойнауды үйретті. 1992 жылы Ақмоладағы музыкалық училищеде «Домбыра» бойынша Айсұлу Бекмағамбетовада білім

алдым. Оған қоса, маған дирижерлік өнерді танымал композитор әрі дирижер Мұхаметқали Тінәлин үйретті. Ал 1996 жылы Алматыдағы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына «Домбыра» бойынша профессор Біләл Ысқақовтың, «Дирижер» бойынша профессор Анвар Нүсіпбаевтың сыныбында оқыдым. 2001 жылы елордадағы осы Қалибек Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік Академиялық қазақ музыкалық-драма театрына жұмысқа орналастым. Мінеки, өнер саласында жүргеніме биыл жиырма жылдан асты. Театрымызға биыл тура отыз жыл болады. Ал соңғы жиырма жылда мұнда фольклорлық топ мүлдем болмаған. Сондықтан бұл баршамыз үшін тарихи оқиға деуге болады». – дейді дирижер [4].

Қ.Қуанышбаев атындағы халық аспаптар ансамблі – Қазақстанның мәдениетінде ерекше орын алатын ұжым. Домбыра, қобыз, прима-қобыз, шертер, баян, саз сырнай, сыбызғы сияқты халық аспаптарынан бөлек бас-гитара, ударная установка және флейта сынды аспаптардың қосылуы ансамбльдің музыкалық диапазонын кеңейтті. Бас-гитара мен ударная установка заманауи элементтерді қосып, дәстүрлі музыкаға жаңа реңк берді. Бұл өзгерістер ансамбльдің шығармашылығын байытып, жастар арасында ұлттық музыкаға қызығушылықты арттыруға көмектеседі. Ансамбль репертуары халық күйлері мен әндері, фольклорлық және классикалық шығармалармен қатар қазіргі заманғы жанрларды қамтып, тыңдармандарға қызық болып табылады.

Халық аспаптар ансамблінің алғашқы құрамы: Нурмағанбетов Жетпіс, Сахы Нұрболат, Қайырбек Алибек, Жиеналин Дастан, Хамзин Данияр, Абенова Аида, Темірханова Аяжан, Ашимова Айгерим, Нұрлан Әлемгүл, Нуркасымова Айжан, Бағдат Алтынай, Санабаева Аружан, Абай Мадияр, Рахмет Қуаныш, Шөкенов Темірлан, Әнуар Ақылбек, Самиғолла Бекзада, Турсунова Диана.

Қазіргі уақытта жас ансамбльдің музыкалық репертуары авторлық шығармалармен бірте-бірте ұлғайып келеді. Аспапта орындаумен қатар, ансамбль мүшелері авторлық шығармалар жазатын жас композиторлармен ерекшеленеді.

Ансамбль жетістіктері: Халық аспаптар ансамблі Еуропалық фольклорлық фестивальдер қауымдастығының қолдауымен өткен «AsiaFolk 2021» онлайн фестивалінде Гран-при жүлдесіне (толық құрам) және І-дәрежелі Диплом марапатына (домбырашылар ансамблі) және Франция елі ұйымдастырған «Nouvelles etoiles» атты халықаралық онлайн-байқауына қатысып «Классика және джаз» номинациясында жүлделі 1 орынға ие болды.

«Шабыт» шығармашыл жастардың XXVII халықаралық байқауында «фольклорлық ансамбль» номинациясы бойынша 2 орынға ие болды.

Театр сахнасында халық аспаптар ансамблінің сүйемелдеуімен орындалатын «Айман – Шолпан», «Баян Сұлу – Қозы Көрпеш», «Үйлену» спектакльдерінде көрермен назарына ұсынылды.



Сурет № 3. Theatre Avenue

«Theatre Avenue» ұжымы – музыкалық көркем қойылымдардың жаңа кезеңі. 2024 жылдың 1-ші наурызында Жақыпбек Олжас Дәлелханұлының жеке «Олжас және достары» атты концертінде «Theatre avenue» атты музыкалық ұжымның тұсаукесері өтті. Жақыпбек Олжас Дәлелханұлы театрдың өркендеуіне үлкен үлес қосқан актер, композитор, музыкант, аранжировщик және де музыкалық топтың жетекшісі.

Театрда шағын музыкалық ансамбльдердің қатысуымен музыкалық қойылымдар көрсетіле бастағандықтан, осы ұжымның ашылуы бұрыннан жоспарланған болатын. Шағын музыкалық құраммен орындалған «Шәмші» «Ұйқым келмейді», «Кешкі 7», «Ертегі түннің әуені» сияқты спектакльдерде актерлар мен музыканттардың бірігіп жасалған сәтті жұмыстары. 9 профессионалды музыканттардан құралған ұжымның бағыты кең – олар спектакльдерді сүйемелдеуден басқа эстрада, классикалық және халық шығармалар мен әуендерді орындай алатын музыкалық топ. Theatre avenue музыкалық топтың аспаптар құрамы ерекше. Акустикалық гитара, бас-гитара, ұрмалы аспаптармен қатар классикалық скрипка, виолончель, кларнет, фортепиано аспаптарының синтезі. Топтың құрамындағы музыканттар: Ақылбек Әнуар, Қуаныш Рахмет, Димаш Куматаев, Аспандияр Қойбасов, Сұлтан Тұрсынбеков, Еркежан Ерзатқызы, Маржаннұр Макибаева, Дария Кенжебаева, Мейрамбек Қарағанды.

Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ ұлттық музыкалық драма театрының музыкалық ұжымдары – ұлттық өнердің өзегін сақтап, сахналық қойылымдарға музыкалық жан бітіретін шығармашылық орталық.

Ұжымдардың әрқайсысы ұлттық музыка мұрасын дәріптеумен қатар, классикалық, заманауи және эстрадалық музыкалық шығармаларды да сәтті орындай отырып, театрдың көркемдік аясын кеңейтіп отыр. Музыкалық труппаның шеберлігі мен жан-жақтылығы театр қойылымдарының көркемдік деңгейін арттырып, көрерменнің эстетикалық талғамын тереңдетуге зор ықпал етуде.

Музыкалық ұжымдар театрдың жүрегіндей соғып, көрерменнің ішкі жандүниесін тербетіп, ұлттық өнер мен заманауи музыканың тоғысында мәңгілік әуен қалдырады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Әбединова С. Театрға тағзым. Монография. 1 кітап. – Алматы: Ақжүніс, 2016. – 272 б.
2. Омарұлы Ж. Шыңдалу сынындамыз // Арқа ажары. – 1992. – №153.
3. Қ.Қуанышбаев атындағы Қазақ ұлттық драма театры РМҚК. – Режим доступа: <https://kaztheatre.kz>
4. Кәкімжан С. Қаллеки театры ансамбльмен толықты // EL KZ ақпараттық агенттігі. – 2021. – 21 маусым. – Режим доступа: https://el.kz/alleke_teatry_ansamblmen_toly-ty_40687/

БОГУСЛАВ МАТИНУДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕРІ:

«РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ» ШЫҒАРМАСЫНА ТАЛДАУ

Мұсаева А.Н., 2 курс магистранты, мамандығы «АВАК»

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты,

профессор Құрманғалиева М.С.

Рапсодия жанры ХІХ ғасырдың басында камералық аспаптық форма ретінде танымал болды. Бұл жанрды алғашқылардың бірі болып чех композиторы Вацлав Томашек дамытып, 1810 жылы екі топқа біріктірілген фортепианолық рапсодиялар циклін (ор. 40 және ор. 41) жазды. Алайда ғасырдың екінші жартысында рапсодия жаңа бағыт алып, ұлттық өзіндік сананың және мәдени болмыстың көрінісіне айналды. Мысалы, Ференц Лист халық әуендеріне негізделген 15 «Венгр рапсодиясын» жазса, Иоганнес Брамс бұл жанрға Гётенің мәтініне жазылған контральто, ерлер хоры және оркестрге арналған «Рапсодиясында» жүгінді. Бұдан өзге мысалдар қатарында — Дворжактың «Славян рапсодиялары», Равельдің «Испан рапсодиясы» мен «Цыганкасы», Гершвиннің «Голубая рапсодиясы» және Рахманиновтың «Паганини тақырыбына жазылған рапсодиясы» бар. ХХ ғасырда да композиторлар бұл жанрды дамытуды жалғастырып, фольклорға және өздерінің жеке, көбінесе ностальгиялық сезімдеріне сүйенді. Олардың қатарында Джордже Энеску, Бела Барток, Ральф Воан-Уильямс және Фредерик Делиус секілді есімдер бар. Бұл шығармалар еркін құрылымымен ерекшеленіп, қатаң канондарға бағынбайтындықтан, композиторларға өз ойын еркін жеткізуге кең мүмкіндік берді. Рапсодия жанры ХІХ ғасырдың өзінде-ақ ұлттық болмыспен, отансүйгіштікпен тығыз байланысты болып, әсіресе фольклорлық тақырыптарға жазылған оркестровкаларда айқын көрініс тапты [1].

Осылайша, ХХ ғасырдағы рапсодия еркін қиялдың, импровизациялық табиғаттың және тембрлік-жанрлық алуандықтың көрінісіне айналды. Бұл жанр композиторларға халықтық интонацияларды заманауи көркемдік құралдармен ұштастырып, форма мен гармонияның дәстүрлі шектерін бұзуға мүмкіндік берді. Рапсодия барған сайын ашық формаға ие болып, полифонияны, хроматизмді, политоналдылықты және күрделі ырғақтық формулаларды қолдануға жол ашты,

бұл оны эксперимент пен композиторлық даралықты білдіру үшін таптырмас жанр етті.

Бұл контексте, 1952 жылы Богуслав Мартину жазған «Рапсодия-концерт» альтқа мен оркестрге арналған туындысы, Яша Вейсси сұрауымен жазылған, жанрды заманауи тұрғыда түсінудің көрнекті мысалы болып табылады [2]. Шығарма алғаш рет 1953 жылдың ақпанында Вейссидің орындауында Кливленд оркестрімен орындалды. Альтист шығарманы орындауға ерекше құқыққа ұзақ уақыт ие болды, кейіннен рапсодия XX ғасырдың репертуарлық шедевіне айналып, альт пен оркестр үшін ең жиі орындалатын шығармалардың біріне айналды. Мартину осы туындыда жеке, терең сезімдер мен жалпы мәдени мұраны біріктіруге ұмтылды. Альт, әсіресе, чех музыкасының дәстүріне тән мұң, армандау және пасторальды созерцизм интонацияларын білдіруге өте жарамды болды.

Шығарма екі бөлімнен тұрады. Бірінші бөлім құрылымы бойынша рапсодияға жақын — эпизодтық, еркін формада және контрастты бөлімдермен. Екінші бөлім масштабтылығы мен драматургиясы бойынша классикалық концертке ұқсас, бірақ рапсодиялық қиял принциптерін сақтайды. Мұндай құрылым композиторға әртүрлі музыкалық эпизодтарды қарама-қарсы қоюға мүмкіндік береді, сонымен қатар шығарманың тұтастығын лейтмотивтік байланыстар мен интонациялық диалогтар арқылы сақтайды.

I-бөлім

Бірінші бөлім оркестрдің кенеттен басталатын, толық дыбысты кіріспесімен басталады, онда шығарманың негізгі лейтмотиві — «Bb-A-Cb-Bb» тізбегі ұсынылады. Бұл лейтмотив негізгі ой ретінде ұсынылып, Bb-dur тональдігінде дамиды.

Мысал № 1



Бұл бөлімде морав фольклорының ықпалы айқын сезіледі: хроматизмдер, 6/8 өлшеміндегі екпіннің ығысуы және ырғақпен ойнау үздіксіз қозғалыс әсерін тудырады. Мартину әрқайсысы мінезі, интонациясы мен функциясы бойынша дербес эпизодтар қатарын енгізеді. Олардың ішінде — джаздық гармониялар мен ырғақтар, үрмелі аспаптардағы аңшылық сигналдар, табиғаттың пасторальдық бейнелері мен гротеск элементтері бар. Оркестр мен солист эпизодтарында музыкалық баяндау элементтері пайда болады: альт — басты «әңгімелеуші», ал оркестр кейде тыңдаушы, кейде болып жатқан оқиғаның түсіндірушісі ролінде көрінеді. Бұл жерде фольклорлық элементтер джаздық импровизациямен, классикалық формалармен және заманауи көркемдік тәсілдермен үйлесім табады.

Мысал № 2



Альт оркестрлік кіріспеден кейін қосылады. Оның партиясы екі қарама-қарсы эпизодтан тұрады: біреуі — лирикалық, дерлік атоналды, екіншісі — ойнақы, полькаға тән белгілері бар, скерцоға ұласатын сипатта.

Виртуозды фактура орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейін талап етеді.

Лейтмотив түрленіп отырады: ол әртүрлі аспаптарда — флейтада, үрмеліде, альтта — әртүрлі эмоционалдық реңктерге ие болады: мазасыздық, идиллия, тыныштық. Бөлімнің финалында ол тремоло аясында мөлдір фактурада беріледі — ішкі жолсылықтың аяқталуын білдіретін символ ретінде. Бұл бейнелі құрылым музыкалық «саға» әсерін тудырады, мұнда әр эпизод — ортақ желіні дамытатын жаңа бір тарау [3]. Мартину ритмдік құрылымдарға ерекше мән береді, метрикалық ығысу, синкопа мен тремоло арқылы қозғалыс, мазасыздық немесе тыныштық әсерін жасайды.

II-бөлім

Екінші бөлім бірінші бөлімнің қағидаларын күшейтіп, оларды одан әрі контрастпен дамытады. Негізгі тақырып полифониялық баяндауда — ішекті аспаптарда канон түрінде пайда болады. Альт сақтықпен кіреді — кішігірім аккордтар мен тритондарды интонациялап, ал оркестр оған мажорлық гармониямен жауап береді. Бұл бөлімде аңшылық көріністер, джаздық ырғақтар, сыған интонациялары байқалады. Альттың F-dur тональдігінде берілген эпикалық-лирикалық тақырыбы жұмсақ барабан соққыларымен сүйемелденеді. Бұл тақырып кодада қайтып келіп, шығармаға тұтастық пен аяқталғандық береді. Екінші бөлімнің музыкалық драматургиясы қарама-қарсылықтарға және біртіндеп күшеюге негізделген. Композитор динамика мен фактураны шебер басқарып, шиеленіскен және жарық эпизодтардың алмасуын жасайды, бұл симфониялық поэманы еске түсіреді.

Мысал № 3 (альт тақырыбы)



Мысал 4 (оркестрдің ритмдік суреті)\



Кульминация ретінде барокко дәстүріндегі виртуозды альт солосымен орындалатын каденция ұсынылады, одан кейін мазасыз әрі гротеск бейнелердің әрі қарай дамуы жүреді.

Мысал № 5



Allegro темпіндегі бөлімде динамикалық және регистрлік күшею байқалып, бұл шығармаға драматизм береді. Пасторальге қайта оралу мен екінші каденция философиялық мағынаға ие болып, тепе-теңдік пен тыныштық күйін бейнелейді. Финал эпилог секілді естіледі: халықтық интонациялар аясында бәсең барабан аккорды естіліп, үнсіздікке сіңіп кетеді. Бұл бөлімде оркестр тек солисті сүйемелдеп қана қоймай, өз алдына драматургиялық дамуға ие болып, шығарманың толыққанды қатысушысына айналады. Кульминациялық сәттерде катарсис әсері пайда болады, содан кейін музыка тыныштық пен нұрлы мұңға қайта оралады.

Мартину «Рапсодия-концерт» шығармасында рапсодия жанрын еркін қиял формасы ретінде ашып көрсетеді. Ол халықтық әуендерді, неоклассицизмді, джазды және өзіндік көркемдік ізденістерді шебер ұштастырады. Бұл туындыда оркестр жай ғана фон емес, соло орындайтын альтпен тең құқықты серіктес рөлін атқарады. Шығарма фактура байлығын, стильдік көпқабаттылықты және күрделі драматургияны паш етеді. Ол тек жанрдың дәстүрін ұстанып қана қоймай, оны одан әрі дамытып, тыңдаушыға фольклорлық идилиядан бастап экзистенциалдық терең толғанысқа дейін жетелейтін философиялық бағдарлама ұсынады. Осындай әртүрлі көркемдік қабаттардың тоғысуы шығарманы ерекше етеді. Мартину тек дәстүрлерді жетік меңгергенін ғана емес, сондай-ақ альттың ең нәзік эмоциялық күйді жеткізе алатын көркемдік мүмкіндіктерін терең түсінетінін көрсетеді.

«Рапсодия-концерт» туындысында Мартину оркестрдің бояулық палитрасына айрықша назар аударады. Кларнет пен фагот, мыс үрмелі мен ішекті аспаптар секілді әдеттен тыс тембрлік үйлесімдерді қолдану арқылы ол әрбір эпизодқа өзіндік реңк беретін ерекше акустикалық орта жасайды. Қою оркестрлік фактура мен ең аз сүйемелдеумен орындалатын камералық эпизодтар арасындағы қарама-қайшылықтар шығарманың дыбысталуы мен эмоциялық әсерін байыта түседі.

Композитор формамен де аса шебер жұмыс істейді: сырттай фрагменттелгендей көрінгенімен, бүкіл рапсодия қатаң ішкі логикаға бағынады. Лейтмотивтер мен айқын ритмдік формулалар бір бөлімнен екіншісіне ауысып, жаңа мағына мен бояу табады. Бұл тәсіл музыкалық материалдың еркіндігіне

карамастан, шығарманың тұтастығын қамтамасыз етеді. Сонаталық форма элементтері, вариациялық техника, полифония мен программалық сипат – барлығы біртұтас көркемдік тұжырымда үйлесім тауып, туындының бірегейлігін айқындайды [4].

«Рапсодия-концерт» Мартинудің композиторлық шеберлігін ғана емес, сонымен қатар музыканы жеке әрі ұлттық болмысты білдірудің формасы ретінде қарастыратын философиялық көзқарасын да айқын көрсетеді. Бұл туындыда алыт — естеліктің, сағыныштың, үміт пен қуаныштың үні. Ол жекені көпшілікпен, дараны жалпыадамзаттықпен байланыстырады. Рапсодия жанрына осындай терең мазмұн беру оны жай ғана «фольклорлық қиял» деңгейінен көтеріп, кез келген уақыт пен мәдени контекстен тыс тыңдаушының жүрегіне жол таба алатын кең ауқымды философиялық ой-толғауға айналдырады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Мигуле Я. Богуслав Мартину. – Прага: Орбис, 1981. – 240 б.
2. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. – Москва: Музыка, 1973. – 272 б.
3. Гаврилова Н. Неоклассицизм в музыке XX века и творчество Богуслава Мартину. Музыкальное искусство XX века: творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. Вып. 2 // Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 9. М., 1995.
4. Гаврилова Н., Полякова Л. Мартину. Музыка XX века: Очерки. В двух частях. Ч. 2: 1917–1945. Кн. 5 (А). М.: Музыка, 1987. – 157 б.

ДЖЕЙМС ГЭЛУЭЙ ЖӘНЕ ФЛЕЙТА МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖАҢА КЕЗЕҢІ

Қабимолла А.М., 7M02123 «Аспаптық орындау – үрлемелі және соқпалы аспаптар» мамандығының 2 курс магистранты

К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты,

профессор Құрманғалиева М.С.

Джеймс Гэлуэй – қазіргі заманның ең ықпалды флейташыларының бірі. Ол өзінің виртуоздығы мен ерекше тембрі үшін «алтын флейтаның шебері» деген атпен танымал. Д. Гэлуэй шығармашылық жолын Лондон симфониялық оркестрі мен Герберт фон Караян басқарған Берлин филармониялық оркестрінде бастады, ал 1975 жылы жеке орындаушылық мансабын бастады.

Д. Гэлуэй Солтүстік Белфасте дүниеге келген. Оның әкесі флейтада ойнаған және Екінші дүниежүзілік соғыс аяқталғанға дейін Harland and Wolfe кеме жасау зауытында жұмыс істеген, кейін түнгі ауысымда автобустарды тазалаумен айналысқан. Анасы, пианистка, зығыр иіру фабрикасында жіп ораушы болып жұмыс істеген.

Флейта оркестрінің дәстүрімен қоршалған және осы аспапта ойнайтын көптеген достары мен туыстарының ортасында өскен Д. Гэлуэйді тоғыз жасында

флейтада ойнауды оның ағасы үйретті, содан кейін ол барабаншылар тобына қосылды. 11 жасында ол бір күнде Белфасттың жасөспірімдер, ересектер және ашық флейта чемпионаттарында жеңіске жетті. Оның алғашқы аспабы – бес клапаны бар ирландиялық флейта болды, ал 12-13 жасында оған Бем жүйесіндегі флейта сыйға тартылды. Д. Гэлуэй 14 жасында мектепті тастап, екі жыл бойы фортепиано жөндеу шеберінің шәкірті болып жұмыс істеді [1, 198].

Ол Ұлыбритания патшайымы Елизавета II, Рим Папасы Иоанн Павел II, АҚШ президенті Уильям Клинтон, президент Джордж Буш-үлкен, Ирландия президенті Мэри МакЭлис, Майкл Д. Хиггинс, премьер-министр Энда Кенни, премьер-министр Лео Варадкар, Уэльс ханзадасы Чарльз, оның корольдік мәртебесі ханшайым, Жапония императрицасы, Норвегия патшайымы, Испания патшайымы София, Уэльс ханшайымы Диана, Уэссекс графы мен графинясы, Кент герцогы мен герцогинясы, Израиль президенті Шимон Перес, Ұлыбритания премьер-министрі Дэвид Кэмерон сияқты жоғары мәртебелі тұлғалар алдында өнер көрсетті.

Сондай-ақ ол Стиви Уандер, Генри Манчини, Джон Денвер, Элтон Джон, The Chieftains тобы, Рэй Чарльз, Джони Митчелл, Джесси Норман, Клео Лэйн, Андреа Бочелли және басқа да көптеген атақты музыканттармен бірге бір сахнада өнер көрсетті.

1990 жылы Pink Floyd тобымен бірге Берлин қабырғасына арналған естелік концертте, Норвегиядағы Нобель бейбітшілік концертінде және патшайым Елизавета ұйымдастырған Букингем сарайындағы «Үлкен жетілік» саммитінде өнер көрсетті (1991).

Ол сондай-ақ SOS, FARA, Future Talent, Youth Music (UK), The Caron Keating Foundation, The Lorin Maazel Châteauxville Foundation және UNICEF сияқты қайырымдылық ұйымдарын қолдауға көп уақыт бөледі, соңғысында ол арнайы өкіл ретінде қызмет атқарады. Сонымен қатар, ол Gramophone 2014 Lifetime Achievement Award, Grammy Chairman's Award, Classical Brits Lifetime Achievement Award, Hollywood Bowl Hall of Fame, National Concert Hall Dublin Lifetime Achievement Award сияқты марапаттарға ие болды. Ол Бирмингем консерваториясының құрметті докторы, Лондондағы Корольдік музыкалық колледжінің құрметті профессоры, Кеннеди өнер орталығының алтын медалінің иегері және 2018 жылы музыка саласындағы еңбегі үшін Черчилль премиясымен марапатталған. Сэр Джеймс көптеген алтын және платина дискілерінің иегері, сондай-ақ 2009 жылдың желтоқсанында Ольстер оркестрінің алғашқы лауреаты атанды. 1979 жылы патшайым Елизавета II оны Британ империясы орденімен марапаттады, ал 2001 жылы музыка саласындағы еңбегі үшін рыцарь атағын берді. Сонымен қатар ол Франция Республикасының өнер және әдебиет орденінің командоры атағына ие болды [2, б 250].

Д. Гэлуэйдің репертуары өте алуан түрлі, ол бароккодан бастап заманауи музыкаға дейінгі шығармаларды қамтиды. Ол Вивальди, Бах, Моцарт концерттерін орындаған, сондай-ақ Джон Корильяно мен Лоуэлл Либерман сияқты заманауи композиторлармен ынтымақтасқан. Оның халық музыкасына деген қызығушылығы ирландиялық әуендерді орындауынан байқалды, бұл

флейтаның жаңа аудиторияны жаулап алуына және оның мүмкіндіктеріне ерекше назар аударуға ықпал етті. 1969-1975 жылдар аралығында Д. Гэлуэй Герберт фон Караян басқарған Берлин филармониялық оркестрінің бас флейташыларының бірі болды. 1975 жылы ол жеке орындаушылық мансабын бастады.

Джеймс Гэлуэйдің репертуары флейтада орындалатын барлық музыкалық жанрларды қамтиды. Ол классикалық шығармалардың үздік интерпретаторларының бірі ретінде танылған. Сыншылар оның Вивальди, Моцарт, Меркаданти және Бах концерттерін орындауын жоғары бағалаған. Ол ирланд және жапон халық музыкасын, сондай-ақ заманауи танымал әуендерді аранжировка жасаумен айналысты. 1978 жылы оның Джон Денвердің “Annie’s Song” әніне жасаған интерпретациясы бүкіл әлемге танымал болды. Д. Гэлуэй көптеген әйгілі музыканттармен бірге жұмыс істеді. Ол: Клео Лэйн (әнші), Генри Манчини (композитор), The Chieftains (фолк-группа), Казухито Ямашита (гитарист), Хиро Фудзикаке және Фил Коултер (аранжировщиктер), Мариса Роблес (арфистка), Чунг Кюнг-ва (скрипачка) сияқты музыканттармен бірлесіп жазбалар жасаған. Сондай-ақ Джон Корильяно, Лоуэлл Либерман және сэр Малкольм Арнольд сияқты композиторлар оған арнайы шығармалар жазған [3, б 320].

Д. Гэлуэй флейтаға арналған жаңа шығармаларды, мақалаларды, зерттеулер мен кітаптарды жазуды жалғастыруда, соның ішінде Southern Music баспасымен жаңа баспа серіктестігін орнатқан. Оның мұрасы мен флейташыларға деген адалдығын құрметтеу мақсатында бірнеше флейта өндіруші компаниялар оған арнайы флейта серияларын шығаруға тапсырыс берді. Олардың ішінде S. Haynes Company (James Galway Q Series Editions) флейталары ерекше танымал. Джеймс Гэлуэй көптеген беделді марапаттарға ие болды, оның ішінде алтын және платина дискілері бар.

Джеймс Гэлуэй қолданған флейта түрлері. Д. Гэлуэй әртүрлі флейта түрлерін, соның ішінде күміс, алтын және платина флейталарын қолданған. Ол алтын флейталарды ерекше ұнатқан, өйткені олар жылы әрі терең дыбыс бере алады. Сонымен қатар, ол ирланд халық музыкасын орындау үшін дәстүрлі ирланд флейталарын (tin whistle) қолданған, бұл оның музыкасына ерекше ұлттық нақыш пен өзіндік стиль берген [5, 221].

Д. Гэлуэй қолданатын әр түрлі флейта түрлерінің схемасы 1-кестеде көрсетілген:

1-кесте. Д. Гэлуэй қолданған флейта түрлері

Флейта түрлері	Сипаттамасы
Алтын флейта	Д. Гэлуэйдің ең танымал аспабы – Muramatsu алтын флейтасы. Алтын бұл аспапқа ерекше жұмсақ және қанық дыбыс береді, оны бірден тануға болады. Д. Гэлуэй алтын флейтаны таңдады, өйткені ол бай, терең дыбысты тамаша жеткізеді, әсіресе сольдік концерттер мен камералық ансамбльдерде.

Күміс флейта	Джеймс Гэлуэй алтын флейталарды артық көргенімен, өзінің мансабының бастапқы кезеңінде күміс флейталарды да пайдаланған. Күміс флейталар оркестрлік және ансамбльдік орындауда кеңінен қолданылған, өйткені олардың дыбысы ашық әрі қанық болып келеді.
Платина флейтасы	Бұл аспап ең сирек кездесетін және ең қымбат флейталардың бірі болып табылады. Д. Гэлуэй платина флейтаны ерекше жағдайларда, қуатты әрі өткір дыбыс қажет болған кезде пайдаланған. Платина флейта сирек кездесетін аспап болғанымен, Д. Гэлуэй оның ерекше дыбысқа қол жеткізуде тиімді құрал бола алатынын дәлелдеді.
Ағаш флейта	Джеймс Гэлуэй ағаш флейтаны кеңінен қолданған, әсіресе көне және халық музыкасын орындағанда. Бұл аспаптың өзіндік дыбысы жұмсақ әрі жылы, барокко дәуірінің аспаптарының үніне ұқсас. Д. Гэлуэй ағаш флейтаны ирланд халық музыкасын орындау кезінде жиі пайдаланып, оның шынайылығы мен әсерлілігін ерекше атап көрсеткен.
Ирландық флейта	Д. Гэлуэй сондай-ақ ирланд флейтасында (tin whistle) ойнаған – бұл қарапайым, бірақ әсерлі аспап, кельт музыкасының дәстүріне тән. Ол бұл аспапта дәстүрлі ирланд әуендерін жиі орындап, өз елінің музыкалық мұрасына деген құрметін көрсеткен [6, 196].

Қорытынды. Джеймс Гэлуэй флейтаны жеке орындау аспабы ретінде танымал етуге маңызды үлес қосты, оның репертуарын кеңейтіп, бұл аспаптың әмбебаптығын көрсетті. Ол әртүрлі флейта түрлерін қолдана отырып, әртүрлі жанрдағы музыканы орындау арқылы жаңа буын флейташыларын шабыттандырды және әлемдік музыкалық мәдениетті байытты.

Джеймс Гэлуэй – флейтаны жеке орындау аспабы ретінде дамыту мен танымал етуге елеулі үлес қосқан көрнекті музыкант. Оның репертуары классикалық және барокко музыкадан бастап, ирланд фольклоры мен заманауи поп-музыкаға дейінгі кең ауқымды қамтиды. Оның жаңашыл көзқарасы мен виртуозды техникасы флейтаның әлемдік музыкадағы беделін арттырды. Гэлуэй Бах, Моцарт, Вивальди сияқты ұлы композиторлардың шығармаларын орындаумен қатар, заманауи композиторлармен де белсенді жұмыс істеп, флейта репертуарының кеңеюіне ықпал етті. Оның классикалық шығармаларды орындаудағы тереңдігі, көркемдігі және таза дыбысы ерекше бағаланады, ал оның бірегей орындау стилі әлем музыканттарына шабыт береді. Орындаушылық қызметінен бөлек, Гэлуэй әртүрлі флейта түрлерімен тәжірибе жасайды, оның ішінде алтын, күміс, платина және ағаш флейталар бар. Ол Muramatsu компаниясының алтын флейталарын ерекше жақсы көреді және жылы әрі толыққанды дыбысқа қол жеткізуге деген ұмтылысын атап көрсетеді. Қайырымдылық пен жас музыканттарды қолдау – оның өмірінің маңызды бөлігі. Ол қайырымдылық жобаларына белсенді қатысып, музыкалық білімнің дамуына ықпал етіп келеді. Осылайша, Джеймс Гэлуэйдің мұрасы орындаушылық өнерден әлдеқайда кең. Оның әлемдік музыкалық мәдениетке қосқан үлесін

бағалау мүмкін емес, ал оның таланты, харизмасы және музыкаға деген адалдығы болашақ ұрпақ флейташылары үшін мәңгілік үлгі болып қала береді.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Green L. The Art of Flute Playing: A Study of James Galway's Approach to Repertoire and Performance. Boston: Berklee Press, 2022. 198 p.
2. O'Connor, S. Flute Repertoire and Technique: The Influence of James Galway. Chicago: University of Chicago Press, 2021. 250 p.
3. Williams, M. James Galway: Flute Mastery and Musical Legacy. New York: Routledge, 2019. 320 p.
4. Иванов В. А. Творческое наследие Джеймса Гэллуэя и его влияние на музыку для флейты. Москва: Музыка, 2021. 168 с.
5. Кузнецова О. В. Джеймс Гэллуэй как реформатор флейтовой музыки. Казань: Издательство Казанского университета, 2020. 221 с.
6. Смирнов Ю. В. Флейтовое искусство Джеймса Гэллуэя: анализ репертуара и методики преподавания. Екатеринбург: Уральское издательство, 2018. 196 с.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ТУБЕ В КАЗАХСТАНЕ И ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА

*Оразымбетов С., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное
исполнительство»*

*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Амирова Д. Ж.*

Исполнительство на медных духовых инструментах в Казахстане сегодня успешно развивается. Начиная с 1980-х годов, в республике наблюдается качественный рост данного направления инструментального исполнительства, о чем, в частности, свидетельствует успешная деятельность Государственного духового оркестра Республики Казахстан, созданного в 1982 году по инициативе заслуженного деятеля Казахстана лауреата международных конкурсов Каната Ахметова¹, который является художественным руководителем и главным дирижером коллектива на протяжении сорока пяти лет. О высоком уровне оркестра свидетельствуют выступления на международных фестивалях европейского уровня (в Германии, Испании, Франции). Высокий уровень исполнительства на духовых инструментах был достигнут благодаря развитию системы профессионального обучения в музыкальных колледжах и ВУЗах республики. Следует отметить, что подготовка ведется по всем специальностям.

¹ Канат Ахметов является членом нескольких международных организаций: WASBE (Всемирная ассоциация духовых оркестров и ансамблей), ИТА (Международная ассоциация тромбонистов), APBDA (Ассоциация руководителей духовых оркестров стран Азии и Тихого океана). См.: <https://jambyl-philharmonic.kz/state-brass-band-of-the-republic-of-kazakhstan/>

В своей статье мы обращаем внимание на вопросы, связанные с исполнительством на тубе. Становление исполнительской школы на тубе в республике происходило в связи с адаптацией европейского музыкального искусства и формированием оркестровых коллективов – симфонического оркестра, оркестра оперного театра, а также военных оркестров и ансамблей. Данный процесс потребовал подготовки музыкантов-духовиков, в том числе тубистов. Большую роль в этом сыграли замечательные музыканты-педагоги Т. Б. Мусырманкулов и Б. А. Аманкельдиев, обучившие в стенах консерватории таких исполнителей, как М. В. Пешкун, Н. Мукатай, А. В. Малиновский, С. В. Жоров, Н. Хоритонов, А. Мухамедияров, которые, в свою очередь, вырастили целые поколения музыкантов, успешно работающих в музыкальных коллективах и учебных заведениях Казахстана. В их числе – Д. Мұхамадиев, Е. Прокофев, А. Бекбаев, Қ. Әмірханов, Б. Бағдәулетұлы, Ш. Мирза, Т. Мусанов, И. Луханер, М. Рахимжан, А. Абылкасымов и другие.

Одна из важных проблем, которые связаны с подготовкой исполнителей на тубе – это репертуар. Здесь следует иметь в виду, что исторически туба является оркестровым и ансамблевым инструментом, и в качестве солирующего инструмента она использовалась не часто. Как отмечает М.И. Чулаки, «мощный, полный звук тубы является надежным фундаментом всей оркестровой звучности» [1, 137]. Считается, что первым, кто ввел тубу в состав симфонического оркестра, был Рихард Вагнер, включивший инструмент в партитуру оперы «Летучий голландец» (1843 г.). В 1844 году композитор использовал тубу в своей увертюре «Фауст», а вслед за ним Г. Берлиоз – в «Фантастической симфонии» (редакция 1845 г.). Вместе с тем сохранялась тенденция упрощенного использования тубы в качестве басового голоса в группе тромбонов и как ниже-регистровой педали.

