



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КУЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

EURASIAN SCIENCE & ARTS

2018 жылдан шыға бастады

Published since 2018

Издается с 2018 года

IV

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS



EURASIAN SCIENCE AND ARTS

2018 жылдан шыға бастады
Издается с 2018 года
Published since 2018

Өнер және гуманитарлық ғылымдар
Искусство и гуманитарные науки
Arts and Humanities

Print ISSN 2617-6823
Online ISSN 3080-3888

Том 4, № 19
Vol. IV, no. 1

Астана
Astana
Астана

Желтоқсан
December
Декабрь

2025

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚАСЫ

- Нұртаза Р.С.** – бас редактор, өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, ғылыми-шығармашылық қызмет және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректор.
- Аязбекова С.Ш.** – философия ғылымдарының докторы, өнертану кандидаты, профессор, М. В. Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университеті, Қазақстан филиалы.
- Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Джумакова У.Р.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Елеманова С.А.** – өнертану кандидаты, профессор, дәстүрлі музыка жөніндегі Халықаралық кеңестің мүшесі (ICTMD).
- Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Зенкин К.В.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Лемменс институты (консерватория), Лувен қ., Бельгия.
- Маклыгин А.Л.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Мамаджанова Э.У.** – өнертану кандидаты, доцент, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясы, Ташкент қ., Өзбекстан Республикасы.
- Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Омарова Г. Н.** – өнертану докторы, профессор, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясы.
- Соколова А.Н.** – өнертану докторы, профессор, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институты.
- Харламова Т.В.** – өнертану кандидаты, PhD, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Хусаинова Г. А.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, PhD, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.

РЕДАКЦИЯ

- Әлмұхан Р.Т.** – ғылыми редактор, филология ғылымдарының докторы.
- Байқуатова А.К.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.
- Ғабдрашитова К. А.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50, оф. 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Баспагер: РММ «Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті».

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет.

Журнал сайты: <https://kaznui-journal.kz/>

EDITORIAL BOARD

- Nurtaza R.S.** – Editor-in-Chief, Candidate of Art Studies, Professor at Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts, Vice-Rector for Scientific and Creative Activities and International Cooperation.
- Ayazbekova S.Sh.** – Doctor of Philosophy, Candidate of Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Kazakhstan Branch.
- Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Elemanova S.A.** – Candidate of Art Studies, Professor, Member of the International Council of Traditional Music (ICTM).
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Zenkin K.V.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Maytesyants T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Lemmens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium.
- Maklygin A.L.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Mamadzhanova E.U.** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Republic of Uzbekistan.
- Mukysheva N.R.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Omarova G.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
- Sokolova A.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, Institute of Arts, Adyghe State University.
- Kharlamova T.V.** – Candidate of Art Studies, PhD, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Yusupova A.K.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.

EDITORIAL OFFICE

- Almukhan R.T.** – Scientific Editor, Doctor of Philological Sciences.
- Baikuatova A.K.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher of the Science Department.
- Gabdrashitova K.A.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher at the Science Department.

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Av., 50, office 236.

Phone: +7 775 857 1569

Publisher: RSE “Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts”

Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 4 times a year.

Journal Website: <https://kaznui-journal.kz/>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Нұртаза Р.С. – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой, проректор по научно-творческой деятельности и международному сотрудничеству.

Аязбекова С.Ш. – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Казахстанский филиал.

Альпеисова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Джумакова У.Р. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Елеманова С.А. – кандидат искусствоведения, профессор, член Международного Совета по традиционной музыке (ICTM).

Жумабекова Д.Ж. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Зенкин К.В. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Майтесян Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Лемменс институт (консерватория), г.Лювен, Бельгия.

Маклыгин А.Л. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Мамаджанова Э.У. – кандидат искусствоведения, доцент, Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан.

Мұқышева Н.Р. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Омарова Г.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия имени Т. Жургенова.

Соколова А.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Институт искусств Адыгейского государственного университета.

Харламова Т.В. – кандидат искусствоведения, PhD, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Хусаинова Г.А. – кандидат педагогических наук, PhD, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Юсупова А.К. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

РЕДАКЦИЯ

Әлмұхан Р.Т. – научный редактор, доктор филологических наук.

Байкуатова А.К. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Габдрашитова К.А. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Адрес редакции: 010000, Казахстан, город Астана, проспект Тауелсыздык, 50, офис 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Издатель: РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой».

Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год.

Сайт журнала: <https://kaznui-journal.kz/>

2025
Том 4, № 19

2025
Vol. IV, No. 19

2025
Том 4, № 19

Мазмұны

Contents

Содержание

МАҚАЛА

СТАТЬИ

ARTICLES

**Акпарова Галия Төлегенқызы
Абдинуров Алиби
Куттымбетович**
ТЛЕС ҚАЖҒАЛИҰЛЫНЫҢ
КАМЕРАЛЫҚ ОРКЕСТР МЕН
ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН
КОНЦЕРТШТЮК» ШЫҒАРМАСЫ
XIX–XX ҒАСЫРЛАР ЖАНР
ЭВОЛЮЦИЯСЫ КОНТЕКСІНДЕ
6–21 бет

**Akparova Galiya
Abdinurov Alibi**
KONZERTSTÜCK FOR
CHAMBER ORCHESTRA AND
PIANO BY TLES
KAZHGALIYEV IN THE
CONTEXT OF THE GENRE’S
EVOLUTION IN THE 19TH–
20TH CENTURIES
pp. 6–21

**Акпарова Галия Төлегеновна
Абдинуров Алиби
Куттымбетович**
КОНЦЕРТШТЮК ДЛЯ
КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА И
ФОРТЕПИАНО ТЛЕСА
КАЖҒАЛИЕВА В КОНТЕКСТЕ
ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА XIX–XX
ВЕКОВ
С. 6–21

**Мұхтарова Ғайни Сейсенқызы
Толегалиева Малика
Мейрамовна**
МАТАЛАРДЫҢ ДӘСТҮРЛІ
ҚАЗАҚ АТАУЛАРЫН ЗЕРТТЕУ
ЖӘНЕ ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ
22–37 бет

**Mukhtarova Gaini Seisenovna
Tolugaliyeva Malika
Meiramovna**
RESEARCH AND REVIVAL OF
TRADITIONAL KAZAKH
NAMES OF FABRICS
pp. 22–37

**Мухтарова Гайни Сейсеновна
Толегалиева Малика
Мейрамовна**
ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И
ВОЗРОЖДЕНИЯ
ТРАДИЦИОННЫХ КАЗАХСКИХ
НАЗВАНИЙ ТКАНЕЙ
С. 22–37

**Муханова Мадия
Аманжоловна**
XXI ҒАСЫР ЖАҒДАЙЫНДА
ФОРТЕПИАНОДА КОНЦЕРТТІК
ОРЫНДАУ МӘДЕНИЕТІН
ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ
МУЗЫКАЛЫҚ-
ПЕДАГОГИКАЛЫҚ
ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ
38–50 бет.

**Mukhanova Madiya
Amanzholovna**
MUSICAL AND PEDAGOGICAL
TECHNOLOGIES FOR THE
FORMATION OF A CULTURE
OF CONCERT PERFORMANCE
ON THE PIANO IN THE
CONTEXT OF THE 21ST
CENTURY
pp. 38–50

**Муханова Мадия
Аманжоловна**
МУЗЫКАЛЬНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ
ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ
КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ
НА ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ
XXI ВЕКА
С. 38–50

ҚОСЫМША
51–61 бет

APPENDIX
pp. 51–61

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 51–61

FTAXP 18.41.09

ӘОЖ 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Акпарова Галия Толегеновна¹Абдинұров Алиби Куттымбетович²

^{1, 2} *Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті
(Астана қ., Қазақстан)*

ТЛЕС ҚАЖҒАЛИҰЛЫНЫҢ КАМЕРАЛЫҚ ОРКЕСТР МЕН ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН «КОНЦЕРТШТЮК» ШЫҒАРМАСЫ XIX–XX ҒАСЫРЛАР ЖАНР ЭВОЛЮЦИЯСЫ КОНТЕКСТІНДЕ

Аңдатпа: Тлес Қажғалиевтің фортепиано мен камералық оркестрге арналған «Концертштюгі» қазақстандық камералық-оркестрлік неоклассиканың маңызды үлгілерінің бірі болып табылады. Бұл шығармада ықшам концерттік форма өзіндік фактуралық, тембрлік және драматургиялық шешімдермен толықтырылады. Мақаланың мақсаты – XIX–XX ғасырлардағы концертштюк жанрының эволюциясындағы тарихи-стильдік және құрылымдық-драматургиялық заңдылықтарды анықтау және Тлес Қажғалиевтің шығармасындағы оның неоклассикалық интерпретациясының ерекшеліктерін айқындау.

Талдау нәтижелері концерттік принциптің өзіндік трактовкасын айқындайды: ішекті аспаптар фактурасының пульсациясы, остинатолық формулалар, регистрлердің күрт ауысуы және tutti мен quasi solo қатынастарының айқын қарама-қарсылығы шығарманың драматургиялық негізін құрайды. Фортепиано дәстүрлі романтикалық солист рөлінде емес, оркестрлік фактураның құрылымдық-энергетикалық компоненті ретінде қызмет атқарады. Сонорлық тәсілдер, ішекті аспаптардағы кеңейтілген орындаушылық әдістер және тембрлік контрасттар көпқабатты дыбыстық кеңістік қалыптастырады. Бұл белгілер 1970-жылдардағы қазақстандық композиторлық мектепке тән еуропалық жанрлық үлгілер мен ұлттық интонациялық ойлауды синтездеуге ұмтылысты көрсетеді.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы «Концертштюкті» концерттік және камералық-оркестрлік дәстүрлер тоғысында тұрған, редуцирленген концерттілік моделін жүзеге асыратын жанр эволюциясының бір кезеңі ретінде қарастыруында көрінеді. Нәтижесінде бұл туынды қазақстандық музыкадағы концерт жанрын неоклассикалық тұрғыда қайта пайымдаудың алғашқы тәжірибелерінің бірі екені анықталып, оның жанрдың одан арғы көпбағытты дамуына ықпал еткені көрсетіледі. Жұмыс қазақстандық академиялық музыкадағы заманауи үдерістерді зерттейтін орындаушылар, педагогтар және музыкатанушылар үшін практикалық маңызға ие.

Түйінді сөздер: концертштюк,
камералық-оркестрлік музыка,
Тлес Қажғалиев, неоклассика,
фактура, тембр, сонорика,
остинатолық құрылым, концерттік принцип,
интонациялық жүйе,
XX ғасырдағы қазақстандық музыка.

Дәйексөз үшін:

Акпарова, Галия, және Алиби Абдинұров. “Тлес Қажғалиұлының камералық оркестр мен фортепианоға арналған «концертштюк» шығармасы XIX–XX ғасырлар жанр эволюциясы контекстінде.” *Eurasian Science and Arts*, т. IV, № 19, 2025, 6-24 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (Орысша)

IRSTI 18.41.09

UDK 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Akparova Galiya ¹

Abdinurov Alibi ²

^{1, 2} Kulyash Bayseyitova Kazakh National University
of Arts (Astana, Kazakhstan)

KONZERTSTÜCK FOR CHAMBER ORCHESTRA AND PIANO BY TLES KAZHGALIYEV IN THE CONTEXT OF THE GENRE'S EVOLUTION IN THE 19TH–20TH CENTURIES

Abstract: Tles Kazhgaliyev's Konzertstück for piano and chamber orchestra represents a significant example of Kazakh chamber-orchestral neoclassicism, in which a compact concert form is enriched with original textural, timbral, and dramaturgical solutions. The aim of the article is to identify the historical-stylistic and structural-dramaturgical patterns in the evolution of the Konzertstück genre in the nineteenth and twentieth centuries and to determine the specific features of its neoclassical interpretation in the work of Tles Kazhgaliyev.

The results of the analysis reveal a distinctive interpretation of the concert principle based on the textural pulsation of the strings, ostinato formulas, sharp register shifts, and a clearly articulated contrast between tutti and quasi solo, which together form the dramaturgical foundation of the piece. The piano does not function as a traditional Romantic soloist but rather as a structural and energetic component of the orchestral texture. Sonoristic techniques, extended string performance methods, and timbral contrasts play a crucial role in creating a multilayered sonic space. These features reflect the characteristic aspiration of the Kazakh compositional school of the 1970s to synthesize European genre models with national intonational thinking.

The scientific novelty of the study lies in considering Kazhgaliyev's Konzertstück as a stage in the evolution of the genre situated at the intersection of concert and chamber-orchestral traditions and realizing a model of reduced concertness. As a result, the work is shown to be among the early examples of a neoclassical reinterpretation of the concert genre in Kazakh music, which contributed to its further multidirectional development. The study has practical value for performers, educators, and scholars investigating contemporary processes in Kazakh academic music.

Keywords: konzertstück,
chamber-orchestral music,
Tles Kazhgaliyev,
neoclassicism,
texture,
timbre,
sonoristics,
ostinato,
concert principle,
intonational system,
Kazakh music of the twentieth century.

Cite: Akparova, Galiya, and Alibi Abdinurov. "Konzertstück for chamber orchestra and piano by Tles Kazhgaliyev in the context of the genre's evolution in the 19th–20th centuries." *Eurasian Science and Arts*, vol. IV, no. 19, 2025, pp. 6–24. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.09

УДК 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Акпарова Галия¹Абдинуров Алиби²^{1, 2} Казахский национальный университет искусств
имени Күләш Байсейитовой (Астана, Казахстан)**КОНЦЕРТШТЮК ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА И ФОРТЕПИАНО ТЛЕСА КАЖГАЛИЕВА В
КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА XIX–XX ВЕКОВ**

Аннотация: «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева для фортепиано и камерного оркестра представляет собой значимый образец казахстанской камерно-оркестровой неоклассики, в котором компактная концертная форма наполняется оригинальными фактурными, тембровыми и драматургическими решениями. Цель статьи – выявить историко-стилевые и структурно-драматургические закономерности эволюции жанра концертштюка в XIX–XX веках и определить специфику его неоклассической интерпретации в произведении Тлеса Кажгалиева.

Результаты анализа выявляют особую трактовку концертного принципа, основанную на фактурной пульсации струнных, остинатных формулах, резких регистровых переключениях и рельефном сопоставлении tutti и quasi solo, формирующих драматургическую основу произведения. Фортепиано функционирует не как традиционный романтический солист, а как структурно-энергетический компонент оркестровой ткани. Существенную роль играют сонорные приемы, расширенные техники игры на струнных и тембровые контрасты, создающие многослойное звуковое пространство. Эти особенности отражают характерное для казахстанской композиторской школы 1970-х годов стремление к синтезу европейских жанровых моделей и национального интонационного мышления.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении «Концертштюка» Т. Кажгалиева как этапа эволюции жанра, находящегося на границе концертной и камерно-оркестровой традиций и реализующего модель редуцированной концертности. В результате показано, что произведение относится к числу ранних опытов неоклассического переосмысления концертного жанра в казахстанской музыке, что обусловило его разновекторное дальнейшее развитие. Работа обладает практической ценностью для исполнителей, педагогов и исследователей, изучающих современные процессы в казахстанской академической музыке.

Ключевые слова: концертштюк,
камерно-оркестровая музыка,
Тлес Кажгалиев,
неоклассика,
фактура,
тембр, сонорика, остинато,
концертный принцип,
интонационная система,
казахстанская музыка XX века.

Для цитирования:

Акпарова, Галия, и Алиби Абдинуров. «Концертштюк для камерного оркестра и фортепиано Тлеса Кажгалиева в контексте эволюции жанра XIX–XX веков». *Eurasian Science and Arts*, т. IV, No 4, 2025, с. 6-24. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (На русском)

Введение. Жанр концертштюка (нем. Konzertstück) занимает значимое место в эволюции инструментальной музыки XIX–XXI веков, отражая тенденции к синтезу концертного и камерного начал. Термин обозначает сравнительно небольшое по форме сочинение для солирующего инструмента с оркестром (ансамблем), близкое по выразительности и драматургическому развитию к классическому концерту, однако лишенное традиционного трехчастного цикла. В отличие от концерта, концертштюк представляет собой, как правило, одночастное произведение сквозного типа, в котором контрастные эпизоды и тематические преобразования объединены в динамически целостную форму.

С точки зрения функции и масштаба, концертштюк соотносится с итальянским термином *concertino* («малый концерт»), предполагающим сокращенный объем формы и компактность художественного замысла при сохранении принципа диалога солиста и оркестра. Для концертштюка характерны виртуозность изложения, импровизационная свобода, повышенная экспрессия и тенденция к концертной миниатюре, что позволяет рассматривать его как своеобразный переходный тип между крупной концертной формой и камерной инструментальной пьесой.

Таким образом, концертштюк предстает как редуцированная модель концертного жанра, в которой концентрировано выражены его основные художественные принципы – диалогичность, драматическая напряженность и демонстрация индивидуальной виртуозности в пределах лаконичной формы.

Произведение «Концертштюк» для фортепиано с оркестром казахстанского композитора Тлеса Кажгалиева (1975) посвящено Ренату Салаватову, дирижеру и близкому другу. Тлеса Кажгалиева и Рената Салаватова связывала многолетняя дружба, восходящая к совместному обучению в специализированной музыкальной школе-

интернате им. К. Байсеитовой. (См. Приложение, рис. 1)

«Концертштюк» Тлеса Кажгалиева образец неоклассической концертности, переосмысляющей барочные и предклассические модели в диалоге с национальной интонационной средой, понимаемой как система устойчивых интонационных, ладо-мелодических, ритмических, фактурных и тембровых признаков, формирующих культурно обусловленное пространство музыкального мышления. На рубеже 1960-1970-х годов казахстанская композиторская практика активно обращается к синтетическим формам – от *concerto grosso* и симфонии-концерта до одночастных концертных поэм, – что коррелирует с общеевропейским неоклассическим трендом. На этом фоне «Концертштюк» демонстрирует зрелую авторскую работу с фактурой струнного ансамбля, выразительно выделяя «ударную» роль фортепиано и динамику драматургии, основанной на принципах состязательности и контраста. Произведение органично соединяет элементы европейской концертной традиции с казахской мелодической и ритмической поэтикой, что позволяет говорить о формировании уникального национального колорита в камерной музыке.

Особое значение имеет то, что «Концертштюк» Т. Кажгалиева устойчиво присутствует в современном концертном репертуаре и активно репрезентирует казахстанскую академическую музыку. Его включение в программы камерных оркестров свидетельствует о непреходящей художественной ценности произведения и актуальности исследования его стилистических и национально-интонационных особенностей. Произведение входит в репертуар Камерного оркестра КНК имени Курмангазы, камерного состава Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан, оркестра Государственной

академической филармонии Астаны, Государственного оркестра Республики Казахстан «Камерата Казахстана», а также других коллективов. Устойчивое бытование «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева в исполнительской практике подтверждает его художественную значимость и обоснованность обращения к данному сочинению в контексте жанрово-стилистического анализа.

Таким образом, изучение «Концертштюк» Т. Кажгалиева позволяет выявить закономерности взаимодействия европейской концертной традиции и казахской национальной музыкальной культуры, а также определить роль композитора в формировании камерной музыки республики.

Актуальность. Современное музыкознание обращается к изучению жанровых моделей, возникших на стыке концертной и камерной традиций. В этом контексте жанр концертштюка представляет особый интерес как форма, вобравшая в себя эволюцию романтического концертного мышления и послужившая основой для многочисленных авторских трактовок в музыке XX–XXI веков. Несмотря на широкое распространение этого жанра в европейской практике XIX века, его дальнейшее развитие в национальных композиторских школах освещено недостаточно.

В казахстанском музыкальном искусстве обращение к жанру концертштюк отражает процесс освоения мирового симфонизма и индивидуализации композиторского стиля в условиях формирования национальной академической традиции. Произведение Тлеса Кажгалиева представляет собой редкий пример интерпретации данного жанра в казахстанской музыкальной культуре, где романтическая модель трансформируется через призму авторского интонационного и фактурного мышления.

Таким образом, исследование сочинения Т. Кажгалиева не только расширяет представления о жанровых

процессах в казахстанской музыке второй половины XX века, но и позволяет выявить специфику национальной версии европейской жанровой традиции.

Объект исследования – жанр концертштюка в европейской и казахстанской инструментальной музыке XIX–XX веков, как феномен, отражающий трансформацию концертного мышления в условиях взаимодействия романтических и неоклассических традиций. Предмет исследования – музыкально-драматургические и фактурно-тембровые особенности «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева для фортепиано с оркестром (1975) в контексте исторической эволюции жанра *Konzertstück*.

Цель статьи – выявить историко-стилевые и структурно-драматургические закономерности эволюции жанра концертштюка в XIX–XX веках и определить специфику его неоклассической интерпретации в произведении Тлеса Кажгалиева.

