



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты,
ҚР Композиторлар одағының мүшесі,
композитор Балнұр Қыдырбектің 70 жылдығына арналған
**«МУЗЫКАЛЫҚ ӘЛЕМІ: КОМПОЗИТОР ЖӘНЕ ДӘУІР» атты
І ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ
КОНФЕРЕНЦИЯСЫНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ**

2025 жылғы 14 қараша

**МАТЕРИАЛЫ I МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ: КОМПОЗИТОР И ЭПОХА»,**
посвященной 70-летию композитора,
лауреата Государственной премии Республики Казахстан,
члена Союза композиторов РК

Балнур Кыдырбек
14 ноября 2025 года

Астана, 2025

УДК 78 ББК 85.31 Қ18
ISBN 978-601-82398-1-6

Руководитель проекта: М.С. Курмангалиева

Редактор-составитель: Г.Т. Акпарова

Редакционная коллегия: Г.Ж. Кузбакова, А.А. Досанова, Т.В. Харламова,
Д.С. Дуесинова

Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, ҚР Композиторлар одағының мүшесі, композитор Балнұр Қыдырбектің 70 жылдығына арналған «Музыкалық әлемі: композитор және дәуір» атты І халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. Материалы І Международной научно-практической конференции «Музыкальные миры: композитор и эпоха», посвященной 70-летию композитора, лауреата Государственной премии Республики Казахстан, члена Союза композиторов РК Балнұр Кыдырбек. – Астана: К.Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ, 2025. – 303 с. – каз., рус., англ.

Бұл жинақта қазіргі музыкатанудың өзекті мәселелері аясында Қазақстан және Орталық Азия композиторларының шығармашылығы зерттеліп, жанрлық және стильдік трансформациялар талданып, орындаушылық практикасы мен музыкалық білім берудің даму үрдістері қарастырылған. Ұлттық интонациялық модельдердің эволюциясына, дәстүрлі музыка мен заманауи көркемдік бағыттардың өзара байланысына, сондай-ақ музыкалық өнер педагогикасы, мәдениетаралық коммуникация және цифрлық технологиялар мәселелеріне ерекше назар аударылған. Бұл жинақ шығармашылық бағыттағы жоғары оқу орындарының зерттеушілеріне, оқытушыларына, орындаушыларына, студенттеріне және заманауи музыкалық мәдениет үдерістеріне қызығушылық танытқан барша оқырманға арналған.

В сборнике рассматриваются актуальные вопросы современного музыкознания, включающие исследования творчества композиторов Казахстана и стран Центральной Азии, анализ жанровых и стилевых трансформаций, проблемы исполнительской практики и тенденции развития музыкального образования. Особое внимание уделено эволюции национальных интонационных моделей, взаимодействию традиционной музыки и современных художественных направлений, а также вопросам педагогики, межкультурной коммуникации и цифровых технологий в музыкальном искусстве. Сборник предназначен для широкого круга исследователей, преподавателей, исполнителей, студентов творческих вузов и всех, кто интересуется современными процессами музыкальной культуры.

УДК 78 ББК 85.31 Қ18
ISBN 978-601-82398-1-6

КІРІСПЕ СӨЗ

«Музыкалық әлемдер: композитор және дәуір» атты I Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің ұйымдастыруымен өтті. Бұл шара музыка өнеріне сүйіспеншілікпен қызмет етіп жүрген түрлі елдердің зерттеушілерін, орындаушыларын және педагогтарын біріктіретін маңызды ғылыми алаң болып табылады.

«Музыкалық әлемдер: композитор және дәуір» атты I Халықаралық конференция Қазақстан Республикасының Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, 500-ден астам музыкалық туындылардың авторы (камералық-аспаптық шығармалар, симфониялар, үрмелі, халық және камералық оркестрлерге арналған музыка, балаларға арналған туындылар, балеттер, опера-балет және т.б.), «Құрмет» және «Парасат» ордендерінің иегері Балнұр Қыдырбектің мерейтойына арналған.