Возрастание интереса к инструменту произошло в XX веке. Партия тубы есть в оркестровой обработке пьесы М. П. Мусоргского «Бык» из цикла «Картинки с выставки» М. Равеля (1922 г.), а во второй половине прошлого столетия появляются сочинения для сольной тубы – Концерт Р. Вогана Уильямса для тубы и оркестра (1954 г.) и соната П. Хиндемита для тубы и фортепиано (1955 г.). Позднее туба использовалась для исполнения отдельных партий такими симфонистами, как Г. Малер, Р. Штраус, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Рахманинов, Д. Шостакович. Но лишь в наше время туба стала восприниматься как своеобразный инструмент, заслуживающий специального внимания со стороны композиторов. Интерес к тубе во многом связан с творческой деятельностью выдающихся исполнителей, в числе которых – Остейн Бадсвик, Кэрол Янтш, Клаус Бургер, Вальтер Хильгерс, Говард Джонсон, Мэл Кулбертсон, Боб Стюарт), Джон Сасс, Роджер Бобо, В.М. Блажевич, Леонардас Улявичюс, А.К. Лебедев, В.Н. Досадин, А.П. Казаченков, С.В. Железнов и многие другие [см. 3]. Именно выдающиеся тубисты открыли технические и выразительные ресурсы инструмента. «По объёму технических возможностей туба нисколько не уступает другим медным духовым инструментам. Помимо традиционных штрихов широко используются двойное и тройное *staccato*,

frullato, в след за трубачами тубисты овладели приёмом *glissando*, отдельные исполнители владеют перманентным дыханием. <...> В современных партитурах можно встретить такие цирковые приёмы, как хлопанье ладонью по мундштуку (получающийся звук похож на щелканье по включенному микрофону) а также "базинг" (игра на одном только мундштуке без тубы)» [2]. На тубе возможно даже двухголосное звукоизвлечение.

Разумеется, новый взгляд на тубу способствует расширению исполнительского репертуара. Подчеркнем, что наряду с произведениями зарубежных композиторов, среди которых немало тубистов (таких, к примеру, как О. Бадсвик), казахстанские тубисты исполняют сочинения отечественных авторов.

Можно в этой связи особо отметить сочинение для тубы Балнур Кыдырбек «Языческая пляска». В основе пьесы – выразительный образ казахского шамана-баксы, совершающего ритуальное действо. Отсюда – картинность, зрелищность и динамичность произведения, которая позволяет исполнителю продемонстрировать технические возможности тубы и весь диапазон инструмента. Выразительны штриховые приемы такие, как *стаккато*, *фрулато* (пример 1) и *трель* (пример 2), которые способствуют звукоизобразительности:

Пример № 1.



Пример № 2.



Другое произведение для тубы принадлежит известному казахстанскому музыканту-тромбонисту, Заслуженному деятелю Казахстана, профессору Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Александру Афанасьевичу Федянину. «Песня акына» – так называется композиция А. А. Федянина для тубы/тромбона и фортепиано. В данном случае мы имеем дело с сочинением музыканта, великолепно владеющего инструментом и прекрасно знающего его технические особенности и выразительные возможности. Трехчастная по структуре пьеса основана на элементах казахского народного мелоса, и в ней раскрывается гибкость и кантиленность тубы, что опровергает устаревшее представление о неуклюжести и грубости ее звучания:

Пример № 3

Song of Akyn

For Tuba or Trombone bass and Piano

Alexander Fedyanin



Тембровая окрашенность тубы звучит здесь как голос мудрого акына, неспешно повествующего о своих чувствах. В среднем разделе пьесы скерцозного характера музыканту требуется особая виртуозность при исполнении подвижных пассажей.

Пример № 4



Развитие исполнительства на тубе в Казахстане, наблюдаемое в настоящее время, во многом обусловлено расширением репертуара, который включает в себя не только оркестровые партии, но и самостоятельные сольные произведения. При этом необходимы композиции так называемого учебного характера, направленные на освоение отдельных исполнительских приемов, а также интересные художественные сочинения, благодаря которым совершенствуется исполнительское мастерство тубистов и происходит их личностный артистический рост.

Невероятный всплеск интереса к тубе, который наблюдается сегодня в мире и обусловленный активной пропагандистской деятельностью выдающегося норвежского тубиста Остейна Бадсвика, должен способствовать расширению репертуара музыкантов, особенно в направлении развития возможностей самого

инструмента. Как отмечают П.О. Никольникова и О.А. Блок, сегодня среди тубистов «появляются и молодые исполнители, демонстрирующие растущее мастерство, которое ищет реализацию в совершенно новых и несвойственных классической школе приёмах звукоизвлечения и выразительности, открывающих новые грани художественно-технического выражения и возможностей интерпретации» [4, 200]

ЛИТЕРАТУРА

1. Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра. Третье издание. – М.: Музыка, 1972. – 176 с.
2. Туба – <https://cl.mmv.ru/obzory/tuba.htm>
3. Культура и общество – <https://korostishevsky.org/?p=3770>
4. Никольникова П.О., Блок О.А. Процесс формирования и освоения репертуара композиторов-авангардистов в классе тубы учреждений высшего профессионального образования //ISSN 1991-5497. Мир науки, культуры, образования. № 5 (96) 2022. – С. 200-202.

ТРУБАДА ОРЫНДАУШЫЛАРДЫҢ ДАМУЫНА АРНАЛҒАН ПЛАТФОРМА РЕТІНДЕГІ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ БАЙҚАУЛАР

*Күнабіл Н. Қ., «Үрлемелі және соқпалы аспаптар» мамандығының 2 курс магистранты К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Кузбакова Г. Ж.*

Музыкалық конкурстар орындаушылардың кәсіби қалыптасуында маңызды рөл атқарады, оларға өздері туралы жариялауға, танылуға және мансапты дамытуды жалғастыруға мүмкіндік береді. Трубашылар үшін мұндай жарыстарға қатысу тек абыройлы ғана емес, сонымен қатар орындау тәжірибесі мен шығармашылық өсу тұрғысынан өте пайдалы. Бұл мақалада тарихты, ірі халықаралық конкурстарды, олардың музыканттардың кәсіби өміріне әсерін, болашақтағы конкурстық қозғалыстың перспективаларын қарастырамыз.

Музыканттардың жарыстары (орындаушылар, композиторлар, аспаптық шеберлер) терең ежелгі заманға дейін барады. Алғашқы конкурстар б.з.д. 5 ғасырда Афинада өткізілді. Ежелгі Римде бұл дәстүр жалғасын тауып, жарыс жеңімпаздары лауреаттар деп аталды. Орта ғасырларда трубадурлардың, труверлердің, миннезингерлердің, мейстерзингерлердің жарыстары тәжірибеге енгізілді. Алғашқы ұлттық музыкалық конкурс 1803 жылы Францияда Рим сыйлығына өткізілді. 1957 жылдан бері Женева орталығы болып саналатын халықаралық конкурстар федерациясы пайда болып, ол 1959 жылдан бері жыл сайын бюллетень шығарып отырды. Әрбір халықаралық музыкалық конкурс үшін турлар бойынша орындау бағдарламасы әзірленеді, сыйлықтардың саны мен мөлшері, жас шектеулері және т.б. анықталып, қатысушылардың шеберлігін

әділқазылар алқасы әдетте, әр түрлі халықтар арасынан таңдалып алынған адамдар бағалайды [1, б. 1].

Әлемдік деңгейде үрлемелі және соқпалы аспаптар, соның ішінде труба орындаушылары үшін ұйымдастырылатын ең беделді халықаралық музыкалық байқаулар қатарына мыналар жатады: П. И. Чайковский атындағы халықаралық байқау (Мәскеу қ., Ресей), Бельгия патшайымы Елизавета атындағы халықаралық байқау (Брюссель), Женева қаласындағы орындаушы музыканттар байқауы (Швейцария), ARD халықаралық музыкалық байқауы, Морис Андре атындағы халықаралық байқау (Франция), сондай-ақ ARIAC – Америкалық үрлемелі аспаптар байқауы (АҚШ).

Маңызды байқаулардың алғашқыларының бірі ретінде Женева қаласындағы орындаушыларға арналған халықаралық байқауды атауға болады. Бұл байқау 1939 жылы Анри Ганьебеннің (байқаудың тұңғыш президенті) және Фредерик Либштёкльдің (қырық жыл бойы бас хатшы болған) бастамасымен құрылған. Байқауға Женева қаласы мен кантонының әкімшілігі қолдау көрсетеді. Байқау кеңесіне оның басты серіктестері – Женева консерваториясы, Романдық Швейцария оркестрі және Женевадағы Үлкен театр өкілдері кіреді.

Трубада орындаушылар арасынан бұл беделді халықаралық байқаудың лауреаттары ретінде 1943 жылы Швейцариядан Анри Пешер, 1950 жылы Франциядан Роже Дельмот, 1955 жылы Морис Андре, 1968 жылы Франсис Марсель Арди, 1987 жылы Норвегиядан Оле Эдвард Антонсен және 1996 жылы Франциядан Андре Анри атанды [4].

Отыз жасқа дейінгі дарынды музыканттарға арналған бұл байқаудың басты мақсаты – олардың халықаралық деңгейде кәсіби дамуына жағдай жасау. Бұл мақсатқа жету үшін ұйымдастырушылар шеберлік сабақтары мен семинарлар өткізеді, сондай-ақ жеңімпаздарға арналған жеке концерттер ұйымдастыру арқылы қолдау көрсетеді. Байқау басталғалы бері қазылар алқасының қатаң бақылауымен 26 түрлі музыкалық бағыт бойынша өнерпаздар өз шеберліктерін көрсетті.

П. И. Чайковский атындағы халықаралық байқау – әлемдік классикалық музыка саласындағы ең ірі әрі беделді оқиғалардың бірі. Бұл байқау әр төрт жыл сайын өткізіліп тұрады. Алғаш рет ол 1958 жылы тек екі мамандық – «фортепиано» мен «скрипка» бойынша ұйымдастырылды. 2019 жылы байқау бағдарламасына үрлемелі және соқпалы аспаптар бағыты ресми түрде енгізілді.

Айта кетерлік жайт, П. И. Чайковский атындағы X халықаралық жасөспірімдер байқауы Қазақстан Республикасының астанасы Астана қаласында өтті.

Осы байқауда «Үрлемелі және соқпалы аспаптар» мамандығы бойынша қазылар алқасының құрамында әлемдік деңгейдегі белгілі музыканттар болды:

Тимур Мартынов (Ресей) — Морис Андре атындағы байқаудың (Франция), Раймо Сармас атындағы халықаралық байқаудың (Финляндия) және «Прага көктемі» байқауының лауреаты. 2003 жылдан 2005 жылға дейін Ресей Ұлттық филармониялық оркестрінде Владимир Спиваковтың жетекшілігімен солист болып қызмет атқарды. 2005 жылы Теодор Курентзистің шақыруымен

Новосибир опера және балет театрына Симфониялық оркестр мен musicAeterna камералық оркестрінің солисі ретінде қабылданды. 2007 жылдан бастап Мариин театрының симфониялық оркестрінің солисі. 2010 жылы «Би-би-си Промс» фестивалінде Малердің Бесінші симфониясындағы труба солосын орындауы қазіргі замандағы бұл шығарманың ең үздік интерпретацияларының бірі болып саналады.

Дай Чжонхуэй (Қытай) — трубада орындау және дирижерлік шеберлікті Томас Стивенс, Бойд Худ, Чарльз Шлютер, Дэниел Льюис және Дуглас Лоуриден меңгерген. Бейжіңдегі Орталық консерваторияда профессор және студенттер мен магистранттардың ғылыми жетекшісі. Циндаодағы Иегуди Менухин мектебінің үрмелі аспаптар кафедрасының меңгерушісі, Филиппиндегі Әулие Павел университетінің профессоры, сондай-ақ Таиландтағы Махидол университетінің көркемдік кеңесшісі.

Кафельников Владимир (Ресей) — Ресейдің еңбек сіңірген әртісі. Ол бұл атақты ұжыммен бірге КСРО-да және әлемнің көптеген елдерінде концерттерге қатысып, жазбалар мен гастрольдік сапарлар өткізген. Ленинград қаласында ол құрамында трубашы Юрий Большианов, валторнашы Виталий Буяновский, тромбоншы Виктор Венгловский және тубашы Валентин Галузин болған мыс үрмелі аспаптар ансамблінің құрамында өнер көрсетті.

Осындай беделді қазылар алқасының алдында өнер көрсету – бұл әрдайым үлкен мәртебе және зор жауапкершілік. Байқауға қатысушының міндеті тек өзінің кәсіби шеберлігін көрсету ғана емес, сонымен қатар өзіне деген сенімділігін, күйзеліске төтеп беру қабілетін және шығармашылық тұрғыдан ашылуға дайын екенін дәлелдеу болып табылады. Құрамында әлемдік деңгейдегі танымал музыканттар, ұстаздар мен орындаушылар бар қазылар алқасы үміткерлерге әрдайым жоғары талаптар қояды. Бұл кәсіби мамандар тек техникалық орындау деңгейін ғана бағалап қоймай, сонымен қатар орындаушының әртістік қабілетіне, шығарманы өзінше түсіндіру ерекшелігіне және музыкалық ойдың тереңдігіне ерекше назар аударады. Трубада орындаушы үшін мұндай байқауға қатысу – өзінің орындаушылық шеберлігін ғана емес, сонымен бірге музыканы терең сезініп, оны аспап арқылы тыңдаушыға жеткізе білу қабілетін көрсетуге берілетін бірегей мүмкіндік.

Қазылар алқасының құрамы – бұл белгілі бір бағдарлар жиынтығы іспеттес, олар байқауға қатысушыларға назар аударуға тиіс жайттарды және музыкант ретінде өз бойында дамыту қажет қасиеттерді түсінуге көмектеседі. Қазылар алқасының көптеген мүшелері – беделді халықаралық байқаулардың лауреаттары, жетекші оркестрлердің солистері және әлемге әйгілі музыкалық оқу орындарының оқытушылары. Мұндай құрам қатысушыларға кәсіби өсу мен даму үшін аса құнды кері байланыс алуға бірегей мүмкіндік береді. Осындай байқаулардан өту барысында музыканттар тек техникалық шеберлігін шыңдап қана қоймай, сонымен бірге мол ақпаратпен жұмыс істеуге, тәжірибелі қазылардың пікіріне сергек әрі сындарлы жауап қайтаруға дағдыланады. Бұл үдеріс олардың үлкен сахнадағы табысқа жету жолындағы маңызды кезеңге айналады.

Аталған байқаудың 8 орын лауреаты – жерлесіміз Жасұлан Әбдікалықов (Қазақстан). Жасұлан 1992 жылы Торғай облысы Арқалық қаласында (қазіргі Қостанай облысы, Қазақстан) дүниеге келген. Ол Мәскеу консерваториясын (профессор Вадим Новиковтың классы) және Гамбургтің Жоғары музыка және театр мектебін (профессор Маттиас Хёфстың классы) тәмамдаған. Мәскеу консерваториясының үрлемелі және соқпалы аспаптар орындаушыларына арналған халықаралық байқауының лауреаты (2011 жылы – II жүлде; 2016 жылы – I жүлде), үрлемелі және соқпалы аспаптарда орындаушыларға арналған жастар арасындағы халықаралық байқаудың (Мәскеу, 2011 жыл; I жүлде), Элиза Мейер атындағы байқаудың (Гамбург, 2016 жыл; I жүлде), сондай-ақ 2019 жылы өткен Чайковский атындағы халықаралық байқаудың VIII жүлде иегері. Жасұлан musicAeterna оркестрінің солисі болып табылады және осы ұжыммен бірге Дягилев, Зальцбург және Люцерн фестивальдеріне қатысқан.

Аталған байқаудың басқа да лауреаттары қатарында: Саломатников Семён (Ресей) – I жүлде, алтын медаль, Бачевич Степан (Ресей) – VII жүлде, диплом, Иванов Алексей (Ресей) – VII жүлде, диплом иегерлері ретінде танылған [2].

П. И. Чайковский атындағы Халықаралық байқаудың жүлде қоры:

Гран-при 100000 \$ АҚШ – I орынға қосымша сома;

1 орын 30000 \$ АҚШ және Алтын медаль;

2 орын 20000 \$ АҚШ және Күміс медаль;

3 орын 10000 \$ АҚШ және Қола медаль;

4 орын 5000 \$ АҚШ және Диплом;

5 орын 4000 \$ АҚШ және Диплом;

6 орын 3000 \$ АҚШ және Диплом;

7 орын 2500 \$ АҚШ және Диплом;

8 орын 2000 \$ АҚШ және Диплом.

Халықаралық музыкалық ARD конкурсы (нем. internationaler musikwettbewerb der ARD) — Германиядағы ірі халықаралық классикалық музыка конкурсы. Ол Bayerischer Rundfunk арқылы ұйымдастырылған және Мюнхенде жылына бір рет, әдетте қыркүйек айында өткізіледі. 1952 жылы құрылғаннан бері ол ең беделді классикалық музыка конкурстарының бірі болып табылады [3].

Бұл байқаудағы жүлделер көптеген музыканттардың кәсіби жолында трамплин рөлін атқарды. Өткен жылдардағы атақты жеңімпаздар мен жүлдегерлер қатарында Юрий Башмет, Мён Вун Чунг, Кристоф Эшенбах, Соль Габетта, Альбан Герхардт, Наталья Гутман, Хайнц Холлигер, Нобуко Имаи, Цуёси Цуцуми, Ким Кашкашян, Франсуа Леле, Джесси Норман, Кватуор Эбен, Томас Квастхофф, Жан-Гиэн Кейрас, Антуан Тамести, Кристиан Тецлаф, Александр Таро, Токио ішекті квартеті, Мицуко Учида және Анн Софи фон Оттер сынды өнер иелері бар. Байқау номинациялары жыл сайын өзгеріп отырады және олар жеке аспаптарда орындау, вокал және камералық ансамбльдер секілді санаттарды қамтиды. Бұл байқаудың басты ерекшелігі – заманауи музыканы насихаттау болып табылады, және 2001 жылдан бастап

қазіргі заман композиторларына арнайы тапсырыстар беріліп, жаңа туындылар жазуға жағдай жасалуда.

Әр санаттағы жүлде қоры:

1. Сыйақы: 10 000 евро
2. Сыйақы: 7500 евро
3. Сыйақы: 5000 евро.

Келесі байқау – Морис Андре атындағы (Франция) халықаралық байқау-2003 жылдан бері өткізіліп келеді және XX ғасырдың ұлы трубачыларының бірі болған музыкантқа арналған. Морис Андре (1933–2012) – көрнекті француз трубачысы, виртуоз және педагог. Ол пикколо-труба аспабындағы орындаушылық шеберлігімен, сондай-ақ барокко дәуірінің репертуарын насихаттауымен танымал болды. Андре Иоганн Себастьян Бах, Георг Филипп Телеман, Антонио Вивальди секілді композиторлардың, сондай-ақ заманауи авторлардың көптеген концерттерін орындап, таспаға жаздырған. Оның керемет техникасы, таза үні және терең музыкалығы оны XX ғасырдың ең ұлы трубачыларының бірі ретінде әлемге танытты.

Байқау қазылар алқасының құрамына халықаралық байқаулардың лауреаттары енеді: Андре Анри (Франция), Андрей Кавалинский (Беларусь / Бельгия), Клеман Соние (Франция), Давид Геррье (Франция), Фружина Хара (Венгрия), Ибрагим Маалуф (Франция), Рубен Симео (Испания), Тимур Мартынов (Ресей).

Сондай-ақ, елімізде өткізілетін байқауларға да назар аударған жөн. Колледждер мен университеттердің трубашылары халықаралық "Астана Мерей" байқауы, шығармашыл жастардың халықаралық "Шабыт" фестивалі, республикалық байқау және басқа да маңызды өнер сайыстарына белсенді түрде қатысып келеді. Бұл байқаулар музыкалық мәдениеттің дамуына, жас орындаушылардың дарыны мен шеберлігінің ашылуына зор үлес қосуда. Үрлемелі аспаптар үшін ұйымдастырылатын байқаулар орындаушылық мектептің қалыптасуында, техникалық шеберлікке және музыкалық интерпретацияға қойылатын талаптардың жоғарылауында шешуші рөл атқарады.

Трубада ойнайтын музыканттар үшін ұйымдастырылатын музыкалық байқаулар жай ғана сайыс емес, кәсіби дамудың маңызды құралы болып табылады. Мұндай байқаулар орындаушыларға өз мүмкіндіктерін толық ашуға, халықаралық сахнаға шығуға және кәсіби мойындауға ие болуға мүмкіндік береді. Нәтижесіне қарамастан, байқауға қатысу – баға жетпес тәжірибе, ол сахна алдындағы қорқынышты жеңуге көмектеседі және өзіне сенімді, мықты орындаушыларды қалыптастырады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Яковлев М. М. Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем: справочник. — М., 1966.

2. Международный конкурс имени П. И. Чайковского. — Электронный ресурс. — Режим доступа <https://tchaikovskycompetition.com/>
3. ARD Международный музыкальный конкурс. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <https://www.ard-musikwettbewerb.de/en/>.
4. Международный конкурс в Женеве. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <https://www.concoursgeneve.ch/>
5. Казахский национальный университет искусств. Международные конкурсы. — Электронный ресурс. — Режим доступа: https://kaznui.edu.kz/art/international_competitions

К ИСТОРИОГРАФИИ ШЕРТЕРА

*Сариева А., магистрант 2 курса специальности «Традиционное
музыкальное искусство. Шертер»*

*Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Джумакова У.Р.*

Шертер относится к музыкальным инструментам казахской культуры, история которого таит много неизвестного. Его относят к древним инструментам [1, 243]. Материальные доказательства существования шертера не дошли до нового времени, и практика игры на этом инструменте неизвестна. Первооткрыватель этого инструмента, выдающийся казахский фольклорист Б. Сарыбаев сопоставляет его с временем возникновения домбры (VI-VII в.) и кобызы (VIII-IX в.) и утверждает, что шертер существовал еще раньше [2, 117].

Вслед за выдающимся этноорганологом для обоснования древности шертера этнограф и писатель А. Сейдимбек приводит в пример, древний пятиструнный музыкальный инструмент, принадлежавший скифам [3, 27]. В ретроспекции шертер представлен в трех этапах: 1. Древний тип. 2. Новый тип. 3. Усовершенствованный тип [4, 49]. Древним вариантом шертера считают инструмент с одной струной и корпусом, обтянутым кожей. По представленным рисункам О. Бейсенбекулы и описаниям Б. Сарыбаева внешне он выглядит просто [4, 50-51], [2, 119]. Упоминается также вариант инструмента с двумя струнами, но на одном колке [7, 45]. Несмотря на то, что о конкретном времени существования инструмента нет достаточных сведений, в литературе есть утверждение что «данный тип шертера просуществовал до середины X века» [4, 53].

К истории шертера, по мнению Б. Сарыбаева, имеют отношения заметки путешественника С. Болотова о музыке, где описывается один инструмент, по звукоизвлечению (щипком) похожий на балалайку, а другой сравнивается с украинским инструментом торбан [2, 120]. Параллель примечательна для представления шертера, так как торбан многострунный инструмент и по внешним очертаниям сходен с лютней, которая относится к XV веку и была широко распространена в странах Европы [12, 158].

И наконец, о возможной материальности «шертера» свидетельствуют два рисунка из альбома офортов «Жизнь киргизских степей» польского художника Б. Залесского (1865), на которые ссылаются Б. Сарыбаев и его последователи. Правдоподобность существования шертера доказательна, так как художник Б. Залесский прокомментировал свои рисунки наблюдением о его бытовании среди казахов Мангистау.

Таким образом, древний период существования шертера, получивший характеристику в литературе, определил особенный путь его изучения. Сведения о древности истории инструмента оказались возможными после того, как в XX в., то есть в новейшее время (современность), заново был воссоздан сам инструмент, и он впервые получил свое название. Поэтому историография шертера представляет самостоятельный и научный интерес. Она показывает уникальность этого инструмента в казахской музыкальной культуре, из которой следуют современные задачи в его развитии.

В статье ставится цель показать открытые вопросы в историографии, относящиеся к практике бытования инструмента. Для этого решаются следующие задачи:

1. определить в научной литературе характеристику шертера по принятым в этноорганологии параметрам (строй, материал, способ игры) [5, 85];
2. систематизировать процесс изучения инструмента и определить его этапы.

Литература о шертере охватывает вопросы строения инструмента, его происхождения, музыкального материала и методики игры. Изучение литературы показало, что в историографии шертера сложились три этапа.

Первый этап нами обозначен как время до материальной авторизации инструмента. Собирались сведения о казахской музыкальной культуре, изучались инструменты, исполнители, казахские песни и кюи. Кроме вышеперечисленных сведений о древнем инструменте (А. Сейдимбек, О. Бейсенбекулы, С. Болотов, Б. Залесский) к этому этапу относится начальный советский период (1920-1950-е годы) в изучении казахского музыкального наследия. Данное время было продуктивным благодаря деятельности этнографов и музыкантов. Собраны ценные фундаментальные этнографические материалы, которые содержатся в сборниках А. Затаевича, А. Жубанова, Б. Ерзаковича и др. В них многообразно представлена домбровая и кобызовая музыка, а также даются описания инструментов. А. Затаевич отмечал что, домбра и кобыз являются главными инструментами традиционного исполнительства [10, 55]. Название шертер, относящееся к какому-либо инструменту, в это время не встречается. В этнографических сборниках, относящихся к первой половине XX века (до 1960-х годов), не представлены также музыкальные материалы и сведения об исполнителях, связанные с шертером. В комментариях не упоминается инструмент, подобный описаниям древнего прототипа шертера.

А. Жубанов тоже основное внимание в своих этнографических трудах придавал домбре и кобызу. Домбру называл «древней летописью кочевого

народа» [11, 26]. Наряду с этим, он охарактеризовал певцов, инструменталистов и музыкантов [17, 69-70].

Таким, образом, до начала 1960-х годов историография шертера представлена косвенными сведениями и недоказанными утверждениями. О возможном существовании инструмента свидетельствовали немзыкальные и нематериальные факты, которые можно считать его «слепокми». Первый этап историографии шертера показывает этот инструмент как гипотетически существовавший, но полный неизвестности.

Второй этап изучения шертера важен с точки зрения материализации инструмента. Эта задача была решена в этнографической деятельности Б. Сарыбаева. Он специально углубился в изучение казахского инструментария [2, 12]. Уникальность его миссии состояла в том, что в отличие от прежних исследований, связанных с домброй и кобызом, воссоздается казахская музыкальная культура прошлого в разнообразии ее инструментов.

В отношении изучения шертера роль Б. Сарыбаева выдающаяся. Он расширил поиск научно-информационных сведений, работая в музеях, архивах, используя данные археологических экспедиций. Благодаря этому факты о древности «заработали» на объективность существования инструмента. За образец исходной модели шертера был взят инструмент, находящийся в коллекции Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград), который был найден художником С. Дуниным в Сырдарьинской области в 1902 году [2, 35].

Несмотря на то, что в музее он обозначен как «кобыз», Б. Сарыбаев совместно с мастерами А. Аухадиевым и О. Бейсенбекулы воссоздает, а вернее реанимирует неизвестный ранее инструмент и называет его «шертер». В строении шертера основополагающим является количество струн. Как и в древнем, так и в классическом варианте (по классификации О. Бейсенбекулы) – это трехструнный инструмент.

В казахской инструментальной традиции есть трехструнная домбра. Она менее распространенная в сравнении с двухструнной. Однако, Б. Сарыбаев принимая факт наличия трехструнной домбры, не называет вновь воссоздаваемый инструмент домброй. Он исходил, что этот инструмент древнее, и поэтому отошел от названия домбры (широко распространенного щипкового хордофона в разных культурах) и кобыза (который указан в музее). Воссозданному по музейному инструменту он дал новое название – «шертер».

Обоснование названия «шертер» представляет интерес с точки зрения типологии инструментов. Способ игры на домбре «шертіп» (щипком) распространен в Восточном Казахстане [2, 65]. Его используют в шертпе кюях. Б. Сарыбаев технику шертпе связывает не только с домброй. Он считает, что она исторически более ранняя чем «төкпе қағыс» [2, 75]. Таким образом в названии шертера ученый зафиксировал древность его происхождения.

В оригинальном названии шертера проявляется также общетюркская этимология. Для аргументации Б. Сарыбаев приводит в пример дополнительное название комуза словом «чертмек», которое тоже указывает на технику

щипковой игры, а также каракалпакский дутар с аналогичным названием «шертил» [2, 66]. Таким образом, на основе косвенных сведений и исторического осмысления пути развития музыкальных инструментов Б. Сарыбаев предлагает гипотезу о существовании в прошлом разновидности щипкового инструмента, которая была практически осуществлена закреплением в ее обозначении метода «шертіп».

В этот период изучения шертера также важным был вопрос о его строении. Основной облик инструмента создал Б. Сарыбаев. Отталкиваясь от изображения Б. Залесского, были определены следующие параметры: соотношение основных размеров инструмента (длина корпуса 55-60 см, ширина корпуса 25-29 см, длина грифа 26-28 см) [2, 75]. Эти параметры стали исходными для создания инструментов, дальнейшей реконструкции и тиражирования.

Одновременно был поставлен вопрос о музыкальном материале, его объективно не могло быть, так как сам инструмент не сохранился. Исходя из представлений о его бытовании, исследователи предполагали исполнение на шертере определенной музыки. Е. Басыкара считает, что в старину на нем играли пастухи [13, 37-38]. Б. Залесский в описании офорта отмечает что, игра на инструменте сопровождала рассказ сказителя Мырзакая. Предположительно мелодии для шертера должны быть простыми и несложными. По мнению В. Недлиной шертер мог ранее использоваться в эпической традиции жырау [19, 70]. Б. Сарыбаев при воссоздании инструмента ориентировался на тип средневековой лютни, которая в те времена была распространена в светском музицировании, что предполагает музыку более развитую по строению. Так как реанимированный инструмент не имел самостоятельного и собственного музыкального материала, поэтому первоначально на шертере исполнялись переложения кюев для трехструнной домбры [3, 13, 14, 38].

Третий этап в историографии шертера охватывает время после завершения деятельности Б. Сарыбаева (1980-е годы – по настр. время). Его последователи продолжают идею полного воссоздания инструмента в единстве с музыкой, игрой и обучением. Реконструкция шертера продолжается мастерами (Н. Абдрахман, Ердос Рахымбек, Нуралы Шарипов) [13, 38]. Она направлена на практические потребности для сольного и оркестрового исполнения и звучания в условиях концертного зала. Процесс реконструкции инструмента существенно изменил классический вариант.

В этот период вопрос исполнения репертуара решался многосторонне. Кроме домбровых кюев [13, 38] на шертере исполнялась оригинальная музыка для русской домры А. Цыганкова, С. Лукина, Н. Будашкина, которую не требовалось изменять. Это нововведение внес Е. Басыкара. Из нового поколения исполнителей появились энтузиасты, сочиняющие специально для шертера кюи (Е. Мухамедиев, А. Кудайберген) [18, 20].

Первыми исполнителями были близкие по исполнительству на других инструментах музыканты – шертпе кюйши О. Хамзин и кюйши на трехструнной домбре Ж. Шакарим. В честь шертера создали фольклорно-этнографический ансамбль, в котором впервые была представлена ансамблевая игра на

инструменте [13, 40]. Н. Тлендиев ввел шертер в состав оркестра «Отырар сазы». Все эти новшества создают почву для развития исполнительства.

Исполнительство на шертере значительно продвинулось после начала специального обучения в КНК им. Курмангазы, а затем в других учебных заведениях. И создали профессиональную школу (постановка, методика игры, освоение репертуара, концертная практика) опыт, который отражен в пособиях З. Измуратовой, О. Хамзина и Е. Басыкара [3, 6, 20, 21].

Таким образом, изучение историографии шертера позволяет сделать следующие выводы:

1. Шертер – это возрожденный и реконструированный в процессе инструмент. Он восстановлен в единстве четырех задач его объективизации – материальной (инструмент), музыкальной (материал), субъективной (исполнитель) и дидактической. Вопрос древности его происхождения остается открытым, требующий дальнейшего изучения в историографии;

2. Концепция возрождения и реконструкции, принадлежащая Б. Сарыбаеву осуществленная по иконографическому источнику, представляет типологическую самостоятельность трехструнного хордофона;

3. Шертер в историографии введен в круг родственных инструментов внутри казахской традиции (домбра) и центрально-азиатского региона (комуз, топшуур) а также с русской домрой. Перспектива изучения шертера как реконструированного исторического инструмента мы связываем с продолжением нахождения типологического родства с трехструнными инструментами других культурно-цивилизационных регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казахские народные музыкальные инструменты // Казахская советская энциклопедия / Алматы: Главная редакция КСЭ, 1978. – Т. 12. – 520с.
2. Сарпыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 174 с.
3. Сейдімбек А. Монография Қазақтың күй өнері. Астана: Күлтегін, 2002. – 430 с.
4. Бейсенбекулы О. Сазды аспаптар сыры. Б. Сарыбаев. Ғалым мұрасы. – Алматы: ТЮРКСОЙ, 2019.
5. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
6. Затаевич А. В. Қазақ халқының 1000 әні. М, 1963.
7. Болотов С. С. Сырдария // Русский вестник. – 1866. – № 3.
8. Б. Залесский альбом Жизнь казахских степей. – Париж, 1865.
9. Измуратова З. Ш. Абайдың рухани мұрасы және қазіргі заманғы өнертанудың өзекті мәселелері. Шертердің тарихы мен аспап болып қалыптасу жолдары. – Алматы. – 2020.
10. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа; Сборник народных песен с мелодиями, записанными автором. – Ленинград: Госиздат, 1925. – 500с.

11. Жубанов А. К. Струны столетий. – Алматы: Казгослитиздат, 1958. – 276 с.
12. Большая российская энциклопедия: Лютня. История происхождения. Ю. С. Осипов. – М, 2004. – 320 с.
13. Басыкара Е. Вопросы генезиса и эволюции казахских музыкальных инструментов (на примере народного инструмента шертер) // Сборник X международного фестиваля Созвездие мастеров. – Москва, 2013. – 155 с.
14. Измуратова З. Ш. Куй сарыны. – Алматы, 2019. – 95 с.
15. Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов: теория, история и практика. Москва, 2013 г. – 528 с.
16. Чистов К. В. Традиционные и вторичные формы культуры // Фольклор. Текст. Традиция. – Москва: ОГИ, 2005. – 124–133 с.
17. Жубанов А. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах / Пер. с каз. Г. Бельгера. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 454 с.
18. Мухамедиев Е. Сары өзен: күйлер жинағы; оқу әдістемелік құрал/ Астана. 2024. – 82 с.
19. Недлина В. Исследовательские методы Б. Сарыбаева, офорт Б. Залесского и перспективы музыкальной этнографии Казахстана // Проблемы современного музыкознания и этноорганологии. Алматы. – 2015. – 250с.
20. Измуратова З.Ш. Исполнительское искусство на шертере. – Алматы: КНК им. Курмангазы. 1999. – 72 с.
21. Басыкара Е.Б., Хамзин О.Х. Школа игры на шертере. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2011. – 86 с.