Для достижения поставленной цели стоят следующие задачи: рассмотреть исторические предпосылки и этапы становления жанра концертштюка в европейской музыкальной культуре XIX–XX веков; проанализировать формально-драматургические и интонационно-гармонические особенности основных образцов жанра у К.М. фон Вебера, Р. Шумана, К. Райнеке, А. Гедике, Г. Пьерне и других композиторов; определить место «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева в развитии казахстанской камерно-оркестровой музыки 1970-х годов; выявить структурные, фактурные и тембровые особенности произведения, раскрывающие индивидуальную интерпретацию концертного принципа; установить степень преемственности и трансформации жанровых моделей романтического концертштюка в творческом почерке Тлеса Кажгалиева.

В исследовании применен комплекс теоретических и аналитических методов, направленных на раскрытие жанрово-

стилевых и структурно-драматургических особенностей концертштюка как исторического и современного феномена.

Историко-типологический метод – использовался для выявления этапов становления и эволюции жанра концертштюка в европейской музыкальной культуре XIX–XX веков, определения его структурных и функциональных инвариантов.

Жанрово-стилистический анализ – применялся при рассмотрении произведений К.М. фон Вебера, Р. Шумана, К. Райнеке, А. Гедике, Г. Пьерне и других авторов, позволив выявить эволюцию концертного принципа и вариативность инструментальных моделей.

Музыкально-теоретический и структурный анализ – использовался для изучения формы, гармонии, фактуры и тембрового строя «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева; метод позволил определить особенности взаимодействия солирующего инструмента и оркестра.

Сравнительно-аналитический метод – позволил сопоставить драматургию и образную концепцию произведения Тлеса Кажгалиева с классическими и позднеромантическими образцами жанра концертштюка.

Интонационно-стилевой анализ – применялся для выявления закономерностей авторского музыкального языка и индивидуальной трактовки концертного принципа в рамках казахстанской композиторской школы.

Контекстуальный и культурно-исторический подход – обеспечил рассмотрение произведения в широком культурном и эстетическом контексте развития казахстанской академической музыки второй половины XX века.

Методологической основой данной статьи служат труды зарубежных и казахстанских исследователей, посвященные анализу музыкальной формы, структурной поэтики, тембровой организации и семиотическим аспектам современного музыкального языка.

В статье Юлии Пантелеевой «Структурная поэтика фортепианного трио Николая Корндорфа» важное внимание уделяется сочетанию анализа музыкального текста и герменевтического толкования художественного содержания. Исходным пунктом становятся архитектурные особенности произведения, на основе которых выявляются новые уровни звуковысотной, ритмической и тембровой организации. Ю. Пантелеева показывает, что структурные принципы музыкального произведения тесно связаны с художественным заданием композитора, раскрывая в трио Н. Корндорфа как изощренную структурную логику, так и глубинный поэтический смысл. Методология автора – сочетание структурного анализа и интерпретационного подхода – представляет собой важный теоретический ресурс для изучения композиционных особенностей концертштюка Т. Кажгалиева.

В учебном пособии Наталии Брагинской «Неоклассические концерты Стравинского» рассматриваются принципы концертного мышления Игоря Стравинского в период неоклассицизма. Анализируются особенности формы, драматургии и тематической работы, что позволяет проследить способы обновления концертного жанра в XX веке. Значимость труда Н. Брагинской для настоящего исследования заключается в методологическом акценте на жанровую трансформацию и возвращение к классическим моделям, актуальные и для понимания эволюции жанра концертштюка.

Статья Лэндона Моррисона (Landon Morrison) «Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor» предлагает актуальный научный аппарат для анализа тембровой организации произведения. На базе оценок 243 музыкантов автор реконструирует прототипические тембровые профили 34 оркестровых инструментов, используя 20-мерную модель тембровых квалиа (Reymore & Huron, 2020). Применяются методы

иерархической кластеризации, многомерного шкалирования, евклидовых расстояний и факторного анализа, что позволяет количественно исследовать семантическую близость тембров. Данный подход важен для анализа концертштюка Тлеса Кажгалиева, где тембровая драматургия, контрастность и взаимодействие инструментальных групп играют ключевую роль.

В работе Ээро Тараста (Eero Tarasti) «Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2» впервые применяется экзистенциальная семиотика к анализу сонористских произведений К. Пендерецкого. Опираясь на анализ основанный на четырехкомпонентной семиотической модели, Э. Тараста выявляет скрытые семантические уровни в абстрактной звуковой материи. Автор показывает, что даже в предельно «абсолютной» музыкальной ткани присутствуют органически возникающие значения, связанные с универсальными структурами восприятия. Переменчивость семантических акцентов и взаимодействие тембра, фактуры и энергетики звучания позволяют проследить внутреннюю драматургию соноризма. Методологический потенциал работ Э. Тараста (Eero Tarasti) заключается в возможности применения семиотического анализа к современным казахстанским композициям, в частности к произведениям Тлеса Кажгалиева, отличающимся богатой тембровой и фактурной символикой.

В совокупности перечисленные исследования формируют методологическую платформу, включающую структурный анализ, герменевтику, тембровую психоакустическую модель и экзистенциальную семиотику, что позволяет рассматривать концертштюк Тлеса Кажгалиева в многомерном аналитическом контексте, учитывающем особенности жанра, формы, темброво-

фактурной драматургии и семантики музыкального текста.

Обзор литературы. Жанр концертштюка является предметом исследования как зарубежных, так и казахстанских музыковедов, что позволяет проследить его историческую эволюцию, типологические особенности и роль в формировании концертной миниатюры XIX–XX веков. В большинстве работ подчеркивается связь концертштюка с романтической эстетикой, стремление композиторов к созданию драматургически цельной одночастной формы, а также тенденция к расширению виртуозного начала, что сближает его с концертной фантазией и программными жанрами.

В фундаментальной работе П. Бородихиной «История и эволюция музыкального жанра концерта для фортепиано с оркестром» термин «концертштюк» объясняется как одночастный концерт для солиста с оркестром, занимавший промежуточное положение между классическим концертом и концертной пьесой. Исследователь подчеркивает влияние инструментальной миниатюры на формирование нового типа концерта: «влияние инструментальной миниатюры проявилось в создании нового типа концерта – концертштюк под концертштюком имеют в виду одночастный концерт, написанный в свободной форме» (с. 102). Данное определение задает основополагающий вектор дальнейших жанровых трактовок.

В работах О. Усовой и А. Усова («Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки») жанр рассматривается как небольшой одночастный концерт, характеризующийся виртуозностью, свободой внутренней композиции, изменчивостью метроритма. Авторы подчеркивают гибкость структуры, что отражает общие тенденции романтического концертирования.

А. Иванов в исследовании «Первый концерт для виолончели с оркестром К. Ю.

Давыдова» обращает внимание на исторические предпосылки реформирования жанра концерта в направлении объединения отдельных частей в единую контрастно-составную форму. Он указывает, что подобные процессы проявились в смежных жанрах – концертштюке и концертино, возникших еще до реформ Ф. Листа. Особое значение придается творчеству К. М. Вебера, у которого концертштюк приобретает черты драматургически развитой миниатюры, где связи с классическими функциями частей цикла сохраняются как структурирующий фактор. А. Иванов подчеркивает влияние жанров программной музыки – увертюры, симфонической поэмы, фантазии – на обновление драматургии и формы концертштюка, что подтверждает его промежуточный характер между концертным и симфоническим мышлением.

В зарубежной музыковедческой литературе жанр рассматривается также в аналитическом и интерпретационном аспектах. В исследовании С. Ренеа «George Enescu's Concertstück for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy» (Simina Renea) вторая глава посвящена анализу «Concertstück» Д. Энеску, выполненному в русле метода «мотивного роста» (motivic growth). Сравнение пьесы с Второй сонатой для скрипки позволяет автору уточнить индивидуальный подход Д. Энеску к одностанной форме, где развитие осуществляется через непрерывную трансформацию мотивов, что коррелирует с расширенным представлением о концертштюке как о концентрированном симфоническом процессе в миниатюре.

Исследовательская база, посвященная творчеству Тлеса Кажгалиева, сравнительно невелика; отдельные упоминания его произведений встречаются преимущественно в контексте анализа эволюции жанров и национальных стилей в казахстанской композиторской школе второй половины XX века. Среди немногочисленных трудов, специально

затрагивающих «Концертштюк» для фортепиано с оркестром, выделяются работы Г. Котловой и А. Тлеубергенова.

В монографии Г. Котловой «Кюй в системе жанров композиторского творчества» рассматриваются тенденции обращения казахстанских авторов 1960–1970-х годов к доклассическим формам, в частности – к жанру *concerto grosso*, типичному для искусства предклассической эпохи. Музыковед отмечает, что «стремление к воплощению идей и форм классических и предклассических музыкальных жанров в целом характерно для всей музыкальной культуры рассматриваемого периода» (129). В числе примеров произведений, основанных на принципах *concerto grosso*, автор называет *Concerto grosso* А. Бычкова, Концерт для камерного оркестра Б. Баяхунова, Концертштюк Т. Кажгалиева и Кюй-поэму М. Сагатова. Таким образом, Г. Котлова определяет «Концертштюк» как звено в ряду сочинений, воплощающих синтез традиционного кюевого мышления и европейских жанровых форм. Ее подход позволяет рассматривать произведение Т. Кажгалиева в широком культурно-историческом контексте – как отражение общесоветской тенденции к возрождению барочных структур и поиску неоклассического стиля, сочетающего академизм и народно-интонационные начала.

Наиболее развернутое осмысление «Концертштюка» представлено в диссертации Армана Тлеубергенова «Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева». Исследователь рассматривает сочинение в аспекте взаимодействия этнических и европейских начал, акцентируя внимание на его тяготении к типу *concertogrosso*. По наблюдениям Армана Тлеубергенова, композитор «принципиально не использовал ярко характерные, конкретно определяемые элементы национального музыкального языка», однако мелодика «Концертштюка» «отражает особенности

интонационного облика казахской музыки» (61). Он отмечает типичные для казахской песенной культуры восходящие поступенные ходы в пределах октавы, а также сохранение модальных характеристик, присущих традиционному мышлению. Особое внимание уделяется ритмическому фактору – стабильной пульсации и оstinatным формулам, восходящим к инструментальной культуре кюя (63–64).

А. Тлеубергенов подчеркивает, что Концертштюк – пример жанрового синтеза *concerto grosso* и кюя (78), в котором проявляется «метрическая разомкнутость» и импровизационная природа национального ритма. Исследователь связывает этот принцип с общими эстетическими установками композитора – динамикой, энергией и стремлением к внутреннему драматизму без внешнего тематического конфликта. По его мнению, Тлес Кажгалиев достигает синтеза концертности и симфонизма, академизма и фольклорной интонационности, создавая произведение, которое демонстрирует «магистральную линию стилиевой эволюции» автора – от камерно-инструментальной стилистики к масштабному оркестрово-симфоническому письму (91).

Таким образом, обзор существующих исследований показывает, что Концертштюк Т. Кажгалиева рассматривается современными авторами прежде всего, как феномен жанрового и стилистического синтеза. Г. Котлова определяет его в контексте неоклассических тенденций советской музыки, а А. Тлеубергенов раскрывает внутреннюю закономерность соединения европейских и казахских компонентов – на уровне интонации, модальной организации и ритмики. В совокупности эти труды формируют основу научного осмысления произведения, обозначая направления дальнейшего анализа – в частности, изучение его драматургии, фактурно-

тембровых решений и исполнительской интерпретации.

Научная новизна статьи заключается в комплексном рассмотрении «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева как этапного произведения в эволюции жанра *Konzertstück* и в развитии казахстанской камерно-оркестровой традиции. Впервые обосновано, что данное сочинение не только воспроизводит структурно-драматургические инварианты классического концертштюка XIX века, но и трансформирует их в рамках неоклассической эстетики 1970-х годов, формируя модель редуцированной концертности, основанной на фактурно-тембровой драматургии и ансамблевой диалогичности. Тем самым показано значение «Концертштюка» Т. Кажгалиева как звена, фиксирующего переход казахстанской камерно-оркестровой музыки от романтических и симфонических моделей концертности к современным формам жанрового и стиливого синтеза.

Обсуждение. Появление жанра концертштюка (нем. *Konzertstück*) относится к первой трети XIX века и связано с романтическим стремлением к синтезу эмоциональной экспрессии и компактной драматургической формы.

В противоположность классическому концерту с его развернутым трехчастным циклом концертштюк воплощает цельную «мини-концертную» драматургию, где контрасты темпа, характера и оркестровых масс объединены в единую динамическую дугу.

Каноническим образцом жанра принято считать «*Konzertstück*» f-moll для фортепиано с оркестром, op. 79 (1821) Карла Марии фон Вебера. Произведение состоит из четырех разделов (*Larghetto affettuoso* – *Allegro passionato* – *Tempo di Marcia* – *Presto giojoso*), исполненных без перерыва. Здесь впервые реализованы ключевые черты концертштюка:

сквозная форма с внутренней трехчастностью;

программная образность (сюжет любви, разлуки, возвращения);

высокая степень виртуозности и активная роль оркестра;

диалогическая структура solo-tutti, сближающая концерт и симфонию.

Таким образом, «Концертштюк» у К.М. Вебера стал новой моделью концертного жанра – редуцированным концертом, концентрирующим основные принципы романтической драматургии в рамках одной части. Консолидация и расширение инструментария (середина XIX века).

Во второй четверти XIX века концертштюк быстро выходит за пределы фортепиано-оркестровой традиции, формируя несколько типологических направлений.

Роберт Шуман утвердил две ведущие парадигмы:

«Интродукция и Allegro appassionato. Konzertstück» (G-dur, op. 92, 1849) – пример сжатой концертной формы, построенной на взаимодействии симфонического развития и виртуозной экспрессии.

Konzertstück для четырех валторн с оркестром (F-dur, op. 86, 1849) – образец «коллективного солирования», переосмысливающий барочные принципы concerto grosso и sinfonia concertante. Три связанные части (Lebhaft – Romanze (Ziemlich langsam, doch nicht schleppend) – Sehr lebhaft) демонстрируют новаторское использование клапанной валторны и слияние героического и лирического начал. Известный исполнитель пишет «In a novel and virtuosic showcase, the quartet of horns takes centerstage in front of the orchestra as soloists. First performed by the Leipzig Gewandhaus Orchestra on February 25, 1850, the Konzertstück celebrates an instrument reborn» (В этом новаторском и виртуозном произведении квартет валторн выдвигается на первый план, выступая в роли солистов на фоне оркестра. Впервые исполненный оркестром Лейпцигского Гевандхауза 25 февраля 1850 года, Konzertstück прославляет инструмент, переживший свое

возрождение) (Тимоти Джадд). И далее музыкант продолжает «Schumann considered the horn to be “the soul of the orchestra.” From the blazing opening measures, we are thrust into a fanfare-filled adventure. It is the music of sunny landscapes, medieval hunting calls, heroism, and valor. Schumann seems to have delighted in showing off the new technical possibilities of the instrument» (Р. Шуман считал валторну «душой оркестра». Уже с первых, сверкающих тактов слушатель оказывается вовлечен в насыщенное фанфарами музыкальное приключение. Эта музыка навеивает образы солнечных пейзажей, средневековых охотничьих сигналов, героизма и доблести. Р. Шуман, по-видимому, с особым удовольствием демонстрировал новые технические возможности инструмента) (Тимоти Джадд).

Феликс Мендельсон развивает «камерную линию» жанра в «Konzertstück» № 2, d-moll, op. 114 (1833) для кларнета, бассетгорна и фортепиано, создавая миниатюру с изысканным тембровым балансом и ансамблевой пластикой.

В то же время Иоахим Рафф (Konzertstück «Ода весне» для фортепиано с оркестром, op. 76, 1857) и Карл Райнеке («Konzertstück» g-moll, op. 33, 1853) формируют «виртуозно-блестящую» линию: трехчастность внутри одной части, кульминационная кода и вариационно-тематические преобразования мотивов. В этот период жанр окончательно утверждается как самостоятельная форма, соединяющая монологическую лирику и оркестровую театрализацию.

Во второй половине XIX века и рубежа XX века концертштюк занимает промежуточное положение между малым концертом, концертной поэмой и симфоническим эпизодом.

Вариативность инструментальных составов значительно возрастает, что расширяет жанровую палитру: (См. Приложение, таблица 1)

Общие черты произведений конца XIX века:

- сквозная форма с attacca-переходами;
- контраст плотных и камерных фактур;
- экономия тематизма при вариационной изобретательности;
- жанровые вставки (*tempo di marcia*, *saltarello*, *scherzando*) как драматургические «мосты».

Произведения А. Гедике и Г. Пьерне знаменуют переход жанра к более живописному, колористическому стилю, где концертштюк становится «поэмой для солиста и оркестра».

В XX веке концертштюк сохраняет значимость, но претерпевает стилистическую эволюцию. На рубеже столетий (Г. Пьерне, В. Брандт) он сохраняет виртуозно-блестящую модель, а во второй половине века все чаще переосмысливается в камерно-оркестровом ключе. Жанр активно осваивается композиторами для духовых инструментов (В. Брандт, Б. Диев), где сохраняются принципы концертирования при более гибком фактурном строении и драматургии «формы-процесса».

Современный концертштюк можно определить, как редуцированный концерт – компактное по форме произведение с высокой концентрацией контрастного материала, построенное на непрерывном развитии, без традиционного деления на части. Основные признаки жанра в XX веке:

- сквозная одночастность с внутренней трехчастной организацией;
- динамическая фактура, активно взаимодействующая с оркестром;
- форма-процесс, соединяющая симфонизм и концертность;
- темброво-ритмическая вариативность, использование полиметрии и остинато;
- отказ от программной иллюстративности в пользу абстрактного музыкального движения. (См. Приложение, таблица 2)

Таким образом:

1. Концертштюк сформировался в романтической культуре как компактная

альтернатива крупному концерту, концентрирующая его драматургические принципы.

2. В середине XIX века жанр приобрел разнообразные инструментальные конфигурации и модели – от камерных ансамблей до коллективных солистов.
3. На рубеже XIX–XX веков концертштюк сблизился с концертной поэмой и симфоническим эпизодом, сохранив при этом виртуозность и «редуцированную концертность».
4. В XX веке жанр стал универсальной моделью концертного мышления – лаконичной по форме, но насыщенной внутренним движением и стилистическими перекрестками между романтизмом, неоклассикой и модернизмом.

Результат. В трактовке Тлеса Кажгалиева жанр приобретает черты современного *concerto grosso*, где доминирует идея состязательности и контрастности. Эти качества проявляются через ритмическую пульсацию, чередование и столкновение *tutti* – *quasi solo* внутри струнной группы, а также через постоянное переключение фактурных планов – от плотных аккордовых массивов (*ff*) до камерных реплик и сонорных «пятен».

Такая интерпретация согласуется с наблюдениями Г. Котловой и А. Тлеубергенова о неоклассическом тяготении казахстанских композиторов 1970-х годов к предклассическим моделям.

Произведение Тлеса Кажгалиева демонстрирует именно эту модель пульсирующей формы, где энергия, смена фактур и звуковых регистров формируют основу драматургии.

Итак, произведение Тлеса Кажгалиева написано в сложной 3-х частной форме в которой прослеживаются черты сонатности: (См. Приложение, таблица 3)

Структурно-драматургическая организация

Произведение построено в сложной трехчастной форме с чертами сонатности:

Вступление закладывает основные интонационные элементы: гаммообразное движение вверх, акцентированные аккорды на слабых долях, секундовые мотивы у виолончелей.

Композитор использует пиццикато на открытых струнах и аккорды на гармонии си-бемоль минора, создавая эффект звукового каркаса, который возвращается в кульминациях. (См. Приложение, нотный пример 1)

Следующие 5 тактов представляют собой другой интонационный комплекс – повторяющийся секундовый мотив шестнадцатых нот у виолончелей. Извилистая, сложная мелодия у скрипок. композитор эффектно применяет интервалы квинты и квартаккорды приемом пиццикато на открытых струнах скрипок. (См. Приложение, нотный пример 2)

Завершается вступление аккордами *pizz.* скрипок на открытых струнах на *ff*. Аккорды на открытых («удобных») струнах часто применяются мастерами оркестровки. Т. Кажгалиев будучи блестящим знатоком симфонического оркестра очень умело пользуется всеми выигрышными средствами оркестровки. Аккорды (*pizz.*) на гармонии си бемоль минора еще несколько раз будут напоминать о себе.

Каждая часть представлена новым тематическим материалом. Первая тема вступает у первых и вторых скрипок в 11 такте. По характеру она скерцозная, с обилием акцентов и глиссандо. Тема звучит на фоне пульсирующего восьмыми нотами оstinatного си бемоль минорного аккорда в низком регистре (альты, виолончели, контрабасы *non divisi*). Активная восходящая линия скрипок символизирует динамику движения, чему способствует ямбическое начало унисонов струнных с нерегулярными акцентами, частой сменой метра (2/4, 3/4, 4/4), *ff*.

Тема первой части построена на контрасте двух технических приемов игры. Это движение легато у первых скрипок и

отрывистыми аккорды у всей струнной группы на два форте с акцентами. (См. Приложение, нотный пример 3)

Фортепиано (как инструмент камерного оркестра, не солирующий) вступает именно здесь как ударный инструмент. Начало первой темы подчеркивается аккордом в большой и малой октавах *Bes moll* на *sff*.