Балнұр Қыдырбек есімі қазіргі қазақ музыкалық тілінің қалыптасуымен тығыз байланысты. Оның шығармаларынан заманның тынысы сезіледі; ұлттық әуез, уақытты дәл таныған сезімталдық пен әйел шығармашылығына тән терең философиялық-көркемдік пайым айқын аңғарылады.

Балнұр Қыдырбектің туындыларында ұлттық музыкалық өрнектің айрықша орны бар. Композитор шығармашылығының басты кредосы – қазақ музыкалық мәдениетіне ежелден тән ұлттық ойлау жүйесі мен бағдармалық табиғи бірлігі. Бұл – халқымыздың көне дәуірлерден бері жалғасып келе жатқан көркемдік болмысының негізгі белгісі.

Біздің конференция – ғылыми пікір алмасудың ғана емес, композитордың отандық және әлемдік музыкалық өнерді дамытудағы зор еңбегін мойындаудың да бірегей алаңы. Бұл жыл сайын өткізілетін халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция, өткен мен бүгінгі музыкалық өнердің даму жолдарын жан-жақты зерделеуге, сондай-ақ мүдделі ұйымдармен, ғалымдармен, композиторлармен және орындаушылармен тұрақты шығармашылық ынтымақтастық орнатуды бағытталған.

Барша қатысушыларға жемісті жұмыс, мазмұнды талқылаулар және жаңа музыкалық жаңалықтар тілейміз! Бұл конференция шабытқа толы ой алмасулар мен тың идеялардың тоғысатын рухани алаңына айналсын!

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

I Международная научно-практическая конференция «Музыкальные миры: композитор и эпоха», организована Казахским национальным университетом искусств имени Күләш Байсейітовой. Данное мероприятие объединяет исследователей, исполнителей и педагогов из разных стран – всех тех, кто с одинаковой любовью служит Музыке.

I -ая Международная конференция «Музыкальные миры: композитор и эпоха» посвящена юбилею Лауреата Государственной премии Республики Казахстан, автора более 500 музыкальных сочинений (камерно-инструментальные, симфонии, музыка для оркестров – духовых, народных, камерных – музыка для детей, балеты, опера-балет и др.), Кавалера Орденов «Құрмет» и «Парасат» – Балнур Кыдырбек.

Имя Балнур Кыдырбек прочно связано с формированием современного музыкального языка Казахстана. В её произведениях звучит дыхание эпохи, в них слышится и национальная мелодика, и тонкое чувство времени, и философская глубина женского творческого взгляда. Особую роль в творчестве Балнур Кыдырбек играет именно национальная основа музыкальной канвы, потому что кредо композитора: национальное мышление, тесно связанное именно с программностью, а это первый признак казахской музыкальной культуры, сохранившийся с давних времен.

Наша конференция – это не только научный диалог, но и признание большого вклада композитора в развитие отечественного и мирового музыкального искусства.

Данная периодическая ежегодная конференция призвана осмыслить пути развития музыкального искусства прошлого и настоящего, а также протянуть нити содружества со всеми заинтересованными организациями и учеными, композиторами и исполнителями!

Желаем всем плодотворной работы, ярких дискуссий и музыкальных открытий, а данная конференция будет временем вдохновения, обмена идеями и новых открытий!

ПЛЕНАРЛЫҚ ОТЫРЫС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

НҰРТАЗА РАУШАН САБЫРЖАНҚЫЗЫ

проректор по научной работе,
творческой деятельности и
международному сотрудничеству,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
«Музыковедение и композиция»

Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой

«ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ...»