КЮЙ В ИСПОЛНЕНИИ ХОРА: ИЗ НАСЛЕДИЯ СЕЙДУЛЛЫ БАЙТЕРЕКОВА

***Имангалиева А., магистрант специальности «Дирижирование»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент ВАК Булбаева А.З.***

*«Творчество Сейдуллы Байтерекова
в современном казахстанском музыковедении
пока остается неизученным и требует
своего дальнейшего углубленного осмысления
в контексте казахстанской
современной музыкальной культуры» [1].*

Из материала литературных источников, Сейдулла Байтереков – универсальный музыкант, обладавший выдающимися способностями в различных областях музыкального искусства. Еще в годы учебы он овладел навыками игры на нескольких музыкальных инструментах, что сыграло важную роль в его композиторской практике. Будущий композитор с детства был окружен музыкой: народные напевы и домбровые импровизации, звучавшие в его доме, стали мощным источником вдохновения. Музыкальный талант Байтерекова был заложен на генетическом уровне. Его дед по материнской

линии, Смаил Туруспеков, был известным народным домбристом и акыном, последователем знаменитого казахского композитора Сугура. «Музыка, звучащая в этом доме, домбровые импровизации деда, его напевы о родной земле навсегда остались в памяти Сейдуллы как чистый источник творческого вдохновения» [1]. Таким образом, Сейдулла с детства впитал традиции казахской народной музыки, что отразилось в его творчестве. «С. Байтереков был несомненным патриотом своей Родины и национального искусства» [1].

«В творчестве композитора отражалось своеобразное национальное видение мира, корнями уходящую в традиции народной музыкальной культуры. Центральное место в музыке композитора занимают образы казахской истории, народного героического эпоса» [2, 7 с.]. Произведения Байтерекова отличаются широкими, напевными мелодиями, яркими, выразительными интонациями и жизнеутверждающим характером. Эти качества обеспечили активное функционирование его музыки в современной музыкальной жизни Казахстана и сделали его творчество популярным среди широкой аудитории. В его произведениях можно обнаружить глубокий смысл, эмоциональную насыщенность и тонкую связь с природой. Композитор черпал вдохновение из окружающего мира, традиций и исторического наследия своего народа, создавая произведения, которые остаются актуальными и сегодня.

«Его творчество охватило разные грани человеческих чувств. В нем как в человеке собраны, все те черты, по которым мы определяем нашу нацию: *мейірімділік* (доброта), *берекелік* (изобилие, благополучие), *сабырлық* (терпение)» [3].

С первой четверти XX века кюй как жанр привлек особое внимание композиторов, стоявших у истоков казахской профессиональной композиторской школы. Этот жанр, отражающий самобытность казахской музыкальной культуры, активно использовался в различных направлениях. Кюи служили источником вдохновения и основой для создания произведений, в которых ярко проявлялись национальные интонации и колоритное звучание. Композиторы брали за основу традиционные мотивы, обогащали их новыми формами и стилевыми решениями, что способствовало развитию уникального музыкального языка.

«Казахский кюй отличается глубиной содержания, специфичностью формообразования, своеобразием мелодики и ритмики. Кюй проникает практически во все жанры и ансамблевые составы академической музыки – оперной, симфонической, камерно-инструментальной, камерно-вокальной, хоровой» [4, 72 с.]

Одним из наиболее значимых произведений композитора является хоровая поэма «Кюй». Это произведение трехчастной формы, написанное в тональности соль минор, сочетает в себе элементы традиционного кюя с хоровым исполнением, что делает его уникальным в своем роде.

Первое, на что можно обратить внимание в данной поэме, это его яркое начало в темпе *Andante*, где каждый голос вступает отдельно, создавая гармоничное звучание, в котором присутствует девятиголосие. Первая часть

произведения написана в гомофонно-гармоническом складе, темп Allegro. В этой части звучит тема домбры, исполняемая на слог "дҫдң". Тема начинается в партии теноров, затем передается альтам. Сложности в исполнении первой части заключаются в следующем: у альтов на протяжении четырех тактов сохраняется один и тот же звук "ре", исполняемый на слог "дң". Для точной интонации необходимо хорошо взятое дыхание и исполнение с интонационной тенденцией к повышению. В дальнейшем, при проведении темы в тенорах и альтам, требуется четкая артикуляция слога "дҫдң", так как он имитирует звучание домбры. Ритмика включает короткие длительности, что требует точного ощущения метра. В партии басов присутствует ритмическая сложность, связанная с тем, что они вступают на первую и слабую долю, а вся первая часть строится на акцентах. Кроме того, в первой части встречаются многочисленные знаки альтерации, что делает проработку каждой гармонии и сохранение ансамблевого звучания внутри партии особенно важными. В аспекте динамики обозначен уровень "mf", однако для четкого выделения темы необходимо, чтобы остальные партии звучали несколько тише той, в которой она проводится.

Во второй части сразу заметна смена тональности — она исполняется в фаминоре, а также изменение темпа на "Andante". Здесь появляется имитация полифонии. Тема проводится в партиях сопрано и альтов, создавая эффект диалога. Основу составляет распевное, лирическое, мелодичное звучание. Вторую часть можно ассоциировать с звучанием инструмента кобыз; для усиления этого эффекта тему можно исполнять на слог «ң», что позволяет создать контраст между звучанием домбры и кобыза. В этой части тенора и басы удерживают гармоническую основу. Переход к третьей части обычно сопровождается замедлением, что способствует фиксации новой тональности и созданию выразительного завершения с акцентированным "ей".

Третья часть возвращается к тональности первой части и исполняется вновь в темпе "Allegro". Она имеет песенную форму, сопровождается поэтическим текстом, важной особенностью которого является обилие твердых согласных звуков. Например, «Домбыраға қол соқшы, шымырлатып жүректі, бұрынғымды жаңғыртшы домбыраға қол соғып». В этом фрагменте требуется четкая дикция, артикуляция и твердая атака звука на опоре крепкого дыхания. Тематический материал развивается полифонически: сначала вступают сопрано, затем тенора, после них — альты и басы. Третья часть является кульминацией всего произведения. Динамика постепенно нарастает: изначально она обозначена как "f", но к концу достигает "ff". Также следует отметить, что существуют две версии исполнения этого кюя, различающиеся последним аккордом. В целом, произведение отличается сложностью исполнения, требующей от хорового ансамбля исключительной слаженности и точности интонации. Важную роль играет ритмическая пульсация, имитирующая звучание домбры, а также динамические контрасты, формирующие драматургическое развитие произведения.

Таблица 1

С.Байтереков «Кюй»		
I часть	II часть	III часть
Соль минор	Фа минор	Соль минор
Allegro	Andante	Allegro
4/4	4/4	7/8
Имитация инструмента	Диалог двух инструментов	Поэтический текст

В 2018 году Молодежный хор Шанхайской организации сотрудничества (ШОС) исполнил данное произведение в рамках мероприятий, приуроченных ко Дню ШОС на Международной садоводческой выставке ЭКСПО-2019, проходившей в Китае, где автор статьи принял участие в составе хора. Коллектив из 56 исполнителей, включая 5 инструменталистов и артистов хора в возрасте от 18 до 35 лет представили 18 стран. Ключевым моментом данного мероприятия стало открытие всей программы произведением казахского композитора: «ШОС начал свой концерт с исполнения произведения для хора а-капелла «Кюй» казахского композитора Сейдоллы Байтерекова. Символично, что накануне Национального дня домбры из уст представителей всего пространства ШОС, которое охватывает 2/3 территории Евразии и 44% населения Земли, прозвучали слова "Домбыраға қосылшы" ("Присоединись к домбре")» [5].

Также в проекте участвовали два приглашенных дирижера: Мария Гундорина и Andre de Quadros. Во время работы с приглашёнными дирижёрами были применены нестандартные вокальные распевки, охватывающие широкий спектр задач: от упражнений, направленных на развитие дыхания, до распевок, способствующих расширению вокального диапазона. Особый интерес представляют ритмические упражнения, организованные в игровой форме, что способствовало повышению вовлечённости исполнителей и развитию чувства ритма. Кроме того, в рамках занятий исполнялись многоголосные упражнения, основанные на интервалах (секундах, терциях и других), что способствовало улучшению вокальной интонации и гармонического слуха участников. Репетиционный процесс был организован с высокой степенью структурированности: ежедневные занятия продолжались в течение четырёх часов, с предусмотренными 15-минутными перерывами. Дирижеры придерживались строгого тайминга, поддерживали динамику занятий, что обеспечивало их продуктивность и эффективное усвоение материала. Дополнительно были внедрены методы активного слушания и работы над ансамблевым звучанием, что позволило достичь большей слаженности в исполнении и улучшить взаимодействие между участниками коллектива.

Особенностью было то, что исполнители пели на разных языках, что добавляло сложности в процессе подготовки. При разучивании «Кюй» С.Байтерекова возникли определенные трудности в орфоэпии (специфических) казахских букв (звуков), таких как «ң» и «ғ». Важно отметить, что произведение, несмотря на его музыкальную основу, не носило вокального (песенного)

характера, а имело элементы инструментального исполнения (так, как произведение было не песенным (вокальным), а инструментальным), что требовало особой внимательности при имитации звуков, характерных для казахского народного инструмента – домбыры. Это в свою очередь потребовало от исполнителей высокой точности в интерпретации, что стало важным вызовом для участников. Дирижер М. Гундорина проявила особое отношение к правильному произношению текста «Домбыраға қол соқшы», уделяя внимание каждой детали и консультируясь с артистами из Казахстана для достижения наибольшей точности. Этот опыт стал особенно важным для иностранных участников, так как они впервые столкнулись с уникальными аспектами казахской музыкальной традиции. В результате исполнения произведение привело зрителей и участников в восторг, вызывая интерес и восхищение как у исполнителей, так и у слушателей.

Импонирует тот факт, что произведение казахского композитора было исполнено на столь масштабном международном событии за пределами Республики Казахстан, что стало важным вкладом в популяризацию казахской музыкальной культуры на мировой арене.

Кюй Сейдуллы Байтерекова занимает важное место в репертуаре хоровых коллективов Казахстана и пользуется большой популярностью среди музыкантов и любителей хорового пения. Это произведение стало неотъемлемой частью репертуара множества хоровых ансамблей, особенно в музыкальных колледжах, где его часто исполняют как пример высокого мастерства и глубокого проникновения в казахскую музыкальную традицию. Среди хоровых кюев кюй Байтерекова выделяется своей выразительностью, что делает его одним из самых популярных и востребованных произведений в Казахстане. Его композиция отличается не только яркой мелодичностью, но и вниманием к национальным особенностям, которые легко воспринимаются и понимаются аудиторией. Тонкая гармония, ритмическая сложность и аранжировочные решения придают произведению особую глубину и эмоциональную насыщенность, что, безусловно, привлекает исполнителей и слушателей, стремящихся к глубокому пониманию казахского музыкального наследия.

«Выразительные душевные мелодии, состоящие из простых и доступных интонаций в сочетании с жизнеутверждающим тонусом и высоким профессионализмом, обусловили активное функционирование музыки С. Байтерекова в современной музыкальной жизни Казахстана и снискали любовь и признание его творчества среди самого широкого круга слушателей» [1].

Творческое наследие Сейдуллы Байтерекова занимает важное место в истории казахской музыки. Его произведения, в том числе хоровая поэма «Кюй», продолжают исполняться и изучаться, подтверждая их актуальность и художественную ценность. Байтереков сумел органично соединить традиции казахской народной музыки с современными композиционными приемами, что делает его вклад в музыкальное искусство Казахстана поистине бесценным. «Творчество композитора началось с "высокой ноты", развивалось на "crescendo" и оборвалось преждевременно, в точке кульминации» [2, 7 с.].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аханова Л. Творчество Сейдуллы Байтерекова... – Режим доступа: <https://kazgazeta.kz/news/3072>
2. Аханова Л. Творческое наследие Сейдуллы Байтерекова в музыкальной культуре Казахстана: автореф. дисс. ... к. иск. – Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, 2010. – 23 с.
3. Хабирова З., Польшикова Л. Вспоминаем великого композитора. Сейдолла Байтереков. – Режим доступа: <https://clck.ru/3HsUX5>
4. Байманова Г. Специфика работы концертмейстера в классе хорового дирижирования на примере исполнения произведений композиторов Казахстана (2.2.3. Поэма для хора а capella «Күй»): дисс. ... м. иск. н. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2022. – 94 с.
5. Акижанов С. Композицию о домбре исполнил уникальный молодежный хор ШОС. – Режим доступа: <https://clck.ru/3LStk2>
6. Имангалиева А. «Акбай» Курмангазы в хоровом искусстве Казахстана // Материалы Международной научно-практической конференции «Искусство в пост-глобальном мире: от метатрадиций к метакультуре». К 80-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2024. – С.398–404.

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО

Нурпеисова М.А., магистрант 1 курса специальности

«7М02102 Инструментальное исполнительство – Струнные инструменты. АВАК»

Казахский национальный университет искусств имени К. Байсеитовой

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор Г.Т. Акпарова

В своей статье «Романтическая соната для альт и фортепиано в музыке западноевропейских композиторов первой половины XIX века: сочинения Н.Паганини и Ф.Шуберта» доктор искусствоведения Ольга Радзеецкая пишет – «в истории музыкального искусства альт – инструмент динамично развивающийся, чутко отражающий эволюцию культурных эпох, жанров и стилей. На протяжении длительного времени альт звучал, в основном, в квартетной музыке, в различных по составу камерных ансамблях и совсем редко, в дуэте с фортепиано. Причиной такого скромного положения служило первоначальное представление об альте как об инструменте исключительно оркестровом, не обладающим значительными техническими и звуковыми возможностями» [1, с. 120]. И действительно, в течение длительного исторического периода альт воспринимался преимущественно как оркестровый инструмент или как составляющая струнного квартета. Однако в конце XVIII – начале XIX века ситуация начала меняться: альт постепенно выходит на ведущие

позиции. Композиторы начинают уделять ему всё больше внимания, создавая сольные и камерно-ансамблевые произведения. Альт стал участником дуэтов, трио, струнных квартетов, квинтетов и больших по составу ансамблей.

В репертуаре камерно-ансамблевого музицирования с участием альты наибольшее распространение получил дуэт альты и фортепиано. Этот инструментальный состав является наиболее актуальным и востребованным среди музыкантов и композиторов благодаря своей выразительности, тембровому богатству и универсальности в интерпретации произведений различных жанров и стилей.

Утверждение альты в качестве сольного концертного инструмента во многом связано с появлением оригинального репертуара крупной формы, среди которого особое место занимает жанр сонаты. Соната для альты и фортепиано представляет собой значимое явление, отражающее этапы эволюции инструмента и особенности его художественного освоения. Именно этот жанр ознаменовал собой первые попытки комплексного осмысления выразительных и технических возможностей альты как самостоятельного сольного инструмента. Камерно-инструментальная соната заняла прочное место в альтовом репертуаре, став одной из ключевых форм, способствовавших развитию сольного исполнительства на альте.

В эпоху романтизма создаются великолепные альтовые сонаты:

- Ф. Шуберт: Соната для альты и фортепиано («Арпеджионе»);
- Ф. Мендельсон: Соната для альты и фортепиано;
- И. Брамс: Соната фа минор для альты и фортепиано, Соната ми бемоль мажор для альты и фортепиано.

Знаковым произведением романтической эпохи является соната «Арпеджионе» Ф. Шуберта, изначально написанная для арпеджионе и фортепиано, но ставшая частью альтового репертуара.

Отличительной особенностью данного произведения является его прямая связь с бытовым романсом. Песенные принципы, столь характерные для стиля Шуберта, проявляются не только в использовании соответствующих интонационных оборотов, но и в способе подачи и развития музыкального материала. Так, начальное проведение темы первой части напоминает вступление к романсу, а её изложение в партии альты в сопровождении фортепиано – типичный пример вокального изложения.

Пример № 1. Ф. Шуберт. «Арпеджионе»

The image shows a musical score for the piece 'Arpeggione' by Franz Schubert, specifically measures 6 through 11. The score is written for a single melodic line (likely a voice or a single instrument) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte), 'cresc.' (crescendo), 'decresc.' (decrescendo), and '(p)' (piano). The piano part features arpeggiated chords, as indicated by the title 'Arpeggione'. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Вторая часть (Adagio) углубляет эмоциональный план, предлагая драматически насыщенное переосмысление темы, завершением которого становится скорбное и выразительное послесловие – аналог подобных распевных заключений, часто встречающихся в поздних песнях Шуберта.

Финал основан на танцевальных ритмах, а кульминацией становится эпизод с интонациями йодля, воплощающими идею раскрепощённого эмоционального всплеска.

XX век стал периодом расцвета жанра. По словам С.Маршанского «Солирующий альт – совершенно уникальное явление в музыке XX столетия. Из-за большой длины грифа инструмента от солирующего альтиста всегда требуется особая физическая сила и ловкость, позволяющая дать сильный и выразительный тон, выявить красочные свойства каждого звукового регистра и осуществить сложные технические задачи» [2, с.165]. Альтовая соната становится формой, в которой реализуется концепция индивидуального звучания инструмента. Произведения Ребекки Кларк (1919), П.Хиндемита (оп. 11 №4, а также сонаты 1919, 1922, 1939 годов), Й.Боуэна, А.Онеггера, Д.Мийо, Б.Мартину, А.Блисса, К.Хёллера значительно расширили художественные и технические возможности альтового исполнения. Особое место занимает Соната для альты и фортепиано op. 147 Д.Шостаковича – одно из последних сочинений композитора, насыщенное философской глубиной и трагизмом.

Кроме произведений классиков романтической эпохи и знаковых сочинений XX века, в репертуар альтистов входят и другие значимые сонаты, отражающие национальные школы и индивидуальные стилистические почерки композиторов. Так, особое место занимают следующие сочинения:

– Йоханнес Брамс. Сонаты op. 120 №1 и №2, изначально написанные для кларнета, но впоследствии адаптированные самим автором для альты. Эти произведения стали неотъемлемой частью академического альтового репертуара благодаря глубине музыкального языка и камерной лирике;

– Миклош Рожа: Соната для альты и фортепиано, ор. 44, отличающаяся эмоциональной насыщенностью и фольклорными элементами венгерской музыкальной традиции;

– Арнольд Бакс: Соната для альты и фортепиано (1922), в которой проявляется характерная для английского модерна атмосферность, тонкая мистичность и лиризм;

– Владимир Биберган: Соната для альты и фортепиано (1975), представляющая советскую музыкальную школу с её драматической выразительностью и поисками новых тембровых решений;

– Джозеф Горовиц: Соната для альты и фортепиано (1950), выделяющаяся лёгкостью, остроумием и джазовой интонационностью;

– Богуслав Мартину; Соната № 1 для альты и фортепиано (1955) – импульсивное, танцевально-экспрессивное сочинение, типичное для чешского музыкального модернизма;

– Альфред Шнитке: Соната для альты и фортепиано (1978), где проявляется яркая полистилистика и глубокий философский подтекст – характерные черты позднего творчества композитора;

– Игорь Лобанков: Соната для альты и фортепиано, пример вклада современного казахстанского композитора в развитие жанра. Это произведение отражает стремление актуализировать национальные художественные традиции в контексте камерной инструментальной музыки XXI века.

В казахской музыкальной культуре жанр сонаты для альты представлен рядом значимых произведений, среди которых можно отметить «Сонату для альты и электрооргана» Ж. Турсунбаева (1977), «Сонату для альты и фортепиано» С. Апасовой (1986–1987), С. Туяковой (1992) и Т. Андосова (1993). Эти сочинения образуют особую сферу творческого наследия казахстанских композиторов, в которой реализуются оригинальные композиционно-структурные подходы, раскрываются разнообразные драматургические идеи и осмысливаются выразительные возможности альты как сольного инструмента.

Таким образом, жанр сонаты для альты и фортепиано продолжает развиваться, включая как произведения признанной классики, так и новые сочинения, формирующие облик современной альтовой школы.

Альтовые сонаты прочно вошли в академический репертуар, исполняются на конкурсах, фестивалях и концертных подиумах. Их художественные достоинства заключаются в богатстве диалога между альтом и фортепиано, раскрытии индивидуального тембра альты, а также в синтезе формальной строгости и эмоциональной выразительности. Сонаты исполняют такие выдающиеся музыканты, как Юрий Башмет, Ким Кашкашьян, Наталья Гутман, Лоуренс Пауэр, Антуан Тамести, Максим Рысанов, Нобуко Имай, Амхади Лэхха, Тацуюки Накагава и др. Каждый из этих исполнителей предлагает собственное художественное прочтение произведений, акцентируя внимание на тончайших нюансах звукоизвлечения, динамической пластике и индивидуальной интерпретации партитуры.

Особенно важную роль играют фортепианные партии, выполняющие не только аккомпанирующую, но и равноправную функцию. Среди пианистов, выступающих в ансамбле с альтистами, можно выделить Евгения Кисина, Ицхака Соломона, Марка Пэдмора, Павла Гилилова, Александра Мельникова и других, чье исполнительское мастерство обогащает диалог и делает звучание ансамбля по-настоящему органичным.

Кроме академических исполнителей, интерес к альтовым сонатам проявляют и молодые музыканты – лауреаты международных конкурсов, студенты ведущих консерваторий Европы, США, Японии, Казахстана. Это свидетельствует о том, что жанр продолжает жить, развиваться и пополняться новыми интерпретациями.

Соната для альты и фортепиано представляет собой значимый пласт камерной музыки, отразивший трансформации в восприятии альты как сольного инструмента. От романтической экспрессии до философской глубины XX века, этот жанр продолжает вдохновлять композиторов и исполнителей, обогащая современное музыкальное искусство новыми смыслами и звуковыми открытиями. Благодаря усилиям выдающихся музыкантов и педагогов, а также включению альтовых сонат в учебные программы и конкурсные требования, жанр сохраняет свою актуальность и в XXI веке, становясь неотъемлемой частью современной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Радзетская О. Романтическая соната для альты и фортепиано в музыке западноевропейских композиторов первой половины XIX века: сочинения Н.Паганини и Ф.Шуберта // Гуманитарный научный вестник. – 2020. – №11. – С.119–122. – Режим доступа: <https://naukavestnik.ru/doc/2020/11/Radzetskaya.pdf>
2. Маршанский С. Современная отечественная музыка для альты: перспективы изучения // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2010. – № 22 (203). – Вып. 46. – С. 164–168.

МҰХИТ МЕРАЛЫҰЛЫНЫҢ «ЗӘУРЕШ» ӘНІ: ЖҮСПБЕК ЕЛЕБЕКОВТІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

*Асанбаева А.Н., «Дәстүрлі ән» мамандығының 2 курс магистранты
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.*

Қазақтың әншілік өнері XX ғ. бастап жүйеленіп, ғылыми тұрғыда зерттеле бастады. Ол жайында алғашқы ноталық жинақтар мен халық композиторларының шығармашылықтары жайында Ахметова М., Бекхожина Т.,

Ерзакович Б., Жұбанов А., Затаевич А. Халық әндерінің аймақтық құрылымдық ерекшеліктерін зерттеген ғалым ізденушілер – Амирова Д., Байгаскина А., Байбек А., Бабижан Б., Бердібай А., Елеманова С., Жүзбасов К., Каракулов Б., Күзеубай А., Қожабеков И., Құрманғалиева М., Сабинова А., Темірбекова А., Тұрмағанбетова Б.

XX ғ. орындаушылық өнердің қалыптасуы, оның теориялық негіздерінің қалануы, тыңдаушылар мен орындаушылар арасында жаңа өзара қатынастардың орнауы орын алды. Бұл кезеңде әншілік орындаудың өзіндік әдіс-тәсілдері мен ерекшеліктері де қалыптасты. Қазақтың кәсіби әншілік мәдениетін дамытқан, оның ішінде жеке мектептің орындаушылық ерекшелігі мен орындау техникасын қалыптастырған әнші Жүсіпбек Елебековтің (1904-1977) шығармашылығы жаңаша тың зерттеуді қажет етеді.

Осыған дейін Жүсіпбек Елебековтің өмір мен шығармашылығы жайында Х. Елебекова, Е. Төлеутайдың еңбектері жарық көрді [1; 2]. Онда әншілік жолға түсуінен бастап оны әр кезеңдерде қалай насихаттағаны, ел арасында ұмытылып бара жатқан әндерді жинау, алыс-жақын шетелдерде өнер көрсетуі өнерге шәкірт тәрбиелеуі жан-жақты зерделеніп жазылған. Бұл еңбектер қазіргі жас әншілерге қажетті құнды мұра болып отыр.

Жүсіпбек Елебеков қазақ әншілік өнеріне Арқа аймағының орындаушылық үлгісін қалыптастырған өнерпаз. Шығармашылық ізденісі мен орындаушылық шеберлігі оның Батыс Қазақстан, Жетісу аймағының әндерін Арқа дәстүрінде орындауға мүмкіндік берді. Басқа аймақтың әндерін орындауы тек музыкалық аспектілермен ғана шектелмей, сонымен қатар мәдени, тілдік және орындаушылық тұрғыларын да қамтыды. Әр өңірдің өзіне тән әуендері, ырғақтары, дыбысталу ерекшеліктері мен стилі бар, бір өлкеде туған әнді өзге жақтың орындаушысы шеберлікпен жеткізуі – үлкен өнертапқыштық және мәдени бейімделуді қажет етеді. Осы бір ерекшелікті жақсы тани білген Ж.Елебеков Батыс Қазақстан аймағының халық композиторы Мұхит Мералыұлының «Зәуреш» әнін өз өте жоғары шеберлікте орындаған. Орындаушы бұл туындыға ерекше сезім берген, ішкі мазмұнын жақсы ашқан. Жалпы Ж.Елебеков Батыс Қазақстан аймағының әндерінен ішінен не себепті осы «Зәуреш» әнін таңдады деген сұрақ көптеген әншілерді мазалайды. Бір қарағанда лирика мен зарға толы ән несімен қызықтырды.

«Зәуреш» әнінің тарихына үңілетін болсақ еліне сыйлы Медет есімді кісінің Зәуреш атты қызы болған. Зәурешке дейін отыз ұлы болған, алайда сол ұлдары обадан көз жұмған. Медеттің тірі қалған перзенті тек Зәуреш. Қызы бой жетіп тұрмыс құрып отбасылы болады. Алайда көп ұзамай өкпе ауруына шалдығып дүниеден озады. Зәурештің қайтыс болғанына естіген әкесі өміріне, тағдырына қатты налып жоқтау айтады. Медеттің ішкі күйзелісі басынан өтіп жатқан жағдайы оның боздап келіп, суық қабірді құшақтап зарлап айтқан сондағы сөздерін Мұхит Мералыұлы өлеңге айналдырып, зар – әнге қосады.

Ән терең психологиялық тебіреніске құрылған. Тыңдаушыны бейжай қалдырмайды. Өлең шумақтарында қаралы жанның көрініс тапқан ішкі сезімі тыңдаушы жүрегінен орын алып, оның халық арасында кеңінен тарауының бір

сыры әннің саздылығымен тығыз байланысты болды. Бұл әннің Ж. Елебековтің репертуарына енуіне бірінші, ал Ғ.Құрманғалиевтың (1903-1993) орындауы ықпал етсе [3], екінші, Ж.Елебековтің баласы Еркіннің қайтыс болғаны әннің тарихымен байланысы болып отыр деп топшалаймыз.

«Зәуреш» әні көптеген шумақтан тұратын жоқтау жанрында шыққан ән. Қазіргі кезде оның шумағы қысқартылып төрт шумақпен орындалып жүр. Бұл жайында Ғарифолла Құрманғалиевтің шәкірті Бөрібай Кәртен: «1980-жылдардың басында республикалық эстрада-цирк – өнері студиясында Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, халық әртісі Ғарифолла Құрманғалиевтен дәріс алып жүргенде, ол осы әнді меңгерту сәтінде тарихи оқиғасын қысқаша баяндай отырып, бізге сан қайталаған-ды: «Зәурешті» бала кезімде Шайқыдан, Шынтастан естіп үйрендім, жетпіс шақты шумақ еді, түгелін», – деп. Сонда шығарманың өте көлемді екенін аңдағанбыз. Бұны академик Ахмет Жұбановтың: «...Шынтас «Зәуреш» әнінің алпысқа тарта өлең шумағын бізге жазып берді», – деп жазады [3].

«Зәуреш» әні алғаш А. Затаевичтің «Қазақтың 1000 әні» этнографиялық жинағында нотаға түседі [4]. Информатор Ғұбайдолла Мұхитов әнді тек орындап қана қоймай, оның тарихында айтып берген. Кейін бұл әнді музыкатанушы, профессор Б.Ерзакович Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында нотаға түсірген [5]. Содан бастап бұл ән Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында тарай бастады.

Осыған дейін «Зәуреш» әнінің тарихы мен алғаш нотаға түсуі оны жеткізуші және әнші Ж.Елебековпен байланысы жайында қысқаша тоқталып өттік. Әрі қарай әнші Жүсіпбек Елебековтің орындаушылық ерекшелігіне талдау жүргізетін боламыз.

Батыс Қазақстан әншілік мектебінде «Зәуреш» әні домбыраның *d-a* саздық тіректе, яғни домбыраның бас буыны тұсына орындалады. Жалпы Батыс Қазақстан әндерінің барлығы бірдей осы бас буында аяқталады, яғни саздық тірегі осы тұс. Бұл осы аймақтың басты ерекшелігі. Ал Арқа аймағында әндердің аяқталуы домбыраның екі буынында жүзеге асады, біріншісі бас буын *d-a*, екіншісі, орта буын *g-d* саздық тірегінде жүзеге асады. Мұндай ерекшеліктер аталған аймақтардың күй дәстүрінде де орын алады, бұдан біз әр аймақтың дәстүрлі музыкасының басты заңдылығы екенін байқаймыз.

«Зәуреш» әні Батыс Қазақстан ән дәстүрінде домбыраның саға буыны жоғары позицияда басталып орындалады, тональдігі *a-moll*.

Мысал № 1. Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында



Ж. Елебеков «Зәуреш» әнін орта регистрде домбыраның орта буыны *d¹* дыбысында бастайды, тональдігі *d-moll*. Яғни домбыраның *d-a* саздық тірегінде орындаған. Мұндай саздық тіректі әнші Бекболат Тлеухан зерттеуінде «ән қазығы» деп атауға болатынын жазады [6].

Мысал № 2. Жүсіпбек Елебековтің орындауында

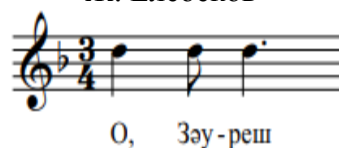


Әннің орта буында басталуын әншінің бұл әнге трактовка жасап Арқа әншілік стиль ерекшелігіне сүйене отырып жасағынын байқаймыз. Бұл тұста әнші әуенге мән беру арқылы сөз басымдылығын сақтаған. Әрбір дыбысқа тоқтала отырып, оның құрылымдағы екпін заңдылығынан аспаған. Байқап отырғанымыздай Ғ.Құрманғалиев «Уа, Зәуреш» бунағында *g* дыбысынан *a* дыбысына жоғары қарай көтерілсе, Ж.Елебеков I басқыштан ауытқымай орындайды.

Ғ. Құрманғалиев



Ж. Елебеков



Жүсіпбектің орындаушылығынан айқын аңғарылатын ерекшелік оның әнді бастауында. Ол «О, Зәуреш» деп басталатын әнді бірден ішкі динамикамен шырқайды. Яғни, екпінді бірінші буынға түсіреді. Әр әнші созылып айтылатын дауысты дыбыстарды өзінің дауыс физиологиясына қарай ыңғайлап айтады. Біз Жүсіпбек Елебековтің орындаушылығында көбіне созылып айтылатын дыбыстар «А», «Е», «О» дыбыстарымен айтатынын байқаймыз. «Зәуреш» әнінің дәл осы бунағында әнші «О» дыбысын пайдаланғанын байқап тұрмыз. Әннің екінші жолында Ғ.Құрманғалиев әннің әуенін әрі қарай дамытуға талпыныс жасайды.

Мысал № 3. Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында



Бұл жолда Ғ. Құрманғалиев алғашқы екі бунақтың ортаңғы буында жоғары дыбыста созып тұрып кері қайтып тұрақтайтынын байқаймыз. Яғни алғашқы екі бунақ **Баяғы, өзің** буынының созылуы орын алады.

Әннің екінші жолында әнші барлық мүмкіндікті пайдалана отырып, әннің әуендік формасына мән береді. Яғни әнші әннің ішкі құрылымына иірім қосады. Әуен бұл тұста ортаңғы регистрде басталып, төменгі регистрге ойысады.

Мысал № 4. Жүсіпбек Елебековтің орындауында



Осы тұста әншінің орындаушылығынан келесі ерекшеліктерді аңғарып отырмыз. Бірінші, Ж.Елебековтің орындауында әннің ырғақтық өлшемінде өзгеріс орын алады, екінші, әннің сөзінде, Ғ.Құрманғалиев «өзің көшкен» деп айтса, Ж.Елебеков «өзің көрген» деп айтады. Үшінші, Ж.Елебеков әннің «өзің

көрген» деген бунағында әуенге өзгеріс жасап Арқа аймағының ән дәстүрінің орындау үлгісіне икемдейді.

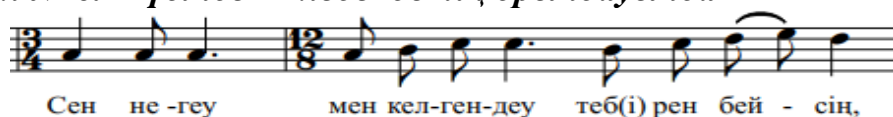
Ғ.Құрманғалиев әннің үшінші жолының бірінші *Сен неге* деп басталатын бунағында дәл бірінші жолдағыдай бір буынды екі дыбыспен орындау тәсілін жүзеге асады. Қалған бунақтарда синхронды жүреді.

Мысал № 5. Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында



Ж.Елебеков әннің үшінші жолын біркелкі байсалды орындайды. Дауысы үшұыр әрі еркін шығады. Алғашқы жолда айтқанда дауыстағы зарлы үннің екпіні бұл тұстада сақталады. Оны әнді орындай отырып ішкі мағыналық деңгейін аңғаруға жағдай жасайды. Әуен мен сөз синхронды жүріп отыр. Тек бунақтың соңында әуен созылып аяқталатыны және оған «у» дыбысының қосарлануы орын алады, бұл жерде әншінің композициялық құрылымына өзінше көркемдік ерекшелік бергенін байқауға болады.

Мысал № 6. Жүсіпбек Елебековтің орындауында



Соңғы төртінші жолда Ғарифолла Құрманғалиев бір буынды бірнеше дыбысқа созып орындау тәсілін жүзеге асырады, ән аяқталар тұста әнші «b» арқылы тоникаға тоқтайды. Әннің әуендік формасында толқынды екпін орын алса да әншінің дауысында ешбір өзгеріс байқалмайды, дыбыстар біркелкі тұрақты әрі нық болып шыққаны байқалды.

Мысал № 7. Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында



Жүсіпбек Елебековтің орындауында назарға алсақ, бұл жолды әнші Арқа ән айту дәстүріне бейімдеп аяқтағаны байқалады. Әнші алдымен әуенді Арқа аймағының әндеріндегі саздық ерекшелікті көрсете отырып одағай сөздермен аяқтайды. Дыбысты бағыттау барлығы Арқа әншілік дәстүрінде айтылу мәнерінде сақталады.

Сонымен «Зәуреш» әнін екі орындаушының үлгісінде талдай отырып келесі ерекшеліктерді анықталды.

Бірінші, Ғ. Құрманғалиев әуен мен сөз қатар дыбысты нық, яғни бір буынға бір дыбыс бекітіп орындайды. Екінші, Батыс Қазақстан ән айту мәнеріне тән ерекше дыбыстық ерекшеліктер әннің соңында буын аяқталған тұста «яа», «оа», «а» дыбыстарды қолданады. Үшінші, әншінің орындаушылық үлгісінде айтарлықтай маңызды тұсы ол – бір дыбысты ұзарта отырып, оны ұшқыр (полетный) әрі өткір дыбыста орындау тәсілін жүзеге асырады. Бұл жерде әнші

дыбысты түрлендіру әдісін қолданатынын айқын байқаймыз, яғни дыбысты ұзарту, интонацияны өзгерту арқылы оны ерекше, мәнерлі орындау тәсілі қолданылады. Бұл Батыс Қазақстанның ән айту дәстүріне тән айрықша ерекшеліктердің бірі. Төртінші, әр жолда бунақ келесі бунаққа жалғасу тұсында соңғы буын созылып орындалады, бұл әншінің домбыра қостауымен байланысты, әнші үнемі сабақтас қағысты қолданып отырады.