Через 3 такта у фортепиано еще одна реплика октава $cis^2 - cis^3$ взятая через форшлаг cis^4 . (См. Приложение, нотный пример 4)

Еще через 3 такта октавная реплика повторяется $e^1 - e^2$ (форшлаг e^3). Заканчивается унисонное движение скрипок глиссандирующим движением в пределах октавы ($e^2 - e^3$)¹. (См. Приложение, нотный пример 5)

Перед второй темой сочинения композитор дает двухтактовую связку, в которой используется музыкальный материал вступления (сдвоенные мотивы секунды шестнадцатыми нотами) в исполнении сольной первой скрипки на фоне сложных аккордовых комплексов у остальных струнных. (См. Приложение, нотный пример 6)

Вторая тема (цифра 20) жизнерадостная, жизнеутверждающая, построенная на развитии более напевной темы. Сопровождение меняется. Для нее характерно поступательное нисходящее движение. Новая тема, звучащая у первых скрипок и вносит тематический контраст. К звучанию первых и вторых скрипок присоединяется фортепиано. Утверждение, торжественное. (См. Приложение, нотный пример 7)

Такты 31-33 представляют излюбленное движение восьмыми у скрипок, опять на фоне «удобных» открытых струн (выдерживающих гармонию ля минора) и интервалов (сексты) в аккомпанементе у нижних струнных. Такт 34 представляет слушателям новый тип фактуры (беглое движение шестнадцатыми

на фоне выдержанных аккордов. (См. Приложение, нотный пример 8)

Последний такт (36) начального раздела партитуры напоминает слушателям фактуру из вступления Концертштюка, это акцентированные аккорды сложной гармонической вертикали на *divisi* у всех струнных, с охватом широкого диапазона. (См. Приложение, нотный пример 9)

После каденционных аккордов *sff* и ферматной паузой слушатели окунаются в другое звуковое пространство музыки Т. Кажгалиева, средний (свободный) раздел произведения. (См. Приложение, нотный пример 10)

Средний раздел погружает нас в потусторонний фантастический мир.

Это достигается за счет исполнительских приемов. Глиссандо по струнам рояля (ногтем или медиатором, т.41-43). (См. Приложение, нотный пример 11)

Каскады сонорных музыкальных средств выразительности; в первую очередь, это яркие оркестровые фониические эффекты (звуковые пятна), кластеры, которые тянутся по несколько тактов (т.44-55, 55-61). (См. Приложение, нотный пример 12)

А также акорды на *sff* взятые с помощью *pizz.*(т.45, 52, 62). С такта 65 композитор использует прием игры за подставкой, что придает звучанию еще более таинственный характер. (См. Приложение, нотный пример 13)

Особое внимание представляют струнные инструменты с использованием различных приемов:

- *Ricoshet*;
- Глиссандо;
- Прием *sul ponticello* для свистящего, зловещего звучания;
- Игра за подставкой на любых 2-х соседних струнах;

В средней части композитор отводит ведущую партию фортепиано, в исполнении которого перед слушателем создается некий звуковой фон с обилием глиссандо, октавных удвоений.

Динамизированная реприза, где перед проведением темы *a* (по типу главной партии сонатной формы) звучит тематический материал с остинатным сопровождением и акцентированными форшлагами в мелодии из вступления, а также перед темой *b* (побочной партии) звучит начальный тематический материал вступления. За этим разделом стремительно звучит кода.

Анализ «Концертштюк» Т. Кажгалиева показывает, что произведение представляет собой целостную драматургическую конструкцию, в которой интонационные элементы вступления (секундовые мотивы, гаммообразные движения, акцентированные аккорды, устойчивые гармонические опоры) выполняют функцию сквозного формообразующего материала. Концертный принцип реализуется не через традиционное солирование, а посредством фактурно-тембровой динамики и ансамблевой диалогичности.

Экспозиционный раздел характеризуется скерцозной моторикой, метрической подвижностью и контрастом технических приемов, при этом фортепиано функционирует как структурно-акцентный элемент оркестровой ткани. Средний раздел формирует контрастную сонорную зону, основанную на расширенных исполнительских приемах и фониических эффектах, создающих фантастическое звуковое пространство. Динамизированная реприза объединяет тематический материал вступления и основных разделов, обеспечивая целостность формы и драматургическое замыкание. В целом произведение демонстрирует неоклассическое переосмысление жанра и отражает тенденцию к редуцированной концертности в казахстанской камерно-оркестровой музыке.

Заключение. Историко-типологический обзор жанра позволяет сопоставить трактовку концертштюка Тлеса Кажгалиева с основными моделями его развития в XIX–XX веках. В сочинениях К. М.

фон Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Райнеке, Г. Пьерне и других композиторов сформировались ключевые признаки жанра: сквозная одночастная форма, динамическая драматургия, контрастность эпизодов и активное взаимодействие solo–tutti. Веберовская модель концертной миниатюры с внутренней трехчастностью и непрерывным развитием стала жанровой основой, тогда как у Р. Шумана усиливается симфоническое начало и проявляется тенденция к коллективной солистичности, сближающей концертштюк с типом *concerto grosso*. В позднеромантических сочинениях жанр приобретает более колористическое звучание и тяготеет к концертной поэме.

На этом фоне «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева демонстрирует современное неоклассическое осмысление исторической модели. Сохраняя принцип одночастной сквозной формы и контрастность фактурных пластов, композитор опирается на доклассический принцип *concerto grosso*, что проявляется в пульсации оркестровой фактуры, сопоставлении tutti и quasi solo внутри струнных групп и использовании ритмически организующей оstinatной основы. В отличие от романтических трактовок, где доминирует лирико-виртуозная линия солиста, у Т. Кажгалиева фортепиано включено в структуру ансамбля как фактурно-энергетический элемент, а драматургия развивается преимущественно за счет тембровых, фактурных и ритмических преобразований.

Такое сопоставление показывает, что произведение Т. Кажгалиева не просто наследует жанровые принципы XIX века, но переосмысливает их в соответствии с тенденциями казахстанской композиторской школы 1970-х годов, объединяя элементы европейской концертной традиции с национальной интонационно-ритмической средой. Это позволяет рассматривать «Концертштюк» как оригинальный этап в эволюции жанра и значимый образец казахстанской

неоклассической камерно-оркестровой музыки.

Важно подчеркнуть, что эволюция жанра концертштюка не носит линейного характера. В отличие от жанров с четко фиксированной структурной моделью, концертштюк изначально формируется как пограничная форма, находящаяся между концертной, камерной и симфонической традициями. Эта исходная жанровая неопределенность не была устранена в ходе исторического развития, а, напротив, стала источником его разновекторной эволюции. Именно способность находиться «между» жанрами, соединяя разнородные художественные принципы, определяет устойчивую жизнеспособность концертштюка и его востребованность в композиторской практике XX–XXI столетий.

В «Концертштюке» Тлеса Кажгалиева данная пограничная природа жанра получает целостное художественное воплощение. Соединение элементов европейской концертной традиции и казахской интонационно-ритмической поэтики, концертности и принципов *concerto grosso*, симфонизма и камерной фактурной детализации не носит механического характера. Их интеграция осуществляется через фактурно-звуковую драматургию, где тембр, метроритмическая пульсация и распределение фактурных функций выступают основными формо- и смыслообразующими факторами.

Таким образом, «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева представляет собой не просто продолжение европейской традиции, а оригинальную неоклассическую интерпретацию жанра, в которой концентрируются ведущие тенденции казахстанского симфонизма 1970-х годов. В контексте эволюции жанра XIX–XX веков данное произведение выступает связующим звеном между романтической моделью концертштюка и современными поисками концертной формы, демонстрируя возможность сохранения идеи концертности – диалога, состязательности и энергетической

напряженности – при полном обновлении выразительных средств.

Список источников

Пантелеева, Юлия. *Структурная поэтика фортепианного трио Николая Корндорфа* [Пантелеева]. Современное музыковедение, 8(1), с.129-145. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Брагинская, Наталия. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие. СПб., 2005. 97 с.

Morrison, Landon Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor. Music & Science, 7. <https://doi.org/10.1177/20592043241268720> (Original work published 2024) Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny.2024 <https://doi.org/10.1177/20592043241268720>

Tarasti, Eero Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoric Works and Cello and Orchestra Concerto No. «Roczniki Humanistyczne» 2. Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny 2024. с. <https://czasopisma.tnku.pl/index.php/rh/article/view/1417>

Бородихина, Полина. *История и эволюция музыкального жанра фортепианного концерта*. Музыкальный альманах томского государственного университета. №12. 2021. с.93-112

Усова, Ольга. Усов, Артем. *Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки*. Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. с.127–135. <https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2023-T11-1/127-135.pdf>

Иванов, Андрей Первый концерт для виолончели с оркестром К.Ю. Давыдова Opera musicologica №2 [12], 2012. с.34-38 http://old.conservatory.ru/files/OM_12_Ivanov_full.pdf

Simina, Renea. George Enescu's Concertstck for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2011.

Котлова, Генриетта. Кюй в системе жанров композиторского творчества. – Алматы: Альянс, 2004. – 250 с.

Тлеубергенов, Арман. Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажалиева. Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). Алматы, 2016. - 198 с.

Timothy Judd Schumann's Konzertstück for Four Horns: A Novel Showcase for an Instrument Reborn. The Listeners' Club <https://thelistenersclub.com/2025/09/15/schumanns-konzertstuck-for-four-horns-a-novel-showcase-for-an-instrument-reborn/>

References

Panteleeva, Yulia. "The Structural Poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio." *Contemporary Musicology* 8, no. 1: 129–145.

Braginskaya, Natalia. *Neoclassical Concertos of Stravinsky: A Study Guide*. St. Petersburg, 2005.

Morrison, Landon Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor. Music & Science, 7. <https://doi.org/10.1177/20592043241268720> (Original work published 2024) Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny.2024 <https://doi.org/10.1177/20592043241268720>

Tarasti, Eero Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoric Works and Cello and Orchestra Concerto No. «Roczniki Humanistyczne» 2. Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny 2024. с. <https://czasopisma.tnku.pl/index.php/rh/article/view/1417>

Borodikhina, Polina. "History and Evolution of the Musical Genre of the Piano Concerto." *Tomsk State University Musical Almanac*, no. 12 (2021): 93–112.

Usova, Olga, Artem Usov. "Stylistic Features of Kurt Shwen's Music in His Works

for Balalaika.” *Bulletin of Musical Science* 11, no. 1 (2023): 127–135.

Ivanov, Andrey. “The First Cello Concerto by K. Y. Davydov.” *Opera Musicologica* 2 (12) (2012): 34–38.

Kotlova, Henrietta. *The Kui in the Genre System of Kazakh Composers*. Almaty: Alianz, 2004.

Simina, Renea. *George Enescu's Concertstuck for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2011.

Tleubergenov, Arman. *Embodiment of the Ethnic Worldview in the Works of T. Kazhgaliyev*. PhD diss., Almaty, 2016.

Timothy Judd Schumann's *Konzertstück for Four Horns: A Novel Showcase for an Instrument Reborn*. The Listeners' Club <https://thelistenersclub.com/2025/09/15/schumanns-konzertstuck-for-four-horns-a-novel-showcase-for-an-instrument-reborn/>

Авторлар туралы мәліметтер

¹ **Акпарова Галия Төлегенқызы** – өнертану кандидаты, «Музыкалану және композиция» кафедрасының профессоры, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Абдинуров Алиби Куттымбетович** – өнертану кандидаты, «Музыкалану және композиция» кафедрасының қауымдастырылған профессоры (доцент), К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

abdinurov@mail.ru

Authors information

¹ **Galiya Akparova** –

Candidate of Art History, Professor of the Department of Musicology and Composition, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Alibi Abdinurov**–

PhD, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

abdinurov@mail.ru

Сведения об авторах

¹ **Акпарова Галия Толегеновна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Абдинуров Алиби Куттымбетович** – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

abdinurov@mail.ru

МАТАЛАРДЫҢ ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ АТАУЛАРЫН ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ

Аңдатпа: Қазақ халқының дәстүрлі мәдениетінде маталар тек материалдық тұрғыда ғана емес, терең символдық мәнге де ие болды. Тарихи деректер мен фольклорлық мұраларда жібек, мақпал, қамқа сияқты маталардың атаулары ұшырасады, олар қоғамдағы әлеуметтік мәртебе мен аксиологиялық құндылықтарды бейнелеген. Мақала мақсаты мен міндеттері маталардың көне қазақша атауларын жинақтап, олардың шығу тегін, фольклордағы, антропонимикадағы және салт-дәстүрдегі орнын талдау, сонымен қатар қолданыстан шығып қалған дәстүрлі атауларды жаңғырту жолдарын қарастыру. Зерттеуде этнографиялық, лингвистикалық және тарихи дереккөздер кешенді талданды. XIX–XX ғасырлардағы сөздіктер мен ғылыми еңбектердегі материалдар салыстырмалы-тарихи әдіс арқылы зерттеліп, мата атауларының этимологиясы мен семантикасы анықталды. Фольклорды зерттеу нәтижесінде эпостар мен мақал-мәтелдердегі мата атауларының қолданысы қарастырылды. Қазақ тілінде маталардың атауларының алуан түрлілігі және қолданыс аясының кеңдегі айқындалды. Олардың қалыптасуы маталардың түрі мен сапасы, шығу тегі және қолданылатын орнына байланысты қалыптасқан. Фольклорда бұл атаулар көркем бейне жасауда маңызды рөл атқарған: мысалы, «Қыз-Жібек» эпосындағы басты кейіпкердің есімі жібек матасына лайық нәзіктік пен сұлулық символына айналған. Қымбат маталардың атауларынан шыққан әйел есімдері: Жібек, Мақпал, Торғын, Дүрия, Құлпы, Батсайы, Қамқа, Шұға және т.б. халық дүниетанымында қыздың сұлулығын поэтикалық түрде суреттейтін құрал болған. Дәстүр мен рәсімдерде мата (жыртыс, жаулық және т.б.) татулық пен сыйлық алмасудың белгісі ретінде қолданылған. Алайда қазіргі замандағы лексиконда бұл атаулар сирек қолданылады, олардың орнына шет тіліндегі атаулар еніп отыр. Маталардың қазақша атаулары – ұлттық лексиканың құнды қазынасы болып табылады. Оларды жаңғырту үшін тарихи атауларды ғылыми айналымға қайта енгізу, білім мен мәдениет салалары арқылы насихаттау, қазіргі қолданыста маталардың баламаларын табу ұсынылады. Бұл қазақ тілінің тарихи негіздерін күшейтіп қана қоймай, мәдени мұраның жалғастығын қамтамасыз етеді.

Түйінді сөздер: дәстүрлі мата атаулары,
текстиль, мәдени мұра,
салт-дәстүр,
фольклор,
этнографиялық зерттеу,
лексика,
терминология,
антропонимика.

Дәйексөз үшін:

Мұхтарова, Ғайни, және Малика Толлеугалиева. “Маталардың дәстүрлі қазақ атауларын зерттеу және жаңғырту мәселесі.” *Eurasian Science and Arts*, т. IV, № 19, 2025, с. 25-42 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-2. (Қазақша)

IRSTI 03.20

UDK 930.85

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-2

Mukhtarova Gaini ¹Toleugaliyeva Malika ²^{1, 2} Kulyash Bayseyitova Kazakh National University
of Arts (Astana, Kazakhstan)

RESEARCH AND REVIVAL OF TRADITIONAL KAZAKH NAMES OF FABRICS

Abstract: In Kazakh traditional culture, fabric names carried profound symbolic meaning alongside their utilitarian function. Historical records and folklore preserve numerous fabric terms like jibek (silk), maqpal (velvet), qamqa (brocade), etc., which signified social status and spiritual values. Aim and Objectives to catalogue the traditional Kazakh names of fabrics, study their origins and occurrences in folklore, anthroponymy, and rituals, and propose measures for reviving these obsolete terms. A comprehensive analysis of ethnographic, linguistic, and historical sources was conducted. By comparing data from XIX–XX centuries dictionaries and research, the etymology and semantics of fabric terms were elucidated. Folklore texts (epics, proverbs) were examined to understand the usage of fabric names in cultural contexts. The Kazakh language historically possessed an extremely rich vocabulary of fabric names. These terms emerged based on the type and quality of material, its origin, and its cultural use. In folklore, such terms played a key role in imagery: for instance, the hero's name in «Kyz - Zhibek» epitomizes idealized female beauty and tenderness associated with fine silk. Several feminine given names (Zhibek, Maqpal, Torghyn, Duriya, Kulpyu, Batsaiyu, Kamka, Shyga and etc.) were derived from precious fabrics, serving as poetic metaphors that elevated a daughter's value. In rituals, fabrics (zhyrtys, jaulyk and e.g.) symbolized peace offerings, respect and blessings. In modern usage, however, many of these terms have fallen out of use and have been replaced by foreign words. The traditional Kazakh fabric lexicon is a valuable heritage. Revitalizing these terms requires reintroducing historical names into scholarly and everyday use, promoting them through education and cultural programs, and developing Kazakh equivalents for contemporary textiles. Such efforts will strengthen the language's historical continuity and preserve an important aspect of cultural identity.

Keywords: traditional fabric names,
textile, cultural heritage,
ritual,
folklore,
ethnographic study,
lexis,
terminology,
anthroponymy.

Cite:

Mukhtarova, Gaini, and Malika Toleugaliyeva. "RESEARCH AND REVIVAL OF TRADITIONAL KAZAKH NAMES OF FABRICS." *Eurasian Science and Arts*, vol. IV, no. 19, 2025, pp. 25-42. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-2. (in Kazakh)

ГРНТИ 03.20

УДК 930.85

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-2

Мухтарова Гайни¹Толеугалиева Малика²^{1, 2} Казахский национальный университет искусств
имени Күләш Байсейитовой (Астана, Казахстан)**ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КАЗАХСКИХ НАЗВАНИЙ ТКАНЕЙ**

Аннотация: В традиционной культуре казахов названия тканей имели не только бытовое, но и символическое значение. В исторических источниках и фольклоре встречаются такие названия тканей, как: жибек, макпал, камка и др., отражающие социальный статус и аксиологические ценности. Цель и задачи статьи – собрать казахские названия тканей, исследовать их происхождение, роль в фольклоре, антропонимике и обрядах, а также определить пути возрождения вышедшей из употребления традиционной терминологии. Комплексно проанализированы этнографические, лингвистические и исторические источники. Посредством сравнительно-сопоставительного метода материалов научных трудов и словарей XIX–XX вв. выявлена этимология и семантика терминов текстиля. В результате анализа фольклора рассмотрено использование названий тканей в эпосах, пословицах-поговорках и обрядах. Установлено, что в казахском языке исторически существовал чрезвычайно богатый пласт наименований тканей. Их формирование связано с видом и качеством материи, источником происхождения и областью применения. В фольклоре эти термины имели важное значение в создании художественного образа: например, имя героини эпоса «Кыз-Жибек» стало олицетворением нежности и красоты, сравнимой с шелком. От названий дорогих тканей были образованы женские имена, такие как: Жибек, Макпал, Торгын, Дурия, Кулпы, Батсайы, Камка, Шуга и др., служившие поэтическим символом описания красоты девушки. В обрядах ткань (жыртыс, жаулык и др.) выступала символом перемирия и дарообмена. Однако в современном лексиконе большинство этих терминов вышло из активного употребления, будучи вытесненными иноязычными наименованиями. Казахские названия тканей представляют собой ценное наследие лексики. Их возрождение возможно через возвращение в научный и повседневный оборот исторических терминов, их популяризацию в сфере образования и культуры, а также создание казахских эквивалентов названий для современных материалов. Это позволит укрепить историческую основу языка и обеспечить преемственность культурного наследия.

Ключевые слова: традиционные названия тканей,
текстиль,
культурное наследие,
обряды,
фольклор,
этнографические исследования,
лексика,
терминология,
антропонимика.

Для цитирования:

Мухтарова, Гайни, и Малика Толеугалиева. «Вопросы исследования и возрождения традиционных казахских названий тканей». *Eurasian Science and Arts*, т. IV, No 19, 2025, с. 25-42. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-2. (На казахском)

Kіріспе. Материалдық мәдениеттің маңызды құрамдас бөлігі болып саналатын мата атаулары қазақ халқының этнографиялық және тілдік мұрасында айрықша орын алады. Дәстүрлі қоғамда маталардың әрбір түрі өзіне тән атаумен аталып, сол арқылы оның сапасы, шығу тегі мен қолданыс аясы аңғарылып отырған. Мысалы, тарихи деректерде қазақтар жұқа аң терісінен жасалған матаны «баршын», алтын зерлі матаны «қамқа» деп атағаны белгілі. XVI–XIX ғасырларда Орта Азияда жібек, мақта, барқыт, парша тәрізді маталар сауда мен материалды мәдениеттің өзегі болып саналғаны белгілі. Қазақ қоғамында қымбат маталар әлеуметтік мәртебенің көрсеткіші болды: шапанға пайдаланылған жібек немесе барқыт сияқты бағалы маталар дәулеттілікті білдірсе, тұрмысқа қажетті киіз, шұға сияқты материалдар қолжетімді саналды. Демек, дәстүрлі ортада мата атаулары тек тұрмыстық затты емес, тұтас әлеуметтік-мәдени мәнді білдіретін код қызметін атқарды. Мақаланың өзектілігі – ұмыт қалған ұлттық мата атауларын зерттеп, олардың мазмұнын, қолданылу аясын және қазіргі заманға сай жаңғырту тәсілдерін айқындау болып табылады. Қазақ тіліндегі көптеген маталардың төл атаулары уақыт өте келе қолданыстан шығып, олардың орнына өзге тілдік терминдер енуде. Ұлттың мәдени кодтын ажырамас бір бөлігі болып саналатын осы атауларды қайта жаңғырту – тілдік мұрагерлікті сақтаудың маңызды шарты.