Аннотация. Премьера оперы-балета «Қалқаман и Мамыр», состоявшаяся в конце 2022 года на сцене «Astana Opera», стала важным событием в современном музыкальном искусстве Казахстана. Произведение основано на древнем эпическом сказании, отражающем трагическую историю любви, столкновение личного чувства и долга, а также драматизм коллективных нравственных выборов. Опера-балет органично объединяет вокальную и хореографическую составляющие, создавая многослойное сценическое полотно, в котором эмоциональное содержание раскрывается через сочетание музыки, пластики и визуальных образов. Постановка обращается к вопросам цикличности времени, памяти и переосмысления исторического опыта, что особенно актуально в контексте современных культурных процессов. В центре произведения – размышление о природе человеческой жестокости и сострадания, о силе традиций и их влиянии на судьбы людей. Сценическое решение, включающее символические образы и современные технологии, усиливает философскую глубину спектакля. «Қалқаман и Мамыр» предстает художественным высказыванием, соединяющим прошлое и настоящее в едином драматическом образе.

Ключевые слова: премьера, опера-балет, композитор, музыкальная культура Казахстана, драматургия, эпическое сказание, Балнур Кыдырбек.

Аңдатпа. 2022 жылдың соңында «Астана Опера» сахнасында қойылған «Қалқаман мен Мамыр» опера-балетінің премьерасы қазіргі қазақстандық музыкалық өнер үшін маңызды оқиға болды. Шығарма көне эпикалық дастанға негізделген және қайғылы махаббат тарихын, жеке сезім мен борыш қақтығысын, сондай-ақ қоғамның адамгершілік таңдауларындағы драматизмді бейнелейді. Опера-балет вокалдық және хореографиялық элементтерді табиғи үйлестіре отырып, музыка, қимыл және визуалды бейнелер арқылы эмоциялық мазмұны ашылатын көпқабатты сахналық құрылым жасайды. Постановка уақыттың циклілігі, жады мен тарихи тәжірибені қайта пайымдау мәселелерін көтереді, бұл қазіргі мәдени үдерістер тұрғысынан ерекше өзекті. Шығарманың өзегінде – адам қатыгездігі мен мейірімділігі туралы ой толғау, дәстүрдің күші және оның адам тағдырына әсері жатыр. Символдық бейнелер мен заманауи технологияларға сүйенген сахналық шешім шығарманың философиялық тереңдігін арттыра түседі. «Қалқаман мен Мамыр» өткен мен бүгінді біртұтас драмалық бейнеде тоғыстырған көркем туынды ретінде көрініс табады.

Түйінді сөздер: премьера, опера-балет, композитор, Қазақстанның музыкалық мәдениеті, драматургия, эпикалық дастан, Балнұр Қыдырбек.

Abstract. *The premiere of the opera-ballet «Qalqaman and Mamyr», presented at the end of 2022 at the Astana Opera, became an important event in contemporary Kazakh musical art. The work is based on an ancient epic tale that reflects a tragic love story, the conflict between personal emotion and duty, and the dramatic nature of collective moral choices. The opera-ballet seamlessly combines vocal and choreographic elements, creating a multilayered stage composition in which emotional meaning unfolds through the interplay of music, movement, and visual imagery. The production engages with the idea of the cyclical nature of time, memory, and the reinterpretation of historical experience, which is especially relevant within current cultural processes. At its core lies a reflection on human cruelty and compassion, as well as the power of tradition and its influence on individual destinies. The stage design, rich with symbolic motifs and modern technologies, enhances the philosophical depth of the work. «Qalqaman and Mamyr» emerges as an artistic statement that connects past and present in a unified dramatic form.*

Keywords: *premiere, opera-ballet, composer, musical culture of Kazakhstan, dramaturgy, epic tale, Balnur Kydyrbek.*

«Время распределяет Тенгри...» – так начинается высеченное на камне в VIII веке послание Культегина – героического полководца, объединившего тюркские народы в единое государство. Наскальные рисунки, руническое письмо, каменные балбалы, разбросанные на просторах Великой степи, доносят до нас важные смыслы, которые не потеряли своей актуальности и сегодня, в XXI веке. Сквозь века в древних эпических сказаниях, бережно сохраненных нашими предками, поднимались вечные во все времена темы света и тьмы, жизни и смерти, чести и долга, любви и ненависти.