Ж.Елебековтің «Зәуреш» әнін орындағанда келесі ерекшеліктер айқындалды: *бірінші*, дауыс екпіні, әнші аса қатты дауысқа күш салмай әуенді еркін орындайды; *екінші*, Арқа дәстүрінде жиі қолданатын одағай сөздерді қосу арқылы әнге өзінше өрнек енгізді, оны ерекше тербелістермен және мәнерлі интонациялармен орындады; *үшінші*, домбыра қостау ерекшелігі, ән басталар тұстағы «ән шақыру» [7], ән арасындағы сабақтас және тыныстама қағыстардың ретті орындалуы әнді одан әрі түрлендіре түсті; *төртінші*, әннің мазмұнына қарай әнші Арқа дәстүрінде қолданылатын аймақтың әндеріне тән ерекше дыбыстық иірімдерді қосты, оны ән аяқталар тұстағы соңғы бунақтан байқаймыз. Сонымен қатар әншінің дауысының ерекшелігін де ескере отырып, орындаушылық тәсілді өзгертуді талап еткен тұстарында аңғардық. Осындай ерекшеліктердің жүзеге асуының арқасында тыңдаушыға әнді жақсы сезінуге, оған толықтай енуге мүмкіндік берді. Бұл әншінің шебер орындаушы әрі суреткер екенін дәлелдеп тұр және «Зәуреш» әнін Арқа ән айту үлгісінде орындауға болатынан айқындап көрсетті.

Қорыта келгенде Ж. Елебеков Батыс Қазақстан аймағының әндерінің музыкалық формасындағы өлшемдерді тәжірибеден өткізіп оның орындалу жүйесін негізге алып Арқа стилінде орындауға болатынын айқындап отыр.

ӘДЕБИЕТТЕР

- 1.Елебек келіні Х. Қайран Жүсекем. – Алматы: Санат, 1998.
- 2.Төлеутай Е. Жүсіпбек Елебеков: Деректі роман («Әйгілі адамдар» сер.). – Алматы: Өнер, 2013. – 272 б.
- 3.Затаевич А. 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
4. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа. – Алматы: Наука, 1966. – 400 с.
5. Асанбаева А. Әнші Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығында Арқа әндері //Музыкалық өнер: ғылым және білім: ғылыми және әдістемелік мақалалар жинағы. – Астана, 2024. – 294–300 бб.
6. Тлеухан Б. Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері //Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: Мат. междунар. конф., посв. 175-летию Курмангазы. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – 136-143 бб.
7. Күзеубай А. Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманда таралым мәселелері (Арқа өңірі бойынша). «6D041600-Өнертану» мамандығы бойынша Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы, 2016. – 156 б.

В.А. МОЦАРТТЫҢ А-DUR КЛАРНЕТКЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІ
Халмуратов Б.М., «Үрлемелі және соқпалы аспаптар» 1 курс магистранты,
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, доцент Кузбакова Г. Ж.

Зерттеу әдебиетінде Стамиц пен Моцарттың кларнетке арналған концерттері жиі салыстырылады. Моцарт концерті жанрдың жаңа шыңына айналып, келесі ғасырлар бойы эталон болды. 1777 жылы Парижке барып тұрған В. Моцарт Й. Беермен танысады. Композитор оны әскери оркестрде капельмейстер болғаны үшін «батыл кларнетист» деп атаған. В. Моцарт кларнетисттің виртуоздығына беріліп, тіпті оған арнап концерт жазуды ойлады. Дегенмен, кейін ол бұл ойдан бас тартты.

Шығармашылық үдерістің баяулауының шынайы себебін толығымен ашу қиын болса да, бірнеше жорамал жасауға тырысайық. Й. Беердің атағы Стамицтер әулетінің концерттерін шебер орындауынан келген. Карл Стамицтің кейбір шығармаларында әріптес ретінде қатысқан ол, сол кезеңде жаңашылдық қасиетін жоғалтқан дәстүрлі кларнеттік концерт үлгілерін насихаттады. Моцарт, бәлкім, өзінің шығармашылық ізденісі мен Беердің ұстанымдары арасындағы үйлесімсіздікті сезген болар. Осы өзгеше көркемдік идеялар бір жағынан революциялық композитор, екінші жағынан дәуірінің ең танымал кларнетісі арасындағы қайшылықтар өте қызу пікірталасқа алып келгені анық. Моцарт үшін музыка өнері тек техникалық шеберлік емес, сонымен бірге терең философиялық мазмұн болған.

Ұлы композиторды толығымен еліктірген кларнетші - Антон Пауль Штадлер (1753–1812) болды. Ол - өз заманының атақты Вена виртуозы және көрнекті музыканты. Кларнет тарихында оның тұлғасы ерекше орын алады. Моцарт оны құрметтеген - дос ретінде де, ең бастысы, нәзік өнерпаздық дәмі бар ұлы музыкант ретінде де. Ол Штадлердің ерекшеліктерін ескере отырып оркестрлік партиялар жазды, оған «Штадлер-квинтеті», концерт және кларнетті қолданатын басқа да бірқатар шығармалар арнады.

А. Штадлердің орындаушылық шеберлігі туралы айта келе, ол Мангейм оркестрінің кларнетшілерінің үлгісімен, кларнетті «тростьті төмен» ұстау әдісінің жақтаушысы болған. Бұл аспап дыбысының сапасын нақтырақ бақылауға мүмкіндік береді. Сол кезде, керісінше, «тростьті жоғары» ұстау әдісі кең таралған болатын. Дегенмен, мәселе тек қана танымал виртуоздардың орындау әдістеріне де байланысты болды. Штадлердің Австрия мен Германиядағы беделі соншалықты зор еді, кларнетшілер оның әдісін қуана-қуана қабылдады. Неміс кларнетшілерінің аспабынан шыққан сапалы жаңа дыбыс, музыкалық қоғамдастық арасында үлкен құрметке ие болды. Кларнет концертінің тарихына оралсақ, соңғы такттардың жазылуы мен Штадлердің орындауындағы жаңа шығарманың премьерасы арасындағы уақыт айырмашылығы тек тоғыз күн ғана болған. Бұл факт музыканттың таңғаларлық шеберлігін айқын дәлелдейді. Үздіктердің айтуынша, оның «жұмсақ әрі әндей берілген дыбысына ешбір жүрек қарсы тұра алмаған» [1]. 1784 жылы Штадлердің концертіне арналған «Әдеби фрагменттерде» былай деп жазылған:

«Мен кларнеттің адам дауысына осынша ұқсап кете алатынына ешқашан сенбес едім. Шынында да, сіздің аспабыңыз соншалықты нәзік әрі мөлдір дыбыс шығарады, ешкім оған қарсы тұра алмайды» [2].

Музыкант Венадағы иезуиттер шіркеуінің капелмейстері отбасында дүниеге келген. Штадлердің ағасы — Антон (1753–1812) және інісі — Иоганн Непомук Франц (1755–1804) болатын. Алайда олардың кімнен дәріс алғаны белгісіз. Алғашқы қоғамдық концерттері 1773 және 1775 жылдарға жатады. Осы кезеңнен бастап олар Вена музыкалық қоғамының концерттеріне тұрақты түрде қатыса бастайды. Концерттерде Иоганн көбінесе бірінші кларнет партиясын орындаса, Антон оған солистік партияларды беріп, өзі төменгі регистрде ойнауды жөн көрген. Мұндай тандауы Антонның қоңыр тембрге деген ұмтылысын және оны бас кларнет ретінде ерекшелендіргенін көрсетеді. Ал Иоганнның жоғарғы регистрдегі виртуоздық шеберлігі оны Вена музыкалық ортасында кеңінен танымал етті.

Концерттің премьерасы 1791 жылы 16 қазанда Прагада өтті. Моцарт бұл «жүз мұнаралы қаланы» ерекше жақсы көретін. Ол: «Менің прагалықтарым мені түсінеді», – деп жиі айтатын. Шынында да, композитордың бұл қаладағы туындыларының премьералары әрдайым үлкен ықыласпен қабылданған. Алайда алғашқы кезеңде бұл шығарма сирек орындалған деген пікір бар. Дегенмен, Штадлердің белсенді гастрольдік қызметі, атап айтқанда, 1794 жылғы 9 мамырда Санкт-Петербургте берген концерті, кларнетке арналған концерттің кең таралуына және танылуына елеулі үлес қосты.

И. Гермштедт 1809 жылы Лейпцигте, 1814 жылы Кассельде екі рет орындаған. Кейін **47 жылдық үзілістен соң**, тек 1838 жылы Т. Уилменнің орындауынан кейін ғана кларнетшілер қызығушылық таныта бастады.

Концерттің шығу тарихына келетін болсақ, бұл шығарманың алғашқы әуендері 1789 жылы пайда болған, ол кезде композитор бассетгорн үшін концерттің бірінші бөлімінің эскизін – Allegro in G-dur жазған (осы үзіндінің көшірмесін қосымшадан көруге болады). 1791 жылы Моцарт концертті A-dur тональдігіне көшіріп, шығарманы толықтырды. Штадлерге арналған концерттен рондоның аспаптауын аяқтағанын ол 1791 жылы 7 қазанда жұбайына жазған хатында хабарлайды [3].

Оркестрдің басты партиясы, ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүр бойынша, бір-біріне қарама-қарсы емес, бірақ бір-бірін толықтыратын екі элементтен тұрады. Бұл оған ішкі тұтастық пен үйлесімділік береді [4].

Ноталық мысал № 1. В.А.Моцарт ля мажор кларнет концерт, К. 662. 1 бөлім, оркестрдің басты партиясы



Байланыстырушы партия динамикалық тұрғыдан бай, виртуоздықпен толыққан. Оркестрдің екінші партиясы негізгі тональдікте бойынша жазылған және бірінші экспозицияның басты партиясының тақырыптық материалдарына негізделген, канондық түрде ұсынылған.

Ноталық мысал № 2. В.А.Моцарт ля мажор кларнет концерт, К. 662. 1 бөлім, оркестрдің қосалқы партиясы

Алайда, екінші партияда да Моцарт тақырыппен жұмыс істеудің әртүрлі тәсілдерін көрсетеді. Мұнда біз канондық өткізуді де, мотивтік дамытуды да көреміз. Дамытушылық ерекшеліктерге толықтыру оның айтарлықтай ұлғаюына әкелді. Бұл партия кең көлемді болып жазылған, бұл классицизмнің жетілген кезеңіндегі күрделі әртістік міндеттердің бар екенін дәлелдейді.

Негізгі тональдіктегі шағын қосымшадан кейін солистік экспозиция басталады. Шығарманың әуендік байлығы кларнетшіден дыбыс шығару процесін меңгеруге, дыбыс сапасын нақты бақылай білуге қажетті мұқият

дайындықты талап етеді. Екінші жағынан, бұл шығармадағы виртуоздық ерекшеліктер де әсерлі болып табылады және жеңіл-желпі, жаттығуға ғана арналған деген қарапайым ойға жол бермейді.

**Ноталық мысал № 3. В.А.Моцарт ля мажор кларнет концерт, К. 662.
1 бөлім, жеке бастама бөлімі**



Оркестрлік экспозицияда да, солистік экспозицияның басты партиясында да, дыбысқа деген құлшынысты негізгі тональдік жарқын және нұрлы A-dur айқын көрсетеді. Дегенмен, концертте осы «күн сәулесінің» фонында драматургиялық тұрғыдан толқыған интонациялар да байқалады.

Концерттегі алғашқы айқын драмалық сәт – солистік экспозицияның қосарлық партиясында көрінеді. О. Бобриқтың «Реквиемдегі» бассетгорндың маңызды рөлі туралы пікірін еске түсірейік: бұл өте экспрессивті оркестрлік түс – бұл аспаптардың жоғарғы регистрдегі дыбысы музыкаға көлеңкелі колорит береді, ал төменгі регистрде қою және қараңғы түстермен толтырады [5]

Моцарттың «Реквиемінің» көркемдік бейнесі бұл жерде кездейсоқ емес. Біріншіден, екі шығарма да ұлы композитордың өмірінің соңғы айларына тура келеді. Екіншіден, концертті орындау кезінде жиі музыканы октаваға төмен түсіруге деген ұмтылыс пайда болады. Бұл, бұрын айтылғандай, Штадлер кларнетінің ерекшеліктеріне сәйкес келеді және тональдік контрастпен қатар, мажорлық сфераның қуаныштылығы мен бүкіл концерт бойы естілетін көлеңкелі интонациялары арасындағы бейнелі-тақырыптық контрасты күшейтеді. «Реквиемнің» интонациялары форманың құрылымындағы маңызды сәттерде, дамыту бөлімдерінде пайда болады.

Ноталық мысал № 4. В.А.Моцарт ля мажор кларнет концерт, К. 662. 1 бөлім, даму бөлімі



Ерекше қызығы, шығарманың бірінші бөліміндегі каденциялар барлық басылымдарда кездеспейді. Каденцияларды жарияламау шешімі, мүмкін, аспаптың ерекшеліктерімен байланысты. Қазіргі заманғы кларнеттерде Моцарт пен Штадлердің ойлап тапқанын, яғни мажорлық қуанышты интонациялар мен «реквиемдік» бейнелер арасындағы тональдік, регистрлік және динамикалық контрастарды толық жеткізе білетіндер тек шебер орындаушылар ғана. Кәдуілгі

кларнетте бұл контраст жеткіліксіз болады. Штадлердің кларнеті үлкен бейнелік градацияларды орындауға мүмкіндік береді.

Қорытындылай келе, Моцарттың кларнетке арналған концерті — драматургиялық және композициялық қағидалары, әртүрлі интерпретациялары арқылы кларнет өнері туралы терең ой жүгіртуге мүмкіндік беретін құнды көркем мұра.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Baines A. Wood instruments and their history. London, 1943.
2. Маслов Р. История исполнительства на кларнете в XVIII-начало XX вв. М., 2002. С. 26.
3. Landor R. 1791 Mozarts letzter Jahr. Claassen, 1988.
4. Моцарт концертінің ноталық материалдары. – Электронды ресурс: <https://notes.tarakanov.net>
5. Бобрик О. Бассетгорн в произведениях Моцарта (некоторые особенности инструментовки) / О. Бобрик // Оркестр. Инструменты. Партитура : сборник статей / отв. ред. Е. В. Назайкинский. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003 — Вып. 1. — С. 146–154.

БОГУСЛАВ МАТИНУДЫҢ ҮШ МАДРИГАЛДАҒЫ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ЖӘНЕ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕР

Мұсаева А.Н., 2 курс магистранты, мамандығы «АВАК»

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, профессор Құрманғалиева М.С.

Скрипка мен альтқа арналған 3 мадригал Б. Мартинудің шығармашылығында ерекше орын алады. Бұл жанрға назар аударуымызға бірнеше объективті себеп бар, олардың ең бастысы – Б. Мартинудың альтқа арналған шығармаларының отандық орындаушылардың репертуарында өте аз орын алуы.

Бұл жанрдың басты ерекшелігі – еркін құрылымы мен тақырыптарының алуан түрлілігі. Ол махаббат лирикасынан мифологиялық сюжеттерге дейін кең ауқымды қамтыды. Мадригал үш жолдық шумақтар мен екі жолдық қорытындыдан тұрды, кейін бұл құрылым шумақтар мен рефренге айналды. Мадригалдың еркін құрылымы мен сезімдерді білдіру мүмкіндігінің кеңдігі оны әртүрлі дәуірлерде көрермендердің қызығушылығының алдыңғы қатарында ұстады. Тіпті, оны «эксперименттік алаң» деп атаған кездер де болды, өйткені бұл жанр композиторларға музыкалық ойларын батыл жүзеге асыруға, дәстүрлі шеңберден шығуға мүмкіндік берді. [1].

Кейін мадригалдар екі түрге бөлінді:

1. Бес дауысты мадригалдар – шіркеулік ладтар мен полифониялық құрылымға негізделген.

2. Шумақты немесе рефренді құрылымға ие, төрт дауысты гомофонды-гармониялық мадригалдар.

XX ғасырда бұл жанр П. Хиндемит, И. Стравинский, А. Шнитке, Е. Гохман және Б. Мартину сынды композиторлардың назарын аудартты. Әсіресе, Б. Мартину ренессанстық полифонияға қызығушылық танытып, мадригал стилін дамытты. Ол 1947 жылы скрипка мен альтқа арналған «Үш мадригал», 1948 жылы «Бес чех мадригалын», 1959 жылы «Мадригалдарды» жазды.

Скрипка мен альтқа арналған №1 Мадригал

Мадригал скерцо сипатына ие болғанымен, оның ішінде мұң мен тереңдікке толы әсерлі тақырып естіледі. Б. Мартину шығарманың басында екпінді стаккато соққыларымен тыңдаушыны қызу әрекет әлеміне жетелейді. Әлсіз үлестерге қойылған екпіндер мен ауыспалы метрлер мелодияға серпін беріп, үздіксіз «жүгіру» әсерін тудырады, осылайша композитор қуат пен өмірге деген үмітті бейнелейді.

Мысал № 1



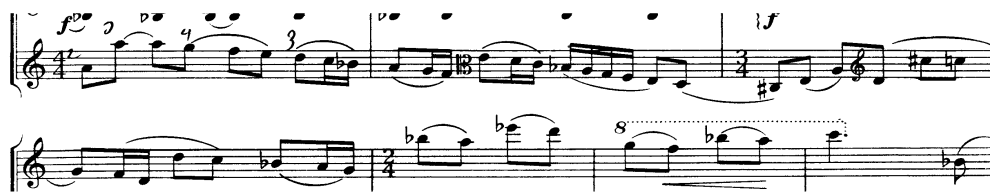
Шығарманың қарқындылығы үнемі өзгертін метр мен фактураның алмасуы арқылы жүзеге асады. Басты көркемдік тәсіл – метр мен ырғақты ұсақтау, ол композиторға әуен, темп, динамика және фактураны еркін түрлендіруге мүмкіндік береді. Метрдің үнемі өзгеруі негізгі ойдың жинақталуын қамтамасыз етіп, басты тақырыптың жарқын енгізілуіне жол ашады. Бұл тақырып ырғақтық ұсақтау, скрипка мен альт арасындағы полифониялық диалогтар мен модуляциялар арқылы дамытылады, алайда бастапқы сипатын сақтап қалады. Джезуальдоның тұжырымдамасына сәйкес, баяу төмендейтін әуендер мадригалдарда көбінесе мұңды бейнелейді.

Бұл байланыстырушы бөлім екі дауыстың диалогынан басталып, скерцозды қалжыңға айналады. Жұмсақ, сырлы дыбысталу біртіндеп басты тақырыптың қайта оралуына әкеледі.

Тақырыптың алғашқы интонациясы оның толық дамуын меңзейді. Кейін альт өз тақырыбын енгізіп, «қуанышты өмір» элементін бейнелейді, бірақ мотивтік бөлшектеу оны аяқталмаған күйде қалдырады. Бұл тақырып рефрен рөлін атқарып, мадригал құрылымына сәйкес қарама-қарсы бөлім ретінде көрінеді.

Б. Мартину мадригал тақырыбын нивелирлеудің ерекше тәсілін қолданады. Тақырып үлкейтілген түрде орындалған соң, композитор оны айна бейнелеу әдісімен өзгертіп, әуелі хроматикалық төмендеу арқылы, содан кейін бастапқы кең секіріспен қайтарады.

Мысал № 2\



Колада екінші партия қуаныш пен өмірді растай отырып, дамып, басымдыққа ие болады. №1 мадригал фротолла формасында құрылып, вариацияланған строфалар мен импровизациялық «рефрен» тақырыбымен мадригал қорытындысына айналады.

Б. Мартину шығармасында лирикалық, «қайғылы» бастау гротескалық юмормен үйлеседі, бұл көне мадригал дәстүрлеріне сай. Н. Гаврилова атап өткендей, композитор неоклассицизмнің «объективті» көзқарасын ұстанып, романтизмдегі гипертрофияланған психологизм мен эмоциялардың шектен тыс ашықтығына қарсы тұрады. [2, 98.]

№2 Мадригал

2-ші мадригалда Б. Мартину алғашқы мадригалға мүлдем қарама-қайшы бейнелер жасайды: Чехияның құпия ормандары, ауыл тыныштығы мен шексіз махаббат. *Poco andante* темпінде, төрт-дауысты фактурада, тремоло фонында негізгі мелодиялық өзек – синкопирленген секундалық «күрсіну» нәзік естіледі. Құлдилаытын секунданы ерекше акценттеу байқалады, оны жұмсақ тремоло, трельдер және терциялардың мажорлы-минорлы ауысуы толықтырады.

Алғашқы мадригалдағыдай, композитор төмендейтін интонацияны қолданады, ол хроматикалық тізбекте естіліп, алдымен альтта, кейін скрипкада дамиды.

Келесі «рефрен» тақырыбы әлсіз үлестен күшті үлеске секірістерге негізделіп, біртіндеп кең диапазонды қамтиды.

Динамикалық қарама-қарсылық пен полифониялық өрілім дыбыс байлығы мен идиллиялық көңіл күй тудырады. Альт партиясында тақырып вариациялық дамуға ұшырап, мадригал құрылымына енеді. Б. Мартину фактуралық өңдеудің байлығын және импровизаторлық шеберлігін көрсетеді.

Мадригал бойында маңызды белгілер – трельдер, тремоло, төмендейтін хроматикалық интонациялар мен синкопирленген ырғақтар – тұрақты түрде пайда болып, дамудың жаңа кезеңдерін белгілейді. Техникалық күрделі рефрен импровизациялары Б. Мартину енгізген жаңашыл әдістердің бірі болып табылады.

Ежелгі музыкаға құрмет ретінде композитор шығармасына «арфа» дыбысталуын енгізіп, жоғары регистрдегі скрипка үшін альттың *pizzicato* арпеджиоларымен үйлестірді.

Бұл мадригалдағы рефрендік өткізулер – өзіндік сипатқа ие кеңейтілген импровизациялық фантазиялар. Оларға моторлық қозғалыс пен екі партия арасындағы полиритмия тән. Құрылымында негізгі тақырыптардың мотивтері

мен маңызды ерекшеліктері – синкопалар, трельдер және хроматизмдермен өрнектелген терциялы мотивтер көрініс табады.

Рефрендтік өткізулердің тағы бір ерекшелігі – көпжанрлылық: фантазиядан канондық полифонияға, пасторальдік халықтық мотивтер мен баркаролаға дейінгі элементтер үйлесім тапқан. Мадригал – бұл бір түрдегі махаббат аңсары. Бірінші және үшінші мадригалдарда Мартину кейіпкерлері қызуқанды, ойнақы болып көрінеді, бірақ олар да шынайы жан толқынысына жететіндей. Ал екіншісінде – алдымызда әлде бір бозарған ботаник тұрғандай... Оның бірте-бірте дірілін басып, өз ішінен қажетті үнді табуға тырысып, скрипка мен альттың оны қуаныш жолына жетелейтінін есту керек!» [3].

Б. Мартину мадригалды нақты аяқтамай, ерекше «кейінгі сөз» қалдырады: екі аспаптағы нәзік аккордта альт скрипка дыбыстарын жарты тон төмен қайталайды. Мұнда мадригалдың барлық драматургиясы жинақталған: секундалық арақатынастар, хроматизм, аллитерация, құлдилайтын интонация және тұрақсыз тремоло. Микроинтервалдық интонация мен микрохроматиканы қолдану музыкалық материалды ұйымдастырудың негізіне айналып, соңғы каденцияда көрініс табады.

Б. Мартину аллитерация әдісін шебер қолдана отырып, бастапқы «буындарды» қайталап, оларды вариациялық дамытады. Жарты тонға қайталау – оның стилінің айрықша белгісі, бұл чех халық музыкасына тән «морав модуляциясымен» байланысты. Н. Гаврилова атап өткендей: «Б. Мартину халықтық элементтерді тікелей көшірмей, өзіндік өңдеумен ерекшеленеді: ырғақ еркіндікке ие, лад уақытша тоникаға ауысумен сипатталады, ал фразалар 3+3 ассиметриялық құрылымға негізделген» [4.]. Үш мадригалдың екіншісі табиғат көріністерін бейнелеуді жалғастырып, фантазиялық-импровизациялық стильде баяндалады. Соғыстан кейінгі ауыртпалықтан гөрі, туған жерге деген сағыныш пен ностальгия басым. «Мұнда біз нағыз таза музыканың негіздерімен, немесе қарапайым тілмен айтқанда, өзімен-өзі музыкамен бетпе-бет келеміз», – деп жазады Мартину, көне жанрларға жүгінуді қазба жұмыстарымен емес, суретші қиялы өрнек салатын кенеп ретінде қабылдаған. [5]

№ 3 Мадригал

Үшінші мадригал еркіндік пен импровизация рухында жазылған, терең концепцияға ұмтылмайды. Үш бөлімді (ABA1) құрылымы рондоға немесе веналық классиктердің стиліне жақын. Композитордың пікірінше, өнердегі негізгі тақырыптар – достық, махаббат және өлім – өзгеріссіз қалады. Бұл мадригал қараңғылықтан алшақ, «таза» музыкалық өрнекке негізделген. Басты тақырып морав халық әуендеріне тән би элементтерімен соло түрінде ұсынылады, ал материал дамуы екі аспаптың диалогымен және полифониялық фактурамен ерекшеленеді.

Мысал № 3.



Жарты тондар бойынша модуляцияланған гармониялық репетициялар музыкаға заманауи реңк береді. Кішірейтілген септаккордтар қозғалысы стильдер арасындағы еркін ауысуды қамтамасыз етіп, мадригалдың негізгі «рефрендерінің» бірі ретінде көрінеді. Қарқынды вариациялар мен импровизациялардан кейін кантри стиліндегі интонациялар джаздық реңктермен ерекшеленіп, ерекше жарқын дыбысталу тудырады.

Мадригалда әртүрлі метроритмдік өрнектер табиғи әрі үйлесімді ауысып, музыкалық тұтастықты қалыптастырады. Б. Мартину екпіндерді орналастыру, өлшемдер мен темптерді үйлестіру, полиритмдік шешімдер қолдануда шеберлік танытады. Екі аспаптың өзара әрекеті үздіксіз музыкалық диалогқа айналады.

Мадригалдағы трельдер негізгі тақырыптың немесе оның вариациясының белгісі ретінде қызмет етеді. «6» санында Росо meno (Forte) кезінде фактура кеңейіп, қос ноталы репетициялар халықтық думанды бейнелейді. Кейін бұл көрініс морав ладында төмендейтін бір дауысты қозғалысқа ауысады: алдымен скрипка, содан кейін альт. Контрастты Moderato бөлімінде төрттік ноталар мен тактаралық лигациялар мұнды, философиялық көңіл күй тудырады.

Темпо 1-дегі реприза – бірінші бөлімнің қайталануы, бірақ жаңа қырынан.

Соңғы төрт такт – Allegro vivo – мерекенің аяқталуын білдіреді. Осы сәтте кенеттен галанттық еске түскендей, Б. Мартину өзіне тән юмор мен сатира арқылы мадригалға тремоло мен морденттерді енгізеді. Бұл элементтер өзіндік «тежегіш» рөлін атқарып, салтанатты думанның финалдық аяқталуын бейнелейді.

Үшінші мадригал – Б. Мартинудың әлемге деген көзқарасы мен Америкада өмір сүрген кезеңіндегі көңіл күйін бейнелейтін шығарма. Бұл – оның шығармашылық шарықтау кезеңінің жемісі. 1941–1953 жылдары АҚШ-та өмір сүрген композитор Америкалық композиторлар лигасының ерекше ықыласына бөленді.

Бұл мадригалда Б. Мартину неоклассицизмнің «объективті» эстетикалық ұстанымын қабылдап, оны кеш романтизмнің «эмоциялық гипертрофиясына» қарама-қарсы қояды. Оның өнер – бұл бүкіл адамзаттың идеалдарын біріктіретін жеке тұлға» деген сөзі гуманист-суретші ретіндегі ұстанымын айқындайды. Ол адамзаттың идеалдарына қызмет етуді өзінің миссиясы деп білді, бұл қағида мадригалда айқын көрініс тапқан.

Үш мадригалда Б. Мартину шығармашылығында маңызды орын алады және Еуропа мен АҚШ концерттік алаңдарында орындалады, алайда Қазақстанда оның туындылары сирек орындалады. Үш мадригалға жасалған талдау олардың тек көне жанрға құрмет көрсету үшін ғана емес, жаңа көркемдік

шешім ұсыну мақсатында жазылғанын көрсетеді. Композитор көне мадригал жанрының стильдік ерекшеліктерін сақтай отырып, оның дәстүрлі белгілерін қайта қарастырады.

Мартину мадригалдарының ерекшеліктері:

- Импровизациялық сипат және вариативтілік,
- Ұлттық ерекшелік пен интернационалдық бағыт,
- Хроматика мен аллитерацияны қолдану,
- Комедия мен трагедия, сатира мен драманың үйлесімі.

Бұл шығармалар бірнеше деңгейден тұрады және орындаушыдан терең көркемдік логика мен ойын техникасын талап етеді.

Қорытындылай, авторлық идея тыңдаушыға айқын әрі түсінікті музыкалық бейнелеу құралдары арқылы беріледі.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Режим доступа: <https://musicseasons.org/madrigal/>
2. Martini B. Domov, hudba a svet. S. 31. **18.** Ibid. S. 294.).» [История зарубежной музыки. XX век. – М., Музыка, 2005 ж./ отв.редактор Н.А.Гаврилова, 188б.
3. <https://lovers-of-art.livejournal.com/1299718.html>
4. История зарубежной музыки. XX век. – М., Музыка, 2005 ж./ отв.редактор Н.А.Гаврилова, 192б
5. Martinů B. Domov, hudba a svět: Ed. Miloš Šafránek. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1966. - S. 31 and Ibid. S. 294.

ШЕРТЕР И СЯМИСЕН:

ТИПОЛОГИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Сариева А., магистрант 2 курса специальности «Традиционное музыкальное искусство. Шертер»

Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор Джумакова У.Р.

Сравнение музыкальных инструментов из разных культур может раскрыть неожиданные параллели в их происхождении, конструкции и функциях. Это наблюдают ученые, исследующие струнные инструменты. Так, у народов Поволжья отмечают не только «различия в конструкции и звучании», но и сходные черты, свидетельствующие «о глубинных параллелях в музыкальной культуре этих народов» [1, 20-21].

На основе сравнения казахского шертера и японского сямисена в данной статье ставится цель найти ответы на открытые вопросы в истории шертера. Кажется, что эти инструменты, учитывая их территориальную удаленность и отсутствие прямых культурных контактов в их истории, не могут быть сравнимы

и не имеют сходного. В поисках своеобразия шертера и существенных различий от домбры, с которой обычно его сравнивают [4, 45], мы обратили внимание на инструменты лютневого типа в других культурах и выбрали для первоначального этапа исследования японский трехструнный инструмент сямисен. Он получил развитие примерно в XVI веке благодаря внедрению в музыкальную практику Японии китайского сяньсяня. А сяньсянь, согласно общедоступной информации, был известен со времен династии Тан (VII-X вв), хотя его историю связывают также с временем монгольского нашествия в XIV веке [2].

С шертером сямисен сходен в некоторых чертах конструкции. Он тоже имеет кожаную деку. Корпус шертера классического типа, который воссоздал этноорганолог Б. Сарыбаев при его реконструкции в XX веке, по геометрической форме не грушевидный, как Западно-Казахстанская домбра. Он близок к треугольному виду и края его округлые [12, 45]. У сямисена тоже не овальная форма, но она близка к четырехугольнику с округлыми чертами. Внешний вид, на наш взгляд, сходен (см. иллюстрацию 1).

Иллюстрация 1.



По способу игры оба инструмента относятся к той группе щипковых, где техника звукоизвлечения основана на применении медиатора (по-японски – бачхи) [6, 50]. Примечательно что, на восточной домбре, на которой тоже, как и на шертере исполняют щипком, медиатор не используется.

Оба инструмента прошли этапы типологического формирования. Шертер был воссоздан на основе археологических и иконографических источников (офорты Б. Залесского, музейные образцы), а сямисен на протяжении своего длительного развития адаптировался из китайского сяньсяня и модифицировался под японскую музыкальную традицию [6, 245]. Оба инструмента в процессе исторического развития получили место в современной национальной культуре. Так как о функционировании шертера до XX века не сохранились устные и письменные сведения, исследователи выдвигают разные гипотезы [12,30], [14,75]. На возрожденном шертере первоначально исполнялись переложения кюев для трехструнной домбры [13, 3].

В аспекте возможного предназначения шертера интересен опыт сямисена. Основываясь на доступной нам на настоящий момент литературе (в основном интернет ресурсы, онлайн библиотека) установлено, что он использовался для

сопровождения в жанре минъё (三味線) и создавал ритмическую и мелодическую опору для пения [7, 25]. На сямисене также исполняют музыку с ярко выраженной жанровой основой в традиционном театре кабуки, и кукольном театре бунраку. В современной практике исполнительства на сямисене есть примеры использования его в массовой музыке рок и джаза [11, 36].

Шертер в силу своей недавней реконструкции находящихся на стадии разработки и поиска исполнительских приемов и выразительных средств. С начала его функционирования в XX веке исполнители и педагоги стремятся развить его исполнительские возможности [12, 5; 13, 3; 15, 7]. Исходя из истории развития сямисена его технический и художественный потенциал использовался широко и представляет для нас интерес в целях поиска музыкального материала, который возможно применить в игре на шертере. Как известно, репертуар шертера в XX веке состоял из переложений домбровых кюев, музыки для русской домры.

Как у шертера, так и у сямисена строй является квартовым [6, 75]. Если основным типом настройки для сямисена используется сансагари (минор) от h-e-a, то у шертера от e-a-d. Типологическое родство строев позволяет воспроизводить мелодии.

На сямисене в практике музицирования исполняются простые мелодии. Одна из таких называется «Счастливое приземление» Н. Акимото (1857-1928), она звучит в постановках театра кабуки. В ней нас заинтересовало ритмическое разнообразие и динамичность звучания. На шертере эта мелодия полностью воспроизводима. В дальнейшем предполагается изучить больший круг произведений для сямисена, с целью обогащения музыкального материала шертера.

Пример № 1.

Happy landing

Nitaro Akimoto

shamisen

В данной статье предложен вариант преимущественно одноголосного материала. Для полной картины использования трехструнного инструмента в дальнейшем требуется изучение инструментальных наигрышей, которые раскрывают функциональные соотношения между струнами и показывают фактурные виды.

Таким образом, шертер и сямисен демонстрируют типологическое родство как щипковые трехструнные хордофоны, но при этом имеют различный исторический путь. Шертер же является примером культурной реконструкции, в которой инструмент получил новую жизнь, а его потенциал раскрывается по мере развития исполнительской школы.

Сравнительное изучение этих инструментов позволяет углубить знания в культурных традициях и раскрывает универсальные принципы формирования музыкальных инструментов в разных этносах, что обосновывает возможность использования опыта территориально отдаленного инструмента для дальнейшего расширения музыкального материала в исполнительской практике шертера.