Материалдар мен әдістер. Зерттеу сипаттама, салыстырмалы-тарихи және мәдениеттану талдау әдістеріне сүйенді. Алдымен, қазақ тілінің көне мата атауларын жинақтау үшін түрлі дереккөздер қарастырылды: қазақ халқының тұрмыс-салтын зерттеген этнографиялық еңбектер, тіл тарихына қатысты сөздіктер мен анықтамалар, фольклорлық мәтіндер (эпостар, ертегілер, мақал-мәтелдер). Мәтіндерді талдау барысында салыстырмалы әдіс қолданылып, мата атауларының түп-тегі, басқа тілдерден

енген кірме сөздер болса, олардың түпнұсқасы мен семантикалық дамуы анықталды. Мысалы, сөздіктердің алынған деректер бойынша «қамқа» атауының парсы тілінен келгенін, ал «жібек» сөзінің ежелгі түркілік түбірі бар екенін көрсетеді. Сонымен бірге, фольклортану әдісі арқылы эпикалық жырлар мен халық әдебиеті үлгілеріндегі маталардың атаулары талданып, олардың көркемдік қызметі зерделенді. Әдебиеттанушылық шолу жасау барысында отандық және шетелдік ғалымдардың еңбектері негіз болды: қазақтың ұлттық киімдері және сән-қолданбалы өнері бойынша зерттеулер, Орта Азияның тоқыма бұйымдары жайлы тарихи зерттеулер, сонымен қатар шетел мұражайларындағы қазақ киімдері туралы зерттеулер қарастырылды. Бұл пәнаралық әдістеме арқылы мата атауларының лингвистикалық мәдени мазмұнын ашып, олардың қазіргі қолданыстағы орнын бағалауға мүмкіндік берді.

Талқылау. Маталардың қазақша атаулары тақырыбы түрлі зерттеушілер еңбектерінде әр қырынан қарастырылған. Тарихи-этнографиялық зерттеулерде қазақтың дәстүрлі киімінде қолданылған маталар мен олардың түрлері туралы құнды мағлұматтар беріледі. Мәселен И. Ерофеева мен Э. Усманова еңбегінде XVIII–XIX ғасырларындағы қазақ элитасының киім ерекшеліктері сипатталып, онда пайдаланылған бағалы маталар арасында жібек, барқыт, парча сияқты маталар аталған (Ерофеева, Усманова 173). А. Қасиманов қазақ қолөнері жайлы еңбегінде қазақ қауымының тұрмысында қолданылған тоқыма бұйымдарының түрлерін, оның ішінде мата түрлерін жіпке, тоқылу әдісіне қарай жіктеп көрсеткен (Қасиманов 245).

Тіл білімі бағытында маталарға байланысты арнайы лексикологиялық зерттеулер де бар. Мысалы С. Игиликова мен М. Малбақов қазақ тілінің тарихи лексикасын зерттей отырып, мата ұғымына қатысты атауларды лингвосемантикалық және этимологиялық тұрғыдан қарастырған

(Игиликова, Малбаков 163). Олардың жұмысы XIX–XXI ғасырлар аралығындағы түрлі сөздіктерді талдау негізінде қазақ тіліндегі мата атауларының шығу тегін және уәжділігін анықтаған. Нәтижесінде зерттеушілер маталардың көптеген төл атауларының ұмыт болып, орнына кірме терминдердің қолданылғанын, алайда көне атаулардың бірқатары халық жадында сақталғанын атап көрсетеді.

Дәстүрлі маталарға байланысты атаулар тек қазақтарда ғана емес, бүкіл Орта Азия халықтарында ұқсас болғанын айта кеткен жөн. UNESCO бағдарламасы аясында жарық көрген Орта Азия өркениеті тарихы еңбектерінде XVI–XIX ғасырларда аймақтағы жібек, мақта және жүн маталарының саудасы мен қолөнердегі орны ерекше аталып, ортақ терминология қалыптасқаны көрсетіледі. Яғни, қазақтың кейбір мата атаулары (мысалы, парша, мақпал, шұға) көрші халықтар тілдерінде де кездеседі немесе солардан ауысқан.

Сонымен қатар, қазақ мәдениетінде матаның әлеуметтік және рәміздік мәнін зерттеген еңбектер бар. Мысалы И. В. Стасевич қазақ қоғамында әйелдердің әлеуметтік статусын зерттеген еңбегінде әйел киімінде қолданылған түрлі маталардың (әсіресе қымбат шапандық барқыт, парча) статус белгісі болғанын жазады (Стасевич 280). Шетелдік зерттеушілер де қазақтың дәстүрлі киім-кешегіне назар аударған: С. Кунанбаева және әріптестері Ресей этнографиялық музейіндегі қазақ ұлттық киімдер коллекциясын зерттей отырып, ол киімдердің матасына, тігілу ерекшеліктеріне талдау жасаған. Бұл еңбектерде тікелей мата атаулары талданбаса да, қазақ маталарының түр-түсі, сапасы және қолдану аясы туралы пайдалы ақпарат берілген (Кунанбаева 3809).

Жалпы, әдебиеттерді шолу нәтижесі көрсеткендей, маталардың қазақша атауларын жан-жақты қарастырған зерттеулер саны шектеулі. Бар дереккөздер негізінен этнографиялық сипаттағы немесе жалпы лексикологиялық еңбектер.

Дегенмен осы атаулардың кейбір қырлары – мысалы, олардың фольклордағы көрінісі мен кісі есімдері құрамындағы қолданысы – бұрынғы зерттеулерде ішінара айтылғанымен, толыққанды жүйелі талдау жасалмаған. Осы олқылықты толтыру үшін және ұлттық мұраны жаңғырту мақсатында маталардың қазақ атауларын зерделеу өзекті мәселе болып табылады.

Зерттеу нәтижелері. Тарихи атаулардың қалыптасуы және түрлері. Қазақ тіліндегі мата атауларының тарихы ұзақ ғасырларды қамтиды және бұл атаулар халықтың тұрмыс-тіршілігі мен сыртқы ортамен байланысының айнасы іспетті. Ерте замандарда қазақтар көбіне өздері өндіре алатын материалдарды пайдаланды (жүн, киіз, тері), сондықтан осы материалдардан жасалған бұйымдардың атаулары ана тілінде қалыптасты. Мысалы, қой жүнінен тоқылған қалың матаны қазақтар «шұға» деп атаған, түкті жүннен жасалған сапалы матаны «қыжым» деген. Сондай-ақ байпақ (жүн байпақ) тәрізді сөздер киізден істелген бұйымдарға байланысты шыққан.

Ал бағалы жібек пен мақта маталарының атаулары, көп жағдайда, сырттан алынып отырған тауарларға қатысты қалыптасқан. Орта ғасырлардан бастап қазақтар Қытай, Өзбекістан, Ресей көрші мемлекеттерден мата сатып алғанда, олардың атауларын да бірге қабылдаған. Нәтижесінде қазақ тілінде мата атауларының екі қабаты пайда болды: бірі – көне түркі-монғол тілдерінен мұра болып қалған төл атаулар, екіншісі – шығыс пен батыстан кірген кірме атаулар. Мысалы, «жібек» және «торқа» сөздері түркі-моңғол түбірінен шыққан ежелгі атаулар саналады. Бұған дәлел – басқа түркі халықтарында ұқсас түрде кездесуі және көне жазба ескерткіштерде ұшырасуы. Ал «қамқа», «мақпал», «манат», «шұға», «қатипа» тәрізді мата атаулары парсы, араб немесе басқа шығыс тілдерінен енген деп есептеледі. Мысалы, қамқаның түп төркіні – парсының «хатам» деген сөзімен байланыстырылады, мәні – алтын немесе күміс зерлі мата. Мақпал – парсы тілінде

«барқыт» мағынасындағы сөз, қазақ тілінде бұл ұғымдағы тағы бір сөз – барқыт та қолданылған. «Барқыт» сөзі қазақ тіліне татар және орыс тілдері арқылы кірген (парсының «бархат» сөзі). Осылайша, бір заттың өзіне екі түрлі атау қалыптасқан: бірі – төл немесе көне (мақпал), екіншісі – кірме (барқыт).

XVIII–XIX ғасырлардағы деректер мен қазақ-орыс сөздіктерінде мата атауларының мол қоры тіркелген. Бұл кезеңде қазақ қауымы тұрмысында Бұқар, Қытай, Ресейлік фабрикалардан шыққан алуан түрлі маталар кеңінен қолданыла бастаған еді. Соған сай, қазақтар олардың әрқайсысын атайда білген. Мысалы, жолақ-жолақ өрнекті жұқа жібек матаны «қатипа», аса қымбат шашақталған жібекті «торқа», түрлі түсті жұқа шәйі матаны «дүрия» деп атағаны архив материалдарында кездеседі. Сонымен қатар, қазақтың байырғы өлшем жүйесінде матаны өлшеу үшін «қолтық», «құлаш» сияқты өлшем бірліктері қолданылғаны мәлім.

Маталардың атауларын сипаттайтын тағы бір ерекшелік – олардың кейде заттың түрі мен сапасын айқындауында. Мысалы, «қара мақпал» – қара түсті барқыттың атауы, «қырмызы» – алқызыл әрі қымбат шәйі матаның атауы. Осындағы қырмызы сөзі бір мезгілде матаның түсін де (қызыл екенін) білдірген. Сол сияқты «бөз», «өрмекші» сияқты сөздер матаның сапасына қатысты айтылған (бөз – арзандау, ақзу мақта мата; өрмекші – өте жеңіл, «өрмекшінің торындай» жұқа мата). Осы атаулардың барлығы қазақ тіліндегі матаға қатысты ұғымдардың қаншалық алуан түрлі әрі дәл болғанын көрсетеді.

Жалпы алғанда, тарихи атаулардың қалыптасуы халықтың матаны өндіру, пайдалану тәжірибесімен тікелей сабақтас. Қазақ қоғамы көшпелі өмір салтын ұстанғандықтан, матаның көп түрін өзі тоқып дайындамағанымен, сырттан әкелінген материалдардың бағасын білген әрі оны мәдени айналымға түсіріп, төл атауын бере алған. Бұл атаулар ұрпақтан-ұрпаққа ауысып, кейбірі тілімізде әлі күнге

дейін сақталып отыр (мысалы: жібек, шұға, барқыт).

Фольклордағы көрінісі. Маталардың атаулары қазақ фольклорында көркем бейне және символдық мән жүктеуші элемент ретінде жиі кездеседі. Халық ауыз әдебиетінде мата көбіне байлық, сұлулық, нәзіктік ұғымдарымен астасып жатады. Қазақтың лиро-эпос «Қыз-Жібек» мысылға келтірсек – жырдың атынан бастап бас кейіпкерінің образына дейін жібек матасымен байланысып жатыр: эпостың атауы «Жібек» (жібек – мата) болса, Қыз-Жібек сұлу сол заманның сұлулық идеалын – жібектей нәзік, әрі асыл аруды бейнелейді. Жібек екі жігіттің арасындағы шайқасты тоқтату үшін басындағы ақ жұқа жаулығын тастауы – ежелгі дәстүрдегі әйелдің бітімгерлік рөлін ғана көрсетіп ғана қоймай, қазақ салт дәстүріндегі әйел адам жаулығы ортаға тасталса, ол жанжалды тоқтату белгісі болған. Осы эпизод арқылы жаулық матасының бейбітшілік рәмізі ретінде қарастыруға болатының байқаймыз.

Эпоста ғана емес, қазақтың тұрмыс-салт рәсімдерінде, мақал-мәтелдерінде де матаға қатысты бейнелі тіркестер молынан ұшырасады. Мысалы, «Жібектей нәзік», «мақпалдай жұмсақ», «барқыт жүрек» деген теңеулер әлі күнге дейін қыздың, әйелдің жақсы қасиеттерін сипаттауда қолданылады. Осы тіркестерде жібек – нәзіктік эталоны, мақпал – жұмсақтықтың, барқыт – жүректің жылылығының нышаны іспетті. Халық даналығында қыз баланы ең асыл затқа теңейтін «Жібектен артық қыз жоқ» деген мақал бар. Мұнда «жібек» сөзі ең жақсы, ең бағалы деген ұғымды білдіреді, яғни қыздың қадыр-қасиетін асырып айту үшін қолданылған. Сол сияқты «Бойжеткен мақпал болса, анасы құт» деген мәтел белгілі – мұнда мақпалдай қыз өсірген ана бақытты деген мағынада, мақпал – үлгілі, жұғымды қыздың метафорасы. Бұл мысалдар қазақ фольклорында матаның тек бұйым ретінде ғана емес, әлеуметтік-эстетикалық

идеалдардың көрсеткіші ретінде орын алғанын дәлелдейді.

Халық әндерінде де шүберек пен мата түрлері кейіпкердің көңіл-күйін, әлеуметтік халін аңғартатын элемент ретінде келтіріледі. Мысалы, қыз ұзату жырларында ақ жаулық – анасының қызын ақ жолға шығарып салу белгісі, ал қызыл шарқат (шарқат – шәлі, орамал) – жастардың ғашықтық белгісі ретінде айтылуы мүмкін. Бұндай ұсақ детальдар тұтас шығармада үлкен символдық жүк арқалайды.

Жалпы, фольклордағы материалдық мәдениет элементтерін зерттегенде мата атауларының ерекше поэтикалық қызмет атқаратынын байқаймыз. Олар арқылы автор (немесе халық шығармашылығын жеткізуші ақын-жырау) кейіпкердің әлеуметтік статусын, эмоционалдық жай-күйін немесе оқиғаның маңызын жанама түрде көрсеткен. Айталық, «жыртыс» ұғымы – тұрмыс-салт өлеңдерінде көбіне қуаныш, той-думанның символы, жаңа түскен келіннің құрметіне көпке таратылатын сыйлық ретінде суреттелсе, ақыреттік мата (кебін) – жоқтау жырларда өмірдің қамшының сабындай қысқалығын меңзеп, фәниден бақиға аттанудың белгісі ретінде көрініс табады. Осылайша, қазақ фольклорында мата атаулары ұлттық дүниетанымның бір бөлшегіне айналып, түрлі астарлы мағынамен өріліп отырады.

Антропонимиялық мағынасы. Қазақ мәдениетінде бағалы маталардың атауларын қыз балаларға есім ету дәстүрі ерекше құбылыс ретінде танылған. Антропонимикада бұл құбылыс – есімдердің семантикасы тұрғысынан қарағанда – халықтың қызды қымбатқа балап, оны ең нәзік, ең әдемі затқа теңеу үрдісінен туындаған. Ел арасында күні бүгінге дейін кең тараған әйел есімдерінің біразы тікелей мата атауларынан құралған: *Жібек, Мақпал, Торғын, Берен, Қамқа, Баршын, Шұға, Қатипа, Дүрия, Қырмызы, Құлпы, Баршын, Батсайы, Манат* және т.б. Бұл есімдердің әрқайсысы өз негізіндегі матаның қасиетін меңзейді. Мысалы, Жібек

– жібектей нәзік, әсем болсын деп қойылса, Мақпал – барқыт (мақпал матасы) тәрізді жұмсақ мінезді, мейірімді болсын деген тілекпен қойылған. Қамқа есімі қыз балаға алтын зерлі парчадай жарқыраған ажарлы болсын деп, Торғын – торғын кездемедей үлбіреген талдырмаш болсын деп, ал Қырмызы (кейде қыздың аты) – қырмызы қызыл матаның аты арқылы қыздың жайнаған, ашық жүзді боларына сеніммен қойылған. Осылайша, ата-ана қызын қымбат матаның қасиеттеріне теңеп, эстетикалық эталон жасайтын болған.

Халық арасында мұндай «матадан шыққан» есімдер эстетикалық қызметімен қатар тәрбиелік мән де атқарған. Қыз бала өз атындағы қасиеттерді ақтауға тырысқан, үлкендер де оған сол қасиеттерге сай өнеге беруге ұмтылған. Мысалы, Жібек атының иесіне «жібектей нәзік бол» десе, Мақпал есімді қызға «мақпалдай мінезің жұмсақ болсын» деп тілек айтқан. Бұл антропонимиялық құбылыс туралы Мұхтар Әуезов те өзінің жазбаларында атап өткен: «Қыз-Жібек» эпосындағы Жібек бейнесін сипаттай келе, оның аты бүкіл шығарманың поэтикалық өзегін құрайтынын көрсеткен.

Айта кету керек, қазақ халқында қыздарға тек матаның атауын ғана емес, жалпы бағалы заттар мен аң-құс атауларын да қою кең таралған. Мысалы, Алтын, Күміс, Гауһар (гауһар – гауһар тас), Маржан секілді асыл тастар мен металл атаулары, Құндыз, Камшат тәрізді бағалы аң терілері атаулары да қыз есімі ретінде қойылып келген. Мұның барлығы «қыз – шаңырақтың қазынасы» деген түсініктен туындағаны анық. Ғалымдардың пайымдауынша, ертеде түркі халықтары қыздарын ең қымбат дүниелерге теңеп, солардың атын берген, өйткені қыз баланы ерекше бағалаған.

Осы үрдісте матадан туған есімдер өте кең таралған, әсіресе жібек пен түрлі қымбат маталардың аттары қыздарға жиі қойылғаны байқалады. Қазіргі кезде де Қазақстанда Жібек, Мақпал сынды есімдерді кездестіруге болады, бұл – ұлттық атаулардың өміршеңдігінің бір көрінісі.

Дегенмен Торғын, Қамқа, Шұға сияқты бір кездері танымал болған есімдер сирек қойылады. Бұның себебі де заман ауысуына байланысты сөздің қолданыстан шығып қалуы: мысалы, «Шұға» сөзінің мағынасы көпшілікке түсініксіз болуы мүмкін (кең мағынасында «матия», сукно мата), «Торғын» да сөйлеу тілінде қолданылмайтын көнерген сөзге айналған. Соған қарамастан, әдебиет пен өнер туындыларында бұл образдық есімдер ұмытылмай келеді: белгілі жазушы Бейімбет Майлиннің «Шұғаның белгісі» повесінде Шұға есімді арудың трагедиясы суреттелсе, қазіргі кино мен әдебиетте Гүлбаршын, Мақпал сынды кейіпкерлер образында олардың атына сай әсемдік пен нәзіктік сипатталады. Бұл – көне «маталық» есімдердің мәдени жадта сақталуының айғағы.

Жібек – әлемнің көптеген халықтарында қымбаттығы мен әдемілігімен әйгілі болған материал, ал қазақтар үшін ол нәзіктік пен сұлулықтың, ізеттілік пен байлықтың нышаны. Осы қасиеттерді білдіретін Жібек есімі де қазақ қыздары арасында кең тараған. Жібек, шынында да, өз тегіне сай нәзік, жылтыр әрі құнды мата, сондықтан бұл есімді қыздарға беруде арнайы мағына болды: ол үшін қыз өзінің сыртқы сұлулығы мен ішкі нәзіктігін, бай рухани әлемін білдірді.

Барқыт – өте нәзік әрі қымбатты, түкті мата. Барқыттың ерекше жұмсақтығы мен жылтырауы қазақ халқының назарын аударады. Барқыт қыздың жібектей әрі биязы екендігін білдіреді. Барқыт есімінің өзі оның есімімен тіркескен адамға да жұмсақтық, жылтырлық, сән-салтанат сезімін сыйлайды.

Барқыт есімі қазақтың аңыздары мен ертегілерінде де кездеседі, қыздың сұлулығы мен мейірімділігі көбінесе барқыттай болуға теңеледі.

Мақпал – түкті әрі жұмсақ барқыттың бір түрі. Бұл мата ерекше жылу береді, әрі оны қазақ халқында тек бай адамдар қолданған. Мақпал есімі де соларға тән қасиеттерді білдіреді: нәзік, жұмсақ,

жылытушы, ерекше күтімді қажет ететін. Қазақтың ежелгі мақал-мәтелдерінде Мақпал есімінің мағынасы сұлулықтың, нәзіктіктің, бірақ сонымен қатар қайсарлықтың символы ретінде кездеседі. Бұл есім арқылы қыздың қайсарлығы мен әдемілігін бейнелеген.