Каждый человек ощущает время по-разному: то оно стремительно пролетает мимо нас, то зависает в мгновении, погружая тебя в свою глубину. Художники всех времен и эпох с помощью слова, музыки, танца, красок пытались своими творениями удержать этот миг, который как капля отражал всю мощь океана, с его глубинами и просторами. Такой точкой соединения мгновения и вечности, прошлого и настоящего казахской культуры в декабре 2022 Государственный театр оперы и балета «Astana Opera», в котором состоялась премьера оперы-балета «Қалқаман и Мамыр» известного казахстанского композитора Балнур Кыдырбек. В свете истории казахской культуры – это событие, безусловно, явилось значимым и знаковым по многим причинам. Раскроем их.

Значимость данной премьеры видится в том, что создание и постановка такого крупного сценического жанра как опера сегодня являются большой редкостью не только в отечественной, но и в мировой музыкальной культуре. К сожалению, мы всё реже и реже наблюдаем появление новых оперных произведений.

С одной стороны, обращение к такому сложному жанру как опера, свидетельствует как о зрелости и мастерстве композитора, так и о высоком культурном уровне общества в целом. С другой стороны, процесс написания, а самое главное – постановки оперного спектакля в истории музыки были невозможны без поддержки института меценатства. Сегодня, мы наслаждаемся величайшими мировыми оперными шедеврами, во многом благодаря тому, что своё время для Художника были созданы все условия реализации его таланта (В. А. Моцарт, Дж. Верди, П. Чайковский – прекрасные тому примеры). В этой связи необходимо отметить роль Министерства культуры и спорта Республики Казахстан и всех спонсоров проекта, которые в текущем году инициировали поддержку казахстанских композиторов в сочинении и постановке национального репертуара.

Следующее качество, с успехом прошедшей премьеры оперы-балета «Қалқаман и Мамыр», характеризуется *знаковостью*, которая связано с пульсацией времени.

Веками и тысячелетиями в кочевом обществе складывалось своё ощущение времени и истории. Время для наших предков было цикличным. Словно кочевье, оно двигалось строго по спирали по определённом маршруту. Повторяемость событий, войны, перемирие, поражения, победы, бедствия, годы благоденствия – всё это осознавалось народом как

глобальные циклические процессы на всей Земле. По представлениям кочевника человек и этнос являются лишь звеньями в общей цепи мироздания. Всё эпическое наследие казахского народа сквозь глубину веков передаёт пульс времени.

Сегодня, в новейшей истории мы наблюдаем череду мировых событий, которые вызывают яркие аналогии с повторяющейся историей XX века. В современной казахстанской культуре, мы наблюдаем тенденцию нового прочтения старых смыслов. В науке, культуре и искусстве многие темы, которые долгое время оставались под запретом, раскрываются с новых ракурсов. В отечественной литературе, документальном и игровом кино, на сценах всех казахстанских театров, живописи, музыке по-новому высвечиваются исторические события 1-ой половины прошлого века – коллективизация, голод, репрессии. Именно, в творчестве Художник имеет возможность переосмыслить, прожить и трансформировать историю, обернувшиеся трагедией для казахского народа. Опера-балет «Қалқаман и Мамыр» Балнур Кыдырбек лежит в русле этих тенденций, она, безусловно, отражает пульс времени, пульс настоящего.

Композитор еще в 80-х годах XX века была вдохновлена судьбой и наследием известного поэта, писателя, композитора, мыслителя, общественного деятеля Шакерима Кудайбердыулы, подло расстрелянного без суда и следствия в 1931 году. Обстоятельства его гибели были несоизмеримы с величиной его личности. Великий сын казахского народа был реабилитирован только в 1958 году, его тело пролежало в заброшенном колодце до 1961 года, а имя и творчество были под строжайшим запретом.