Изучение шертера в пространстве инструментов юго-восточной Азии, мы начали с японского сямисена. В дальнейшем предполагается изучение и сопоставление его с другими инструментами. В научной традиции до настоящего времени шертер сравнивается с казахской домброй, русской домрой и с тюркскими трехструнными инструментами. Наш исследовательский путь нацелен на расширение границ сопоставления с инструментами, относящимися к арабо-персидской культуре и к национальным традициям Юго-Восточной Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго–Уралья: формирования, развитие, функционирование: дис. кан. ист. наук. – Казань: Казанская консерватория, 2001. – 75 с.
2. Саньсянь. – Режим доступа: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>
3. Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика. – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
4. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 174 с.
5. Heike S. The history of japanese musical instruments: traditions and transformations. – Tokyo: Music, 2010. – 312 p. [пер. История японских музыкальных инструментов: традиции и трансформации].
6. Ueda S. Shamisen: culture and performance technique. – Osaka: Japanese culture., 2005. – 154 p. [пер. Сямисен: культура и исполнительская техника].

7. Takashi R. The influence of chinese and ryukyuan musical traditions on japanese instruments. – Tokyo: East culture., 2012. –198 p. [пер. Влияние китайской и рюкюской музыкальной традиции на японские инструменты].
8. Ichijo M. Japanese folk music and its influence on contemporary music. – Tokyo: East music, 2009. – 174 p. [пер. Японская народная музыка и ее влияние на современную музыку].
9. Kameda T. The shamisen and its role in kabuki theatre. – Tokyo: Japanese classic, 2015. – 138 p. [пер. Сямисен и его роль в театре кабуки].
10. Kurumoto T. The role of shamisen in bunraku theatre. – Kyoto: Japanese culture, 2013. – 189 p. [пер. Роль сямисена в театре бунраку].
11. Nagasawa Y. Transformation of shamisen in the context of globalization. – Tokyo: Science and culture, 2020. – 167 p. [пер. Трансформация сямисена в условиях глобализации].
12. Басыкара Е. Вопросы генезиса и эволюции казахских музыкальных инструментов. – Москва: Созвездие мастеров, 2013. – С. 5–9.
13. Измуратова З. Куй сарыны. – Алматы, 2019. – 95 с.
14. Недлина В. Исследовательские методы Б. Сарыбаева, офорт Б. Залесского и перспективы музыкальной этнографии Казахстана // Проблемы современного музыкознания и этноорганологии, –Алматы, 2015. – С. 75–78.
15. Мухамедиев Е. Сары өзен: күйлер жинағы; оқу әдістемелік құрал: – Астана, 2024. – 82 с.

ЖЕТІСУ КҮЙШІЛІГІНДЕГІ АҚҚУ КҮЙЛЕРІ

Әлкен М.Е., «Домбыра» мамандығының 2 курс магистранты

К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.

Жетісу күйшілік мектебі – қазақтың дәстүрлі күй өнерінің негізгі аймақтық мектептерінің бірі. Ол Қазақстанның оңтүстік-шығыс өңірінде, яғни Жетісу өлкесінде (қазіргі Алматы, Жетісу, Жамбыл, облыстары) кең тараған. «Жетісу» атауы көне түркі тілінен аударғанда «Жеті өзеннің өлкесі» деген мағына береді. Атап айтқанда, Іле, Қаратал, Лепсі, Ақсу, Сарқан, Бүйен, Тентек өзендерінің атымен байланысты туған. Бұл өңірдің тек табиғаты емес, тарихи тереңдігімен, ежелгі өркениеттің ізі қалған киелі мекен. Бұл өлкеде атақты Сақ, Үйсін, Ғұн тайпалары өмір сүрген. Сонымен қатар қазақ хандығының қалыптасуында да орны ерекше. Жайқалған жасыл жайлауы мөлдір бұлақтары мен тұнық көлдері, асқар таулары мен кең даласы – осының бәрі де адам жанын тазартардай сұлу табиғат. Осындай көркем ортада өмір сүрген халықтың да жан дүниесі, сезімтал, рухани бай келеді. Сондықтанда Жетісу жерінде музыка мәдениеті, соның ішінде күйшілік өнері ерекше дамыған. Күйшілік дәстүрінде шертпе күйлерде төкпе күйлерді кездеседі. Күйлерінің ерекшеліктерінің бірі – олардың оң (кварта) бұрау мен теріс (квинта) бұрауда орындалуы. Оң бұрауда орындалатын күйлердің құрылымы, фактурасы, орындаушылық ерекшеліктері негізгі саздық

тіректер (сүйеу перне, бас перне) арқылы дамып қалыптасқан. Теріс бұраулы күйлерінің негізі бурдондық жүйеде қалыптасқан [1, 23 б.].

Көне аңыз күйлерге тән мифологиялық, архаикалық тақырыптар, жануарлар, аңшылық, тотемдік ұғымдарға байланысты күйлер Жетісуда ғана емес, Алтай, Ертіс, Тарбағатай, Іле алқабында да кең таралған. Қожеке Назарұлынан (1823-1881) бастап, Сыбанқұл Қалбасұлы (1865-1945), Мергенбай Ерденұлы (1843-1923), Шания Рақышұлы (1900-1967), Бөлітірік Атыханұлы (1870-1928) және басқа да көптеген күйші күйлерінде осындай сипаттар кездеседі.

Аталған күйлердің әуендік сазында жоқтау сарындары, жануарлардың дыбыстарына еліктеу әдістері қолданылады және күйдің аңызына байланысты ойнау тәсілімен беріледі. Осы сияқты тәсілдер арқылы «Аққу» күйлерін мысалға келтіруге болады.

Бұл мақаланың мақсаты «Аққу» күйінің жанрлық және көркемдік ерекшеліктерін Жетісу дәстүрі аясында қарастыру, күйдің мазмұнына талдау жасап сондай ақ оның қазақ күй өнеріндегі орны мен маңызын анықтау көзделеді. Бізге жеткен «Аққу» тобындағы күйлердің атауы негізінен аққу құсының ұшуын, қанатын қаққанын сипаттауға бағытталған. Қазақ музыкатанушылары өздерінің ғылыми жұмыстарында «Аққу» күйінің бейнелік ерекшелігіне терең назар аударған. Мысалы зерттеуші Сайра Райымбергенова өзінің «Қазақтардың көне аспаптық музыкасы» атты диссертациясында аталмыш күй жайында былай дейді: «Көп тараған күйлердің бірі – «Аққу». Бұл топтағы күйлер негізінен аңызсыз тартылады. «Аққу» тобындағы күйлердің ортақ ерекшелігі – мұнда құстың ұшуына тән дыбыстық сипат беріледі. Бұл сақталған күйлерде уақыт барлық тотемдік ұғымдарды жойған. Сондықтан, бастапқы семантиканы біз тек генеалогиялық аңыздар мен ертегілерді талдау арқылы қалпына келтіре аламыз [2, 34 б.]. Аққудың шын мағынасы бақсылар тарихынан табылады. Қазақта аққудың кебін киген бақсы өте қадірлі саналған. Сол себепті «Аққу» күйлері нақты таңғажайып күйлердің қатарына жатады. Яғни бұл күйлер жеке күйшілердің ерекшеліктерін ғана көрсетпейді, сонымен қатар аумалы төкпелі өмірдің қадір-қасиеті туралы жалпы ұлттық сипатқа да ие [3, 13 б.].

Енді «Аққу» күйіне байланысты кейбір аңыздарды талдап, қарастырып көрейік. Осындай күйлердің бірі «Жетісудың күйлері» күй жинағында кездесетін аңыз күйдің бірі «Аққу».

Аңызда: Қаптауы деген дүниедегі ең үлкен тау болады екен. Бергі бетіне қыс түссе, ар жағы жайма- шуақ жаз болғандықтан, әлемдегі жылылықты аңсайтын құс атаулы солай қарай арқан тартып ұшатын көрінеді. Солардың қатарында аққу деген киелі құста бар екен. Қанаты бүтін, топшысы берік, өзі тың болса, сол Қаптауынан әрі асады екен де, ақсақ, қауырсыны қатпаған, әлсіз болса, бергі жағында қалып қояды екен. Кейбірі неше рет өрлеп, неше рет төмендеп, кейде баяу, кейде жылдам ұшып әрең асады дейді. Сондағы қаптауын айналып ұшып жүрген аққудың таудан әрең асқандағы күйі мынау. «Аққудың қаптауынан асуы». (Соңында күйші өзін Қаптауына балап, домбыраны аққу қылып, иығына асырып тастайды). Сол жолда аққуды бидайық құс қуады. Аққу

қашып барып суға түсіп, әрі қарай жүзіп барып, қанатын керіп сілкінеді... «Аққудың бидайық құстың қуғаны» [4, 13–15 бб.].

Бұл күйде тек табиғат құбылысы мен құсы бейнесі ғана емес, адамның өмір жолы, күресі, арманға ұмтылысы, сонымен қатар ішкі жан арпалысы көркем тілмен аңыз арқылы, күй арқылы жеткізілген. Бұл аңызға философиялық талдау жасасақ: Аңызда баяндалатын «Қаптауы» – дүниедегі ең биік тау. Бұл бейне арқылы адамның өмір жолындағы үлкен асулар, мақсаттар, қиындықтар мен сынақтар мензеледі. Құс атаулы, соның ішінде киелі аққу да сол Қаптауға қарай ұшады. Аққу қазақ мәдениетінде тазалықтың, сұлулықтың адалдықтың және рухани биіктіктің символы. Осы аңыздағы аққу адамзаттың өмір бойы аңсайтын бақытқа, жылылыққа ұмтылысын меңзейді. Аңызда аққу егер қанаты бүтін, денесі тың болса ғана асудан өте алатыны айтылады. Бұл – кез келген асу тек рухани дайындықпен, күш-жігермен, ерікпен бағынатынын білдіреді.

Алайда өмір жолы тек самғаудан тұрмайды. Жолда түрлі кедергілер кездеседі. Аңызда бидайық құс аққуды қуады. Бұл – аққудың еркін самғауына бөгет болатын тосқауылдардың символы. Олар сыртқы өмірдің әділетсіздігі, ішкі қорқыныш, күмән немесе қоғамдағы түсінбеушілік болуы мүмкін. Бұл – адам баласының өз болмысын сақтау үшін күресі. Қуғыннан қашып барып суға түсуі символдық тұрғыда жанның тазаруы, тығырықтан шығу, тыныс алу сәті.

Суға шомылып, қайта жүзіп, қанатын керіп сілкінген аққу – нағыз рухтың жеңісін бейнелейді. Бұл – ішкі еркіндікке қол жеткізу, рухани серпіліс, тіпті қайта жаңғыру сәті. Бұл сәт – адамның өзіне қайта оралуы, шынайы болмысымен табысуы. Аңыз соңында осы оқиғаға арнап күй шығарылады. Бұл күй адамның жан әлеміндегі күрделі толқындардың, сезімдердің, жеңістің үнін жеткізетін рухани шығарма.

Бұл аңыз – тек бір құстың емес, әр адамның өмір жолының символы. Аққу біздің ішкі «мінезіміз», Қаптауы – мақсат, бидайық – кедергі, су – тазару, ал қанатының сілкінуі – жеңіс.

Біздегі келесі күйдің аңызы: *Ертеде бір сұлу қыз бен күйші жігіт бір-біріне ғашық болыпты. Күндердің күнінде қыз ауырып қайтыс болады. Оны көлдің қасындағы төбенің басына жерлейді. Жігіт сол жерге барып, домбырасымен қалыңдығын жоқтап, күні бойы зарлана күй тартады. Көлдің ортасында кішкене арал бар екен. Сол аралды аққулар мекендепті. Көл маңындағы адамдар аққу жұмыртқалаған кезде, үнемі салға мініп барып, жұмыртқасын алып кетіп отырыпты. Бір күні жігіт сүйгенін жоқтап, мұңайып отырса, балапандарынан айырылып, сықсып жылап, тынымсыз ұшып жүрген жалғыз аққуды көреді. – Бұл дүниеде ұшқан құс, жүгірген аңның бәрі де мұңды, бәрі де зарлы екен ғой, – депті күйші жігіт. Содан соң, аққудың зарын күйге қосып тартыпты... [4, 16 б.].*

Кесте №1

Аққу	Киелі рух, тотем, тазалық, жоғалған әлем.
Көл	Өмірмен өлімнің арасы.
Арал	Оқшау киелі жер. Рухтар мекені.

Домбыра, күй	Рухани байланыс құралы.
Қыздың өлімі	Өмір мен өмір айналымы, мәңгілікке өтудің бейнесі
Аққудың зары	Әлемнің үйлесуінің бұзылуы, ананың қайғысы

Қазақ мифологиясында «Аққу» ең киелі құс. Ол ежелден тотемдік мағынаға ие. Бұл құс тазалықтың, жанның және рухтың символы. Мифологиялық тұрғыда басқалармен байланыс жасай алатын, өзгеше әлемнің өкілі. Аңызда ол жай ғана құс емес тылсыммен байланыс орнатушы. Аңызда күйші жігіт сүйіктісін жоқтап күй тартады. Бұл әрекет жәй ғана музыка емес шамандық дәстүрдің жаңғырығы. Аңызда көл, арал, барлығы тірі, мұң шегетін бейнелер ретінде суреттеледі. Қазақтың мифологиялық дүние танымында табиғаттың әр құбылысы жанды, оларда рух бар. Аққудың мұңы жәй ғана аналық инстинкт емес, табиғат рухының бұзылған, яғни дүниенің тепе-теңдігінен айырғаны.

Жетісу күйшілік мектебі – қазақтың дәстүрлі музыка өнеріндегі өзіндік орындаушылық мәнері мен көркемдік жүйесі бар бірегей аймақтық мектеп. Бұл дәстүр аясында қалыптасқан «Аққу» күйлер жанры – ұлттық дүниетаным мен көркемдік сананың терең пласттарын ашатын көркем-философиялық туындылар ретінде ерекшеленеді. Күйлердің мазмұны мифологиялық және тотемдік символикамен ұштасып, қазақ халқының табиғатқа қатынасын, рухани ұмтылыстарын, өмірлік күресін бейнелейді. Осылайша, Жетісу дәстүріндегі «Аққу» күйлері тек музыкалық туынды ғана емес, сонымен қатар мифопоэтикалық әрі философиялық мазмұнға ие мәдени мұра ретінде бағаланады. Бұл күйлер ұлттық болмысты ұғынуда, рухани жадыны сақтауда және күй өнерінің көркемдік әлеуетін зерделеуде маңызды рөл атқарады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Мүптекеев Б. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. Монография. – Алматы: «Ан арыс» баспасы, 2022. – 304 б.
2. Райымбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбыровых кюев): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. / Алма-Атинская государственная консерватория имени Курмангазы. – Алма-Ата, 1990. – 163 с.
3. Есенұлы Айтжан, Елеусізқызы Гүлперизат. Күй – қастерлі әуез. – «Өлке», 1997. – 216 б.: нот.
4. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісу күйлері. – Алматы: Өнер, 1998. – 352 б.

КҮЙШІ ҚАЗАНҒАП ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖОРҒА КҮЙЛЕРІ

*Жанбыршиева Р.Қ., «Домбыра» мамандығының 2 курс магистранты
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Р.С.*

Қазақ музыкасының алтын қорында ерекше орын алатын өнердің бірі – күй. Күйшілік дәстүр – халқымыздың рухани өмірінің айнасы, өткеннің үнін, бабалардың аманатын бүгінгі күнге жеткізетін асыл қазына.

Осы дәстүрдің дамуына өлшеусіз үлес қосқан бірегей тұлғалардың бірі – Қазанғап Тілепбергенұлы (1854-1921жж.). Оның шығармашылығы қазақ күй өнерінің көркемдік көкжиегін кеңейтіп, өзіндік өрнек салып, ұлттық музыканың шоқтығын биіктете түсті. Қазанғап күйлері – лирикалық сезім мен шабытқа толы, махаббат пен сұлулықты нәзік иірімдермен сипаттайтын, философиялық ой мен рухани тереңдікті қатар өрген туындылар. Оның күйлері тыңдаушыны рухани ізденіске бағыттап, күй арқылы өмірдің мәні мен өнердің болмысын пайымдауға мүмкіндік береді [1, 6 б.].

Қазақ халқының дүниетанымында терең мағынаға ие киелі ұғымдардың бірі – жеті қазына. Бұл түсінік – халықтың тарихи жады мен мәдени санасында қалыптасқан, ең алдымен ер жігіттің болмысын айқындайтын рухани-философиялық жүйе. Жеті қазынаның әрбір құрамдас бөлігі – ер азаматтың өмірлік бағдарын айқындайтын, оның тіршіліктегі орны мен қадір-қасиетін бейнелейтін рухани нышандар ретінде танылған. Ұлттың таным кеңестігінде бұл қазыналар мінсіз тұлғаның көркем бейнесін құрап, кемел адам болмысының өлшеміне айналған. Осы жеті құндылықтың ішінде ерекше айшықталатыны – *жүйрік ат*. Жылқы – көшпенді өмір салтымен етене байланысты, еркіндік пен тектіліктің, қайсарлық пен ерліктің мәңгілік символы. Ол тек көлік құралы емес, адамның жанымен үндес, болмысымен біте қайнасқан серігі. Қазақ үшін жылқы – кеңістікті меңгерудің, табиғатпен тілдесудің, ішкі рухтың азаттығын сезінудің құралы.

Жеті қазынаның өзге де құрамдас бөліктері ер азаматтың өмір салты мен дүниетанымын толықтыратын нышандар. *Қыран бұркіт* – биіктікке ұмтылған ерік пен қайраттың бейнесі, *құмай тазы* – сенімділік пен адал достықтың үлгісі. *Берен мылтық* – қауіптен қорғану мен батырлықтың көрінісі. *Қақпан* – әділдікке адал болудың, сертке беріктіктің символы. *Майланғыш ау* – ептілік пен даналықтың, өмірлік тәжірибе мен тапқырлықтың көрінісі. Ал *өткір кездік* – шеберлік пен аңшылық өнеріндегі мұқияттылықты білдіретін құрал [2, 136 б.].

Халқымыз жеті қазына ұғымын тек наным-сенім жүйесінің немесе символдық мәннің көрінісі ретінде ғана емес, өмірлік тәжірибеге негізделген, практикалық қажеттіліктермен сабақтасқан кешенді құндылықтар жүйесі ретінде қабылдаған. Бұл қазыналар уақыт өте келе халықтың өмір сүру салтымен

біте қайнасып, тұрмыс-тіршіліктің маңызды элементтеріне айналған. Халық даналығы оларды ұрпақтан-ұрпаққа аманаттау арқылы тәрбиелік және танымдық қызметін күшейтіп, жас ұрпақты ұлттық болмыс пен мәдени мұра аясында қалыптастыруды мақсат еткен. Осы арқылы жеті қазына ұғымы қазақ дүниетанымының біртұтас жүйесінде тұлғалық кемелдік пен мәдени тұтастықтың символдық үлгісіне айналып, рухани-мәдени ілімнің ажырамас бөлігі ретінде орныққан.

Осы тұрғыда Қазанғап Тілепбергенұлының шығармашылығы жеті қазынаның көркемдік және философиялық сипаттарын күй тілімен өрнектеп берген ұлттық мұра болып табылады. Мәселен, жүйрік ат – ер жігіттің жол серігі әрі еркіндіктің символы ретінде *«Табақ тарту»* күйінде және өзінің *серігі Қылыш торы жорғасына* арналған күйлерінде жанды бейнеге айналады. Қыран құс – жігер мен ерліктің, биіктік пен рухтың нышаны ретінде *«Қыту-қыту, қайт-қайт» (Құс қайтару)* күйінде саз арқылы сипат табады. Ал сұлу әйел образы – нәзікте терең сезімнің нышаны ретінде Қазанғаптың Балжан қызға арналған күйлер топтамаларында көрініс табады. Осылайша, күйшінің шығармашылығы арқылы жеті қазынаның әр қыры – эстетикалық әрі дүниетанымдық кеңестікте көркем бейнеге айналған. Оның күйлері – ер жігіттің рухани кемелдігін, ұлттық болмысын, табиғатпен үйлесімін және өмірлік идеалдарын танытатын көркем-философиялық шежіре.

Атап айтқанда, Қазанғап жылқы түлігіне арналған туындылары қазақ музыка өнеріндегі ерекше құбылыс. Ол жылқының сыртқы сұлулығы мен ішкі болмысын, жүрісінің әсемдігін, мінезінің тектілігін күй арқылы көркем жеткізе білген. Сазгердің *«Қара жорға»*, *«Табақ тарту»*, *«Торы жорғаның бөгелек қақпайы»*, *«Торы аттың кекіл қақпайы»*, *«Торы аттың шыбын қағары»*, *«Әлиманың боз жорғасы»*, *«Балжан торы ат үстінде»* атты туындылары – жылқы бейнесінің музыкалық тілде шебер сомдаған үлгілері [3, 162-166 бб.].

Бұл мақалада біз жорға ат тақырыбына арқау еткен туындылары *«Табақ тарту»*, *«Торы жорғаның бөгелек қақпайы»*, *«Торы аттың кекіл қақпайы»*, *«Торы аттың шыбын қағары»* атты күйлерінің көркемдік мазмұны мен семантикалық ерекшеліктеріне назар аударамыз. Бұл шығармалар арқылы күйші жылқы мен адам арасындағы байланысқа эстетикалық реңк бере отырып, ұлттық санадағы жылқы культін музыкалық-философиялық деңгейде бейнелейді.

Қазанғаптың **«Табақ тарту»** күйі халқымыздың дәстүрлі ас беру салты мен жорға аттың ерекше қасиетін музыка тілімен бейнелейтін туындылардың бірі. Бұл күйдің толық атауы – *«Бүркітбайдың асындағы торы жорғамен табақ тарту»*. Бүркітбай – Қазанғаптың замандасы, әрі өнерін ерекше құрметтеген, елге сыйлы, дәулетті кісі болған. Оның қайтыс болуына байланысты берілген аста үш жүзге жуық киіз үй тігіліп, екі жүзден астам жылқы сойылғаны Бүркітбайдың беделі мен байлығының айқын көрінісі іспетті.

Ас беру – қазақ халқының ежелден келе жатқан дәстүрі. Бұл салт – өмірден өткен жанның рухын құрметтеу, аруаққа бағышталған сауапты іс. Асқа алыс-жақыннан жиналған туыс-туған ағайын-бауыр марқұмды еске алып, оны соңғы сапарға лайықты түрде шығарып салуды мақсат еткен.

Астың ерекше рәсімдерінің бірі – **табақ тарту** дәстүрі. Табақ тарту рәсімі үлкен мәнге ие болған. Әдетте, бұл іске сыпайы, жөн-жосықты жақсы білетін, ыңғайлы киінген жас жігіттер таңдалған. Ас үйлер мен қонақ күтілетін үйлердің арасы кейде жарты шақырым кейде бір жарым шақырымға дейін созылғандықтан, табақ тарту міндеті жорға ат мінген жігіттерге жүктелген [1, 31-32 бб.].

Жорға ат – қазақ үшін жай ғана көлік емес, байлық пен салтанаттың белгісі. Оның жүрісі жұмсақ, шайқалмайтын болғандықтан, табақтағы асты төкпей-шашпай, суытпай жеткізуге ең қолайлы көлік саналған. Сонымен қатар, халқымызда *«жорғатабақ»* деген ұғым бар. Бұл – жорға атпен жеткізілетін кәделі табақтың атауы [4].

Үлкен ас-жиындарда етті тарату үшін су жорға аттар арнайы таңдалған. Жорға жүрісінің бірқалыпты әрі әсем болуы – табақтағы астың мазмұнын бұзбай, қонақтарға лайықты түрде жеткізуге мүмкіндік берген. Табақтағы еттің дұрыс жіліктеуі – қазақ халқының көрегендігі мен дәстүрге деген құрметін көрсетеді. Қонақтарға тартылатын табақтың құрамы олардың мәртебесіне сай анықталған. Аса қадірлі кісілерге жамбас, жілік ұсынылуы – құрмет көрсетудің бір белгісі. Бұл – қазақтың салт-дәстүріндегі сыйластықтың, әдептіліктің жоғары деңгейде болғанының айғағы.

Қазанғап осы астың ерекше көрінісін күй тілімен суреттеп, *«Табақ тарту»* күйін дүниеге әкелді. Күйдің әуені жорғаның майда жүрісін, табақ тартушылардың салтанатты көрінісін, астың сән-салтанатын бейнелейді. Бұл күй – қазақ халқының тұрмыс-салты мен өмірлік қағидаларын музыка арқылы жеткізген бірегей туындылардың бірі.

Күйшінің **«Торы аттың кекіл қақпайы»** және **«Торы аттың шыбын қағары»** күйлері сенімді серігі – Қылыш жорғасына арналған. Бірінші аталған күйі Қазанғаптың ұстазы Орынбай бата алып, туған жеріне оралу жолында дүниеге келген. Күйші айлы түнде астындағы торы жорғасының кекілі желмен ойнап, жорғалай қозғалғанына сүйісініп, осы әсем көріністі күймен бейнелейді. Бұл күйдің әуенінде аттың әсем жүрісі, желмен жарысқан екпіні, жорғасының сұлулығы сипатталған. Ал екінші күйі – Қазанғаптың елге оралғаннан кейінгі шығармасы. Осы күйінде Қылыш жорғасының шыбын қонғанда басын шайқап, құйрығын сермеп, бірде шұлғып, бірде баяулап қозғалауын бейнелеген. Бұл күйде жорға аттың мінезі, оның ширақ жүрісі мен әсерлі қозғалысы нақышына келтіріліп орындалады [5, 12 б.].

Аталған екі күй Қазанғаптың өз серігіне деген құрмет білдірсе, **«Торы жорғаның бөгелек қақпайы»** күйі Бүркітбай байдың торы жорғасы үйірді

бастап, бөгелек қағып, жорғалап суға қарай беттеген сәтін бақылағаннан туындаған болса керек. Осы көріністен әсерленіп, күйші аттың табиғи қимылын күй тілімен жеткізуге тырысады. Күйде торы жорғаның бөгелекке мазасызданып басын шайқауы, құйрығымен қағуы, бірақ бәрібір жорғасын бұзбай, үйірін бастап суға қарай беттеуі шебер суреттей алған [5, 12 б.].

Үш күйді бір арнаға тоғыстыратын ортақ сипат – қазақтың жылқыға деген ерекше құрметі мен жорға жүрісінің күй тілінде көркем бейнеленуі. Қазанғап өз күйлерінде жорғаның табиғи сұлулығын, мінез-құлқын дәл суреттеп, оны күйдің тілімен сөйлете білді.

Қазанғаптың «**Әлиманың боз жорғасы**» деген күйі – тек әуезді сарын ғана емес, қазақ халқының әлеуметтік өмірінен, адам жанының ішкі толғанысынан сыр шертетін терең философиялық туынды. Аңыз бойынша, Әлима – еркіндікті сүйетін, жаны нәзік, туған жеріне шексіз берілген қазақтың қызы. Оның тағдыры қоғамның қатал заңдарына тәуелді болады. Әкесі Қабыл оны дәстүр бойынша қалың малға сатып, тұрмысқа береді. Бірақ бұл тұрмыс Әлиманы бақытты етпейді, керісінше, туған жерінен алыстаған сайын, оның жүрегі елге, ата-анасына, балалық шағына деген сағынышпен толыға береді. Әлима үшін серігі боз жорға – оның еркіндігінің, туған жеріне деген сүйіспеншілігінің символы. Сол сүйікті атын мініп, елден жыраққа аттанған сәті оның өміріндегі ең ауыр кезеңдерінің бірі болды. Бірақ боз жорға қанша жүйрік, сұлу болғанымен, оны қайтадан туған жеріне алып келе алмады. Осылайша, Әлима қоғамның қатал ережелеріне, тағдырдың жазуына мойынсұнды [1, 20 б.].

Бұл күй Қазанғаптың күйшілік дарыны арқылы халықтың жүрегіндегі терең сағынышты, өмірдің өткінші сәттерін, махаббат пен бостандық арасындағы мәңгілік тартысты бейнелейді. Күйдің әр үні – жүрек шері, ал Әлиманың тағдыры – сол заманның үнсіз шындығы.

Қазанғаптың «Табак тарту», «Торы аттың кекіл қақпайы», «Торы аттың шыбын қағары», «Торы жорғаның бөгелек қақпайы» сынды күйлері қазақ халқының тұрмыс-салты мен эстетикалық танымын күй тілімен сипаттаудың жарқын үлгісі. Бұл күйлерде жорға тұлпардың сыртқы жүрісі мен мінез-құлқы арқылы халықтың жаратылысқа деген ілтипаты, сұлулыққа құштарлығы мен ішкі үйлесімділікке ұмтылысы көрініс табады. Жорға бейнесі – күй тілінде бейнеленген ұлттық болмыстың көркем коды.

Ал «Әлиманың боз жорғасы» күйі – Қазанғап шығармашылығының терең философиялық мазмұнын ашатын көрнекті туынды. Мұнда еркіндік пен тағдыр, махаббат пен сағыныш, рух пен шектеу арасындағы күрделі рухани тартыс күй тілінде шебер өріледі. Әлиманың басынан кешкен тағдыры – жеке адам ғана емес, тұтас дәуірдің әлеуметтік-психологиялық келбетін бейнелейді. Бұл туындыда жорға – тек көлік құралы емес, кейіпкердің ішкі дүниесінің, бостандыққа деген ұмтылысының символы ретінде көрініс табады.

Жалпы алғанда, Қазанғаптың жылқы бейнесін арқау еткен күйлері – қазақтың табиғатпен етене тұтастығын, салт-дәстүрге берік көзқарасын, музыкалық ойлау жүйесінің тереңдігін танытатын аса құнды мұралар. Бұл туындыларды талдау арқылы қазақ халқының мәдени коды мен көркемдік дүниетанымы жайлы терең түсінік алуға болады. Сондықтан Қазанғап мұрасын тек музыкалық тұрғыдан ғана емес, этнографиялық, философиялық, әлеуметтік-мәдени аспектіде де зерттеу – отандық ғылым үшін өзекті әрі маңызды бағыттардың бірі болып қала бермек.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Кенегесов А. Қазанғап. Өмір жайлау. – Алматы, 2020. – 120 б.
2. Кенжеахметұлы Сейіт. Жеті қазына. Көпшілік оқырманға арналған. – Алматы: Ана тілі, 2001. – 136 б.
3. Басықара Е. Қазанғаптың күйлерін шығу тарихы мен мазмұнына қарай топтау, жүйелеу және күйші Бақыт Басығараевтың шығармашылық жолындағы күй тартыстардың хронологиясы //Дәстүрлі және заманауи музыка дамуының өзекті мәселелері, тәжірибесі және келешегі: Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның 70 жылдық мерейтойына арналған «Дәстүрлі және заманауи музыка дамуының өзекті мәселелері, тәжірибесі және келешегі» атты хал.ғыл.-практ.конф. мат-ры. – Алматы, 2014. Т. I. – 279 б. 162-166 бб.
4. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия. 2-том. – Алматы: РПК «Слон» DPS, 2012. – 736 б.
5. Райымбергенов А., Райымбергенова С. Күй төресі Қазанғап. – Алматы, 2022. – 464 б.

IV. КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУ ЖӘНЕ АҒАРТУШЫЛЫҚ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОПТИКЕ ПРИМЕНЕНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: НА ПРИМЕРЕ КЕЙСА В КАЗАХСТАНЕ

Толеугалиева М.М., магистрант 1 курса специальности «Сценография»

Казахский национальный университет искусств им. К Байсеитовой

Научный руководитель – кандидат философских наук,

доцент Дадырова А.А.

В первую очередь, хотелось бы обратить внимание на то, что в условиях стремительного развития цифровых технологий и глобализации образовательных процессов существует необходимость модернизации образовательных систем, в том числе и в Казахстане. Так, одним из наиболее значимых направлений этого процесса является внедрение информационных технологий в сферу высшего профессионального образования. Технологии становятся не только инструментом для улучшения качества обучения, но и способствуют созданию инновационных форматов обучения, расширяя возможности для студентов и преподавателей.

И в особенности это важно для художественных специальностей, таких, как «Дизайн одежды», где цифровизация предоставляет новые перспективы для подготовки специалистов, обеспечивая им доступ к передовым инструментам проектирования и моделирования.

Следует подчеркнуть, что современное общество предъявляет высокие требования к профессиональной подготовке специалистов, что и требует от образовательных учреждений применения новых методов и подходов. В частности, для обучающихся направления дизайн одежды цифровые технологии открывают широкие возможности для освоения новых знаний и навыков, улучшая процессы проектирования и создания моделей.

Релевантные цифровые технологии играют ключевую роль в трансформации образовательных процессов в различных сферах, включая высшее профессиональное образование. Внедрение технологий в обучение не только модернизирует традиционные методы преподавания, но и значительно повышает качество образования, открывая новые возможности для студентов и преподавателей.

Проанализируем разные аспекты внедрения технологий в учебный процесс, а также их влияние на подготовку специалистов, особенно в таких творческих областях, как дизайн одежды.

Одним из ключевых факторов, влияющих на качество образования, является доступность и разнообразие образовательных материалов. Ранее, чтобы получить знания, студентам приходилось полагаться исключительно на учебники и лекции преподавателей. В условиях современной цифровой эпохи доступ к информации стал более необъятным и неограниченным. Технологии позволяют обучающимся получать доступ к обучающим материалам, разнообразным видео лекциям, онлайн-курсам, а также к базам данных и научным статьям через различные интернет-платформы и сайты. Это

значительно расширяет горизонты обучения, давая возможность студентам самостоятельно выбирать подходящие материалы для изучения, а также углубленно работать с дополнительными источниками.

Что касается специальности «Дизайн одежды», то здесь технологии выполняют еще более значительную роль, обеспечивая творческую свободу и повышение эффективности образовательного процесса. К примеру, внедрение программного обеспечения для проектирования (таких, как Adobe Illustrator, CorelDRAW, Clo3D) позволяет студентам создавать профессиональные эскизы и 3D-модели одежды.

Еще одной важной оптикой является использование технологий виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR). В сфере дизайна одежды это особенно релевантно, так как позволяет обучающимся визуализировать свои модели одежды в трехмерном пространстве, примерять их на виртуальных моделях и моделировать различные тканевые структуры.

Виртуальные коллекции, созданные при помощи таких технологий, позволяют студентам проводить презентации и показы, не ограничиваясь физическими материалами и пространствами. Эта возможность открывает перед будущими дизайнерами новые горизонты для проявления их креативности и профессионализма.

Однако, несмотря на очевидные преимущества, внедрение технологий в образовательный процесс сопряжено с рядом вызовов. Один из них — это доступность технологий. В некоторых странах, в том числе и в Казахстане, проблемы с обеспечением равного доступа к высокоскоростному интернету, мощным компьютерам и специализированному программному обеспечению могут ограничить эффективность использования ИТ.

Как же быть с теми студентами, у которых нет доступа к современным гаджетам или необходимым программам? Увы, но этот тот вопрос остается актуализированным и требует комплексных решений от образовательных учреждений и государственной политики.

Другим важным аспектом является подготовленность преподавателей к применению новых технологий. Введение в учебный процесс новейших технологий требует от преподавателей не только знаний в области цифровых инструментов, но и умения адаптировать традиционные методы обучения к современным условиям. Это предполагает необходимость профессиональной переподготовки и повышения квалификации преподавателей, что должно стать не только приоритетом, но и целью для вузов.