Қамқа – алтын мен күмістен әшекейленген, жоғары сапалы, әдемі мата. Қамқа – қазақтың ең қымбат және ең нәзік маталарының бірі болып саналады. Бұл есімді қыздар үшін беріп, олардың ерекше сұлулығы мен қоғамдағы жоғары орнын көрсеткен.

Қазақтың ауыз әдебиетінде әйел есімдерімен аталатын, көпшілікке танымал емес маталардың да өз орны бар. Олар тек сәнділікке ғана емес, сонымен қатар мәдени мұра мен халықтың көркемдік дүниетанымын көрсететін символдық элементтер ретінде кездеседі. Бұл маталар қазіргі қоғамда көп қолданылмайтын немесе ұмытылғанымен, олар кейіпкерлердің бейнесін жасауда маңызды рөл атқарып, олардың жеке қасиеттері, әлеуметтік жағдайы, тіпті тағдырының символына айналады. Мысалы:

Зеріп – қазақтың көне атауы, ол да ерекше мағынаға ие жұқа маталармен байланысты. Халық поэзиясы мен жырларында Зеріп есімі әйелдік талғампаздық пен сұлулықты бейнелейтін жібек немесе нәзік барқыт сияқты биязы маталарды сипаттау аясында пайда болуы мүмкін. Қазақ эпосында дәулетті де асыл әйелдер бейнеленген Зеріп әлеуметтік жағдайы жоғары, талғампаздығы мен қайталанбас сұлулығы бар әйелді бейнелей алады.

Қазақ есімдерінің ішінде әйелдерге тән есімдер көбінесе табиғатпен байланысты, әрі сол табиғаттағы әдемі құбылыстарға тән болатын.

Дурия – бұл қыздың тағы бір есімі, ол жиі жылтырлық пен сұлулықпен байланысты, дурия (сары жібек) матасы. Бұл материал жоғары бағаны, жоғары сапа мен сұлулықты білдіреді, ал фольклор контекстінде ол әйелдің аспандық

жаратылыс ретіндегі жарқырауын немесе ғажайып сұлулықты бейнелей алады.

Мауыты – әйел есімі сияқты жұмсақтық пен жылулықты бейнелейтін мата. Қазақ поэзиясында мауыты нәзіктік пен қамқорлық метафорасы ретінде жиі кездеседі. Бұл есімге ие әйел жайлылық пен жайлылықтың тірегі ретінде, жылытатын және тартатын жұмсақ және жылы материал ретінде бейнеленген.

Эпостар мен ертегілерде мауыты әйелдердің киім киетін мата ретінде жиі айтылады, ал материалдың өзі жайлылықты, қорғауды, қамқорлықты білдіреді.

Баршын – жіңішке әрі әдемі жолақты жібек, оны поэзияда талғампаздық пен талғампаздықтың белгісі ретінде аты аталған әйел бейнесімен де байланыстыруға болады. Бұл мата жеңілдігімен, әуестігімен және сұлулығымен байланысты болуы мүмкін және жұқа, нәзік, бірақ күшті кейіпкердің бейнесін жасау үшін қолданылады.

Қырмызы – құндылық пен әдемі, қымбат өмірмен байланысты қымбат қызыл жібек мата. Бұл атау әндер мен өлеңдерде жиі кездеседі, онда ол күшті құмарлық, махаббат пен терең сезімдерді білдіреді.

Жалпы алғанда, қазақтың дәстүрлі мататану лексикасы сан алуан тілдік қабаттардан құралғанын көрдік. Төмендегі кестеде негізгі мата атауларының шығу тегін жинақтап көрсетілген.

Дәстүрлердегі қолданысы. Қазақтың салт-дәстүрлері мен рәсімдерінде де мата ерекше рөл атқарған. Әрбір өмірлік цикл кезеңіне байланысты өткізілетін рәсімдерде мата атаулы бұйымдар бар және олардың өзіндік атаулары мен мән-мағынасы болған. Шілдехана және бесікке салу сынды бала туылғанда жасайтын жоралғыларда жаңа туған нәрестені алғаш қымтап орайтын ақ мата «қызыл жаялық» деп аталған. Бұл жаялықтың түсі қызыл болуының себебі – сәбидің өміріне тек жақсылық пен жылулық тілегендіктің белгісі. Кей өңірлерде оны «қан шүмек» деп те атаған. Сонымен қатар, нәрестенің қырық күндік тойында

туыстарынан жиналған әртүрлі маталардан тігілген «ит көйлек» (немесе «қырық бөз көйлек») кигізу дәстүрі болған. Мұндағы «ит көйлек» – балаға көз тимесін, ұзақ өмір сүрсін деген ырыммен дайындалатын, әр бөлігі түрлі туыстары берген матадан құралған көйлек. «Ит көйлек» жасау арқылы жаңа туған сәбиді рулық-туыстық ортаға қабылдау, үлкендердің батасын сіңіру рәсімі орындалған. Бұл дәстүрде матаның әр қиындысы ұрпақтар сабақтастығын, туыстық байланыстарды және тіл көзден сақтау рәсімімен байланыста болған. Жасөспірім жастан асқан соң, адам өмірінде ең үлкен белестердің бірі – үйлену тойы. Қазақтың үйлену салттарында матаның алатын орны орасан. Құда түсу рәсімінде қалыңдықтың тағзым етуіне арналған шымылдық және болашақ құда-жекжаттарға тарту ретінде қымбат маталар беру жолға қойылған. Мысалы, құдалар келе жатқанда «құдағи жүзік» пен бірге бағалы шәйі немесе жібек кездемеден кесек маталар сыйға ұсынылған. Қалың малдың құрамында да көбіне бірер бөз немесе парша қосылғаны кей деректерде айтылады. Бұның бәрі матаға материалдық құндылық затына қоса, сыйластықтың белгісі деген мағына дарытқанын көрсетеді.

Үйлену тойы кезінде жыртыс тарату дәстүрі ертеден келе жатқан салттардың бірі. «Жыртыс» деп үйлену тойына келген қауымға тең бөлініп таратылатын түрлі-түсті матаның кесінділерін атайды. Әдетте, жыртысқа алдын-ала бірнеше метр мата дайындалып, оны той басталарда немесе беташар соңында жақын жеңгелер қауымы жыртып-жыртып жұртқа үлестірген. Жыртыстан үлес алған адам оны өзіне қасиетті тұмар, естелік ретінде сақтап немесе тұрмыста қолданған. Жыртыс тарату – келін түсіру қуанышына жиналған көпшілікпен бірге бөлісу, қуанышты шашу ырымы. Мұнда жыртыс ретінде көбіне ақ немесе ашық түсті, жұқа маталар таңдалған, бұл – жаңадан құрылған отауға ақ жол тілеп, шаңырақтың берекесі көп болсын деген ізгі ниетті білдіреді.

Маталар қазақтың бітімгершілік, бата алу-беру, естелік қалдыру рәсімдерінде де жиі ұшырасады. Мысалы, бұрын ру-тайпа арасында бейбіт келісім жасалса немесе екі жақ араздықты доғаруға уағдаласса, сол келісімді бекіту нышаны ретінде ақ мата немесе киім алмастырған. Оны «бітім шапан» деп атаған, әдетте ақ түсті шапан немесе ақ көйлек берген. Әйелдердің жаулығы да кейде араағайындық рөл атқарған – жоғарыда айтылғандай, жаулық тастау арқылы жанжал тоқтату – соның айғағы. Бұдан бөлек, қазақта үлкенге құрмет, сый ретінде шапан жабу дәстүрі бар, мұнда бағалы барқыт немесе ақ сауыт шапан ұсынылады. Бұл дәстүрде шапан – тек сыйлық емес, символдық мағынасы тереңдегін білдіретін рәсім.

«Араздасқан, кешірім сұраған адамдар әйелдің ақ жаулығының киесін сөзге тиек еткен. Қазақ халқы «Жақсы адамның ашуы шәйі орамал кепкенше» деген сөзі арқылы кекшіл болмауға, кешірімшіл болуға шақырған. Шәйі орамал түрлі түсті жібек матадан тігіледі. Қазақтар жібек матадан жасалған орамалдың ләтте орамал, шашақты орамал түрлерін де қолданған. «Орамал тон болмайды, жол болады» деп орамал қазақтың дәстүрлі кәде сыйына айналған» (Кабдолдина, Картаева 173).

Өлім-жітімге байланысты салттарда да мата басты орындардың бірінде. Марқұмды соңғы сапарға ақтық киізге немесе матаға орау (кебіндеу) – исламдық дәстүрге сай орындалады, қазақта бұл мата ақырет киімі деп аталады. Ел арасында «ақыретке бөз даярлау» деген сөз тіркесі бар, яғни әр адам өзіне өмірінің соңына дейін қажетті ақ матасын алдын ала дайындап қоюы керек деп ұққан. Марқұмның денесі ақ матаға оралып, сол қалпында жер қойнына тапсырылады – бұл ақтық мата тазалықтың, фәниден бақиға аттанудың белгісі. Сонымен қатар, жақындары қазан көтеріп, садақа асында марқұмның рухына бағыштап жұртқа жаңа мата үлестіру «тәбәрік» ырымы да кей жерлерде болған. Мұндағы мақсат – ұзақ

және өнегелі ғұмыр сүрген адамның өмір жолы жұғысты болсын немесе сондай жасқа жету. Әлбетте, бұл жағдайда да мата атаулары (бөз, шыт, бөз көйлек, т.б.) аталып отырған.

Қорыта айтқанда, қазақтың дәстүрлерінде матаның қызметі екіжақты: біріншіден, практикалық (киім-жабдық ретінде), екіншіден, рәміздік-символикалық. Әрбір рәсімде қолданылған матаның өз түсі, өз атауы, соған сай жүктелген мәні бар. Сол арқылы мата адам өмірінің басты өткелдерінде (туудан бастап өмірден озғанға дейін) әрдайым бірге болып, дәстүр мен сабақтастықтың көрінісі болған. Осы салттық қолданыстар кезінде аталатын мата атаулары да халық жадында қасиетті ұғым ретінде бекіген. Бүгінде кейбір салт-дәстүрлер азайып бара жатса да, солармен бірге аталған ұғымдар да көмескіленгенімен, этнографиялық жазбалар мен ғылыми еңбектерде олардың сипаттамасы сақталған. Бұл деректер ұлттық тілді жаңғырту үшін маңызды негіз бола алады.

Мата атауларының пассивтену себептері. Біріншіден, Қазіргі қазақ тілінде жоғарыда қарастырылған көптеген мата атаулары күнделікті қолданыстан шығып қалған, олардың біршамасы тек тарихи немесе әдеби - поэтикалық қолданыста ғана кездеседі. Мұның бірнеше себептері анықталды. Ең басты себеп – тілдік кірме сөздердің ықпалы. XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырда қазақ қоғамы Ресей империясының, кейін Кеңес Одағының құрамында болған уақытта тұрмысқа көптеген жаңа бұйымдар, соның ішінде фабрикалық маталар енді. Оларды көбінесе орыс тіліндегі атауларымен қабылдады: мысалы, шыт, бәтес, сәтен, атлас, сатин тәрізді сөздер тілімізге сол кезеңде сіңді. Бұрынғы қолданылған дүрия, жібек, қатипа сияқты төл не шығыстық атаулар біртіндеп шеттетіліп, жаңа атаулар қалыптасты. Кейбір маталардың орысша атаулары қазақша нұсқада қалды (мысалы, «ситец» матасы - «сиса» деп аталса, «бархат» сөзі -

«барқыт» немесе «мақпал») атаулырымен қалыптасты.

Екіншіден, әлеуметтік-мәдени өзгерістер әсер етті. Дәстүрлі қоғамда матаның түрі адамның статусын айқындаса, заманауи қоғамда ондай роль бәсеңдеді. Жас ерекшелігіне қарай матаны бөле-жару (қыздарға – торғын мен дүрия, үлкендерге – қалың шұға, т.б.) дәстүрі де жойылды. Осылайша, матаның әлеуметтік нышан қызметі кеміген соң, арнайы атаулардың қажеттілігі де азайды.

Үшіншіден, дәстүрлі қолөнердің тоқырауы. Бұрын қазақ даласында киіз басу, тоқымашылық өнер жақсы дамыған еді, сондықтан олардың айналасындағы лексика да бай болған. Қазір оларды фабрикалық өнімдер толықтай ығыстырғандықтан, мысалы, киіз үйге қажетті шымши, текемет, алаша, бөстек секілді бұйым атаулары да қолданыстан шығып қалды. Сол сияқты, жүн маталарға қатысты шұға, мауыты тәрізді сөздер де өндіріс тоқтауымен бірге ұмыт болды.

Төртіншіден, қалалану урбанизация және жаһандану әсері. Қала мәдениетіне бейімделген қазіргі қазақ тілінде сән әлеміндегі халықаралық терминдер (бархат, шифон, креп, шелк, кашемир, т.б.) белең алды. Жастардың сөйлеуінде көнерген сөздер түсініксіз болғандықтан қолданылмайды. Мектеп бағдарламасында да материалдық мәдениетке қатысты көне сөздерге аз көңіл бөлінеді. Нәтижесінде, сөздік қорда бар кейбір атаулар пассив қабатқа өтіп кетті. Мысалы, бұрын әр адам білетін «қамқа» сөзін бүгінгі ұрпақ көне әдебиеттен ғана ұғынуы мүмкін.

Ғылыми тұрғыда, көнерген сөздер лексиканың табиғи эволюциясы десек те, оларды мүлдем қолданыстан шығарып алу тілдің тарихи жадын кемітеді. Қазақ тілінің үлкен түсіндірме сөздігінде маталарға қатысты көптеген атаулар «ескірген» белгісімен берілгенімен, олардың мағынасы түсіндіріліп жазылған. Бұл – аталмыш атаулардың ұмыт болғанымен, толық жойылмағанының дәлелі. Яғни, сөздіктер мен әдебиет беттерінде өмір

сүріп келеді. Бірақ бұқаралық қолданыста болмағандықтан, көпшілік оған мән бермеуі мүмкін.

Маталардың атауларының пассивтенуінің тағы бір себебі – тілдік саясат пен терминологиядағы бірізділіктің болмауы. Кеңес заманында қазақ тілі терминологиясы көбіне орыс тіліне иек артты; сол үрдіс Тәуелсіздік жылдарының алғашқы кезеңінде де жалғасты. Тек соңғы жылдары ғана тілді жаңғырту, ұлттық терминдерді қайтадан қолдану туралы қозғалыстар басталды. Дегенмен, жеңіл өнеркәсіп пен тоқыма атаулары бойынша жүйелі шаралар аз. Бұл саладағы терминдердің көпшілігі әлі күнге орысша немесе ағылшынша қалыпта. Сондықтан қазақша баламаларды қалыптастыру кешігіп келеді.

Соңында, ұрпақтар сабақтастығының үзілуі де әсерін тигізуде. Бұрын үлкен әжелеріміз қыздарының жасауына қажетті бұйымдарды, соның ішінде құрақ көрпе, текемет, кілемдерді атап, қандай матадан тігу керектігін үйретіп отырса, қазір бұл білім біртіндеп үзілген. Матаның түрлерін атау түгілі, қолдан тігу дәстүрі сиреді. Осылайша, атадан балаға жететін тәжірибе жұтаңдаған соң, сөздік қорда сол бағытта кедейленуі ықтимал.

Жоғарыда аталған себептердің барлығы қазақтың мата атауларының қазіргі таңда күнделікті өмірден алыстап, пассив сөздер қатарына өтуіне негіз болды. Алайда бұл құбылысты тоқтатып, керісінше, көне атауларды жаңғырту – мүмкін нәрсе. Ол үшін арнайы шаралар мен уақыт талап етіледі, төменде соларға тоқталамыз.

Жаңғырту жолдары. Көнерген сөзді қайта түлету – кешенді әрі көпқырлы үдеріс. Маталардың қазақша атауларын жаңғырту үшін лингвистикалық, мәдени және білім беру салаларында бірқатар нақты қадамдар ұсынылады.

1. Лексикографиялық жұмысты жандандыру. Ең алдымен, қазақ тілінің терминологиялық қоры ұлттық колоритті ұғымдармен толықтырылуы тиіс. Жаңадан еніп жатқан маталарға (мәселен,

синтетикалық мата түрлері, заманауи тоқыма бұйымдары) қазақша балама жасағанда, мүмкіндігінше тарихи атауларды бейімдеп қолдану керек. Мысалы, «Дүрия» сөзі көне жібек матаны білдірген, бүгінде «маттық жарқырау» эффектісі бар маталар көп – соларға осы атауды қайта тірілтуге болар еді. «Шұға» – бұрын жүн мата болатын, қазір таза жүннен мата түрлері аз. Алайда жүн қоспасы бар қалың материалдарға осы атауды беріп, тілге кіргізуге болады. Тіл мамандары мен салалық мамандар бірлесіп, тоқыма өндірісінің терминологиясын ұлттық негізде қайта қарастыруы қажет. Бұл – уақыт талабы.

Сонымен қатар, қолданыста бар бірақ көпшілік біле бермейтін атауларды түсіндірме сөздіктерде кеңірек көрсетіп, мысалдармен бекіту керек. Мысалы, 15 томдық «Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде» қамқа, мақпал, шұға секілді сөздердің анықтамасы берілгенімен, заманауи баламалары көрсетілмеген (Нұрмағанбетов 189). Егер бұл атауларды қазіргі оқырманға түсінікті тілмен, мүмкін суреттерімен қоса таныстырса, қабылдауы жеңіл болмақ.

2. Білім беру мен насихат. Мектеп бағдарламасына «қазақ мәдениеті» немесе «этнография» сабақтары аясында дәстүрлі бұйым атауларын үйрететін арнайы бөлімдер енгізуге болады. Қазақтың ұлттық киімдері мен қолөнері туралы тарауларда маталардың түрлері, олардың атаулары туралы мәлімет берілуі тиіс. Бұған қоса, қазақ тілі мен әдебиеті сабақтарында классикалық әдеби шығармалардағы көнерген сөздерді талдау кезінде мата атауларына тоқталып, мағынасын түсіндіру пайдалы. Мысалы, «Шұғаның белгісі» хикаятын оқытқанда, Шұға есімінің мәнін, ол мата атауынан шыққанын айтып өтсе, оқушылардың қызығушылығы артып, сөз қадірін түсіне бастар еді.

Көпшілікке насихат құралдары ретінде теледидар, радио, интернетті қолдануға болады. Мысалы, ұлттық арнада этнография туралы бағдарламалар,

танымдық роликтер шығарып, қазақтың ежелгі киім-кешегі, оның материалдары, атаулары туралы қызықты сюжеттер көрсету – бір тәсіл. Әлеуметтік желілерде қазіргі жастарға арналатын «бір күн – бір сөз» сияқты жобалар арқылы көнерген сөздерді жаңғыртып, трендке айналдыруға болады. Кезінде осындай әдіспен біраз тарихи сөздер көпшілік аузында қайта жаңғырып еді (мысалы, «қыран-тұғыр», «домбыраның пернесі» сияқты терминдер). Мата атаулары да ықшам видео, инфографика түрінде таныстырылса, кең аудиторияға жол табары анық.

3. Мәдени шаралар және туризм. Халықаралық тәжірибеде мәдени мұраны жаңғырту фестиваль, көрме, шеберлік сабақтары арқылы жүзеге асып жатады. Қазақстанда да қолөнер шеберлерінің көрмелерін ұйымдастырғанда, сол жерде ұлттық маталар мен олардың атауларын қоса насихаттау артық болмас еді. Мысалы, «Қазақтың дәстүрлі киімдері» көрмесінде тек киімді көрсетіп қоймай, оның материалы – барқыт па, шұға ма – сол туралы ақпарат беру қажет. Әсіресе, музейлерде интерактивті экспозициялар жасап, келушілерге дәстүрлі матаның үлгісін ұстап көріп, атын жадына сақтап қалатындай әсер қалдыру маңызды. Бұл ретте шетелдік туристерге де түсінікті болу үшін, әр атаудың ағылшынша қысқа түсіндірмесін қосып қоюға болады (мәселен, «Қамқа – gold-brocaded silk fabric» деген сияқты) (Алпысбаева 9).

Этноауылдар мен туристік нысандарда ұлттық киімдерді киіп көру, киіз басу, құрақ жасау, құрал-жабдықтарымен танысу шараларында шеберлер әр мата түрін өз атауымен атап үйретсе, қатысушылар тың жаңа сөз үйренген болар еді. Осылайша, мәдени туризмді де тіл жаңғыртумен ұштастыруға мүмкіндік бар.