Сказание «Қалқаман и Мамыр» бытовало в устной форме среди народа. Впервые оно было записано в жанре поэмы с большой долей авторской трактовки Шакеримом Кудайбердыулы. Трагическая история любви двух молодых людей, погибших от рук сородичей, тема предательства, слепоты народа, конфликта чувства долга и чести во многом соприкасается с судьбой самого поэта. Время циклично, оно периодически поднимает на поверхность человеческие пороки.

Открыв для себя творчество поэта-философа, молодой композитор Балнур Кыдырбек зажглась идеей написания сценического полотна, которую поддерживали видные творческие деятели: *Каукен Кенжетеев* стал автором либретто, *Булат Аюханов* оказал поддержку в построении драматургии всего спектакля. По совету мэтра балетного искусства за основу был взят новый для казахского музыкального театра жанр «опера-балет», особенности которого мы раскроем ниже.

По словам автора оперы-балета «Қалқаман и Мамыр» процесс работы над партитурой был увлекательным и плодотворным. Из-под пера молодого композитора, в течение полугода, вышло уникальное сценическое полотно. Но... опять вмешалось время. Стране Советов суждено было развалиться, а Казахстан обрёл долгожданную Независимость.

Из истории мировой музыкальной культуры известно, что каждое художественное произведение после появления на свет живёт своей жизнью. То есть у каждого творения своя судьба, которая не зависит от его автора. Так и в случае с оперой-балетом «Қалқаман и Мамыр» Балнур Кыдырбек. Прележав десятилетия в столе, её сценическое воплощение состоялось уже в стенах ведущего театра страны – Государственного театра оперы и балета «Astana Opera» Республики Казахстан, в то время, когда Балнур Кыдырбек является зрелым композитором со своим уникальным почерком и авторским стилем, признанным в Казахстане и далеко за его пределами, обладателем Государственной премии, видным общественным деятелем.

Театральное искусство – сложный и многовекторный организм, который объединяет в себе разные виды творчества. В музыкальном театре все эти процессы усиливаются вдвойне. Постановка музыкально-хореографических произведений – это всегда сложнейшая коллективная форма творческой работы со своими законами и традициями. Основная нагрузка претворения замысла композитора в постановочной части падает на режиссёра и руководителей музыкальных коллективов.

Режиссёром-постановщиком оперы-балета «Қалқаман и Мамыр» по сложившейся традиции театра является *Юрий Александров* – лауреат Государственной премии Казахстана, Народный артист России. Под его непосредственным участием театральный репертуар в Казахстане постоянно расширяется мировыми и национальными оперными шедеврами.

Особенностью произведения Балнур Кыдырбек является совмещение двух различных жанров – оперы и балета. Для всей постановочной команды, и, прежде всего, для артистов это представляет собой профессиональные трудности, поскольку у каждого из жанров свои законы развития. Артисты балета учатся по-новому осваивать пространство сцены, на которой одновременно происходит коллективное действо с участниками хора и солистами. В этой связи хотелось бы отметить работу хореографа-постановщика спектакля – *Надежду Калинину*. Тандем мастеров позволил оригинально воплотить на сцене образы главных героев: голос красавицы Мамыр и её возлюбленного Калкамана всегда сопровождала пара артистов балета. Эмоции и чувства главных героев, невыраженные словом и голосом, полностью раскрывались пластикой тела, олицетворяющие чистые души влюблённых сердец.

Опера-балет «Қалқаман и Мамыр» состоит из двух актов. Драматургия всего спектакля подчинена строгой логике: сольные и дуэтные сцены Мамыр и Калкамана, Анет Бабы в 1-ом акте, сменяются масштабными коллективными сценами хора, соло Олжая, арией и плачем Кокеная – отца Мамыр. Особо хотелось бы отметить состав вокальной группы оперы-балета. В процессе постановки было подготовлено несколько составов солистов, которых несмотря на достаточно молодой возраст отличает высокий уровень вокального мастерства. На премьере партии Калкамана исполнили Саян Исин и Артур Габдиев, Мамыр – Асем Сембина и Жаннат Бақтай, Кокеная – Евгений Чайников и Шыңғыс Расылхан, Анет Баба – расул Жармагамбетов и Алтынбек Әбілда, Олжай – Талгат Аллабиринов и Ерулан Камел. Руководителем оперной группы является Заслуженный деятель Казахстана – *Азамат Желтырғұзов*.