Что касается творческих специальностей, то еще одной проблемой является необходимость интеграции новых технологий с творческим процессом. Дизайн, в отличие от других креативных дисциплин, требует высокой степени индивидуального подхода и художественного восприятия, что делает интеграцию ИТ в этот процесс сложной задачей. Однако, как показывает практика, использование технологий способствует развитию творческого потенциала студентов, поскольку они могут комбинировать художественные концепции с техническими средствами, создавая новые формы и идеи.

Одним из основных направлений использования технологий в обучении на специальности «Дизайн одежды» является внедрение программного обеспечения для проектирования. Современные программы, такие как Adobe Illustrator, CorelDRAW, AutoCAD, а также специализированные приложения для создания моделей одежды, например, Clo3D и 3D Garment Technology, позволяют обучающимся творческих университетов разрабатывать эскизы, модели и коллекции одежды с высоким уровнем точности. Что дает использование этих программ студентам? Во-первых, это значительная экономия времени, поскольку студенты могут сразу же увидеть результат своей работы, вне зависимости от того, сколько времени потребуется для выполнения того или иного этапа проектирования. В-третьих, студенты могут делать редактирование и корректировку своих моделей, что невозможно при использовании традиционных методов рисования.

Использование 3D-моделирования помогает студентам визуализировать конечный результат, что невозможно при использовании стандартных 2D-методов. Компьютерные программы позволяют создавать трехмерные модели одежды, которые можно «примерить» на виртуальных манекенах. Это помогает студентам не только усваивать основы теории и практики дизайна, но и практиковаться в создании реальных коллекций одежды, которые могут быть использованы в реальной жизни. Таким образом, ИТ дают возможность обучающимся освоить сложные и высокотехнологичные инструменты, что, безусловно, улучшает их профессиональную подготовку.

Например, с помощью виртуальной реальности можно создавать полноценные 3D-коллекции одежды, которые студент может «примерить» на виртуальных моделях. В этом случае, модель одежды будет точно отображать ее форму и текстуру, а студент получит возможность увидеть конечный результат еще до того, как будет сшит физический прототип. Это дает ребятам большую свободу в творчестве и помогает им избежать ошибок, которые могли бы быть допущены при физическом проектировании.

Далее возникает вопрос: насколько эффективно применение таких технологий в учебном процессе? Ведь, несмотря на все их преимущества, использование VR и AR требует наличия соответствующего оборудования и высококвалифицированных специалистов, которые могли бы эффективно использовать эти инструменты в образовательном процессе. В ряде университетов и учебных заведений Казахстана уже наблюдается внедрение таких технологий, но, как показывает практика, для широкого распространения нужно преодолеть ряд проблем, таких как высокие затраты на оборудование и необходимость обучения преподавателей.

Во-первых, стоит отметить, что внедрение таких технологий – это процесс, который потребует времени и значительных вложений. Однако инвестиции в это направление в долгосрочной перспективе оправдают себя, так как позволяют готовить специалистов нового уровня, которые будут востребованы на рынке труда. Во-вторых, важно помнить, что технологии помогают создавать платформы для дистанционного обучения и онлайн-курсов, что открывает новые

возможности для студентов, обучающихся не только в крупных городах, но и в удаленных регионах Казахстана. Это особенно актуально для студентов, не имеющих возможности посещать университеты крупных городов, но заинтересованных в обучении дизайну одежды с использованием современных технологий.

Но что, разумно предполагать, что применение данных технологий приводит к некоторым трудностям, связанным с адаптацией обучающихся и преподавателей. Не всегда студенты, особенно те, кто привык к традиционным методам обучения, могут быстро освоить новые технологии. Проблема может заключаться в нехватке опыта, а также в несоответствии навыков студентов и преподавателей тем, которые требуются для использования новых образовательных инструментов.

Задумываясь о том, как технологии влияют на специальность «Дизайн одежды», нельзя не отметить и проблему «цифрового неравенства». В Казахстане, как и в других странах, существует проблема доступа к необходимым цифровым инструментам. Не все учебные заведения обладают необходимой техникой и программным обеспечением, а в некоторых регионах страны, обучающимся ограничен доступ к высокоскоростному интернету. Однако стоит сказать, что в последние годы Казахстан очень активно внедряет государственные программы, направленные на решение этих проблем, такие как «Цифровой Казахстан» [1], что создает новые возможности для учащихся и преподавателей.

Казахстан активно реализует государственные программы, направленные на развитие информационных технологий в различных сферах. Одной из таких программ является «Цифровой Казахстан», цель которой – внедрение цифровых технологий в экономику, социальную сферу и образование.

Реализация программы «Цифровой Казахстан» открывает новые возможности для студентов, обучающихся на различных специальностях. В частности, для студентов дизайна одежды это означает доступ к современным образовательным платформам, которые позволяют изучать и осваивать передовые технологии проектирования, такие как 3D-моделирование, использование программ для создания виртуальных коллекций, а также онлайн-курсы по различным аспектам моды и дизайна. Казахские университеты начинают продуктивно внедрять такие технологии, что расширяет возможности для студентов и позволяет им учиться по международным стандартам.

Какие же конкретные примеры внедрения технологий в образовательную систему Казахстана можно привести? Одним из значимых примеров является использование образовательных онлайн-платформ и виртуальных классов. В последние годы многие университеты и колледжи Казахстана начали активно внедрять такие платформы, как Moodle [2], Blackboard [3] и другие системы дистанционного обучения. Эти платформы позволяют преподавателям выкладывать учебные материалы, проводить онлайн-лекции, тестирования и экзамены, а студентам – получать доступ к лекциям и материалам, участвовать в обсуждениях и задавать вопросы.

В частности, внедрение ИТ в обучение студентов по специальности «Дизайн одежды» помогает развивать творческие и технические навыки, улучшает доступ к образовательным материалам и повышает конкурентоспособность студентов на мировом рынке. В заключении можем сказать, что, прежде всего, необходимо отметить использование ИТ в образовательном процессе, что и стало важным шагом к модернизации и улучшению качества высшего образования. Также внедрение технологий, таких, как программы для 3D-моделирования и виртуальной реальности, несомненно, представляет собой значительный шаг вперед для учебных заведений, готовящих дизайнеров.

В то же время важно учитывать, что процесс внедрения технологий должен сопровождаться тщательной подготовкой преподавателей, решением проблем доступа к технологиям и созданием образовательной среды, способствующей интеграции технологий с творческим процессом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа «Цифровой Казахстан» // Официальный сайт правительства Республики Казахстан. – 2024. – 30 ноября. – Режим доступа: <https://www.gov.kz/memleket/entities/mdai/activities/14764>
2. Moodle // Учебный сайт. – 2024. – 1 декабря. – Режим доступа: <https://moodle.org/>
3. Blackboard // Учебный сайт. – 2024. – 2 декабря. – Режим доступа: https://help.blackboard.com/ruru/Learn/Student/Ultra/Getting_Started/Log_in_to_Learn
4. Красовская Л.В., Исабекова Т.И. Использование информационных технологий в образовании // Научная статья. – 2024. – 2 декабря. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-informatsionnyh-tehnologiy-v-obrazovanii>
5. Строков А.А. Цифровизация образования: проблемы и перспективы // Научная статья. – 2024. – 3 декабря. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovizatsiya-obrazovaniya-problemy-i-perspektivy>

V. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ, КИНО ЖӘНЕ ТЕАТРДЫҢ ӨЗЕКТІ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

АРТ-ПЛОЩАДКИ В КАЗАХСТАНЕ: ЭКЗИСТ В УСЛОВИЯХ НОВЫХ ФАКТОРОВ

*Ашыкбаева М.Б., магистрант 1 курса специальности «Сценография»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
Доцент Дадырова А.А.*

В релевантной статье, представлены отдельные оптики кейса по изучению художественных или арт площадок, пространств в Казахстане, их многомерный экзист в тех условиях, которые предлагают новые вызовы, факторы и положения.

Вначале считаем целесообразным отметить, что в Республике Казахстан культурный сегмент на сегодняшний день исполняет существенную функцию, тем самым предоставляя людям удовлетворить их духовные, эмоциональные, душевные, нравственные, эмпатические, воспитательные и другие немаловажные потребности, связанные по релевантному вектору, и способствуя к продолжению и совершенству культурного развития, а также, экспоненциальному росту нашего общества.

Культурные учреждения являются центрами не только привлечения людей к искусству и в искусство, открытия новых имен и формирования национальной идентичности, но и развитие направления менеджмента в искусстве, назначение и роль кураторов, функции галерей.

Сегодня в стране культурные организации, учреждения, к примеру, как творческие и художественные галереи, арт-центры и выставочные пространства постепенно развиваются, улучшаются, трансформируются и выполняют эффективную роль с целью и миссией развития искусства, культуры, и при этом несут в себе высокое просветительское предназначение. Следует указать, что такого рода учреждения не только и не столько предоставляют доступ к искусству, знаниям, данным, но и берут на себя роль и позицию площадок для взаимного обмена между людьми, прежде всего, в области искусства.

Самость искусства (по К.Г. Юнгу) в Казахстане уже давно выходит за границы личных, собственных предпочтений. Культурные центры являют собой образец платформы для открытия новых талантов, образовательных программ и проектов, нацеленных на сохранение и развитие культурного наследия, выстраивания отечественного культурного ландшафта. При этом важно отметить, что такие учреждения выполняют экономическую и социальную функции, привлекая к себе интерес публики и способствуя экономическому развитию.

История галерей восходит ко времени изящного Ренессанса, в то время, когда аристократы и меценаты начали собирать частные коллекции искусства, занимаясь коллекционированием, инвестированием, и, конечно, время от времени выставляя на широкий обзор свои эстетические предметы искусства.

Кроме того, постепенно такие пространства достаточно успешно были реализованы, превратившись в специализированные галереи, как, например, знаменитая Галерея Уффици во Флоренции [1]. С тех самых пор галереи стали важными культурными институтами, которые предоставляют доступ к искусству для широких социальных страт, равнодушных к высокому искусству, поддерживают художников и способствуют культурному развитию.

Сегодня галереи современного искусства отличаются тем, что в них часто выставляются произведения востребованных художников, постоянно обновляются экспозиции и зрители имеют возможность приобрести творческие работы. В таких галереях работают специализированные сотрудники – кураторы, искусствоведы, консультанты, – которые организуют договорные отношения с художниками, создают концепции выставок и формируют выставочную политику. Это помогает не только поддерживать молодых и уже известных художников, но и формировать живую, камерную атмосферу для посетителей.

В Казахстане роль галерей и арт-пространств в культурной среде особенно велика. Так, например, в столице Казахстана Астане находятся несколько важных культурных центров, которые способствуют развитию и популяризации современного искусства.

Анализ, выполненный при изучении данной темы, выявил и показал, что среди арт-пространств наиболее ценностный рост, продуктивность могут представить такие художественные галереи, как:

- галерея «Pygmalion» – уникальное пространство, где ценители искусства могут увидеть шедевры западноевропейского искусства из частных коллекций. Основанная коллекционером Даной Толепбай, галерея позволяет казахстанцам увидеть произведения великих мастеров, не выезжая за границу;

- галерея «HAS SANAT» – одна из первых галерей столицы, которая уже более 20 лет знакомит публику с произведениями казахстанских и зарубежных художников, охватывая такие направления, как живопись, графика, скульптура и гобелен [2]. Здесь также продаются произведения искусства, что позволяет поддерживать местных художников;

- центр Современного Искусства «KULANSKI ART GROUP» — функционирует с 2007 года и известна своей активной международной деятельностью [3]. За время своего существования центр представил выставки художников из Казахстана, США, Франции, Турции, Японии и других стран. «KULANSKI» – это творческая инициатива, направленная на развитие современного искусства и создание активной арт-сцены в Казахстане. Этот центр также ведет активную благотворительную и просветительскую деятельность, организуя мастер-классы, лекции и мероприятия, направленные на привлечение широкой аудитории к современному искусству.

Изученные и рассмотренные выше культурные учреждения обеспечивают динамичное развитие арт-сцены в Казахстане, а также способствуют формированию национальной идентичности через искусство. В Астане, наряду

с «KULANSHI», работают много других галерей и центров, формирующих культурное пространство столицы.

Вспомним, что, в Атырау – нефтяной столице страны – продолжается континуитет через развитие центра «YEMAA», который фокусируется на активном взаимодействии с местным сообществом, внося значительный вклад в развитие региональной культуры.

Центр современной культуры «YEMAA» также ориентирован на поддержку и развитие актуальных направлений в искусстве, работая над созданием междисциплинарного пространства для творческого самовыражения [4]. Центр организует выставки визуального искусства, театральные перформансы, воркшопы и лекции, где художники и музыканты делятся опытом и творческими идеями.

Новые трансформирующиеся вызовы, обстоятельства и факторы выступают ключевыми слагаемыми успеха культурных учреждений, помогая галереям и арт-центрам Казахстана привлекать ресурсы, оставаться устойчивыми и поддерживать свою деятельность.

Это важно, чтобы управление культурными учреждениями было ориентировано не только на креативные цели, но и на экономическую эффективность. Примером является гибкость в привлечении средств: финансирование через спонсорство, государственные субсидии, доходы от билетов и гранты.

Так, структура управления культурными центрами также требует профессионального подхода: менеджмент играет важную роль, обеспечивая успешное развитие проекта и привлечение аудитории. Менеджеры таких учреждений несут ответственность за привлечение ресурсов, организацию мероприятий и поддержание интереса со стороны общественности.

И, добавим, что эффективное управление позволяет культурным учреждениям активно работать и привлекать более широкую аудиторию, в том числе за счет программ, адаптированных под интересы разных сегментов.

В общем и целом, заметим, что, культурные учреждения Казахстана, такие как yemaa_artspace, KULANSHI ART GROUP и другие, играют важную роль в поддержании и развитии искусства [5].

Итак, галереи выполняют важную миссию по продвижению искусства не только для избранных, но и для более широкой аудитории, исполняя их духовно-культурные потребности, открывая вновь прибывшие новые таланты, способствуя формированию национальной идентичности и укреплению культурного кода.

Впоследствии, благодаря корректному, грамотному и упорядоченному организационному экономическому управлению, эти организации, пространства, учреждения могут и должны обеспечивать долгосрочную устойчивость и продолжать привлекать эффективные ресурсы для дальнейшего роста, стабилизации, развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Серия книг «Великие музеи мира». М., 2016.
2. Галерея искусств «HAS SANAT» // Visit Kazakhstan. – 2025. – 15.02.2025. – Режим доступа: <https://visitastana.kz/about-city/what-to-see/galereya-iskusstv-khas-sanat/>
3. Шаг вперед: выставка фантастического реализма // Пресс-служба «Куланши». – 2022. – 20 марта. – Режим доступа: <https://artofher.kz/centr-sovremennogo-iskusstva-kulanshi/>
4. Центр современной культуры YEMAA // Your Educational & Majestic Adventure in Art. – 2024. – 8 августа. – Режим доступа: <https://yemaa.kz/>
5. Галерея современного искусства «ForteBank Kulanshi Art Space» // Пресс-служба. – 2020. – 12 декабря. – Режим доступа: <https://www.fortebank-kulanshi.com/>

САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ КОНЯ В КУЛЬТУРЕ КАЗАХСТАНА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

*Марат А.К., магистрант 1 курса специальности «Живопись»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
профессор Мухтарова Г.С.*

Казахская культура, формировавшаяся в бескрайних степях Евразии была тесно связана с природой и кочевым образом жизни. С древнейших времён, первые свидетельства одомашнивания лошади относятся к периоду Ботайской культуры (IV тыс. до н. э.).

Соответственно, позднее в сакских погребальных курганах Береля и Пазырыка были обнаружены великолепно сохранившиеся останки ритуально захороненных лошадей, украшенных золотыми и деревянными уборами, что говорит о священном статусе и существовании культа коня. В традиционной казахской культуре лошадь считалась не просто тотемным животным, она олицетворяла собой силу, свободу и дух номадов.

Действительно, научные исследования, проводившиеся Северо-Казахстанской и Кокшетауской археологическими экспедициями, а также учеными из ряда стран на уникальном энеолитическом поселении Ботай и других объектах ботайской культуры в период с 1980 по 2010 годы, привели к ряду значительных открытий, которые существенно изменили представления о древней истории Казахстана и Евразии в целом. Ниже, представлены основные паттерны, являющиеся промежуточными научными результатами, к которым пришло исследование, итак:

1. В степях Северного и Центрального Казахстана в IV тыс. до н.э. впервые в истории человечества была одомашнена лошадь. Этот факт имеет мировое значение, так как лошадь стала важнейшим элементом в жизни человечества;

2. Одомашнивание лошади в IV тыс. до н.э. положило начало перехода от пешей коммуникации к конной. Этот переход стал ключевым моментом в развитии степной цивилизации и сыграл важнейшую роль в ускорении мирового исторического процесса. Лошадь оставалась центральным элементом в эволюции цивилизаций Евразии вплоть до индустриальной эпохи XVII-XVIII веков;

3. Население ботайской культуры перешло к полуседлому образу жизни. Впервые в степях люди стали строить капитальные деревянные сооружения, применяя оригинальные архитектурные приемы. Жилые дома, площадью до 120 кв. м., строились из дерева, глины, костей лошадей, бересты и земляных пластов. Эти дома имели многоугольную форму, а сводчатые перекрытия держались без использования опорных столбов;

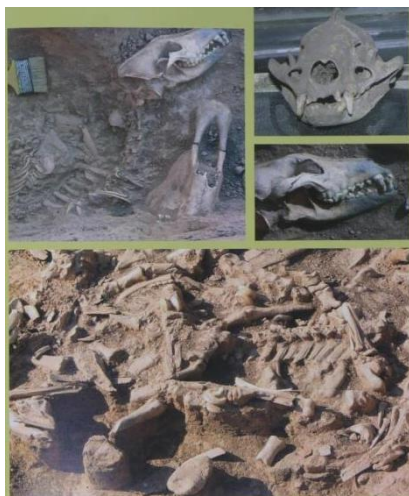
4. Представители ботайской культуры также разработали календарные циклы для скотоводов, которые позволили организовать их хозяйственную деятельность. Зимой люди жили в больших поселениях, занимающихся стационарным строительством, а весной часть населения отправлялась с лошадьми в степные районы Тургайской ложбины и Улытау. Одним из интересных артефактов является рисунок на глиняном горшке, изображающий два колеса и стилизованное изображение лошади между ними. Временные жилища изготавливались из тальника, шкур животных и других материалов, а для создания первых юрт использовались плетеные корзины, что являлось основой для будущих конструкций.

Эти открытия, а также использование различных хозяйственных методов и технологий, таких как изготовление кожаных и меховых изделий с использованием проколов и шильев из костей лошадей, отражают высокий уровень развития культуры. Археологические находки, включая многочисленные хозяйственные ямы, заполненные костями лошадей и различными артефактами, продолжают давать ценную информацию о первых этапах одомашнивания животных и развитии скотоводства.

Проблемы происхождения и эволюции скотоводства, особенно коневодства в степях Евразии, остаются актуальными более ста лет. Результаты этих исследований имеют широкий научный и общественный резонанс, так как они позволяют решать важные вопросы о развитии человечества и его хозяйственной деятельности в древности.

Остеологический материал из поселения включает кости лошадей, которые палеозологи идентифицируют, как относящиеся к домашней форме. Кости лошадей составляют 99,9% всего остеологического материала. Представлены все части скелета, преимущественно кости лошадей, среди которых наибольшее количество составляют позвонки, ребра, тазовые кости, отдельные зубы и кости запястья. Из 133 тысяч сохранившихся костей, 29,1% принадлежат молодым особям (см.рис.1).

Рисунок 1. Останки лошадей Ботайская культура (IV тыс. до н. э.).



Биометрической обработке подвергнуты 10 тысяч костей, выбранных как наиболее репрезентативные с точки зрения биометрических характеристик. На основании фрагментов верхних и нижних челюстей и отдельных зубов, найденных в Ботае, можно отметить разнообразие зубов по ширине и размеру, включая как крупные, так и мелкие зубы [1, 25–27 с., 375-381].

Одним из еще наиболее значимых археологических памятников Казахстана, свидетельствующим о существовании культа коня на территории Древнего Казахстана являются Берельские курганы. Захоронения Береля демонстрируют высокий уровень развития «конно-кочевой цивилизации» в IV–III веках до н.э. в степном регионе Евразии. Памятник расположен живописной высокогорной долине, в 7 км к юго-западу от села Берель в Катонкарагайском районе Восточно - Казахстанской области РК.

На текущем этапе, на территории Береля выявлено около ста погребально-поминальных комплексов, большая часть которых относится к периоду раннего железного века, а некоторые к раннетюркскому времени.

Благодаря специфическим условиям, связанным с образованием линз мерзлоты, здесь хорошо сохранились различные предметы, включая одежду, конское снаряжение, изделия из дерева и текстиля, а также деревянная посуда, кожаные и войлочные изделия.

Могильник Берель датируется третьей четвертью IV века и первой четвертью III века до н.э. и относится к числу памятников Пазырыкской культуры. Однако этническая принадлежность найденных материалов остаётся предметом обсуждения и не имеет окончательной атрибуции.

Экспертиза скелетов лошадей, проведенное специалистами, началось в 1930-х годах, а первые результаты были опубликованы в начале 1950-х годов, в частности было опубликовано в 1952 году в статье В.О. Витта «Лошади пазырыкских курганов» [2, 14-32 с.].

В этой верификации, автор применил новые для того времени методики анализа костных останков лошадей, которые остаются актуальными и в настоящее время. Исследователь В.Витт изучил 69 скелетов лошадей из могильников Пазырык и Шибе, а для сравнения были исследованы части 18 скелетов из погребений других могильников, таких как Арагол, Бийск-Сростки, Куюм и Катанда. Результаты анализа позволили впервые составить характеристики лошадей, использовавшихся в скифское время населением Алтая.

В ходе анализа, В.О.Витт установил, что лошади в могилах располагались в определенном порядке: в восточной части ямы размещались самые «породистые» особи, при этом самая крупная лошадь находилась в первом ряду с правой или левой стороны. Также было впервые выявлено, что в погребальном обряде участвовали только самцы. Ученый В.Витт дал общую характеристику возрастного состава погребенных лошадей, отметив преобладание половозрелых особей (взрослых и старых), в то время как молодых (2-2,5 и 3-3,5 лет) было сравнительно немного.

Благодаря хорошей сохранности мумифицированных тел было установлено, что большинство лошадей имели рыжую масть, реже гнедую, и не имели белых отметин. Кроме того, была показана неоднородность скифских лошадей по высоте в холке и массивности костяка. Выделены четыре размерные группы лошадей с переходными формами, что объясняется кастрацией части особей в молодом возрасте и их более полноценным кормлением. В результате было сделано заключение, что все лошади из скифских курганов Алтая происходят локально, а различия в «породности» обусловлены кастрацией и различным рационом кормления лошадей, предназначенных для личного использования и других.

По итогам обследования была выполнена реконструкция внешнего вида лошадей. «Породистые» лошади имели высоту в холке до 148-150 см., сухую крупную голову с удлинённой мордой, длинную, высоко поставленную шею, выраженную холку, относительно короткую спину и сухие конечности с массивными суставами. Остальные лошади имели высоту в холке 128-144 см., массивную голову с укороченной мордой, короткую шею и удлинённое туловище, характеризовались приземистостью и низким передом [2, С. 137-140].

Лошадь всегда занимала важное место в культуре казахского кочевья, являясь символом богатства и статуса, у средне состоятельных людей количество лошадей составляли не менее 30-40 лошадей, а у богатых несметное косяки.

В казахском народном фольклоре, в частности эпосах, сказках, поэмах лошади часто наделяются собственными именами и индивидуальными характеристиками, отражая их важность в жизни народа. Эти имена не только символизируют тесную связь между героем и его конем, но и подчеркивают роль лошади, как верного спутника в битвах и жизненных испытаниях. Так, в казахских эпосах мы встречаем несколько ярких примеров имен лошадей, которые становятся неотъемлемой частью образа самого героя: Кобланды-

батыр: его конь носил имя Тайбурыл, боевой конь Алпамыс-батыры - Байшубар, верный конь Ер-Таргын именовался Тарлан, конь Камбар-батыры был известен как Каракаскал, лошадь Ер Тостика звали Шалкуйрык, скакун Ахана сері носил имя Кулагер [3, 134 с.].

Описанию лошади батыра уделялось большее внимание, они отождествлялись, как верный спутники, причем зачастую они были наделены умом и волшебными качествами, они пересекали быстро не только расстояния, но и измерения, они могли говорить и помогать батыру. Здесь подчеркивалась особая связь между героем и его конем, отражая их совместные подвиги и важность лошади в жизни батыра, превращая её в символ силы, верности и храбрости.

Такая символика лошади, как важного спутника и олицетворения определённых качеств героя имеет глубокие корни в казахской культуре, где конь занимает значительное место не только в эпосах, но и в более широком контексте искусства и литературы.

Казахская культура унаследовала древние традиции сакских и скифских племен, и конь стал не только средством передвижения, но и символом благородства, удачи и силы. В фольклоре лошадь занимает центральное место, где она является не только верным спутником, но и носителем глубокого символического значения. Например, в эпосах, таких как «Кобланды-батыр» и «Алпамыс», лошадь выступает, как неотъемлемая часть образа героя. В поэзии, как в поэме Ильяса Жансугурова «Кулагер», конь становится олицетворением трагической судьбы, что свидетельствует о многообразии и глубине символики лошади в казахской литературной традиции.

В книге - альбоме профессора, директора Института востоковедения им. Р. Б. Сулейменова – отечественным ученым Меруерт Абусеитовой, было опубликовано изображение полотна 1757 года, взятое из китайских источников, а именно картины итальянского миссионера, которое называется «Казахи дарят коней» (см. рис. 2).

Рисунок 2. Джузеппе Кастильоне «Казахи дарят коней», 1757 г.



Так, Джузеппе Кастильоне (1688–1766 гг.) является самым известным европейским художником, работавшим при китайском дворе. «Картина

Кастильоне могла бы удостоиться награды, как лучший журналистский репортаж той эпохи» [4].

Из этого следует, что в традиционном мировоззрении казахов испокон веков существовал культ коня, который является частью национального культурного кода. Лошадь всегда занимала центральное место в кочевом укладе жизни и формировании конной номадической цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайберт В. Ботай у истоков степной цивилизации. – Алматы: Балауса, 2011. - 475 с.
2. Косинцев П., Самашев З. Берельские лошади. Морфологическое исследование. – Астана: Филиал института археологии имени А.Х. Маргулана, 2014. - 461 с.
3. Мухамадиев Х.С. Концепт Тулпар или поклонитесь коню// Вестник КазНУ. Серия филологическая, No2 (132) – Алматы, 2011 – С. 134- 137
4. Бекбердинова Г. Казахские кони в китайской миниатюре// Республиканский общественно- политический журнал «Мысль». - 2020.- 30 ноября – Режим доступа: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15502>

ТРАКТОВКА ТЕМЫ ДЕТСТВА В КАЗАХСТАНСКОЙ ЖИВОПИСИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДУЛАТА АЛИЕВА И ЕВГЕНИЯ КИМА)

*Салимжанова К.С., магистрант 1 курса специальности «Живопись»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
профессор Мухтарова Г.С.*

Детские образы занимают особое место в изобразительном искусстве, являясь символами невинности, чистоты и уникального восприятия мира. К тому же, тема детства, детские образы в произведениях живописи требует глубокого философского и социального осмысления.

В казахстанской живописи изображения детей занимают особое место, отражая не только духовно-психологические, а также исторические и культурные аспекты. Статья представляет собой анализ картин, посвященных теме детства двух современных казахстанских художников Дулата Алиева и Евгения Кима.

Посредством изучения детских образов, мы можем наблюдать возможности передачи глубинных философских смыслов и социально – культурных контекстов. Выбор художников был связан с тем, что в живописи Дулата Алиева и Евгения Кима детские образы являются излюбленной темой и красной нитью проходят через их творчество.

Каждый из художников, представляющих разные поколения, уникален по стилю, технике живописи. Они оба обращаются к теме детства, но в

произведениях им удастся затронуть вопросы сохранения, самоидентификации национального культурного наследия и преемственности традиций в современном казахстанском обществе. Через детские образы они не только передают визуальное отображение мира детства, но и осмысливают важные для нации социальные и культурные процессы.

Дулат Алиев, известный своими реалистичными и эмоционально насыщенными произведениями, находит в детях не только своих персонажей, но и видит в них носителей глубинных смыслов, отражающих чаяния и надежды казахстанского народа.

Евгений Ким – является одним из ярких представителей современной казахстанской живописи. В своих картинах он использует детские образы, как инструмент для выражения идей, связывая их с традициями казахского народа, что становится ключевым элементом его творчества.

Особое внимание художник уделяет образу ребенка, который, с одной стороны, символизирует чистоту и невинность, а с другой – является связующим звеном между поколениями, носителем культурного кода и символом будущего нации.

Одним из наиболее ярких аспектов творчества Кима является использование детских образов в контексте преемственности и трансляции казахских традиций. Художник часто изображает детей в национальных костюмах, что подчеркивает связь с традиционной культурой, а также акцентирует внимание на сохранении и передаче этих традиций новым поколениям.

«Творчество Дулата Алиева в этом смысле стало своевременным и в то же время уникальным явлением в культурной жизни Казахстана 1980-1990-х годов. Его искренность, молодой максимализм вкупе со смелостью и широтой претворения творческих идей подкупали сразу и всех» [1].

Вот почему, картины Евгения Кима не только раскрывают образ детства, но и предлагают зрителю глубокое осмысление взаимосвязи с национальной идентичностью, традициями и современностью.

Исследование направлено на исследование того, как через детские образы в картинах Д. Алиева и Е. Ким формируют представление о значении будущих поколений в вопросе сохранения и развития культурной идентичности Казахстана.

Через их произведения живописи можно понять, как искусство отражают общественные процессы и как через детские образы выражаются идеи о социальном и культурном будущем страны.

Дулат Каппарович Алиев — казахстанский художник, яркий представитель отечественной живописи 80 – х годов. Свой творческий путь он начал, как незаурядная личность, имеющая свой узнаваемый стиль. Несмотря на то, что он творил в Советский период, его произведения отличались глубокой философской рефлексией. Он часто изображал детей, пытался раскрыть образ детства и семьи, которую художник видел, как вечную, вневременную, универсальную общечеловеческую тему. Дулат Алиев родился 5 января 1948

года в ауле Акжар Байзакского района Жамбылской области. Окончил в 1977 году Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры. В его живописи детские образы часто изображаются в контексте повседневной жизни. Д. Алиев передает искренность детских эмоций, используя мягкие линии и теплые оттенки. Его картины наполнены светом и радостью, отражая беззаботность детства. Картина Д. Алиева «Вечерняя сказка» передает атмосферу уюта, тишины и задумчивости [2].

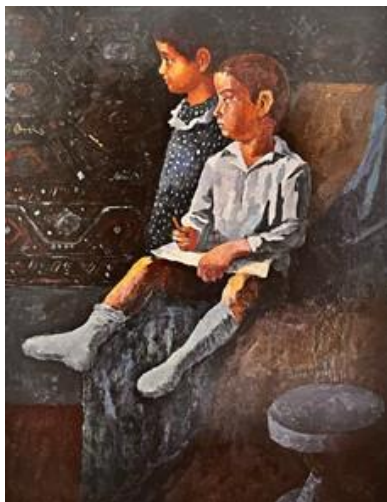


Рисунок 1.
Алиев Д. «Вечерняя сказка»,
холст/масло, 1985

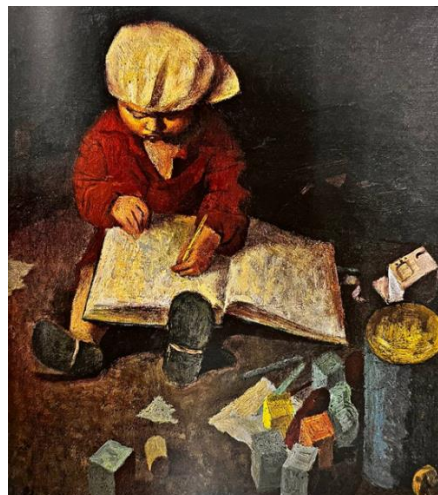


Рисунок 2.
Алиев Д. «Кроха с книгой»,
холст/масло, 1984



Рисунок 3. Алиев Д. «Любовь матери», холст/масло, 1984



Рисунок 4. Алиев Д. «Семья»,
холст/масло, 1984

В полотне преобладают приглушенные, тёплые тона, создающие ощущение спокойствия и интимности момента. На переднем плане изображены двое детей: мальчик и девочка.

Мальчик сидит на диване, держа в руках лист бумаги и карандаш. Его взгляд направлен в сторону, он кажется погруженным в свои мысли. Девочка

стоит позади него, немного в тени. Она смотрит в том же направлении, что и мальчик, с выражением заинтересованности и мечтательности. Одежда детей простая и скромная.

Фон картины размыт и не детализирован, что позволяет сосредоточить внимание на фигурах детей. Виднеется предмет мебели с узорами и небольшой табурет. Мальчик, возможно, рисует вдохновленный услышанным.

Атмосфера умиротворения и близости между детьми говорит об их тесной связи и общем интересе к миру фантазии. Картина вызывает чувство ностальгии, тепла и нежности. Она напоминает о счастливых моментах в мире сказок. (см. рис.1)

В произведениях живописи Дулата Алиева дети, изображаются в процессе познания окружающего мира, как в картине «Кроха с книгой» (см. 2), а также в контексте темы материнства, как в картине «Любовь матери» (см. рис.3).

Картина «Семья» Дулата Алиева – это уникальное художественное произведение, запечатлевшее теплоту, гармонию и глубину семейных отношений. Мастерское использование цвета, композиции и деталей позволяет зрителю почувствовать себя причастным к изображённой сцене, понять и прочувствовать глубину семейных связей. Картина остаётся актуальной и по сегодняшний день, напоминая о важности семейных ценностей и традиций. (см. рис.4).

Ким Евгений Анатольевич - казахстанский художник, родившийся 7 ноября 1980 года в Казахстане [3]. Евгений Ким является представителем современной живописи в национальном стиле, его работы отличаются яркими цветами и глубоким эмоциональным содержанием.

Казахская культура — это уникальный сплав древних кочевых традиций, традиционных ценностей и современных веяний. Евгений Ким обращает внимание на тему взаимодействия детей с природой и животными, создавая гармоничные образы.

Картина Евгения Кима «Игра в асыки» представляет собой яркий пример бытового жанра, запечатлевшего момент из жизни казахских детей. (см. рис.5). На полотне мы видим группу детей, увлеченных традиционной игрой в асыки (альчики).

Асыки — это бараньи или козьи лодыжки, которые использовались для игр и гаданий на протяжении многих веков. Игра в асыки — это не просто забава, а важная часть казахской культуры, передающаяся из поколения в поколение. Действия детей кажутся спокойными и в тоже время сконцентрированными. Они собраны вместе, взаимодействуя друг с другом.

В композиции преобладают горизонтальные планы, создавая ощущение спокойствия и умиротворенности.



Рисунок 5. Ким Е. «Игра в асыки», холст/масло, 2015



Рисунок 6. Ким Е. «Детство», холст/масло, 2017

В картине изображены несколько детей различного возраста и телосложения, одетые в традиционную казахскую одежду. Дети представлены в различных позах: некоторые сидят, некоторые стоят или слегка наклонились.

Их выражения лица спокойные и задумчивые. В общем создаётся впечатление, что дети заняты увлекательным процессом. Их лица не демонстрируют сильных эмоций, как, например, радость или печаль, но скорее отражают некую сосредоточенность или ожидание.