4. Антропонимикалық дәстүрді жалғастыру. Жоғарыда айтылғандай, қазақ қоғамында қыздарға матадан туындаған есім қою дәстүрі болған. Қазіргі заманда кейбір ата-аналар баласына ерекше, сирек есім іздейді. Осы орайда, көне атауларды

жаңғыртып, оларды қайтадан жағымды мәнде ұсыну арқылы антропонимияға қайтаруға болады. Мысалы, бүгінде Жібек есімі қайтадан трендке айналғаны байқалады – бұл, әрине, кино мен әдебиет ықпалымен. Сол сияқты, Мақпал есімі де танымалдығын жоғалтқан жоқ. Ал Торғын, Қамқа, Дүрия, Батсайы, Берен, Баршын, Шұға, Қатипа, Қырмызы, Құлпы, Баршын, Манат сынды есімдерді өнер туындылары арқылы немесе БАҚ арқылы дәріптеп, жаңа образдарда пайдалансақ, оларды да жұртшылық жылы қабылдауы ғажап емес. Антропонимдердің жаңғыруы – сол атаудың тілде активтенуіне тікелей әсер ететін фактор. Өйткені есім ретінде күнделікті қолданыла бастаған сөз ұмытылмайды. Сондықтан қазіргі мәдени өнімдерде (кино, әдебиет) кейіпкерлерге осындай символдық тарихи есімдерді беру – тиімді жолдың бірі.

5. Мемлекеттік тіл саясаты аясында қолдау. Тілдің тарихи негіздерін жаңғырту – мемлекеттік маңызы бар шаруа. Сондықтан құзырлы мекемелер (Тіл комитеті, TerminCom терминология комиссиясы, т.б.) тарапынан осы бағытта арнайы жобалар жасалуы керек. Мысалы, «Архаизмдер және тарихи лексиканы жаңарту» атты ғылыми-тәжірибелік жоба қолға алынып, соның бір тармағында мата атаулары қамтылса құба-құп. Жобаның нәтижесінде жаңа сөздік, оқулық немесе көпшілікке арналған альбом шығаруға болады. Сонымен бірге, «Мәдени мұра» секілді мемлекеттік бағдарламалар аясында ұлттық қолөнерді жаңғырту шараларына тіл мамандарын да қатыстырып, сол дәстүрлі өнімдердің атауларын стандарттау, біріздендіру жұмысын жүргізген жөн. Терминком бекіткен сөз ресми қолданысқа еніп, оқулықтар мен БАҚ-та тұрақты қолданылса, бұқаралық сипатта таралады.

6. Қолданбалы өнерді дамыту. Ақырында, қазақтың тоқыма және тігін өнеркәсібін дамыту да тілге жанама әсерін тигізеді. Егер отандық дизайнерлер мен өндірушілер өз өнімдерін шығарғанда ұлттық атауларды бренд ретінде алса, өзі-ақ

жарнама болып таралар еді. Мысалы, бір киім не мата брендин «Qamqa» деп атаса, әлемге танымал ету арқылы сол сөзді қайта жаңғыртады. Мұндай тағылымды трендтер бұрын да болған: шетелде «пашмина» деп аталатын шәлі бар, сол өзі шыққан өңірдің атауымен аталып бүкіл әлемге таралды.

Қорыта айтқанда, маталардың қазақша атауларын жаңғырту тек тілтанушылардың ғана емес, бүкіл қоғамның ортақ міндеті. Бұл жолда ғалымдар, ұстаздар, мәдениет қайраткерлері мен мемлекеттік құрылымдар күш біріктірсе, нәтижелі болары сөзсіз. Ұлттың тілі – оның жадын сақтаушы құралы. Ал маталарға қатысты байырғы атаулар – сол жадтың бір бөлігі, ұлттық болмыстың айнасы. Оларды қайта тірілту арқылы біз бір жағынан тіліміздің тарихын түлетеміз, екінші жағынан мәдени үрдістеріміздің сабақтастығын қамтамасыз етеміз. Зерттеушілер атап өткендей, тілдің тарихи негіздері берік болса, оның болашағы да жарқын болмақ. Ендеше, маталардың қазақша атауларын жаңғырту – тек лингвистикалық қадам емес, рухани жаңғыру жолындағы маңызды әрекет деп түсінген абзал.

Қорытынды. Зерттеу нәтижелері бойынша мынадай қорытындылар жасалды:

1. Маталардың қазақша атаулары – ұлттық лексикамыздың бірегей құрамдас бөлігі. Қазақ халқы тарихи даму барысында әртүрлі маталарға өзіне тән атау беріп, оларды күнделікті өмірде кең қолданған. Бұл атаулар материалдың түрі, сапасы, өңделуі мен құндылығын дәл сипаттаған және халықтың дүниетанымында терең із қалдырған.

2. Көптеген дәстүрлі атаулар уақыт өте келе қолданыстан шығып қалған. Әсіресе XX ғасырда өзге тілдердің ықпалымен қазақ тіліндегі мата атауларының бірқатары қолданыс аясын тарылтты. Бүгінде маталардың атауларының көбі арнайы әдебиеттер мен сөздіктерде ғана сақталған, ал белсенді сөйлеу тілінде сирек ұшырасады. Бұл

құбылыс тілдегі тарихи сабақтастықтың үзілуіне әкелуі мүмкін.

3. Дәстүрлі мата атаулары қазақ мәдениетінде маңызды рөл атқарған. Фольклор мен эпоста олар поэтикалық символдар ретінде көрініс тапқан (мысалы, Жібек – сұлулық символы, мақпал – жұмсақтық белгісі). Салт-дәстүрлерде мата бөліктері (жыртыс, жаулық т.б.) бейбітшілік, құрмет, қайырымдылық мәнін үстеген. Сонымен қатар, бұл атаулар қыз балалардың есімдерінде орын алып, тәрбие құралына айналған.

4. Маталардың көне атауларын жаңғырту – ұлттық тілдің байлығын сақтап, оны келер ұрпаққа жеткізу үшін қажет шара. Тілдің тарихи лексикасын қайта жандандыру қазіргі заманда оның қолданыстық әлеуетін кеңейтеді, мәдени бірегейлікті нығайтады. Зерттеу барысында анықталғандай, бұл іске қатысты нақты қадамдар – оқыту, насихаттау, терминологиялық үйлестіру, мәдени және өндірістік интеграция – ұсынылады.

5. Жаңғырту жұмыстары нәтижелі болуы үшін кешенді бағдарлама керек. Онда ғылыми-зерттеу (көне атауларды жинақтау, жүйелеу), білім беру (оқу бағдарламаларына енгізу), бұқаралық ақпарат (ақпараттық кампания) және мәдени-өндірістік (жәрмеңкелер, брендтеу) компоненттері тоғысуы тиіс.

Қорыта айтқанда, маталардың қазақ атауларын зерттеу және жаңғырту мәселесі – тек лингвистикалық зерттеу нысаны ғана емес, ұлттың мәдени жадын жаңғыртудың бір тетігі. Бұл бағыттағы ізденістер қазақ тілінің тереңдігі мен байлығын тағы бір қырынан ашып, оны заман талабына сай дамытуға үлес қосады деп сенеміз. Ұсынылған ғылыми және практикалық шараларды жүзеге асыру нәтижесінде ұлттық лексиканың осы қабаты қайтадан халқымыздың игілігіне жарап, қазақтың төл мәдениетінің жандануына септігін тигізбек.

Әдебиеттер тізімі

Арғынбаев, Халел. *Қазақ халқының қолөнері*. Алматы: Өнер, 1976.

Ахметжанова, З. Қ. *Қазақтың дәстүрлі қолөнері*. Алматы: Қазақ университеті, 2002.

Бабалықұлы, Жағда. *Қазақтың дәстүрлі мәдениеті*. Алматы: Дәуір, 2010.

Ерофеева, И. В., және Э. Т. Усманова. *XVIII–XIX ғ. басындағы қазақ билеуші элитасының айырым белгілері*. Алматы, 2014.

Жәнібеков, Өзбекәлі. *Этнография очерктері*. Алматы: Жазушы, 1983.

Игілікова, С. И., және М. М. Малбақов. “Қазақ тілі тарихындағы мата атаулары туралы.” *Наука и жизнь Казахстана*, no. 5, 2019, 163–167 б.

Кабдолдина, Г., және Т. Картаева. “Жаулық және орамал: қолөнер туындысы ретінде.” *Отан тарихы*, no. 1 (85), 2009, 173–189 б.

Қадырханқызы, Ж. *Қазақ сәндік-қолданбалы өнерінің терминдері*. Алматы: Ұлттық музей, 2018.

“Қазақ есімдерінің шығу тегі мен мағынасы.” *Abai.kz*, <https://abai.kz/post/6635>. Accessed 20 May 2026.

Қасиманов, Сәбит. *Қазақ халқының қолөнері*. Алматы: Қазақстан, 1969.

Күннанбаева, С., ж. б. “Ресей этнография музейіндегі қазақ дәстүрлі киімдерінің атрибуциясы.” *International Journal of Environmental and Science Education*, vol. 11, no. 10, 2016, pp. 309–318.

Марғұлан, Әлкей. *Ежелгі жыр, аңыздар*. Алматы: Жазушы, 1985.

Нұрмағанбетов, Әбдуәлі. *Бес жүз бес сөз*. Алматы: Санат, 1994.

Сейітов, С. *Қазақ этнографиясы*. Алматы: Атамұра, 2007.

Стасевич, И. В. *Женщина в традиционном казахском обществе*. Алма-Ата: Наука, 1983.

Төлеубаев, Ә. Т. *Қазақтың дәстүрлі шаруашылығы мен мәдениеті*. Алматы: Өнер, 2011.

Хинаят, Б., және А. Сүжикова. *Қазақ халқының ұлттық киімдері: Мата түрлері*. Алматы: Алматы кітап, 2007.

Шөже, М. *Қазақтың дәстүрлі тоқыма өнері*. Астана: Фолиант, 2013.

Alpysbayeva, A., et al. "Translation of Culture-Specific Items from Kazakh into English (in the Case of «Turkistan» by M. Jumabayev)." *Eurasian Journal of Philology. Science and Education*, no. 4, 2023, pp. 195–203.

Ashrafi, M., et al. "Applied Arts: Textiles and Carpets." *History of Civilizations of Central Asia*. Vol. V, UNESCO, 2003, pp. 215–227.

References

Argynbaev, Khalel. *Qazaq khalqynyn qoloneri*. [Crafts of the Kazakh people] Almaty: Oner, 1976. (in Kazakh)

Akhmetzhanova, Z. Q. *Qazaqtyn dasturli qoloneri*. [Traditional crafts of the Kazakhs] Almaty: Qazaq universiteti, 2002. (in Kazakh)

Babalyquly, Zhaghda. *Qazaqtyn dasturli madenieti*. [Traditional culture of the Kazakhs] Almaty: Dauir, 2010.

Erofeeva, I. V., and E. T. Usmanova. *XVIII–XIX gh. basyndaghy qazaq bileushi elitasynyn aiyrym belgileri*. [Distinctive features of the Kazakh ruling elite of the 18th–early 19th centuries] Almaty, 2014. (in Kazakh)

Zhanibekov, Ozbekali. *Etnografiia ocherkteri*. [Ethnographic essays] Almaty: Zhazushy, 1983. (in Kazakh)

Igilikova, S. I., and M. M. Malbaqov. "Qazaq tili tarihyndaghy mata ataulary turaly". [On the names of fabrics in the history of the Kazakh language] *Nauka i zhizn Kazakhstana*, no. 5, 2019, pp. 163–167. (in Kazakh)

Kabdoldina, G., and T. Kartaeva. "Zhaulyq zhane oramal: qoloner tuyndysy retinde". ["Shawl and scarf: as a product of handicraft."] *Otan tarihy*, no. 1 (85), 2009, pp. 173–189. (in Kazakh)

Qadyrkhanqyzy, Zh. *Qazaq sandik-qoldanbaly onerinin terminderi*. [Terms of Kazakh decorative and applied art] Almaty: Ulttyq muzei, 2018. (in Kazakh)

"Qazaq esimderinin shyghu tegi men magynasy". ["The origin and meaning of Kazakh names."] *Abai.kz*,

<https://abai.kz/post/6635>. Accessed 20 May 2026. (in Kazakh)

Qasimanov, Sabit. *Qazaq khalqynyn qoloneri*. [Crafts of the Kazakh people] Almaty: Qazaqstan, 1969. (in Kazakh)

Kunanbaeva, S., et al. "Resei etnografiia muzeindegi qazaq dasturli kiimderinin atributsiiasy". ["Attribution of Kazakh traditional clothing in the Russian Museum of Ethnography."] *International Journal of Environmental and Science Education*, vol. 11, no. 10, 2016, pp. 309–318. (in Kazakh)

Marghulan, Alkei. *Ezhelgi zhyr, anyzdar*. [Ancient poems, legends] Almaty: Zhazushy, 1985. (in Kazakh)

Nurmaghambetov, Abduali. *Bes zhuz bes so*. [Five hundred and five words] Almaty: Sanat, 1994. (in Kazakh)

Seitov, S. *Qazaq etnografiiasy*. [Kazakh ethnography] Almaty: Atamura, 2007. (in Kazakh)

Stasevich, I. V. *Zhenshchina v traditsionnom kazakhskom obshchestve*. [Woman in traditional Kazakh society] Alma-Ata: Nauka, 1983. (in Russian)

Toleubaev, A. T. *Qazaqtyn dasturli sharuashylygy men madenieti*. [Traditional Kazakh economy and culture] Almaty: Oner, 2011. (in Kazakh)

Khinaiat, B., and A. Suzhikova. *Qazaq khalqynyn ulttyq kiimderi: Mata turleri*. [National clothes of the Kazakh people: Types of fabrics] Almaty: Almatykitap, 2007. (in Kazakh)

Shozhe, M. *Qazaqtyn dasturli toqyma oneri*. [Traditional Kazakh weaving art] Astana: Foliant, 2013. (in Kazakh)

Alpysbayeva, A., et al. "Translation of Culture-Specific Items from Kazakh into English (in the Case of «Turkistan» by M. Jumabayev)." *Eurasian Journal of Philology. Science and Education*, no. 4, 2023, pp. 195–203.

Ashrafi, M., et al. "Applied Arts: Textiles and Carpets." *History of Civilizations of Central Asia*. Vol. V, UNESCO, 2003, pp. 215–227.

Author information

¹ Gaini Mukhtarova –

Candidate of Philosophical Sciences, Associate professor of the Committee for Control of Education and Science

Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

gaini.mukhtarova2022@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4785-5148

² Malika Toleugaliyeva –

Second year Masters student of

«Scenography (by type),

Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

malikatoleugali@mail.ru

ORCID: 0009-0005-1994-5025

Автор туралы мәліметтер

¹ Мұхтарова Ғайни Сейсенқызы –

философия ғылымдарының кандидаты, БҒСБК қауымдастырылған профессор (доцент), Сценография және сәндік өнер» кафедрасының профессоры),

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

gaini.mukhtarova2022@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4785-5148

² Толеугалиева Малика Мейрамовна -

«Сценография түрлері бойынша» 2 курс магистранты,

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

malikatoleugali@mail.ru

ORCID: 0009-0005-1994-5025

Сведения об авторе

¹ Гайни Сейсеновна – кандидат

философских наук, Ассоциированный профессор (доцент) ККСОН, Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

gaini.mukhtarova2022@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4785-5148

² Толеугалиева Малика Мейрамовна -

магистрант 2 курса

«Сценография (по видам)»

Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

malikatoleugali@mail.ru

ORCID: 0009-0005-1994-5025

XXI ҒАСЫР ЖАҒДАЙЫНДА ФОРТЕПИАНОДА КОНЦЕРТТІК ОРЫНДАУ МӘДЕНИЕТІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ

Аңдатпа: Бұл мақалада XXI ғасыр жағдайында фортепианода ойнауды оқытуда дәстүрлі және заманауи технологияларды интеграциялау мәселесі қарастырылады. Автор көпжылдық педагогикалық тәжірибеге сүйене отырып, классикалық оқыту әдістерін студенттің өзіндік және аудиториялық жұмысы барысында оқу мүмкіндіктерін кеңейтетін цифрлық құралдармен қалай үйлестіруге болатынын талдайды. Ерекше назар концерттік пьесаларға аударылады, өйткені олар көркемдік дамудың негізгі буыны болып табылады және оқушының көркемдік талғамы мен сахналық дайындығын қалыптастырады, сондай-ақ оқу-техникалық материал мен толыққанды орындаушылық тәжірибе арасындағы өтпелі кезең қызметін атқарады.

Жұмыста заманауи музыкалық-педагогикалық технологиялар қарастырылады: цифрлық ноталық кітапханалар, білім беру платформалары, орындауды талдауға арналған қосымшалар, сондай-ақ орындаушылық рефлексияны дамыту құралы ретінде аудио және бейнежазбалар. Виртуалды сахналар мен нейрожелі құралдарының интерпретациялық ойлауды қалыптастыруға және сахналық толқуды жеңуге қалай көмектесетіні көрсетіледі.

Талдау негізінде ұсынылған тұтас педагогикалық модельде дәстүрлі әдістер концерттік репертуармен жұмысқа өтеді, одан кейін цифрлық ортада жалғасып, оқушының толыққанды сахналық мәдениетін қалыптастырумен аяқталады.

Жинақталған нәтижелер фортепиано мектебінің іргелі негіздері мен инновациялық заманауи тәжірибелер арасындағы теңгерімді қамтамасыз ететін гибриді тәсілдің маңыздылығын көрсетеді.

Түйінді сөздер: фортепианолық оқыту,
цифрлық технологиялар,
концерттік пьесалар,
сахналық мәдениет,
музыкалық педагогика,
орындаушылық рефлексия,
гибридті оқыту моделі.

Дәйексөз үшін:

Муханова, Мадия. «XXI ғасыр жағдайында фортепианода концерттік орындау мәдениетін қалыптастырудың музыкалық-педагогикалық технологиялары.» *Eurasian Science and Arts*, т. IV, № 19, 2025, 43-55 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-3. (Орысша)

IRSTI 18.41.01

UDK 785.6

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-3

Madiya Mukhanova ¹

¹ Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana)

MUSICAL AND PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES FOR THE FORMATION OF A CULTURE OF CONCERT PERFORMANCE ON THE PIANO IN THE CONTEXT OF THE 21ST CENTURY

Abstract: The article examines the integration of traditional and modern technologies in piano teaching in the 21st century. The author draws on many years of teaching experience and analyzes how classical teaching methods can be combined with digital tools that expand learning opportunities in the process of independent and classroom work. Special attention is paid to concert pieces as a key element of artistic development, as they form the student's artistic taste and stage readiness, serving as a transitional stage between educational and technical material and full-fledged performing practice.

The paper examines modern music and pedagogical technologies: digital music libraries, educational platforms, applications for performance analysis, as well as audio and video recording as a means of developing performing reflection. It shows how virtual scenes and neural network tools support the development of interpretive thinking and help overcome stage excitement. Based on the analysis, a holistic pedagogical model is proposed in which traditional methods are transferred to work on the concert repertoire, and then into the digital environment, culminating in the formation of a full-fledged stage culture of the student.

The findings emphasize the importance of a hybrid approach that provides a balance between the fundamentals of the piano school and innovative modern practices.

Keywords: piano teaching,
digital technologies,
concert pieces,
stage culture,
music pedagogy,
performance reflection,
hybrid learning model.

Cite:

Mukhanova, Madiya. "Musical and pedagogical technologies for the formation of a culture of concert performance on the piano in the context of the 21st century." *Eurasian Science and Arts*, vol. IV, no. 19, 2025, pp. 43-55. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-3. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.01

УДК 785.6

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-3

Муханова Мадия Аманжоловна¹¹ *Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Казахстан, Астана)***МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ КОНЦЕРТНОГО
ИСПОЛНЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ XXI ВЕКА**

Аннотация: В статье предлагается педагогическая модель формирования культуры концертного исполнительства, основанная на последовательной интеграции традиционных методов фортепианного обучения, включая работу с концертным репертуаром, и современных цифровых технологий. Автор опирается на многолетний педагогический опыт и анализирует, как классические методы преподавания могут сочетаться с цифровыми инструментами, расширяющими возможности обучения в процессе самостоятельной и аудиторной работы. Особое внимание уделяется концертным пьесам как ключевому звену художественного развития, так как именно они формируют художественный вкус и сценическую готовность у учащегося, являясь переходным этапом между учебно-техническим материалом и полноценной исполнительской практикой.

В работе анализируются современные музыкально-педагогические технологии: цифровые нотные библиотеки, образовательные платформы, приложения для анализа исполнения, а также аудио- и видеозапись как средства развития исполнительской рефлексии. Показано, как виртуальные сцены и нейросетевые инструменты поддерживают становление интерпретационного мышления и помогают преодолевать сценическое волнение. На основе анализа предложена целостная педагогическая модель, в которой традиционные методы переходят в работу над концертным репертуаром, а затем – в цифровую среду, завершаясь формированием полноценной сценической культуры ученика.

Полученные выводы подчеркивают значимость гибридного подхода, обеспечивающего баланс между фундаментальными основами фортепианной школы и инновационными современными практиками.

Ключевые слова: фортепианное обучение,
цифровые технологии,
концертные пьесы,
сценическая культура,
музыкальная педагогика,
исполнительская рефлексия,
гибридная модель.