Трудно переоценить роль симфонического оркестра театра «Astana Opera». Дирижёром-постановщиком оперы-балета «Қалқаман и Мамыр» является Заслуженный деятель Казахстана – *Абзал Мухитдин*. Балнур Кыдырбек – композитор, прекрасно владеющий современным оркестром письмом, которое требует от исполнителей тщательной репетиционной работы и опыта. Симфонический оркестр блестяще справился с этой задачей. Нежная мелодия-лейтмотив Мамыр, плач-жөқтау отца Кокеная, массовые коллективные хоровые и балетные сцены были блестяще исполнены оркестром.

Безусловным украшением и активным действующим персонажем в «Қалқаман и Мамыр» является хор под управлением главного хормейстера, Заслуженного деятеля Казахстана *Ержана Даутова*. Обилие хоровых сцен, олицетворяющих народ, по праву обозначает хор как важнейшего героя в этой драме.

Сегодня зрелищные искусства не мыслимы без современных цифровых технологий. Какой бы красивой не была идея авторов оперы или балета, в современных реалиях она не воспринимается зрителем без LED экранов и 3D технологий. В опере-балете «Қалқаман и Мамыр» полное завершение образов, передачу смыслов и философии всего произведения через визуальное восприятие взяли на себя художники по костюмам, свету и видеопроекции.

Каждая деталь на сцене несёт свою символическую нагрузку. Видеопроекция и световые решения художников *Павла Драгунова и Сергея Шевченко* тонко следовали настроениям на сцене: высохшая потрескавшаяся земля, красная луна, кровавые ручейки подготавливали зрителя к драматической развязке; изобилие света, цветов и ярких красок олицетворяют соединение душ Калкамана и Мамыр в ином мире.

Костюмы оперы-балета «Қалқаман и Мамыр», безусловно, могут быть объектом отдельного изучения как с точки зрения эстетики, так и с в технологическом плане. Если костюмы главных героев выполнены по всем канонам казахского традиционного прикладного искусства (цвет, форма, фактура), то образы хора представляют собой удачное творческое решение тандема художников *Софьи Тасмагамбетовой и Павла Драгунова*. С 1-го акта обращает на себя внимание маска-очки на глазах у каждого участника хора, вызывающие аналогии со слепой толпой, непостоянной субстанцией, которая быстро меняет свои

ориентиры. Неуправляемая масса народа, облачённая в тяжелые, неудобные, серые одежды одновременно и декорация, и живой участник происходящего на сцене. Цветовое решение во 2-ом акте также заслуживает внимания самого взыскательного зрителя: наполнение весенним светом и солнцем в финале спектакля сопровождается быстрой сменой серой одежды на светлую у всего хора.

Символом всей оперы-балета «Қалқаман и Мамыр» Балнур Кыдырбек предстаёт камень как молчаливый участник всей истории народа. Декорации в виде каменных изваяний балбалов, символизируют мудрость и почитание предков; нависающие идвигающиеся над сценой каменные глыбы, передают тяжесть всего происходящего; забивание камнями хрупкой Мамыр, позволяют сделать вывод о том, что все элементы данной постановки соединены одной сквозной нитью, которая заставляет человека задуматься над вечными вопросами добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти, любви и ненависти столь актуальными для современности.