Хотя в представленном изображении сложно оценить контекст, часто дети играют в асыки на открытом воздухе, на земле, среди степных просторов. Это дает возможность чувствовать себя частью окружающего мира. Здесь не просто изображение детской игры, это окно в казахскую культуру, отражающее традиции, связь с природой. Она напоминает нам о важности сохранения культурного наследия и передачи его будущим поколениями.

Полотна Евгения Ким часто наполнены светом и теплом, что создает ощущение уюта и безопасности. Его работы отражают уникальное сочетание традиционных ценностей и современного видения, что позволяет глубже понять, как детство воспринимается в контексте казахских обычаев и обрядов.

Это отражает традиционные казахские обряды, связанные с природой и животноводством и подчеркивает открытость миру, присущие детству. В его произведениях присутствуют сюжеты с отражением национальных обрядов и игр, являющихся важным аспектом в быту и этнографии казахского народа. (см. рис. 6)

В завершении, подводя итоги, укажем, что в творчестве Дулата Алиева преобладает трактовка темы детства, с передачей ценностей семьи и родственных уз, философской лирики и поэтизации темы детства, тем познания ребенком окружающего мира, а у Евгения Кима, основная тема - это преемственность поколений, национальных традиций и времён.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Д. Альбом. Серия «Мастера изобразительного искусства стран СНГ». / Авт. вступ.ст. и сост. Джадайбаев А. - Алматы: Галарт, 2015. - 126 с. – Режим доступа: <https://www.labyrinth.ru/books/680108/>
2. Алиев Д: Каталог. Серия «Современные художники Казахстана»/ Авт. вступ.ст. и сост. З. Ержанова. – Алматы: Фонд Сорос- Казахстан, 1995. – 11 с. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008819182/
2. Евгений К. Серия «Быт казахов»// Сайт антикварного VIP салона «Антика». - Алматы, 2015. – Режим доступа: <https://antika.kz/kim-evgenij-seriya-byt-kazahov/>

ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1930-1970 ГОДОВ XX ВЕКА

*Кенес Н.Е., магистрант 1 курса специальности «Живопись»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат философских наук,
профессор Мухтарова Г.С.*

Понятие «дух времени» или «*zeitgeist*», введённое в философский дискурс в XVIII-XIX веках, приобрело особое значение в искусстве XX века, особенно в контексте советской живописи.

Социалистический реализм, ставший официальной доктриной художественного выражения эпохи Советского Союза, был не просто ведущим художественным стилем, но инструментом идеологического воздействия. Через живопись транслировались идеалы, формировался визуальный пантеон героев труда, представлялись образы светлого будущего. Изобразительное искусство, как и другие виды искусства в СССР выполняла не только эстетическую, но и идеологическую функцию. Являясь участником всех событий, художник становился «летописцем» своего времени.

Образы, созданные в живописи 1930 - 1970 годов прошлого столетия, не только передавали утопические идеалы и коллективные чаяния общества, но и отражали в себе архетипы и противоречия советского общества.

Несмотря на идеологические рамки произведения живописи в рамках социалистического реализма выходили за пределы простой репрезентации действительности. При этом визуальный язык живописи был подвержен цензуре, что определяло специфику отображения действительности.

Следовательно, персонажи и события настоящего времени отображали не только личную рефлексию художника, но и наделялись символической значимостью, превращая образы современников в носителей определённых идеологических и культурных смыслов. Как отмечал Юрий Лотман, «цель искусства — не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения» [1].

Это свойство искусства в создании «художественного образа» позволяет ему становиться активным инструментом формирования коллективного исторического сознания. Советская живопись 1930–1970-х годов XX века представляет собой визуальное воплощение государственной идеологии. Создание единого образа эпохи и современника согласно М. Бахтину являлась одной из сложнейших задач «преодолеть величайшую для художника трудность – создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание» [2].

Живопись выступает здесь в роли полифонического высказывания, где каждая деталь подчинена общему нарративу, как победа, труд, счастье и коллективное будущее. Репрезентирующий окружающий мир в живописи передается через специфический язык визуальных знаков и символов.

В этом контексте картины соц.реализма можно рассматривать, как семиотические конструкции, в которых каждый элемент – персонаж, композиция, цвет несёт идеологическую нагрузку. Одним из самых мощных визуальных образов передачи духа времени Советской эпохи выступает картина Татьяны Яблонской «Утро». (см. рис.1)



Рисунок 1. Яблонская Т. «Утро», холст/масло, 169 x 110 см., 1954

Не зря эта картина являлась репродукцией в советских школьных учебниках, по которой ученики писали сочинения и изложения. Созданная в 1954 году картина «Утро» представляет собой символическую границу между сталинской эпохой и началом оттепели. Центральный образ, это юная девушка, пробуждающаяся в залитой светом комнате.

На первый взгляд - это типичная картина бытового жанра, но при внимательном рассмотрении становится очевидным, что это воспевания темы обновления, пробуждения новой эпохи. Свет в картине символизирует просветление, движение к свободе, а также очищение от мрачного. Белые простыни, открытое окно, лёгкость движений героини - всё это отсылает к концептам возрождения, стремлению к модернизации. Вытянутая в струнку девочка стала «первой ласточкой», отражающей настроение людей в период начала «хрущевской оттепели». Именно так, тогда воспринималась эта картина.

Это уже не коллективный образ, а индивидуальный. Таким образом, картина «Утро» Татьяны Яблонской отражает трансформацию духа времени: от коллективного к личному. Символом, отображающий образ времени стал красный пионерский галстук, положенный на спинку стула.

В противоположность Т. Яблонской, произведения известного художника Александра Герасимова представляют собой образцы официальной живописи стилевого направления «соц.реализм». Лидеры советского государства И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов изображены на фоне Кремля, подчёркивая незыблемость власти. Композиция построена по академическим канонам монументализма: масштабные фигуры, устойчивые позы, строгая симметрия. Эта картина выступает, как символ сталинской эпохи с её культом личности. Это не просто портрет, а идеологический манифест.(см.рис.2.).

Художник Аркадий Пластов был художником, воспевающим простой сельский быт, а также тружеников с героическим пафосом. Картина «Ужин тракториста» изображает минуты отдыха, персонажи органически слиты с окружающим пейзажем поля. (см. рис.3)

Сюжет кажется обыденным, но и вместе с тем героическим и возвышенным. Рядом с персонажами стоит трактор, из которого идёт дым. Таким образом Аркадий Пластов символически подчеркнул тяжёлый труд. Машина, которая работала целый день, дымится от напряжения, и люди, которые устали после тяжёлого трудового дня, присели отдохнуть.



Рисунок 2. Герасимов А. «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», холст/масло, 296 × 386, 1938 г.



Рисунок 3. Пластов А. «Ужин трактористов», холст/масло, 203 x170, 1951

На заднем плане мы можем увидеть результат их работы — вспаханное до самого горизонта поле. В этом произведении проявляется попытка показать традиционный крестьянский уклад жизни и индустриальную модернизацию. Здесь чувствуется отголосок архетипов: образа земли - матери, пища представляется акт объединения семьи, а труд как жизненная миссия. Таким образом, картина «Ужин трактористов» становится не просто бытовой сценой, а моделью идеального мира, в котором воплощён дух социалистической утопии.

Живописец и мастер бытового жанра Фёдор Решетников в своем произведении «Опять двойка» показывает повседневную драму — мальчика, получившего плохую оценку, и реакцию на это его семьи. На первый взгляд — обычная бытовая сцена, но в ней заложены важные социокультурные смыслы. Мать, сестра, младший брат и даже собака формируют коллективный образ общества, оценивающего поведение индивида. Здесь проявляется воспитательная функция искусства: ребёнок должен соответствовать общественным нормам, а семья — быть частью этого механизма. Картина апеллирует к чувствам зрителя, формируя идею о недопустимости личных ошибок ради коллективного блага. Этот образ становится частью культурной памяти, воспроизводя модель советской семьи, как ячейки идеологического порядка. (см.рис.4)



Рисунок 4. Решетников
Ф. «Опять двойка»,
холст/масло, 101 × 93 см, 1952



Рисунок 5. Пименов Ю.
Свадьба на завтрашней улице.
холст/масло, 1962

Художник Юрий Пименов предлагает другой взгляд на советскую современность — лёгкий, романтический, устремлённый в будущее. В картине «Свадьба на завтрашней улице» он изображает молодую пару, уверенно ступающую по доскам настеленными на перерытые «будущие» дороги новой улицы. Белое платье невесты, воздушная атмосфера, динамичная композиция создают ощущение надежды и обновления.

Ю. Пименов через стройку города Москвы передает и глобальную стройку Союза в целом, и соответственно построение молодой семьи. Свадьба символизирует союз личного и общественного: индивидуальное счастье становится частью государственной идеологии. Это дух оттепели — вера в светлое будущее, где любовь и прогресс идут рука об руку. (см.рис.5.)

Советская живопись — это не только художественное выражение, но и идеологическая матрица, формировавшая массовое сознание. Через картины Т. Яблонской, А. Герасимова, А. Пластова, Ф. Решетникова и Ю. Пименова мы видим, как дух времени отражается в визуальных образах, композиции, цвете и сюжетах.

Междисциплинарный подход статьи позволяет рассматривать эти произведения, как культурные интертексты, полные смыслов, кодов и

исторических референций. В них сплетаются индивидуальное и коллективное, эстетическое и политическое, мифологическое и документальное.

Таким образом, можно утверждать: советская живопись — это не просто отражение духа времени, но его активный соавтор, а художник — не просто свидетель эпохи, но её интерпретатор, медиатор и культурный транслятор смыслов. Это делает советскую живопись важным объектом научного анализа и ключом к пониманию культурного кода эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, М. 1973. – 92 с. – Режим доступа: https://da.bookmate.com/books/ehihArAm/quotes?af_channel=for_landing&c=akunin&pid=yandex_plus&utm_campaign=akunin&utm_medium=for_landing&utm_source=yandex_plus
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Художественная литература, 1972 - Библиотека Максима Машкова. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml

ДЕРЕКТІ КИНО ШЫҒАРМАЛАРЫНДА ҚОЛДАНЫЛАТЫН АУДИО-ВИЗУАЛ ТІЛІНІҢ МАҢЫЗЫ

(«Ат жалдаушы бала» фильмі негізінде)

Мәулен Қ., «Режиссура, кино және теледидар продюсерлігі»

мамандығының 1 курс магистранты

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

профессор Мұқышева Н.Р.

Бүгінгі ұлттық құндылықтар – ертеңгі күні ұлт сақталуының кепілі. «Ұлттық дүниетанымға жақын қасиеттерді насихаттау керек. Олар – көпшілдік, өзгені көбірек ойлау, туысқаншылдық, адамгершілік, бірлік, білімсүйгіштік, тәрбиесүйгіштік, мейірімділік және әділеттілік» [1, б. 3]. Ал осы аталған қасиеттердің барлығын, яғни ұлттық құндылықтарды әдебиет пен өнер, соның ішінде кино өнері арқылы дәріптеудің маңызы өте зор. Бұл ретте деректі кино шығармаларының да атқаратын қызметі үлкен екені белгілі.

Деректі фильм – шынайы өмірдегі, тарихтағы, бүгінгі күнгі деректерге, оқиғаларға немесе тұлғаларға негізделіп отырып түсірілетін кино шығармалары. Деректі фильмнің басты ерекшелігі де сол. Яғни деректі фильм шынайы өмірді, адамдардың тыныс-тіршілігін, оқиғаларды фактілер мен заңды құжаттарға сүйене отырып көрсетуі керек. Олай болса, фактілер сөйлеуі керек және ол фактілер шыншыл болуы тиіс. Деректі фильмнің басты құпиясы – авторды шын мәнінде қызықтыратын тақырып пен кейіпкерлердің болғаны абзал. Әйтпесе, фильм тым жансыз болып шығады. Деректі фильм қанша қысқа болса да, ең бастысы көрерменнің есінде қалуы керек. Жаңалықтардағы репортаждан басты

айырмашылығы да осы екені белгілі. Сондықтан, деректі фильм түсіргенде шыншылдығың басым болуы керек. Өйткені деректі кино арқылы автор шынайы фактілер мен ақпараттың бейнесін ұсынады. Бұл ретте зерттеп отырған кейіпкер туралы көп айлар бойы мейлінше мол ақпарат жинау қажеттілігі туындайды. Ол үшін, әлбетте, кейіпкер ең алдымен автордың өзі үшін қызықты болуы керек. Осыдан кейін барып қана фильмнің жаны да, сапасы да пайда болады. Нәтижесінде фильмнің құрылымы мен мазмұны түсірілім кезінде өзінен-өзі пайда болады. Осылайша жұмыс өздігінен еркін жүруі керек. Егер бұлай болмаса, өкінішке қарай, автордың тақырыпты дұрыс таңдамағаны деуге болады. Өйткені ол өз талғамына, көзқарасына ғана сүйенеді.

Осы орайда мақала авторының жеке тәжірибесіне сүйене отырып, өзі түсірген «Ат жалдаушы бала» (2023) атты деректі фильміндегі аудио-визуал тіліне талдау жасасақ дейміз. Фильмнің басты кейіпкері Дәнхе Күктінінің отбасы Алтайдың Бұршын ауданындағы Жаден ауылында өмір сүреді. Бұл отбасы жылқыларды жалға берумен айналысады, негізгі табыс көзі де осы. Кейіпкердің шынайы өмірін көрсету арқылы көрермен оның ішкі әлеміне, сан қилы сезімі мен қиындықтарына куә болады. Кейіпкерлер өмірі арқылы ауылдағы қазақтардың қарапайым, алайда, мағыналы өмірі көрсетіледі. Сондай-ақ, көрермен қаладан алыс жатқан ауылдың қиындықтары мен ерекшеліктерін де жете сезіне бастайды.

Фильмде көрсетілетін тағы бір маңызды элемент – бұл жылқылар. Басты кейіпкеріміздің отбасы үшін жылқының орны айрықша. Шығармада жылқының адам өміріндегі маңыздылығы көрініс табады. Олар үшін, жалпы кез келген қазақ үшін жылқы тек төрт түлік малдың бірі немесе көлік ретінде ғана емес, сонымен бірге достықтың, күш-қуат пен еркіндіктің, байлықтың және мәдени мұра символы. «Ат – ердің қанаты», «Мінсең – көлік, жесең – ет» деп аса жоғары бағалаған қазақ халқы жылқы арқылы өздерінің мәдениеті мен дәстүрін сақтап қалды. Фильмде көрсетілетін қазақтардың өмір салты мен құндылықтары көрерменге ұлттық мәдениеттің маңыздылығын түсінуге көмектеседі. Қазақ халқының тұрмыс-тіршілігіне жақындай түсіп, ұлттың дәстүрлерін, қиындығы мен қуанышын сезінеді. Фильмнің шынайылығы мен көркемдік құндылығы арқылы қазақ халқының табиғатын танып, мәдениеті мен дәстүрін бағалауына мүмкіндік береді.

Фильмде көрсетілетін қазақтардың дәстүрлі өмір салты мен құндылықтары қазіргі заманғы урбанизация және жаһандану жағдайында ерекше маңызға ие. Бүгінгі таңдағы урбанизация процесі ауылдық жерлердегі дәстүрлі мәдениеттің жойылуына қауіп төндіреді. Сондықтан ұлттық мәдениетті сақтау және оны келесі ұрпаққа жеткізу маңызды міндеттердің бірі болып табылады. Осы ретте «Ат жалдаушы бала» деректі фильмінің басты мақсаты да осы, яғни қазақ халқының бай мәдениеті мен дәстүрлерін тірілтіп, ұлттық құндылықтарды насихаттау екенін айтуымыз керек.

Фильмнің осы тақырыптағы өзге шығармалардан айырмашылығы бар. Ең алдымен, «Ат жалдаушы бала» фильмі нақты бір отбасының күнделікті өмірін көрсетеді, екіншіден, автордың жеке тәжірибесі мен эмоциялары көрсетіледі.

Үшіншіден, қазақ халқының ұлттық ерекшеліктері мен мәдениеті кеңінен көрсетілген. Бұл, өкінішке қарай, басқа туындыларда жиі кездеспейді. Фильмде қолданылған қазақтың мақал-мәтелдері көрермен үшін ұлттық құндылықтарды түсінуге көмектеседі.

Бүгінгі қоғамдағы өзекті мәселелер мен әлеуметтік маңызды тақырыптарды қозғау деректі киноның негізгі міндеттерінің бірі екені белгілі. Бұл орайда «Ат жалдаушы бала» фильмінде де қазақы құндылықтар, қонақжайлылық, еңбекқорлық сияқты қасиеттер кеңінен насихатталады. Ал олар дәл қазіргі таңда қазақ қоғамына аса қажет қасиеттер екені белгілі.

Фильмдегі дыбыс пен бейненің үйлесімділігі қытайлық зерттеушілер Пан Ян және Мэн Цинтао «新媒体环境中网络人物纪录片的创作研究» («Жаңа медиа ортасында интернет кейіпкерлері туралы түсірілген деректі фильмдер бойынша зерттеулер») атты мақаласында ұсынған теорияға негізделді [2, б. 88]. Олар интернет-деректі киноның дыбыс пен бейненің эмоциялық әсері мен сезімталдығын арттыратын рөліне назар аударды. Қытай киносыншысы Лю Хонбинг «纪录片拍摄的原则与手法研究» («Деректі фильмдер түсірудің принциптері мен әдістерін зерттеу») атты мақаласында «Қытайдың Шыңжаң тарихының іздері» (2018, реж. Чжу Ижань) деректі фильмі туралы былай дейді: «Фильмде табиғи дыбыстар мен қазақтың дәстүрлі күйлері, халық әндері қатар қолданылды. Ал бұл көрерменнің эмоциялық тұрғыдан қабылдау әсерін арттыруға үлкен үлес қосты. Әсіресе, табиғи ортадағы дыбыстар – желдің гуілі, аттардың дүбірі, және адамдардың диалогтары фильмнің шынайылық деңгейін арттырып, оған эмоционалды тереңдік берді» [3, б. 106].

Ал тағы бір киносыншы Ван Маньсу «纪录片烤肉的力量创作阐述» («Ет қуатының күші» деректі фильмінің түсіріліміне түсініктеме») атты еңбегінде деректі фильмдердегі музыканың драматургиялық рөлін зерттей отырып, музыка мен бейне үйлесімінің көрермен эмоциясына әсер ететін маңызды рөліне назар аударды [4, б. 35]. Осы ретте «Ат жалдаушы балада» да қолданылған қазақ халқының дәстүрлі күйлері мен халық әндерінен құралған композиция фильмнің мәдени және әлеуметтік контекстін тереңірек түсінуге мүмкіндік берді деуімізге болады.

Киносыншылар Гуо Чин мен Ян Тинг «纪录片天山脚下视听语言分析» («Тянь-Шань тауының етегінде» деректі фильмінің дыбыс-бейне тілін талдау») атты мақаласында «Тянь-Шань етегінде» (2016, реж. Чжу Юн) деректі фильмін талдай отырып, табиғи орта мен дыбыстың үйлесіміне назар аударды [5, б. 95]. Авторлардың айтуынша, бұл үйлесім көрермендердің фильммен тереңірек байланыс орнатуына ықпал етеді. Көрермен фильмдегі табиғи көріністер мен дыбыстардың үйлесімінен ерекше әсер алып, әрбір кадрдан қазақ мәдениетінің бірегейлігін сезінді.

Фильм монтажының ерекшеліктері де маңызды рөл атқарады. Мысалы, қазақстандық киносыншы Д. Маткерім өз зерттеулерінде деректі фильмдердің монтаж ерекшеліктерін талдай отырып, олардың эмоциялық әсер мен ақпаратты жеткізу тәсілдеріне қалай ықпал ететінін қарастырады [6]. «Ат жалдаушы бала» фильмінде қолданылған монтаж көрерменді оқиғаның ортасына алып келді,

әсіресе кейіпкерлердің тұрмыс-тіршілігін, қуанышы мен қайғысын, күйініші мен сүйінішін бақылауға мүмкіндік берді.

Сонымен «Ат жалдаушы бала» деректі фильмінде қолданылған аудио-визуал тілі қазақ халқының дәстүрлі өмір салтын көрсетуде маңызы зор болды. Атап айтқанда, фильмнің көркемдік құрылымы, дыбыстық сүйемелдеуі мен операторлық жұмысы шынайылық пен эмоциялық әсер қалыптастырудағы негізгі факторлар ретінде қызмет атқарды.

Фильмдегі операторлық жұмыс әдістері мен визуалды стиль оның мазмұнын тереңірек ашуға көмектеседі. Киносыншылар Гуо чин мен Ян Тинг былай дейді: «Қолмен түсіру техникасы арқылы деректі фильмнің реалистік стилі күшейтіліп, көрерменді кейіпкерлердің өміріне жақындату мүмкіндігі туды. Сондай-ақ, кең көлемді кадрлар арқылы қазақ даласының кеңістігі мен табиғи ортасы шебер бейнеленген, бұл фильмнің эстетикалық құндылығын арттырып қана қоймай, оның тақырыптық мазмұнын да толықтырды» [5, б. 95].

Дыбыстық қатар фильм атмосферасын қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Желдің гуілі, ат тұяғының дүбірі, адамдардың диалогтары секілді табиғи орта дыбыстарының барлығы фильмнің көркемдік тұтастығын қамтамасыз етеді. Сонымен қатар, фильмде қазақтың дәстүрлі күйлері мен халық әндері пайдаланылып, оның этникалық ерекшелігі айқындалды. Бұл тәсіл фильмнің мәдени негіздерін нығайтып, көрерменге қазақ халқының дәстүрлерін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді [3, б. 106].

«Оқиғалардың табиғи ағыны сақталып, көрерменнің белгілі бір тұжырымдар жасауына мүмкіндік береді. Мұндай тәсіл деректі фильмнің ақпараттық және эмоциялық әсерін арттырады», - дейді киносыншылар Пан Ян және Мэн Цинтао [2, б. 88].

Жоғарыда аталып өткендей, деректі фильмдердің ұлттық бірегейлікті қалыптастыру мен мәдени мұраны насихаттаудағы маңызы өте зор. «Ат жалдаушы бала» фильмі де қазақ халқының тұрмыс-тіршілігі мен дәстүрлерін көркемдік тәсілдер, соның ішінде аудио-визуал тілі арқылы шынайы бейнелеуге талпынды. Фильм тек мәдени құндылықтарды сақтаумен шектелмей, сонымен қатар көрерменге қазақы өмір салтының өзіндік ерекшеліктерін көрсету арқылы ұлттық сананы нығайтуға ықпал етеді деген үміттеміз.

ӘДЕБИЕТТЕР

1 Әділбек Е. Деректі фильмдердегі дыбыстың баяндау сипатына қысқаша талдау (浅析人物纪录片中声音的叙事性). – Шыңжаң өнер университеті: 2022. – 120 б.

2 Пан Я., Мэн Ц. Жаңа медиа ортасында интернет кейіпкерлері туралы түсірілген деректі фильмдер бойынша зерттеулер (新媒体环境中网络人物纪录片的创作研究). – Пекин: 2021. – 88-90 бб.

3 Лю Х. Деректі фильм түсірудің принциптері мен әдістерін зерттеу (纪录片拍摄的原则与手法研究). – Шаньси өлкесі: 2022. – 106-108 бб.

4 Ван М. «Ет қуатының күші» деректі фильмінің түсіріліміне түсініктеме (纪录片烤肉的力量创作阐述). – Янчжоу университеті: 2022. – 35 б.

5 Гуо Ч., Ян Т. «Тянь-Шань тауының етегінде» деректі фильмінің дыбыс-бейне тілін талдау (纪录片天山脚下的视听语言分析). – Тарим университеті: 2019. – 95-96 бб.

6 Маткерим Д., Исмагамбетова З. Образ этнической идентичности в казахском кино в контексте культурных исследований // «Адам әлемі», 2020. – 91-105 бб. <https://doi.org/10.48010/2023.4/1999-5849.09>

ОБРАЗ МАТЕРИ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА 1960–70-Х ГГ.
Сейдалы Б. Б., студент 2 курса специальности «Искусствоведение»,
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Юсупова А. К.

В изобразительном искусстве существуют устойчивые образы, на основе которых формируются каноны. Мать - один из таких образов, это архетипический образ в сознании человека, который неизменно сопровождает его на протяжении всей жизни, и потому находит свое отражение в искусстве во все времена.

О том, какие закономерности существуют в решении образа матери в искусстве Казахстана, можно судить на основе живописного наследия 1960-х гг. - времени, когда формировалась казахская школа профессионального изобразительного искусства и более позднего времени. На протяжении всех исторических этапов развития страны многие казахские художники обращались в своем творчестве к образу матери.

Один из наиболее показательных примеров - Камиль Шаяхметов. Это художник, писавший в хрестоматийном для советского искусства соцреалистическом стиле. Работы художника 1950-60-х полностью соответствуют советским критериям “национального по форме и социалистического по содержанию” искусства. Живопись художника не выходит за рамки принципов, установленных идеологическим диктатом, а именно народности, идейности и конкретности.

Шаяхметов наделяет своих героинь определенными характеристиками, которым они должны были отвечать в рамках более крупного сюжета, чаще всего связанного с современным художнику казахским бытом. В целом, материнский образ в картинах художника воплощается как типический для живописи времени СССР. Главным образом, мать показывается труженицей, кормилицей семьи. Например, в произведениях “В родном ауле” 1959 г. или “Полдень” 1959 г.

Картина “В родном ауле” отражает заботы матери, ухаживающей за ее мужем и сыном. Женщина здесь изображена в традиционной роли хозяйки семьи.

Произведение “Полдень” 1959 г. для художника — это картина о радости материнства, типичной темы для советского искусства. Здесь образ матери

интересен не сам по себе, отдельно, но скорее как часть сюжета о национальном быте.

На этих картинах, точно соответствующих канонам соцреализма, изображены сцены из жизни современного общества, модернизирующегося, но в котором еще остается место традициям. И образ матери, без которой невозможна жизнь человека и общества, естественным образом нашел свое отражение на полотне, сохраняя ощущение правдоподобия сюжетов.

Другим примером решения женского образа в живописи соцреализма являются героини произведения Марии Лизогуб “Сказка” 1958 г. Как и работы Шаяхметова, картина Лизогуб стала классическим образцом этого этапа развития живописи в Казахстане. Но, если сравнивать работу Лизогуб с картиной “Счастье” Шаяхметова, ощутимой становится разница в сюжетной и эмоциональной трактовке образа.

В работе Шаяхметова мать приобретает значение типического, в целом лишённого индивидуальности характера героя, образу придается подчеркнуто радостное, счастливое выражение, что было востребовано советским канонам.

В то же время, работа Лизогуб - искренне эмоциональная, ее “мать” — это исполненная житейского опыта бабушка, воплощение архетипа “мудрой старухи”, казахская “эже”, тепло рассказывающая сказку сидящей около нее девочке.

В картине Лизогуб угадывается наднациональная природа образа матери. Мария Лизогуб представила свою работу публике в 1958 году, это время, когда начались процессы становления национальной школы изобразительного искусства в Казахстане, целенаправленных поисков казахскими живописцами своего этнического кода в искусстве. В этих целях они отстранялись от советского нарративного искусства в пользу методов модернизма. Но Лизогуб решает свою картину с помощью нарративного повествования. Она передает казахские образы с присущими ей точностью и искренней расположенностью [1]. Решение художницы было выше изображения просто этнических характеристик, важным для художницы было достоверно воплотить идею родства и связи поколений через отношения бабушки и внучки.

По-другому решен образ матери у Сабура Мамбеева. Художник отходит от “ортодоксальных” канонов соцреализма в изобразительном искусстве, в его работах не найти “нарочитого правдоподобия” и следования заданному нарративу. Советская официальная живопись должна была играть роль политического инструмента в руках партийного руководства, поэтому она должна была быть понятной и простой для понимания масс. Искусство должно было быть реалистичным, а персонажи упрощены до “типов”, отвечающих определенным личностным качествам, как например у Шаяхметова. Но в творчестве Мамбеева на смену типу приходит обобщенный, лишённый ненужных деталей, собирательный образ.

В картине “У юрты” 1964 г. художник размещает своих героев на фоне зеленой степи. Изображая пожилых женщин, сидящих возле маленького

мальчика, художник реализует их образы на уровне архетипа “вечной праматери”, наиболее всеобщего и самого всеобъемлющего.

В живописи художника отражены поиски особого художественного языка и отход от классического советского реализма, что, вопреки требованиям официального стиля, было характерно для формирующейся казахской школы изобразительного искусства. В поисках изобразительных средств, Мамбеев обращался больше к живописным методам модернистов.

Художник решает планы картины в гармоничной связи холодных зеленых, коричневых и синих оттенков. Сочным зеленым расцветает степь, четкой синей линией намечены горы на заднем плане. Художник лепит свою работу выверенными мазками, обобщенными цветовыми пятнами. Эта обобщенность освобождает изображаемое от сиюминутности. Зритель видит не определенный момент, а общий, существующий в идеальном мире. Художник словно возводит в абсолют, идеализирует пространство картины.

Ергалиева Р. А. в своей монографии “Этническое и эпическое в искусстве Казахстана” писала о значении степи в искусстве 1960-х гг., рассматривая ее как “...безвременную сцену для сменяющихся поколений” [2]. Именно это произведение Мамбеева - словно иллюстрация мысли известного искусствоведа.

В картине “У юрты” роль женщины и ее значение раскрывается только в союзе с природой, воплощая идею преемственности поколений. Как в своих работах анализировал К. Юнг, “Мать” — это архетип, который намекает на первоисточник, природу... указывает на бессознательное, естественное и инстинктивное, физиологическое, тело, в котором человек живет или заключен, потому что “мать” — это и сосуд, полость (опять же лоно), несущая и питающая; психически выражает основы сознания” [3]. Таким образом, ее образ в видении художника намекает на первозданное состояние мира, как в этом случае, мира казахского кочевья, идеального, но уходящего в прошлое.

Образ матери выступает, как частная проекция национального космоса (определение Ергалиевой Р. А.) в картине, так как образ матери — это неотъемлемая часть традиционного казахского общества. В некотором роде “мать” в картине становится таким же символом, как и сама степь, метафорой идеального мира.

Можно проследить изменения в решении образа матери в казахской живописи - постепенно он освобождается от нарративного повествования, образ матери в работах художников становится все более и более символическим. Это происходит параллельно формированию национальной школы казахского изобразительного искусства и оформлению особого для Казахстана “символизма” в 1960-е, когда национальное сознание художников начало открыто транслироваться в искусстве [4]. Произведения приобретают все большую глубину, явление в советской живописи, обозначенное как “мелкотемье”, посвященное незначимым, больше бытовым сюжетам в повседневной жизни, уходит, а на его место в трактовке образа матери в творчестве лучших художников приходит более эмоционально и психологически прочувствованная трактовка образа.

Подобный подход мы видим в творчестве Айши Галимбаевой, в ее картине “Пиала кумыса” в 1967 г. Это произведение, выполненное в смешанной технике пастелью и темперой, изображает диалог двух сидящих за традиционным круглым и низким столиком женщин, бабушки и молодой девушки. Молодая женщина изображена сидящей на коленях, удобно положив одну руку на стол, а другую с пиалой, наполненной кумысом, держит у колен. Бабушка сидит, облокотившись обеими руками на стол, также с пиалой кумыса. Она улыбается девушке нежной, искренней улыбкой, придающей картине атмосферу легкости и тепла.

Это камерный сюжет, и на первый взгляд, работа может показаться примером типичного советского “мелкотемья”, посвященного бытовому сюжету о жизни двух женщин. Но эта картина намного глубже, чем может показаться, и здесь немаловажное значение играет стилистика. Язык произведения декоративен, художница делает акцент на обобщенности форм и графичности линий в написании образов. Галимбаева использует такой выразительный прием, как контраст, создавая колорит полотна, сотканый из теплых красных оттенков, разбавленных редкими холодными рефлексам синего цвета. Эта общая теплота цветовой палитры, углубленная, но не нарушаемая контрастом оттенков, создает ощущение уюта и тепла, которые играют немаловажное значение в прочтении картины.

Произведение погружает зрителя в атмосферу родственной близости, диалога двух женщин, старшей, выступающей в роли “матери”, и младшей. Художница заметно обобщает изображение героинь, образы в картине воплотились скорее в качестве архетипических, и соответствуют характерной для зрелого периода художницы трактовке женских образов. Образы эмоционально убедительны, художница сумела передать теплоту в отношении между героинями. В изображении двух женщин присутствует ощущение вневременности, достигнутое игрой с формальным языком на полотне. Образы в исполнении художницы становятся вечными, в них художница отразила архетипы своего сознания, связанные с преемственностью поколений, тёплыми отношениями между родственными душами. В картине живописец отразила собственный идеал красоты (духовной и внешней) и духовной преемственности поколений.

Образ матери решается как аллегория Родины в творчестве художников Т. Тогусбаева и А. Джусупова, в их работах “Степная баллада” и “Женщины моей Родины”.

Картина Т. Тогусбаева “Степная баллада” 1971 г. — это сложная работа о тяготах Второй Мировой войны. Выполненное в кроваво-красном колорите произведение прославляет героизм солдат и советские патриотические идеалы. Но совершенно советская тема в работе художника трактуется своеобразно. В картине чувствуется присутствие “восточной” эстетики, а именно, искусства миниатюры, от которой плоскостное решение пространства, условная перспектива и обобщенность в изображении героев.

Художник условно совмещает разные уровни пространства, на каждом из которых разворачивается свое действие. На центральном плане полотна, многосоставная композиция которого напоминает большую шпалеру, выделяется группа призванных на защиту Родины солдат, движущихся верхом. В композиции одновременно собраны несколько сюжетов, сюжеты прощания и похода, сюжеты семьи и благословления. Образ матери - не выделяется масштабом, но он важен, так как символически передает связь с родной землей.

Образ матери в картине воплощен в лице пожилой женщины на переднем плане. Фигура бабушки в белом кимешеке, это самое светлое пятно в картине, изображена сложившей свои руки в молитвенном жесте. Она предстает перед зрителем молящейся за жизни детей-солдат и благословляющий их. Художник словно отождествляет пожилую женщину с древним образом тюркской “Великой матери”, который трактуется как воплощение самой Земли, самой Родины.

Тема материнства и ее связь с Родиной стала центральной и для картины Джусупова “Женщины моей Родины” 1969 г. Атмосфера произведения пронизана особым умиротворением и чувством душевного спокойствия. На ней изображены три женщины разных возрастов, расположенные вокруг маленькой фигуры младенца. Они изображены на фоне кажущихся бескрайними просторов степи, погруженных в тишь предрассветной мглы.

Язык произведения аналитичен, “суров”, в нем слышится отзвук сурового стиля, проявившегося во всю силу в современную художнику эпоху. Свойственно методу художника, образы монументальны и даже пафосны. Женщины Джусупова представляют собой собирательные образы, они воплощают архетипические черты. Героини написаны в тех же природных оттенках, которые Джусупов использует в написании пространства. Они будто становятся продолжением окружающей природы, родной казахской земли. Одета в белый казахский кимешек, фигура бабушки словно растворяется в лазурном небе, а черные низы ее платья будто становятся едиными с земной твердью, над которой возвышаются героини. Происходит словно прямое сопоставление между образом матери и самой землей, Родиной. Эта ассоциация возникает на глубинном уровне, и “...вероятнее всего, обусловлена восприятием образа женщины-матери как производящей, дающей жизнь силы природы, без которой невозможны продолжение рода, и, как следствие, существование любого социума” в сознании тюрка [5].

Образ матери стал важным в живописной традиции 1960-х и последующих десятилетий в Казахстане. Характер его трактовки менялся вместе с социальными изменениями, художественными поисками творчества художников 1960-х годов, отвечая нуждам времени. Происходили процессы эволюции художественного образа, который развивался от советского типического до духовного и символического.