Для цитирования:

Муханова, Мадия. «Музыкально-педагогические технологии формирования культуры концертного исполнения на фортепиано в контексте XXI века.» *Eurasian Science and Arts*, т. IV, № 19, 2025, с. 43-55. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-3. (На русском)

Введение. Современная практика преподавания музыки переживает глубокую и во многом необратимую трансформацию. Эти изменения обусловлены не только стремительным развитием цифровых технологий, но и сменой способов музыкального восприятия, форм художественной коммуникации и требований к подготовке юных музыкантов. Сейчас преподаватели не могут ограничиваться только технической подготовкой учащихся, перед ними стоит задача помочь ученикам развить выразительный, профессионально значимый и театрально зрелый исполнительский язык. Поэтому проблема развития культуры концертного фортепианного исполнительства сегодня особенно актуальна и требует переосмысления в контексте новых образовательных и технологических реалий.

Выразительное интонирование на инструменте продолжает оставаться одной из ключевых основ концертного исполнительства. Оно подразумевает способность ученика создавать яркую звуковую фактуру, художественно выстраивать музыкальную фразу и наполнять исполнение смыслом и внутренней логикой. Недавние исследования показывают, что работа над звуком тесно связана с развитием музыкального познания, эмоциональной саморегуляции и устойчивого сценического присутствия [2]. В нашу эпоху учащиеся оказываются в мире конкурирующих исполнительских моделей и стремительно меняющихся эстетических ориентиров, и именно интонирование на инструменте становится и технической, и идеологической основой их музыкальной коммуникации. Современные исследования, посвященные качеству звука и восприятию тональной выразительности, подчеркивают, что развитие слухового контроля следует рассматривать как важную педагогическую задачу, требующую

целенаправленной методической поддержки [7].

Актуальность данной темы дополнительно подчеркивается изменениями в репертуарной политике детских музыкальных школ, колледжей и университетов. Несмотря на очевидный прогресс, практика зачастую остается смещенной в сторону технической подготовки, а творческое развитие и выразительность исполнения отходят на второй план. Концертные произведения, способные формировать первичный опыт выступлений, художественный вкус и интерпретационную основу, зачастую используются спорадически. Тем не менее, они создают условия для развития музыканта, начиная от первых попыток осознанного сценического присутствия и заканчивая формированием индивидуального художественного стиля. Их роль в развитии музыкального мышления и личностной выразительности подчеркивается в исследованиях, посвященных анализу психологических аспектов концертного исполнительства и преодолению исполнительской тревожности [1].

Ситуация существенно меняется благодаря расширяющемуся спектру возможностей нейросетей, активно внедряемых в образовательную практику. Научные исследования часто рассматривают повышение эффективности обучения с использованием современных технологий, например, интерактивных приложений или автоматизированных систем оценки успеваемости [3, 4]. Новые работы подтверждают, что цифровая среда может усиливать мотивацию, способствовать развитию саморегуляции, углублять анализ выступления и формировать индивидуальную образовательную траекторию [5]. Важно подчеркнуть, однако, что технологии не заменяют художественную природу игры на фортепиано; напротив, они требуют от преподавателя еще более осмысленного методического подхода, способного

поддерживать баланс между традициями и инновациями. Обзор современных тенденций в музыкальном образовании подчеркивает необходимость комплексной интеграции цифровых ресурсов с классическими формами художественного образования, включая работу с концертным репертуаром [6].

Научная новизна исследования заключается в систематизации педагогических приемов, объединяющих традиционную фортепианную школу и цифровые инструменты XXI века в единую модель подготовки учащегося к концертному исполнению. Несмотря на растущий исследовательский интерес к возможностям нейросетей и психолого-педагогическим аспектам музыкального образования, проблема целостного развития культуры концертного исполнительства в новой высокотехнологичной реальности остается недостаточно изученной. Это особенно актуально для методического описания сочетания традиционных педагогических подходов, практики работы с концертным репертуаром и современных технологий исполнительского анализа и самооценки.

Цель данного исследования – выявить и обосновать эффективные музыкально-педагогические технологии, которые направлены на формирование культуры концертного исполнительства у учащихся-пианистов, а также определить методические условия интеграции традиционных и цифровых подходов в современную образовательную практику.

Методология исследования.

Методологической основой исследования является комплексный подход, сочетающий теоретические, аналитические и эмпирические методы. На первом этапе был проведен системный анализ научных публикаций, посвященных развитию интонационной культуры фортепиано, концертному исполнительству, использованию цифровых технологий в музыкальном образовании и психологическим аспектам сценического

исполнительства. В анализ были включены актуальные исследования из международных баз данных (Scopus, Web of Science), что позволило выявить современные тенденции и определить ключевые теоретические основы.

На втором этапе использовались педагогическое наблюдение и анализ практического опыта. Наблюдение проводилось во время уроков игры на фортепиано, концертных репетиций, открытых выступлений учащихся, а также при работе с цифровыми инструментами – аудио- и видеозаписью, приложениями для анализа исполнения и форматами виртуальных концертов. Это позволило оценить уровень развития культуры интонирования, специфику работы с концертными произведениями и степень вовлеченности учащихся в самостоятельную интерпретацию.

На третьем этапе был проведен качественный анализ полученных данных и их сравнение с теоретическими моделями, представленными в современной научной литературе. Особое внимание уделено выявлению педагогических приемов, способствующих развитию художественной выразительности, сценического мастерства и осознанного подхода к выступлениям на сцене. На основе этого анализа сформулированы методические рекомендации по интеграции традиционных и цифровых подходов в обучении юных пианистов.

Эмпирической базой исследования послужил многолетний педагогический опыт автора, включающий работу в системе музыкального образования на протяжении 30 лет. Наблюдения проводились в процессе индивидуальных занятий по фортепиано с учащимися разных возрастных групп (дети, подростки, студенты), а также в рамках подготовки к концертным выступлениям, участия в академических концертах и онлайн-форматах публичного исполнения. Анализировались особенности работы над концертным репертуаром, динамика

формирования исполнительской рефлексии и изменения отношения учащихся к сценическому выступлению при использовании традиционных и цифровых педагогических технологий.

Обсуждение. Культура концертного исполнительства – комплекс навыков и умений, включающий в себя исполнительский, художественный и психологический компоненты. В педагогической практике он проявляется не только в технически грамотном воспроизведении музыкального текста, но, прежде всего, в умении учащегося содержательно и выразительно интерпретировать музыку. Ключевыми критериями развития этого качества являются ясность интонирования, выразительное звукоизвлечение, логичность фразировки и умение сохранять внутреннюю собранность во время сценического выступления. Работа над каждым из этих компонентов идет постепенно, требует последовательной педагогической работы и становится показателем творческой зрелости исполнителя.

Однако культура концертного исполнительства не сводится только к набору исполнительских навыков. Важно учитывать отношение учащегося к самой ситуации выступления, поскольку именно это определяет степень его внутренней вовлеченности в процесс. Ответственное отношение к сцене проявляется во вдумчивой подготовке, понимании своей интерпретационной задачи и стремлении донести до слушателя художественный образ. Наряду с этим развиваются такие качества, как артистизм, коммуникативные навыки, умение вести эмоциональный диалог со слушателем. Эти элементы традиционно ассоциируются с профессиональными исполнителями, но современная педагогическая практика показывает, что их развитие необходимо уже на ранних этапах обучения.

Безусловно, важным является формирование у учащихся осознанной

профессиональной позиции, которая позволит им воспринимать концерт как естественный этап своего творческого развития. Основная педагогическая задача, которая стоит перед преподавателем, – продемонстрировать ценность сценического опыта, помогая юным музыкантам увидеть в нем возможность самовыражения, апробации собственных интерпретаций и взаимодействия со зрителем. Такой подход способствует формированию яркой сценической культуры, в рамках которой психологическая подготовленность, художественная выразительность и точность интонирования образуют единое целое. Именно этот синтез позволяет рассматривать концертно-исполнительскую культуру как самостоятельную педагогическую категорию, определяющую качество профессионального развития юных пианистов.

Традиционные подходы, используемые в фортепианной педагогике, сохраняют свою актуальность благодаря своей доказанной эффективности и глубокой связи с художественной природой музыки. Одним из основных методов остается работа над фразировкой и интонированием: преподаватель направляет внимание ученика на развитие «дыхания» фразы, закономерностей ее развития и логического завершения. Слуховой контроль играет важную роль, помогая юному музыканту осознанно выстраивать звуковой ряд, избегать механистичности и добиваться выразительности исполнения. Эта работа развивает базовые навыки интонирования и стимулирует развитие внутреннего слуха, являющегося основой исполнительского мастерства.

Другим традиционным методом обучения является объяснение, опирающееся на эмоционально-образную сторону произведения. Этот подход играет важную роль, так как он позволяет раскрыть художественный смысл произведения. Педагог побуждает ученика воспринимать

музыкальный текст как наполненную смыслом художественную структуру. Для этого используются образные сравнения, ассоциации и элементы музыкально-поэтического анализа, помогающие ученику почувствовать настроение произведения и выразить его через звук. Такой подход способствует эмоциональной вовлеченности, развивает навыки интерпретации и личностное отношение к исполняемой музыке – качества, которые впоследствии определяют уровень убедительности на сцене.

Неотъемлемой частью традиционной системы образования остается классический фортепианный репертуар, служащий основой для развития художественного вкуса и исполнительской культуры. Произведения Баха, Моцарта, Шопена, Дебюсси и других композиторов дают богатый материал для освоения разнообразных стилистических задач, технических приемов и средств выразительности. Работа с этим репертуаром позволяет педагогически обоснованно сочетать технику и художественное содержание: технические трудности осваиваются в контексте музыкальной идеи, а не изолированно.

Большую роль в рамках фортепианной подготовки занимают концертные пьесы, поскольку они ориентированы, прежде всего, на сценическое исполнение и обладают особыми художественными качествами. Для них характерны яркая образность, компактная форма и высокая эмоциональная насыщенность, что делает такие произведения доступными для восприятия, но при этом сложными для исполнения. В отличие от учебного этюда, концертная пьеса апеллирует к художественному содержанию и побуждает ученика к поиску новых средств выразительности. Именно концертные пьесы создают условия для развития первичного художественного вкуса и позволяют развить способность

воспринимать и передавать эмоциональное содержание музыкального текста.

Важная роль концертных пьес проявляется в их роли связующего звена между учебной и сценической деятельностью. Освоение этюдов и технического материала закладывает основу исполнительской деятельности, но не формирует целостного понимания драматургии и художественных образов. Концертные пьесы же, в свою очередь, позволяют ученикам впервые столкнуться со всем спектром исполнительских задач: необходимостью построения формы, создания образа, концентрации на сцене и взаимодействия с публикой. Именно на этом этапе зарождаются первые элементы сценического мастерства, и юный музыкант постепенно переходит от репетиционного звучания к подлинно концертному исполнению. Этот переход является ключевым моментом в развитии профессионализма обучающихся.

Не менее важным аспектом является способность концертных произведений раскрывать индивидуальность ученика. Благодаря разнообразию стилей, жанров и различных технических сложностей педагоги имеют возможность подобрать репертуар, соответствующий не только уровню подготовки ученика, но и его психологическим особенностям. Критериями отбора являются уровень технической сложности, возраст исполнителя, его музыкальный темперамент, эмоциональная восприимчивость и сценический опыт. Удачно выбранное концертное произведение стимулирует творческое самовыражение, помогает юному музыканту обрести уверенность в собственных интерпретационных возможностях и формирует индивидуальный подход к исполнению. Все это позволяет рассматривать концертные произведения как полноценный педагогический инструмент формирования художественного вкуса и сценической культуры.

Традиционные методы обучения вполне способны подготовить учащихся к выступлениям на сцене. Однако, чтобы сделать процесс подготовки более гладким и спокойным, как для преподавателя, так и для учащегося, полезно будет обратиться к современным ИКТ.

Современная цифровая среда значительно расширяет возможности формирования культуры концертного исполнения, так как она способна предложить инструменты, дополняющие традиционные и делающие образовательный процесс более гибким и интересным для учащихся. Одной из наиболее действенных технологий для обучения является использование аудио- и видеозаписи собственных выступлений. Эта технология позволяет учащемуся объективно оценить качество исполнения, обнаружить неточности интонирования, слабые места во фразировке, а также элементы сценического поведения, требующие корректировки. Анализ записей формирует у юного музыканта навык самостоятельной рефлексии и способствует развитию ответственности за итоговый результат. Дополнительные формы обучения, например, проведение виртуальных концертов, онлайн-выступлений и выступлений в формате «домашней сцены», позволяют расширить концертную практику, снимая барьеры, связанные с ограниченными возможностями очного выступления.

Наши педагогические наблюдения показали, что регулярное использование аудио- и видеозаписи собственных выступлений существенно влияет на качество исполнительской рефлексии учащихся. Так, в процессе работы над концертной пьесой учащиеся, имеющие возможность самостоятельно анализировать запись своего исполнения, быстрее осознавали проблемы интонирования и фразировки и начинали целенаправленно корректировать интерпретацию без прямого указания со стороны преподавателя.

Дополнительные формы обучения, например, проведение виртуальных концертов, онлайн-выступлений и выступлений в формате «домашней сцены», позволяют расширить концертную практику, снимая барьеры, связанные с ограниченными возможностями очного выступления. Наблюдение за учащимися, участвующими в виртуальных концертах и онлайн-выступлениях, показало снижение уровня сценического напряжения при последующих очных выступлениях. Формат «домашней сцены» создавал промежуточное пространство между аудиторной работой и публичным концертом, что способствовало формированию более устойчивой сценической позиции и уверенности в исполнительской ситуации.

Цифровые ресурсы, например, нотные библиотеки (IMSLP, Musescore), образовательные платформы, интерактивные приложения, стали неотъемлемой частью музыкантской подготовки. Они обеспечивают доступ к разнообразному репертуару, дают возможность изучать разные редакции произведений, сравнивать интерпретации и углублять понимание стиля. Приложения, ориентированные на обучение, помогают учащемуся осваивать сложные фрагменты, контролировать темп, ритм, артикуляцию, расширяя спектр самостоятельной работы. Эти инструменты не заменяют педагога, но существенно обогащают процесс профессионального развития, облегчая освоение материала и стимулируя интерес к самостоятельному поиску художественных решений.

Отдельного внимания заслуживают возможности нейросетей, которые постепенно входят в сферу образования в целом, и в музыкальное образование в частности. Современные алгоритмы способны анализировать качество исполнения, фиксировать неточности и предлагать рекомендации по улучшению звука, фразировки или динамики. Нейросетевые модели позволяют

сравнивать собственные интерпретации с эталонными версиями, а в некоторых случаях даже моделировать возможные варианты трактовки произведения. В сочетании с технологией «медленного прослушивания», предполагающей внимательное и вдумчивое изучение лучших концертных записей, такие инструменты формируют у учащегося глубокое понимание художественного содержания и развивают способность к вдумчивой интерпретации. Таким образом, цифровые средства XXI века становятся важным компонентом современной музыкально-педагогической практики, помогая формировать не только технические, но и художественные аспекты исполнительской культуры.

Одним из важнейших этапов непосредственной подготовки пианиста является переход от аудиторной работы к концертной практике. На этом этапе большое значение приобретает умение справляться со стрессом и сценическим волнением, которые сопровождают даже опытных исполнителей. Здесь стоит отметить важность внедрения современных психологических и коучинговых методов, так как в рамках традиционного подхода почти не принято работать с эмоциональным состоянием учащихся.

Работа над эмоциональной устойчивостью включает освоение дыхательных техник, развитие навыка концентрации и формирование положительного отношения к сцене. Для учащихся важно понимать, что волнение является естественной частью исполнительского процесса, и научиться преобразовывать его в источник энергии и выразительности. Педагогическая задача состоит не в устранении волнения, а в создании условий для формирования уверенности, внутренней собранности и психологической готовности к публичному выступлению.

Цифровые технологии также, как и различные коучинговые и психологические методы, открывают новые возможности для

подготовки к различным ситуациям, возможным в рамках концертной практики, позволяя создавать безопасную и контролируемую имитацию сценического пространства. Запись выступлений «в один дубль», участие в виртуальных концертах, прямые эфиры в рамках школьных онлайн-проектов — все это позволит юным музыкантам наиболее плавно совершить переход от аудиторной работы к живому выступлению. Различные ситуации, имитирующие процесс выступления на сцене, снижают уровень тревожности, но при этом сохраняют элементы неопределенности, присущие живому выступлению. Это делает цифровую среду эффективным инструментом мягкого перехода от тренировочного этапа к полноценной концертной практике.

Формирование так называемой «сценической позиции» является завершающим компонентом становления сценической культуры учащегося. Под этим понимается не только умение собраться перед выходом на сцену, но и способность удерживать эмоциональное присутствие на протяжении всего исполнения. Педагог учит будущего пианиста воспринимать выступление как целостный акт художественного общения, требующий внимания к качеству звука, логике фразировки, внутреннему настрою и взаимодействию с публикой. Постепенно у ученика вырабатывается чувство ответственности за художественный результат и понимание ценности концертного опыта для собственного творческого роста. Таким образом, переход к сценической культуре становится результатом последовательной педагогической работы, включающей психологическую подготовку, использование цифровых инструментов и развитие зрелой исполнительской позиции.

Педагогическая модель, объединяющая традиционные и современные технологии, основывается на принципе поэтапного развития юного музыканта: от освоения базовых навыков к

формированию художественного мышления и сценического опыта. В ее основе лежат традиционные методы обучения игре на фортепиано, которые обеспечивают фундамент, например, работа над техникой, звукоизвлечением, понимание стиля и структуры музыкального произведения. Именно они задают устойчивую опору, без которой невозможно качественное усвоение более сложных элементов современного образовательного процесса.

Центральным звеном модели становятся концертные пьесы, выступающие ядром художественного развития. Они позволяют соединить технические навыки с образностью, эмоциональностью и индивидуальной интерпретацией. Здесь ученик начинает осознавать себя настоящим профессионалом, передающим художественный смысл того или иного сочинения. Подбор концертного репертуара, работа над выразительностью, анализ характеров и драматургии – все это превращает обучение в пространство формирования вкуса и собственной исполнительской позиции.

Современные цифровые технологии усиливают эффект традиционных средств, открывая новые возможности для анализа и рефлексии. Аудио- и видеозаписи помогают отслеживать динамику роста, нейросетевые инструменты дают расширенную обратную связь, виртуальные сцены позволяют безопасно и постепенно входить в концертную практику. Таким образом, цифровая среда становится не заменой, а продолжением классического обучения, завершая модель этапом сценической практики, когда ученик выходит на публику уже осознанно, подготовленно и с сформированной исполнительской рефлексией.

В целях конкретизации предложенной педагогической модели и демонстрации возможностей ее практического применения в системе специализированных музыкальных школ,

колледжей, а также ДМШ и ДШИ представим обобщенный кейс внедрения методики формирования культуры концертного фортепианного исполнительства. Данный кейс отражает поэтапную организацию педагогической работы, основанную на интеграции традиционных методов фортепианного обучения, систематической работы с концертным репертуаром и современных цифровых технологий. Представленная структура может быть адаптирована к различным возрастным группам учащихся и использована в практике преподавателей специализированных школ, колледжей, а также ДМШ и ДШИ. (См. Приложение, таблица 4)

Представленный кейс внедрения методики демонстрирует возможность поэтапного формирования культуры концертного фортепианного исполнительства в условиях современной образовательной среды. Системное сочетание традиционных педагогических методов, работы с концертным репертуаром и цифровых технологий позволяет выстроить целостную траекторию развития учащегося, от аудиторной работы к осознанному сценическому выступлению. Практическая ценность данной модели заключается в ее адаптивности: она может быть использована в образовательных учреждениях различного уровня и модифицирована с учетом возрастных и индивидуальных особенностей учащихся. Таким образом, кейс подтверждает эффективность предложенной педагогической модели и ее применимость в реальной преподавательской практике специализированных музыкальных школ, колледжей, а также ДМШ, ДШИ.

Выводы. Проведенный анализ показывает, что современное обучение игре на фортепиано требует сочетания классической педагогической школы и новых цифровых инструментов. Традиционные методы по-прежнему формируют необходимые фундамент:

технику, слуховой контроль, художественное мышление. Однако именно интеграция концертных пьес, анализ собственных записей, виртуальные выступления и нейросетевые средства создают условия для более осознанного и гибкого развития ученика, позволяя ему быстрее переходить от тренировочного процесса к сценической культуре.

Цифровая среда усиливает эффект педагогической работы, расширяя пространство обратной связи и развивая исполнительскую рефлексию. В итоге формируется обновленная модель обучения, в которой ученик не только осваивает материал, но и учится мыслить как артист, понимать свою интерпретацию и управлять собственным эмоциональным состоянием. Такая модель делает образовательный процесс более индивидуализированным и результативным.

Заключение. Интеграция традиционных и современных технологий обогащает практику фортепианного обучения, делая ее более гибкой, динамичной и ориентированной на реального ученика. Сегодня педагог уже не ограничивается рамками классического урока: он использует цифровые записи, виртуальные концерты, интерактивные приложения, создает расширенное пространство практики. При этом ключевая ценность (живое взаимодействие педагога и ученика) сохраняется, но получает новые формы выражения. Технологии становятся инструментом усиления профессиональной интуиции и методического опыта преподавателя.