Взросшее значение образа матери именно в это десятилетие можно связать и с “эхом войны”, когда поколение художников, детей войны, выросших без отцов, было готово воплотить травматичный опыт Второй Мировой. После

страшных потерь войны художники пытались найти гармонию и новые смыслы в своем творчестве. Художники сравнивали образ матери с землей, а отсюда ассоциации с Родиной, питающим началом, дарящим жизнь. Значение образа матери в искусстве послевоенного Казахстана совпадало с традиционными казахскими представлениями о “мире, как целом”.

В 1960 гг. у послевоенного поколения художников была необходимость вернуться к правильному состоянию мира, искренним и добрым человеческим отношениям, которые воплощались ими в образе матери. Интерес к нему постепенно становится более личностным, вызывая ассоциации с темами любви и заботы, но художники транслировали и более сложные концепты, идеи преемственности поколений, проецировали национальные глубинные представления о взаимосвязи человека и природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мастера изобразительного искусства Казахстана под редакторством Сарыкуловой Г., Рыбаковой И., Габитовой М. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1972. – 380 с.
2. Ергалиева Р. А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2011. – 432 с.
3. Юнг К.Г. Психология переноса. – Москва: Ваклер Рефл-бук, 1997. – 304 с.
4. Труспекова Х. Х. Авангардные течения в искусстве Казахстана, - М.: ТОО Print S, Алматы. 2011 г. – 376 с.
5. Хиску К.П. Архетип Великой Матери в мифологии тюркоязычных народов Саяно-Алтая // Сборник статей II Международного научно-исследовательского конкурса. Петрозаводск, 2021 – С. 5.

VI. ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТПЕН ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУ

МУЗЫКАТАНУШЫ Ә. БАЙҒАСКИНАНЫҢ МОНОГРАФИЯСЫ – ЭТНОСОЛЬФЕДЖИОНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗІ: ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЕКТ МҮМКІНДІГІН ПАЙДАЛАНУ

Азилкияшева Б.С. «Музыкатану» мамандығының 1 курс магистранты
К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
профессор Байбек А.Қ.

Қазіргі жоғары музыкалық білім беру жүйесінде дәстүрлі орындаушыларды оқытудағы маңызды кешенді пән – *Этносольфеджио*. Аталмыш пәннің басты мақсаты – қазақтың дәстүрлі музыкасын *теориялық* әрі *практикалық* тұрғыда жүйелеу арқылы кәсіби дағдыларды қалыптастыру. Жартығасырлық тарихы бар этносольфеджио курсы алғаш рет 1973 жылы күйші, зерттеуші-реформатор Бақдәулет Амановтың бастамасымен домбырашыларға арналып енгізілді. 1988 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында «Халық әні» кафедрасы ашылғаннан кейін, Райымбергенова С.Ш. мен Байбек А.Қ. дәстүрлі әншілерге бейімделген әдістемелік негізін жасады [1]. Бүгінде курс екі бағытта: домбырашылар мен дәстүрлі әншілерге арналып жүргізіледі. Практикалық бағыттағы пән дәстүрлі әннің теориялық негіздеріне сүйенеді. Ол музыкалық құрылымдарды, ладтық ерекшеліктерді, ырғақтық және интонациялық заңдылықтарды талдау арқылы дәстүрлі музыканың ерекшеліктерін ғылыми тұрғыда зерттеуге мүмкіндік береді.

Мақала аясында әншілерге арналған этносольфеджио курсының қалыптасуындағы филология және музыкатану саласындағы іргелі ғылыми еңбектері (З.Ахметов, Ә. Байғаскина, Б. Қарақұлов, І. Қожабеков және т.б.) маңызды орын алады. Солардың қатарында ең ірі **ауқымды жұмыс – Әсия Байғаскинаның «Ритмика казахской традиционной песни» атты монографиясы** [2]. Ғалымның бұл зерттеуі (шағын ырғақтық құрылымдардан композициялық құрылымға дейін) этносольфеджио курсының ғылыми-әдістемелік негізін қалыптастыруда үлкен роль атқарды.



Әсия Есимовна Байғаскина – көрнекті музыкатанушы, ұстаз әрі ғалым, оның қазақтың дәстүрлі музыкасына қосқан үлесі ерекше. Ол қазіргі Құрманғазы атындағы ҚҰК-да 56 жыл бойы қызмет атқарған. Музыкатанушының монографиясы қазақ дәстүрлі әнінің ырғағына арналған алғашқы музыкалық-теориялық зерттеу болып саналады. Бұл еңбек 1999 жылы Ресейдің Санкт-Петербург қаласындағы Өнер тарихы институтының фольклор секторының талқылауынан өтіп, қорғауға ұсынылған. Өкінішке қарай,

Ә.Байғаскина докторлық диссертациясын қорғап үлгермегенімен, бұл еңбек қазақ музыка теориясында алғашқы іргелі зерттеу болды. Ғалымның теориялық тұжырымдары қазақ музыкалық білім беру жүйесінде, оны тәжірибеде қолдануға

мүмкіндік жасады. Зерттеушінің ұсынған тұжырымдарын музыкатанушы-этносольфеджистер С.Райымбергенова, Г.Альпеисова және А.Байбек сынды жетекші мамандар, сондай-ақ колледждер мен мектептердің оқытушылары – Ж.Файзуллина, С.Байханова О.Тасқарин, Ғ.Шапиева, Г.Қапаешева, Ә.Арынова өз тәжірибелерінде қолдануда.

Қазіргі таңда жасанды интеллект (ЖИ) гуманитарлық салада маңызды құралға айналды. Ол мәдени мұраны сақтау, тарихи және фольклорлық материалдарды цифрландыру, оқу үдерісін оңтайландыру бағытында қолданылады [3;4]. Осы мақалада ЖИ технологиялары Ә. Байғаскинаның еңбектерін жаңа қырынан зерделеуге және гуманитарлық ғылымдарды дамытуға мүмкіндік беретін құрал ретінде қарастырылды. ЖИ көмегімен филологтардың зерттеулері жүйеленіп, жаңа ғылыми нәтижелерге жол ашылды.

Жалпы, «*Ритмика казахской традиционной песни*» еңбегі кіріспеден және үш негізгі тараудан тұрады. Мақала ***этносольфеджио курсының аясында қара өлең жанрын зерттеуге арналған болғандықтан***, монографияның құрылымында осы тақырыпқа тікелей қатысты бөлімдер қарастырылды.

Кіріспе бөлімінде түркі тілдес халықтардың ән ырғағына шолу жасалып, тақырыпқа қатысты әдебиеттер қарастырылған. Алайда, бұл шолу өте ықшам берілген, ал біз оны толығырақ қарастырдық. Монографияның алғы сөзінде зерттеудің ауқымы мен маңызы көрсетілген. Мұнда Ә.Байғаскинаның қазақ музыкасының ырғақтық құрылымын талдаудың жаңа жүйесін жасауға ұмтылғаны атап өтіледі. Бұл жүйе тек музыкалық қана емес, сонымен бірге: 1) лингвистикалық, 2) просодикалық және 3) агглютинация аспектілерді қамтиды.

Қазақ музыкасының ырғақтық құрылымын талдамас бұрын, Ә. Байғаскина ең әуелі қазақ тілінің ерекшеліктеріне тоқталған. Жалпы, тіл білімінің негізгі салалары – *лексика, фонетика, морфология және синтаксис* екені белгілі. Музыкатанушы *фонетика* мен *морфология* салаларындағы маңызды құбылыстарды – просодика (екпін мен ритмо-интонация) және сингармонизм (үндестік заңы), сондай-ақ агглютинацияны (түбірге қосымша жалғану арқылы мағына түрленуі) зерттеу арқылы ән ырғағын айқындайтын жаңа әдіс ұсынды:

Ән ырғағын құраушы факторлар схемасы (Ә. Байғаскина)



Ә.Байғаскина өз зерттеуінде түркі тілдес халықтардың өлең құрылысы мен оның ырғағын зерттейтін филологиялық және этномузыкатанушылық жұмыстарға шолу жасайды. Автор түркі тілдес халықтардың өлең құрылысының ырғағын талдаудағы әдістемелік тәсілдерді салыстырып, осы мәселені зерттеудегі түрлі ғылыми көзқарастарды қарастырады.

1. Қазақ тілінің ерекшеліктерін зерттеген филолог-лингвистер.

Ғалымдарың түркітану ғылымына қосқан үлесі

Василий Радлов 1837–1918 шығыстанушы, түркітанушы, этнограф, археолог • Фольклор үлгілерін жинап, зерттеді • Түркітануда салыстырмалы-тарихи әдісті енгізді • Түркі тілдерін классификациялады • Қазақ фольклоры мен поэзиясын зерттеді • Түркі тілдерінің акцент жүйесін зерттеді	Виктор Жирмунский 1891 - 1971 лингвист, әдебиеттанушы, фольклортанушы • Түркі және неміс халықтарының эпосы мен фольклорын зерттеді • Эпикалық жанр теориясын, салыстырмалы әдебиеттануды дамытты • «Сорок богатырей» эпосының тарихи негізін анықтады	Әлімхан Жүнісбеков 1938 – 2021 лингвист • Қазақ тілінің дыбыстық жүйесін, жазу ережелерін зерттеді • Тіл оқыту әдістемесін дамытуға үлес қосты • Латын графикасына көшу бойынша ғылыми жұмыстар жүргізді
--	--	--

Ә.Байғаскина тіл ерекшеліктерін түсіндіруде, алдымен, филолог В.Радлов және В.Жирмунскийдің екіпіннің ерекшеліктерін қарастырады. Кейін қазақ зерттеушісі, лингвист А. Жүнісбековтың еңбегін негізге ала отырып: 1) қазақ тіліндегі екіпіннің синтагматикалық сипаты бар екенін және 2) тілде еуропалық түсініктегі сөздік екіпіннің жоқтығын айта отырып, бірақ фразалық логикалық екіпіннің бар екенін мойындайды.

❖ Ә.Байғаскинаның тұжырымдамасы: қазақ тіліндегі екіпіннің күрделі және көпжақты табиғатын түсіндіре отырып, еуропалық теориялардан толықтай айырмашылығы бар екенін айтты.

2. Қазақ өлең құрылысының негізгі ұйымдастырушылық принциптерін қарастыруда филолог ғалымдар – Қ.Жұмалиев, Б.Кенжебаев және З.Ахметовтерге сүйенеді. Біз өз зерттеуімізде осы ғалымдардың еңбектеріне негізделіп отырып, зерттеушілер ұсынған теорияларды қарастырып, олардың ғылымға қосқан үлесін кеңейттік.

Аты-жөні	Негізгі зерттеу бағыттары	Маңызды еңбектері
Қажым Жұмалиев 1907–1968 Филология ғылымдарының докторы, профессор, академик	- Қазақ әдебиетінің тарихы мен теориясы, - ауыз әдебиеті, - Абай шығармашылығы	- «Абайға дейінгі қазақ поэзиясы және Абай поэзиясының тілі» - «Әдебиет теориясы»
Бейсенбай Кенжебаев 1904–1987 Филология ғылымдарының докторы, профессор	- Қазақ әдебиетінің тарихы, баспасөз тарихы, - XX ғасыр басындағы әдебиет	- Қазақ баспасөзінің тарихы, - Абай, Сұлтанмахмұт Торайғыров, Жамбыл Жабаев шығармашылығы
Зәки Ахметов 1928–2002 филология ғылымдарының докторы, профессор, академик	- Абайтанушы, Қазақ әдебиетін әлем әдебиетімен салыстырған - Қазақ өлеңінің құрылымы, өлшем жүйесі мен ырғақтық ерекшеліктерін ғылыми тұрғыда талдау	- «Қазақ өлеңінің құрылысы» - «Абай және Лермонтов» - «Поэзия шыңы – даналық»

❖ Ә. Байғаскина өлең теориясы бойынша ғалым З. Ахметовтың «Казахское стихосложение» монографиясын негізге алады [5].

Филологтардың тұжырымы бойынша қазақ өлеңі силлабикалық жүйеге негізделген, яғни әрбір өлең жолында белгілі бір тұрақты буын саны сақталатындығын және ол екі өлшемді екенін айқындайды:

7-8 буынды жыр өлшемі ↔ 11 буынды өлең (қара өлең)

Дәстүрлі өлеңінде әрбір жол бунақтарға бөлінеді. Бунақтар арқылы өлеңнің ырғағы құрылып, қазақ тілінде орны қатаң сақталады. Өлеңде кездесетін ырғақтық үлгілердің келесі түрлері:

7-8 буынды өлең

- 1) 7-буынды 4+3 (кең тараған) және 3+4 (сирек қолданылады)
- 2) 8-буынды Симметриясыз 5+3 (жиі кездеседі)
- 3) 8-буынды Симметриялы 4+4 (өте сирек)

11-буынды өлең

- 4+3+4 (көбінесе қара өлең жанрында)
- 3+4+4 (ауызекі-кәсіби әндерде)
- 4+4+3 (көбінесе эпостық жырларда)

3. Түркі тілдес халықтардың өлең құрылымына қатысты филологтардың еңбектері. Ә.Байғаскина XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында орыс ән үлгілерін зерттеу барысында қалыптасқан әдіснаманы негізге ала отырып, түркі тілдес халықтардың өлең құрылымын қарастырған бірқатар лингвист-ғалымдардың еңбектеріне тоқталады. Музыкатанушы аталған ғалымдардың өлең құрылымын танудағы ұстанымдарына шолу жасап, олардың әдістерінің тиімді тұстары мен шектеулерін нақты сипаттайды.

❖ Ә.Байғаскинаның тұжырымдамасы: Орыс филологы және шығыстанушы Ф.Корш пен поляк түркітанушысы Т.Ковальский өлең құрылымын орыс силлабо-тоникалық жүйесімен талдап, музыкалық ерекшеліктерді ескермеген. Түркітанушы В.Гордлевский хореикалық өлшемге сүйеніп, өлең мәтініне басымдық берген. Филолог А.Поцелуевский мен шығыстанушы В.Беляев өлең мен әуеннің өзара байланысын зерттеп, музыкалық аспектілерді назарға алған алғашқы ғалымдар ретінде бағаланады. Сөйтіп, Ә.Байғаскина бұл тәсілдерді саралай отырып, өлең құрылымының музыкалық табиғатын ашуға ден қояды.

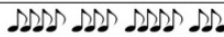
4. Түркі тілдес халықтардың ән ырғағына қатысты этномузыкатанушылардың (Қ. Темірбекова, Т. Алибакиева, Н. Абубакирова, Т. Мамедов, Т. Соломонова, Ф. Камаев) **еңбектері.**

Зерттеуші	Еңбек	Ә. Байғаскинаның
К.Темірбекова	О музыкально-теоретическом изучении народного песенного творчества Семпречья	Мәтіннен тыс элементтер (бунақтар арасын ажырататын қайырма сөздер мен буындардың, алексикалық буындар мен сөздердің жалғануы)
Т.Алибакиева	Песенное творчество уйгурского народа / Автореферат	Музыкалық ырғақ поэзиялық ырғаққа әсер етеді.
Н.Абубакирова	О некоторых особенностях эволюции жанров (туркменские «зикры» и «куштдемпе»)	- Түркмен әндеріндегі типтік ырғақтық формулалар мен музыкалық ырғақ мен поэзиялық құрылым арасындағы байланысты зерттейді. - Ырғақтық типологияның үш тобын анықтайды.
Т.Мамедов	Эпические напевы дастана Кёроглу	Поэтикалық мәтіннің композициялық құрылымы мен әуез арасындағы синхрондылық пен асинхрондылықты қарастырылған.
Т.Соломонова	Вопросы ритма в узбекском песенном фольклоре	Поэтикалық мәтін мен мелодия арасындағы синхрондылық, асинхрондылық, сондай-ақ ырғақ пен әуеннің байланысы қарастырылады.
Ф.Камаев	Композиционно-ритмические закономерности башкирской народной-песенной мелодии / Автореферат	Халық әндерінің ырғақтық құрылымын типологияға бөліп, статикалық және динамикалық ырғақтық элементтерді зерттейді.

- ❖ Ә.Байғаскинаның тұжырымдамасы: еңбектерді жоғары бағалай отырып, әдіснамалық кемшіліктерге назар аударады. Ғалым зерттеудің шектеулі нәтижелерін атап өтіп, жаңа көзқарастар енгізілгенін құптады. Сонымен қатар, халық әндеріндегі ырғақтың тек әуенмен емес, сөздердің ырғақтық құрылымымен де тығыз байланыста қарастырылуы қажеттігін ескереді. Ырғақты зерттеудегі жаңа бағыттар мен типологияларды қолдайды.

5. Ә. Байғаскинаның қара өлеңге қатысты пайдаланатын әндердің кешенді негіздері:

Қара өлең ғұрыптық аясында 7-8 буынды өлшеммен тығыз байланысты. Бұл құрылымдар ән мәтіндерінің ырғақтық ұйымдасуына әсер етіп, бірнеше тұрақты ырғақтық үлгілерді қалыптастырған:

I түрі	II түр	III түр	IV түр	V түр
Біркелкі ырғақпен, соңғы буын созылып айтылады	Бунақтар айқын бөлінеді, бірақ соңғы буын созылады	Әр сөздің ырғақтық бөлінуі анық байқалады	Ырғақтық екпінсіз, сөздер бірқалыпты айтылады	Қысқа әуенжолдар, сирек кездеседі
				

Сонымен қатар қазақ әндерінің ең көп тараған ырғақтық құрылымдарының бірі – 11 буынды қара өлең өлшемі. Бұл үлгілер қазақтың «Қара өлең», «Қайым өлең» сияқты жанрларымен тығыз байланысты. 4+4+3 ырғақтық моделі тек Оңтүстік Қазақстанның эпикалық шығармаларында ғана кездессе, 4+3+4 және 3+4+4 модельдері кең таралған. Ғалымның пікірінше, бұл үлгілердің негізінде 7-8 буынды өлең өлшемі жатыр. Ән мен әуеннің өзара ықпалы жаңа ырғақтық үлгілердің пайда болуына себеп болады. Осыған орай, қазіргі этносольфеджио курсында қолданылып жүрген шынайы және шартты бөлімдер жүйесі осы еңбекте нақты мысалдармен көрсетілген [6].

Музыкатанушы әуенжолдардың (мелострокалардың) интонациялық-ырғақтық формулалығын үш түрге бөледі:

<i>Бір цезуралы түрі</i>	<i>Цезурасыз түрі</i>	<i>Әр бунақты оқшаулау</i>
7-8 және 11 буынды өлшемдер арасындағы аралықта, өлең жолдарының соңғы буындары қайырмамен бірігіп, екі 7 буынды құрылымды құрайды	Музыкалық жолдар бір демде, ырғақтық кідірістерсіз орындалып, жол соңына қарай баяулауы байқалады	Әрбір ырғақтық бірлік ерекше белгіленіп, жеке дара оқшауланады

Этносольфеджио курсында ғұрыптық өлең-әндерден бастап көптеген жанрлар қарастырылады. Қазіргі таңда аталмыш курс барысында өтілетін алғашқы тақырыптар:

1.2 Ғұрыптық өлең-әндердің ырғақтық ұйымдасу заңдылықтары. Ә.Байғаскинаның теориясы бойынша: ән мен әуен синкреттілігі, бунақ – ән метр-ырғағының буындық негізінің өлшем бірлігі ретіндегі буын-топтар. бунақтардың буын-ырғақтық ұйымдасу түрлері: біркелкі ырғақ; косу ырғағы; бөлу ырғағы; ақсақ ырғақ; бөлу және косу ырғағы; қосарлы тежеу ырғағы қарастырылады (*Этносольфеджио курсының тематикалық тақырыбы*).

Бұл бағытта Ә.Байғаскинаның тұжырымдары айрықша мәнге ие. Зерттеуші өз еңбегінде қазақтың дәстүрлі әндеріндегі ырғақтық заңдылықтарды түркі халықтарына ортақ «бармақ» өлең жүйесіне сүйене отырып талдайды. Бұл жүйелі талдау тәсілі ән мәтіні мен әуенінің үндестігін (просодикасын),

поэтикалық ырғағын және мелос құрылымын тереңінен ұғынуға мүмкіндік береді.

Курстың келесі ауқымды бөлімі ән фольклорының поэтикалық формасы ғана емес, сонымен қатар ауызекі-кәсіби әндердің қалыптасуында формақұрушы қызмет атқаратын **қара өлең жанрына** арналады:

1. З.Ахметовтың теориясы бойынша: қара өлеңнің құрылыс жүйесі: 11-буынды «қара өлең өлшемі», дәстүрлі өлең шығару типологиясы, құрылым қағидалары, өлең құрылымының қазақ тілі табиғатымен шартталуы және элизия тәсілі.

2. Ә.Байғаскинаның теориясы бойынша: қара өлеңнің формақұру қағидалары, қара өлеңнің композициялық құрылымдары: қос тармақ, қайталанған жарты шумақ, әуенжол қара өлеңнің құрылымдық бірлігі ретінде. Ән формасындағы мәтіннен тыс элементтер. (*Этносольфеджио курсының тематикалық тақырыптары*).

Жалпы ауызекі-кәсіби ән дәстүрінің негізінде қара өлеңнің жарлық және құрылымдық маңызы ерекше. Оның формалық құрылымы мен бейнелі мазмұны сал-серілер шығармашылығында тек музыкалық семантикамен емес, композициялық логикамен де тығыз байланыста. Лирикалық әндердің бастапқы даму кезеңінде қара өлеңнің салттық және тұрмыстық әндермен стильдік ұқсастығы байқалады. Бұл әндерге тән басты белгі – синкретизм. Қара өлең аясында лирикалық бағыттағы 11 буынды өлеңнің композициялық және әуендік құрылымы қалыптаса бастайды. Кейіннен бұл үлгі қара өлең жанрының **типтік әуендік құрылымын** құрайды. Бұл туралы музыкатанушы: «Новый 11-тисложный стих, еще не имевший собственных напевов, по всей вероятности был вынужден приспособляться к существовавшим 7-мисложным типам «обрядовых» мелодических строк, так как слуховой «прообраз» для его семисложной части уже был готов», – деп өз пікірін жазып өткен [2, 68]. Этносольфеджио курсының теориялық негізі ретінде **қара өлеңнің типтік әуендік құрылымын** айқындады. Бұл құрылым тек қана фольклорлық емес, сонымен қатар ауызекі-кәсіби әндердің негізі болды.

Қорытындылай келе: 1. осы зерттеу нәтижесінде Ә.Байғаскинаның теориясы бойынша ән мұрасындағы ырғақтық қозғалыстың процессуалдық мүмкіндіктері мен оның **құрылымдық деңгейлердегі көрінісі айқындалды**. Әннің барлық композициялық деңгейінде ырғаққа морфологиялық талдау жасау – оның поэтикалық құрылымы, тілдік ерекшеліктері мен просодикалық сипаттары, сондай-ақ мелодикалық және слогоритмикалық элементтерінің біртұтас синкретизміне негізделетіні дәлелденді. Сонымен қатар, фольклорлық және ауызекі-кәсіби ән шығармашылығының стратиграфиялық ырғақтық қабаттары талданып, олардың өзара байланысы мен ерекшеліктері көрсетілді. Музыкатанушы-ғалымның шағын ырғақтық үлгілерден бастап бунақтық құрылым мен тұтас композицияға дейінгі деңгейде жүргізген морфологиялық зерттеуі қазақ дәстүрлі әнінің ырғақтық табиғатын ашып көрсетуге бағытталған.

2. Ә.Байғаскинаның бұл ғылыми-теориялық тұжырымдары этносольфеджио курсының мазмұны мен әдістемесіне терең ықпал етті. Студенттер тек музыкалық материалды орындап, тыңдаумен шектелмей, оны **құрылымдық, поэтикалық және ритмикалық тұрғыдан сатылай талдай алады**. Мұндай көзқарас дәстүрлі ән өнерін тарихи-көркемдік контексте зерделеуге

мүмкіндік береді. Сонымен қатар, бұл әдіс музыкалық ойлау мен талдау дағдыларын қалыптастырып, болашақ музыка мамандарының ұлттық дүниетанымын тереңдетуге, орындаушылық пен педагогикалық тәжірибеде тиімді пайдалануға негіз қалайды.

3. Аталмыш ғылыми жұмысты зерделеу барысында филологтардың еңбектерін жүйелеу, салыстыру және олардың теориялық тұжырымдарын талдау мақсатында заманауи технологиялар, атап айтқанда жасанды интеллект құралдары қолданылды. Кеңейтіліп жинақталған ақпаратты ЖИ көмегімен тиімді сұрыптап, құрылымдауға мүмкіндік туды, деректерді талдаудың сапасы артты. Бұл технологиялар ғылыми тұжырымдарды нақты әрі жүйелі түрде қалыптастыруға септігін тигізіп, жұмыстың логикалық тұтастығын қамтамасыз етті. Дегенмен, мақала көлемінің шектеулі болуына байланысты жасанды интеллекттің барлық функционалдық мүмкіндіктерін толық қамту мүмкін болмады. Алайда, бұл құралдарды ғылыми-зерттеу процесінде қолдану болашақтағы этномузыкатанулық зерттеулер үшін тың мүмкіндіктер ұсынады.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): оқу құралы – Алматы: Асыл кітап, 2020. – 264 б.

2. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алматы, 1991. – 200 с.

3. Харламова И, Кузовлева М. Значение искусственного интеллекта в развитии гуманитарных наук // Базис. – 2024. – №. 2 (16). – С. 20-24.

4. Шобонов Н, Булаева М, Зиновьева С. Искусственный интеллект в образовании // Проблемы современного педагогического образования. – 2023. – №. 79-4. – С. 288-290

5. Ахметов З. Казахское стихосложение: проблемы стиха дореволюционной и современной поэзии. – Алматы: Наука, 1964. – 458 с.

6. Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки в контексте творчества Біржан сала, Ақан сері и Үкілі Ыбырай: в контексте творчества Біржан сала, Ақан сері и Үкілі Ыбырай – Алматы: Асыл кітап, 2021. – 276 с.

МАЗМҰНЫ

I. НҰРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚАЗАҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНІҢ ДАМУЫНА ТИГІЗГЕН ЫҚПАЛЫ

Сағимбаев А.Б.,
ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ НУРГИСЫ ТЛЕНДИЕВА.....3

Бағдат А.С.
НҰРҒИСА ТЛЕНДИЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ШЕРТЕРДІҢ ҮНДІК
БОЛМЫСЫ: «АҚИЫҚ» ТУЫНДЫСЫ МЫСАЛЫНДА.....8

Абілхайырова Н.Ж.
ҚАЗАҚТЫҢ СҮЙІКТІ КОМПОЗИТОРЫ НҰРҒИСА ТЛЕНДИЕВТІҢ МЕМЛЕКЕТТІК ТАПСЫРЫС
БОЙЫНША ЖАЗҒАН ОПЕРАСЫ: ҚАЗАҚ МЕНТАЛИТЕТІНЕ ҚАЙШЫ ӘЙЕЛ ОБРАЗЫ.....12

Жанишина А.Т.
НҰРҒИСА ТЛЕНДИЕВТІҢ ТУЫНДЫЛАРЫ АРҚЫЛЫ СЫМҚОБЫЗДА
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІ ДАМУЫ.....17

II. МАТЕРИАЛДЫҚ ЖӘНЕ РУХАНИ МӘДЕНИЕТТІ ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Ашықбаева М.Б.,
ЭТНОДИЗАЙН В ОТЕЧЕСТВЕННОМ СЕКТОРЕ МОДЫ: КОМПЛИКАЦИЯ
И ЭКСПОНЕНЦИАЛЬНЫЙ РОСТ.....22

Толлеугалиева М.М.
КОММЕМОРАЦИЯ КАЗАХСКОГО ТЕКСТИЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ: СПЕКТР
ТРАДИЦИОННЫХ НАИМЕНОВАНИЙ ТКАНЕЙ.....27

Сандешова А.Е.
А.В. ЗАТАЕВИЧ «ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ 1000 ӘНІ» ЖИНАҒЫНДАҒЫ ЗИЯЛЫЛАР: ЖАЛАУ
МЫҢБАЕВ ЖӘНЕ МАҢҒЫСТАУ Өңірінің ӘН ҮЛГІСІН ЖАҢҒЫРТУ.....32

Камунов С.Р.
ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ БҰЙЫМЫ – САНДЫҚТЫҢ ТҮРЛЕРІ
МЕН МАҢЫЗЫ (ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙІ ҚОРЫ НЕГІЗІНДЕ).....37

III. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР – РУХАНИ МӘДЕНИЕТ ФЕНОМЕНІ РЕТІНДЕ

Кудайбергенова М.Б.
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ
КАРЛА РЕЙНЕКЕ.....44

Сулейменова А.Ж.
ВТОРОЕ СКЕРЦО Ф. ШОПЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ С. РАХМАНИНОВА И М. ПЛЕТНЁВА.....50

Пен М.П.
ТРАНСКРИПЦИИ КАК ФОРМА РЕПЕРТУАРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ БАРИТОН-САКСОФОНА.....56
Канаяжанова Б.Е.

ПАРТИТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ А. САЙГУНА: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ.....	62
<i>Дәуірбай А.Е.</i> П.И. ЧАЙКОВСКИЙ СИМФОНИЯЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙ ПАРТИЯЛАРЫ: ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТЕХНИКА МЕН МУЗЫКАЛЫҚ МАҒЫНА.....	68
<i>Керимова М.А.</i> ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ: ОТ ОПЕРЫ ДО СКРИПИЧНОЙ ФАНТАЗИИ.....	72
<i>Айдархан А.Е.</i> ВЕНА КЛАССИКТЕРІ КВАРТЕТ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ПРОГРАММАЛЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....	78
<i>Габитов Д. Г.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСТАНЕ.....	84
<i>Әбдухалық Д.Ә.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНСА «ЖЫР ЖАЗАМЫН ЖҮРЕГІМНЕН» ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ.....	89
<i>Ахметова А.Т.</i> ҚЫЗ БЕН ЖІГІТ» ТАРТЫСЫНЫҢ КҮЙШІЛІК ӨНЕРІНДЕГІ КӨРІНІСІ: ТАРИХИ-МӘДЕНИ АСПЕКТІЛЕР.....	94
<i>Сынабай Қ.</i> БЕСАСПАП ТҮЛҒА ҚҰТБАЙ ДҮРБАЙҰЛЫНЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ТЕРМЕЛЕР: ДИАСПОРАДАҒЫ ДӘСТҮРДІҢ САҚТАЛУЫ ЖӘНЕ ЖАҢА ӨМІРГЕ ИНТЕГРАЦИЯЛАНУЫ.....	99
<i>Исмагулов Д.К.</i> ҚАЗАҚ ОПЕРАЛАРЫНДАҒЫ ХОР САХНАЛАРЫНЫҢ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ ҚЫЗМЕТІ.....	104
<i>Накыспекова Р. Ж.</i> АДАЖИО СПАРТАКА И ФРИГИИ: ГОЛОС ЛЮБВИ В БАЛЕТЕ ХАЧАТУРЯНА.....	110
<i>Нурланов М.</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ОБРАБОТОК ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ М. НУРЛАНОВА.....	114
<i>Абенова А. М.</i> Қ. ҚУАНЫШБАЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ДРАМА ТЕАТРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ТРУППАСЫ.....	120
<i>Мұсаева А.Н.</i> БОГУСЛАВ МАРТИНУДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕРІ: «РАСПОДИЯ-КОНЦЕРТ» ШЫҒАРМАСЫНА ТАЛДАУ.....	125
<i>Қабимолла А.М.</i> ДЖЕЙМС ГЭЛУЭЙ ЖӘНЕ ФЛЕЙТА МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖАҢА КЕЗЕҢІ.....	129
<i>Оразымбетов С.Н.</i>	

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ТУБЕ В КАЗАХСТАНЕ И ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА.....	133
<i>Күнабіл Н. Қ.</i> ТРУБАДА ОРЫНДАУШЫЛАРДЫҢ ДАМУЫНА АРНАЛҒАН ПЛАТФОРМА РЕТІНДЕГІ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ БАЙҚАУЛАР.....	137
<i>Сариева А.</i> К ИСТОРИОГРАФИИ ШЕРТЕРА.....	142
<i>Имангалиева А.</i> КҮЙ В ИСПОЛНЕНИИ ХОРА: ИЗ НАСЛЕДИЯ СЕЙДУЛЛЫ БАЙТЕРЕКОВА.....	147
<i>Нурпеисова М.А.</i> СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО.....	152
<i>Асанбаева А.Н.</i> МҮХИТ МЕРАЛЫҰЛЫНЫҢ «ЗӘУРЕШ» ӘНІ: ЖҮСПБЕК ЕЛЕБЕКОВТІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ.....	156
<i>Халмуратов Б.М.</i> В.А. МОЦАРТТЫҢ А-DUR КЛАРНЕТКЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІ.....	162
<i>Мұсаева А.Н.</i> БОГУСЛАВ МАРИНУДЫҢ ҮШ МАДРИГАЛДАҒЫ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ЖӘНЕ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕР.....	167
<i>Сариева А.</i> ШЕРТЕР И СЯМИСЕН: ТИПОЛОГИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ.....	172
<i>Әлкен М.Е.</i> ЖЕТІСУ КҮЙШІЛІГІНДЕГІ АҚҚУ КҮЙЛЕРІ.....	176
<i>Жанбыршиева Р.Қ.</i> КҮЙШІ ҚАЗАНҒАП ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖОРҒА КҮЙЛЕРІ.....	180

IV. КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУ ЖӘНЕ АҒАРТУШЫЛЫҚ

<i>Толеугалиева М.М.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОПТИКЕ ПРИМЕНЕНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: НА ПРИМЕРЕ КЕЙСА В КАЗАХСТАНЕ.....	185
---	------------

V. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ, КИНО ЖӘНЕ ТЕАТРДЫҢ ӨЗЕКТІ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

<i>Ашықбаева М.Б.</i> АРТ-ПЛОЩАДКИ В КАЗАХСТАНЕ: ЭКЗИСТ В УСЛОВИЯХ НОВЫХ ФАКТОРОВ.....	190
<i>Марат А.К.</i> САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛ КОНЯ В КУЛЬТУРЕ КАЗАХСТАНА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС.....	193
<i>Салимжанова К.С.</i> ТРАКТОВКА ТЕМЫ ДЕТСТВА В КАЗАХСТАНСКОЙ ЖИВОПИСИ (НА ПРИМЕРЕ	

ТВОРЧЕСТВА ДУЛАТА АЛИЕВА И ЕВГЕНИЯ КИМА).....	198
---	-----

Кенес Н.Е.

ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ ВРЕМЕНИ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1930-1970 ГОДОВ XX ВЕКА.....	203
--	-----

Мәулен Қ.

ДЕРЕКТІ КИНО ШЫҒАРМАЛАРЫНДА ҚОЛДАНЫЛАТЫН АУДИО-ВИЗУАЛ ТІЛІНІҢ МАҢЫЗЫ («Ат жалдаушы бала» фильмі негізінде).....	207
--	-----

Сейдалы Б.Б.

ОБРАЗ МАТЕРИ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА 1960–70-Х ГГ.....	211
--	-----

VI. ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТПЕН ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУ

Азилкияшева Б.С.

МУЗЫКАТАНУШЫ Ә. БАЙҒАСКИНАНЫҢ МОНОГРАФИЯСЫ – ЭТНОСОЛЬФЕДЖИОНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗІ: ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЕКТ МҮМКІНДІГІН ПАЙДАЛАНУ.....	217
---	-----