Особую роль играет системное использование концертных пьес, позволяющее объединить технику, художественность и сценический опыт в единую линию развития. Через них ученик проходит путь от простого воспроизведения нотного текста к осмысленной интерпретации, формирует вкус, учится слышать себя и принимать художественные решения. В сочетании с цифровыми

средствами, которые дают возможность пересмотреть свои выступления, увидеть ошибки и проследить динамику роста, этот процесс становится более прозрачным и осознанным.

В конечном итоге подобная модель отвечает запросам XXI века: она помогает ученику чувствовать себя уверенно не только на уроке, но и на сцене, в цифровой среде, в самостоятельной работе. Попадая в пространство, где традиции соединены с технологиями, учащийся развивается гармонично: он растет как музыкант, как интерпретатор и как личность. Именно такая системная, адаптивная и современная педагогическая стратегия позволяет формировать устойчивую сценическую культуру и готовить исполнителей, способных выразительно, грамотно и осознанно говорить с публикой языком музыки.

Список литературы

Gómez-López, B., and R. Sánchez-Cabrero. "Current Trends in Music Performance Anxiety Intervention." *Behavioral Sciences*, vol. 13, 2023, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/37753998/>. Accessed 10 June 2026.

Jiang, X., and Y. Tong. "Psychological Capital and Music Performance Anxiety: Mediating Role of Self-Esteem and Flow Experience." *Frontiers in Psychology*, 2024, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/39346504/>. Accessed 10 June 2026.

Kim, H., P. Ramoneda, M. Miron, and X. Serra. "An Overview of Automatic Piano Performance Assessment within the Music-Education Context." *Proceedings of the International Conference on Computer Supported Education (CSEDU)*, 2022, https://www.researchgate.net/publication/363047794_An_Overview_of_Automatic_Piano_Performance_Assessment_within_the_Music_Education_Context. Accessed 10 June 2026.

Lyu, L., and A. Sokolova. "The Effect of Using Digital Technology in Music Education of Elementary School Students." *Education and*

Information Technologies, vol. 28, no. 4, 2023, pp. 4601–4623, <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11334-8>. Accessed 10 June 2026.

Ma, Y., and C. Wang. "Empowering Music Education with Technology: A Bibliometric Perspective." *Humanities & Social Sciences Communications*, vol. 12, 2025, <https://doi.org/10.1057/s41599-025-04616-2>. Accessed 10 June 2026.

Marín-Suelves, D., V. G. Méndez, and N. C. Monzonís. "Music Education and Technology: Trends in Research." *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, vol. 21, 2024, <https://doi.org/10.5209/reciem.74693>. Accessed 10 June 2026.

Sarac, J. "Evaluation of Tone Quality in Piano Performance by Sight and Sound: A Performer's Perspective." *Music & Science*, vol. 7, 2024, <https://doi.org/10.1177/2059204324130219>. Accessed 10 June 2026.

References

Gómez-López, B., and R. Sánchez-Cabrero. "Current Trends in Music Performance Anxiety Intervention." *Behavioral Sciences*, vol. 13, 2023, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/37753998/>. Accessed 10 June 2026.

Jiang, X., and Y. Tong. "Psychological Capital and Music Performance Anxiety: Mediating Role of Self-Esteem and Flow Experience." *Frontiers in Psychology*, 2024, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/39346504/>. Accessed 10 June 2026.

Kim, H., P. Ramoneda, M. Miron, and X. Serra. "An Overview of Automatic Piano Performance Assessment within the Music-Education Context." *Proceedings of the International Conference on Computer Supported Education (CSEDU)*, 2022, https://www.researchgate.net/publication/363047794_An_Overview_of_Automatic_Piano_Performance_Assessment_within_the_Music_Education_Context. Accessed 10 June 2026.

Lyu, L., and A. Sokolova. "The Effect of Using Digital Technology in Music Education of Elementary School Students." *Education and Information Technologies*, vol. 28, no. 4, 2023, pp. 4601–4623, <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11334-8>. Accessed 10 June 2026.

Ma, Y., and C. Wang. "Empowering Music Education with Technology: A Bibliometric Perspective." *Humanities & Social Sciences Communications*, vol. 12, 2025, <https://doi.org/10.1057/s41599-025-04616-2>. Accessed 10 June 2026.

Marín-Suelves, D., V. G. Méndez, and N. C. Monzonís. "Music Education and Technology: Trends in Research." *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, vol. 21, 2024, <https://doi.org/10.5209/reciem.74693>. Accessed 10 June 2026.

Sarac, J. "Evaluation of Tone Quality in Piano Performance by Sight and Sound: A Performer's Perspective." *Music & Science*, vol. 7, 2024, <https://doi.org/10.1177/2059204324130219>. Accessed 10 June 2026.

Автор туралы мәліметтер

Муханова Мадия Аманжоловна –
«Міндетті фортепиано және
концертмейстерлер» кафедрасының
меңгерушісі,
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ
ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан).
madiya70@mail.ru

Author information

Madiya Mukhanova – the head of the
Department of Compulsory Piano and
Concertmaster Skills,
Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Astana, Kazakhstan).
madiya70@mail.ru



Сведения об авторе

Муханова Мадия Аманжоловна –
заведующий кафедрой «Обязательное
фортепиано и концертмейстеры»
Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан).
madiya70@mail.ru

ҚОСЫМША
6–21 бет.

APPENDIX
pp. 6–24

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 6–24



1-сурет – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Шығарманың қолжазбасының бірінші беті.
Дереккөз: Ренат Салаватовтың жеке мұрағаты

Figure 1 – Tles Kazhgaliyev. Konzertstück. First page of the manuscript of the work.

Source: Renat Salavatov's Private Archive

Рисунок 1 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Первая страница рукописи произведения.
Источник: Личный Архив Рената Салаватова

1-кесте – Аспаптық құрамдар**Table 1 – Instrumental ensembles****Таблица 1 – Инструментальные составы**

Композитор	Произведение	Год	Состав	Особенности
Август Клугхардт	<i>Konzertstück</i> op. 18	1870	гобой и оркестр	лирико-драматическая поэма, мягкая оркестровка
Карл Райнеке	<i>Konzertstück</i> op. 33	1853	ф-но и оркестр	трехчастность внутри одной части
Ferdinand Hiller	<i>Konzertstück</i> , op. 113	1865	ф-но и оркестр	эффектная виртуозность фортепиано, яркая оркестровка, контрастность разделов (<i>Alla marcia</i> – <i>Andante religioso</i> – <i>Saltarello</i>)
Николай Андреевич Римский-Корсаков	<i>Концертштюк</i>	1877	кларнет и оркестр	лирическо-виртуозная миниатюра; кантилена кларнета, прозрачная оркестровка, русская мелодическая интонационность
Антон Рубинштейн	<i>Концертштюк</i> op. 113	1889	ф-но и оркестр	эффектная виртуозность фортепиано
Коуэн, Фредерик Хаймен	<i>Konzertstück</i>	1897	ф-но и оркестр	виртуозная романтическая пьеса; яркая фортепианная фактура, кантиленность тем, компактная концертная форма
Александр Гедике	<i>Концертштюк</i> op. 11	1900	ф-но и оркестр	неорусская интонационность, сценичность формы
Габриэль Пьерне	<i>Konzertstück</i> op. 39	1901	арфа и оркестр	синтез романтизма и импрессионизма
Вилли Брандт	<i>Konzertstück</i> op. 12	1910	труба и оркестр	демонстрация новой техники медных
Макс Брух	<i>Konzertstück</i> op. 84	1910	скрипка и оркестр	Лирико-драматическая концертная пьеса; позднеромантическая экспрессия
Маурицио Кагель	<i>Konzertstück</i>	1990	литавры и оркестр	переосмысление концертной формы; сольные литавры; расширенные техники; фактурный диалог с оркестром

2-кесте – Жанрдың жинақталған формалық-стильдік белгілері**Table 2 – Consolidated formal and stylistic characteristics of the genre****Таблица 2 – Сводные формально-стилевые признаки жанра**

Аспект	Характеристики
Форма и драматургия	Сквозная одночастность с внутренней трехчастностью; контраст эпизодов (<i>andante</i> – <i>allegro</i> – <i>marcia</i> – <i>presto</i>); кульминационная кода; принцип <i>solo–tutti</i> .
Инструментальные модели	От фортепиано к коллективной солистичности (валторны, духовые ансамбли, арфа, труба, туба); камерно-оркестровые версии.
Гармония и тематизм	Тональность с модуляциями, мотивная экономия, жанровые формулы (марш, танец, романс).
Фактура и оркестровка	Переключение между плотными <i>tutti</i> и камерными репликами; активная роль оркестровых диалогов и тембрового рельефа.
Метроритмика	Смена размеров и пульса (2/4 – 3/4 – 6/8), метрика «внутренней трехчастности»; <i>hemiola</i> , синкопы, <i>attacca</i> -переходы.

3-кесте – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Құрылымы
Table 3 – Tles Kazhgaliyev. Konzertstück. Structure
Таблица 3 – Тлес Кажғалиев. «Концертштюк». Структура

Раздел	Функция	Содержание
Вступление	экспозиционная подготовка	гаммообразное движение, аккорды на слабых долях, секундовые мотивы у виолончелей
A	экспозиция	скерцозная тема, контраст <i>legato</i> – <i>staccato</i> , активное участие фортепиано
B	эпизод + разработка	сонорные эффекты, <i>glissando</i> , кластеры, игра за подставкой, тембровые контрасты
A1	динамизированная реприза	возвращение тематизма вступления, фактурное наращение, усиление остинато
Coda	заключение	каденционные аккорды, кульминационный <i>fortissimo</i>

Ноталық мысал 1 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Кіріспе
 Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 1 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Introduction
 Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 1 – Тлес Кажғалиев. «Концертштюк». Вступление
 Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Presto (♩ = 152)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Ноталық мысал 2 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Кіріспе

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 2 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Introduction

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 2 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Вступление

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 3 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Бірінші бөлімнің тақырыбы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 3 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Theme of the First Movement

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 3 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Тема первой части

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

10

Ноталық мысал 4 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Фортепиано репликасы: cis^2 – cis^3 октавалық жүргізілуі, cis^4 форшлагымен

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 4 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Piano response: octave motion cis^2 – cis^3 with a cis^4 grace note

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 4 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Реплика фортепиано: октавное проведение cis^2 – cis^3 с форшлагом cis^4

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 5 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Фортепианодағы октавалық репликаның қайталануы: e^1 – e^2 , e^3 форшлагымен

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 5 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Repetition of the piano's octave response: e^1 – e^2 with a grace note e^3

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 5 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Повтор октавной реплики фортепиано: e^1 – e^2 с форшлагом e^3

Источник: Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 6 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Екінші тақырыптың алдындағы екі тактылық байланыстырушы эпизод

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 6 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Two-bar connecting episode before the second theme

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 6 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Связующий 2-х тактовый эпизод перед второй темой

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The image displays a musical score for a two-bar connecting episode. The score is written for multiple instruments, including Violins (V-ni 1, 2, 3), Violas (V-la 1, 2, 3), Cellos (V-le 1, 2, 3), Double Basses (V-c), and Contrabasses (C-b). The notation is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The first bar begins with a piano (p) dynamic, and the second bar concludes with a forte (f) dynamic. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with strings at the bottom and woodwinds at the top. The score is presented in a clear, professional format, suitable for a musical manuscript.

Ноталық мысал 7 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Бірінші бөлімнің екінші тақырыбы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 7 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Second Theme of the First Movement

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 7 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Вторая тема Первой части

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The image displays a musical score for the second theme of the first movement. The score is written for a string ensemble, including Violins (V-ni), Violas (V-la), Cellos (V-le), and Double Basses (V-c). The notation is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first bar begins with a fortissimo (ff) dynamic and a tempo marking of 'unis.' (unison). The second bar concludes with a tempo marking of 'не ускорять' (do not accelerate). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with strings at the bottom and woodwinds at the top. The score is presented in a clear, professional format, suitable for a musical manuscript.

Ноталық мысал 8 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Эпизодтың фактуралық дамуы (31–34-тт)

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 8 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Textural development of the episode (mm. 31–34)

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 8 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Фактурное развитие эпизода (тт. 31–34)

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Ноталық мысал 9 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». 36-такт: ішекті аспантар *divisi*

партиясындағы кіріспелік аккордтық фактураның реминисценциясы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 9 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Bar 36: reminiscence of the introductory chordal texture in the strings *divisi*

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 9 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». 36-й такт: реминисценция вступительной аккордовой фактуры у струнных *divisi*

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Ноталық мысал 10 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Ортаңғы бөлім

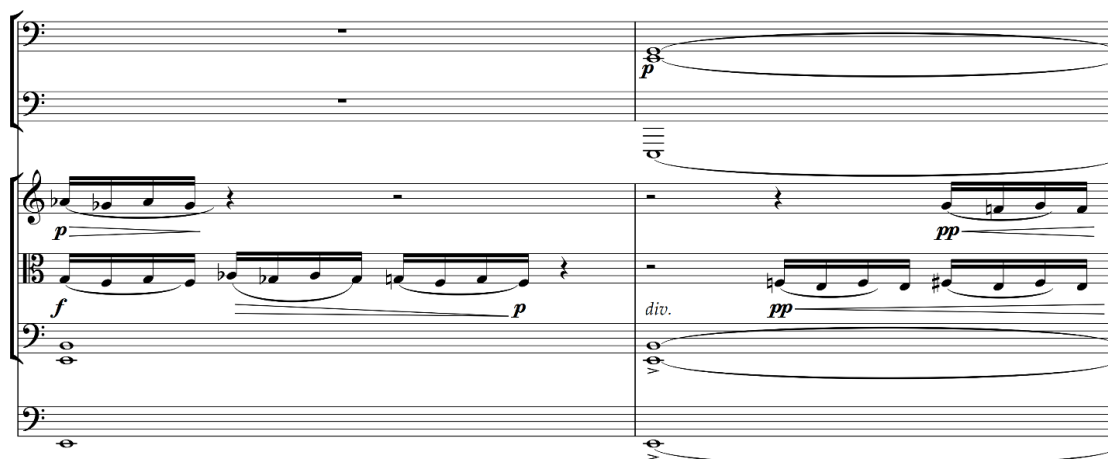
Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 10 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Middle Section

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 10 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Средний раздел

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 11 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Ортаңғы бөлім. Фортепиано партиясындағы глиссандо

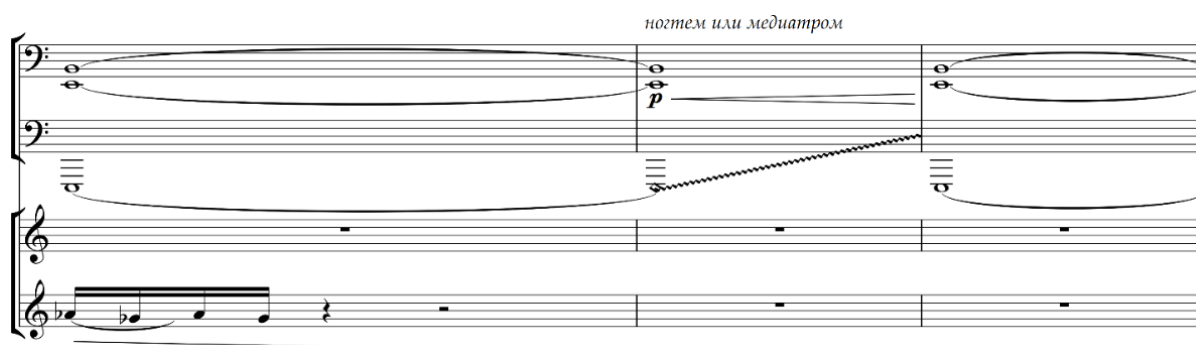
Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 11 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Middle Section. Glissando in the piano part

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 11 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Средняя часть. Глиссандо в партии фортепиано

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 12 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Сонорлық эпизод: оркестрлік фоникалық эффектілер және созылыңқы кластерлер (44–61-тактілер)

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 12 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Sonoristic episode: orchestral phonic effects and sustained clusters (mm. 44–61)

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 12 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Сонорный эпизод: оркестровые фонические эффекты и протяженные кластеры (тт. 44–61)

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The musical score is written for a full orchestra, consisting of 15 staves. The top section (measures 44-50) features a woodwind and string ensemble. The woodwinds (flutes, oboes, and clarinets) play a series of sustained, overlapping notes that create a dense, textured sound. The strings (violins and violas) play a similar sustained, overlapping pattern. The bottom section (measures 51-57) features a piano and a double bass. The piano plays a series of sustained, overlapping notes, while the double bass plays a similar sustained, overlapping pattern. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The overall effect is a rich, layered sound that evolves over time.

Ноталық мысал 13 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Сонорлық эффектiлер: *sff pizzicato*-аккордтар және қылқобызда көпiршенiң артында ойнау тәсiлi

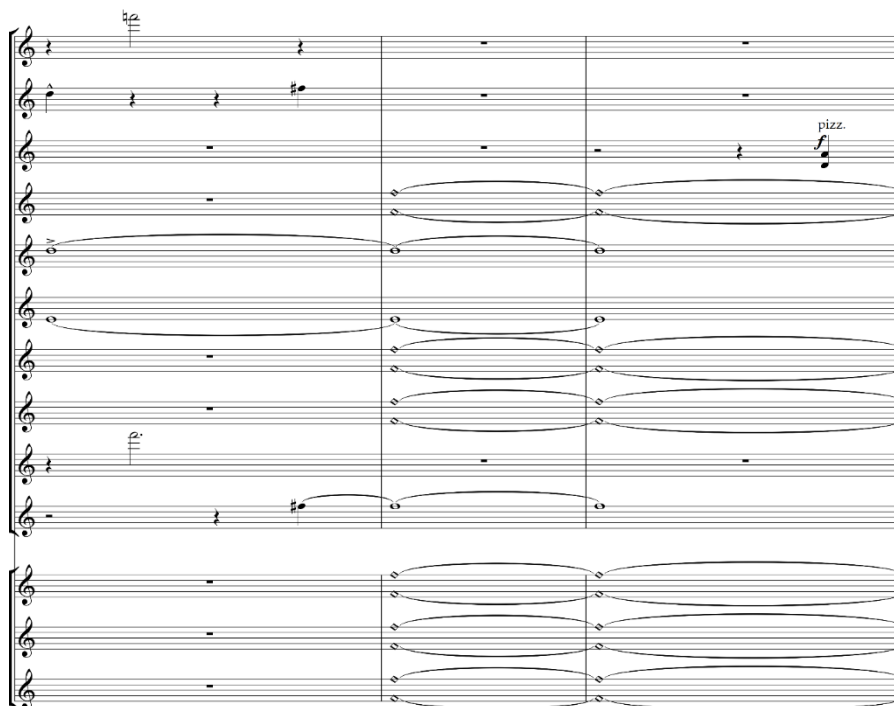
Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 13 – Tles Kazhgaliyev. *Konzertstück*. Sonoristic effects: *sff pizzicato* chords and the behind-the-bridge playing technique

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 13 – Тлес Кажғалиев. «Концертштюк». Сонорные эффекты: *sff pizzicato*-аккорды и прием игры за подставкой

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



ҚОСЫМША
38–50 бет.

APPENDIX
pp. 38–50

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 38–50

4-кесте – Концерттік пианинода орындау мәдениетін дамыту әдістемесін педагогикалық практикаға енгізу процесі.

Table 4 – The process of introducing the methodology for developing the culture of concert piano performance into teaching practice.

Таблица 4 – Процесс внедрения методики формирования культуры концертного фортепианного исполнительства в практике преподавания.

Этап педагогической работы	Содержание педагогической деятельности	Используемые технологии и средства	Формируемые компоненты культуры концертного исполнения
Аудиторный этап: работа над концертной пьесой	Освоение концертной пьесы с акцентом на интонирование, фразировку, динамическое развитие и образное содержание; формирование первичного сценического замысла произведения	Традиционные методы фортепианной педагогики; слуховой контроль; образно-ассоциативный анализ; работа с текстом	Интонационная культура, художественное мышление, осознанное отношение к музыкальному тексту
Этап исполнительского анализа и рефлексии	Анализ собственного исполнения, выявление технических и художественных задач, осмысление интерпретационных решений	Аудио- и видеозапись исполнения; цифровые приложения и платформы для анализа темпа, ритма и звукоизвлечения	Исполнительская рефлексия, самоконтроль, способность к самостоятельной коррекции интерпретации
Этап подготовки к публичному выступлению	Моделирование концертной ситуации, работа с эмоциональным состоянием, формирование сценической собранности	Запись исполнения «в один дубль»; виртуальные концерты; онлайн-выступления	Психологическая устойчивость, сценическая концентрация, уверенность в исполнительской ситуации
Концертно-сценический этап	Реализация художественного замысла в условиях публичного выступления; формирование опыта сценического общения со слушателем	Очные концерты, академические выступления; цифровая фиксация результата для последующего анализа	Сценическая культура, коммуникативная выразительность, целостность исполнительского образа



Print ISSN 2617-6823



Online ISSN 3080-3888