Опера-балета «Қалқаман и Мамыр» Балнур Кыдырбек, не потеряла своей актуальности и в наши дни, она заставляет задуматься над смыслами прошлого и ориентирами будущего. На сцене столичного театра «Astana Opera» произошло грандиозное для казахстанской культуры событие – рождение нового национального театрального шедевра. Опера-балет «Қалқаман и Мамыр» Балнур Кыдырбек, бесспорно, имеет все предпосылки занять достойное место в мировой музыкальной культуре современности. Время для реализации этой идеи пришло!

УМАЙ ФАРАДЖОВА-ДЖАБАРОВА

PhD, научный сотрудник

Азербайджанской Национальной Консерватории

«ЖЕРТВЫ ХОДЖАЛЫ» БАЛНУР КЫДЫРБЕК: К ПРОБЛЕМЕ ОТРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ИСТОРИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация. В статье рассматривается симфоническое произведение «Жертвы Ходжалы» известного казахского композитора Балнур Кыдырбек. 30-летняя Карабахская война, и в частности, Ходжалинская трагедия нашли свое воплощение во многих художественных произведениях не только в Азербайджане, но и далеко за ее пределами, в работах известных зарубежных авторов, среди которых и лауреат Государственной премии республики Казахстан Балнур Кыдырбек. В центре внимания автора статьи история создания данного сочинения, композиционное строение и приемы музыкальной выразительности, отражающие мысли композитора, её чувства и эмоции.

Ключевые слова: Ходжалинский геноцид, Балнур Кыдырбек, Карабах, азербайджанский народ, героизм, композитор

Abstract. This article examines the symphonic work "Victims of Khojaly" by renowned Kazakh composer Balnur Kydyrbek. The Thirty-Year Karabakh War, and in particular the Khojaly tragedy, have been reflected in numerous works of art not only in Azerbaijan but also far beyond its borders, in the works of renowned foreign composers, including Balnur Kydyrbek, winner of the State Prize of the Republic of Kazakhstan. The author of the article pays special attention to the history of

this work's creation, its compositional structure, and the musical expressive means that convey the composer's reflections, emotions, and experiences.

Keywords: Khojaly genocide, Balnur Kydyrbek, Karabakh, Azerbaijani people, heroism, composer, composition.

Известно, что в 90-х годах на пространстве бывшего Советского Союза разгорелись политические кризисы и конфликты, сопровождающиеся массовыми волнениями и кровавыми убийствами, среди которых и война за Карабах в Азербайджане, которая длилась 30 лет. Азербайджанский народ выстоял в этой тяжелой борьбе и в начале 20 годов нынешнего столетия героически освободил свои исконные земли от захватчиков. Это стало великой победой нашего народа. События 30-летней оккупации легли в основу множество художественных произведений, об одном из которых мы подробно остановимся в данной статье. Это – «Жертвы Ходжалы» известного казахского композитора Балнур Кыдырбек.

Чем же запомнился Ходжалинский геноцид – это массовое убийство азербайджанских турков, совершённое Вооружёнными силами Армении в ночь с 25 на 26 февраля 1992 года в городе Ходжалы в Карабахе. В результате геноцида было убито 613 мирных жителей Ходжалы, в том числе 63 ребёнка, 106 женщин и 70 пожилых людей, полностью уничтожены 8 семей. От вражеских пуль пострадали 76 детей, 487 человек получили тяжёлые ранения, 1275 человек были взяты в плен. Судьба 150 из них, включая 26-ти невинных детей, до сих пор остаётся неизвестной. Их трагическая судьба по сегодняшний день является неутраченной болью и незаживающей раной азербайджанского народа.

Национальный Герой Азербайджана Чингиз Мустафаев, раскрыв множество правд о Карабахской войне, запечатлел кадры Ходжалинской трагедии, и сегодня жестокость и зверство армянских террористов были доведены до мирового сообщества. Признание Ходжалинского геноцида имеет большое значение для азербайджанского народа. Сегодня этот акт геноцида признан рядом стран, такими как Пакистан, Судан, а также на уровне парламентов – Мексикой, Колумбией, Чехией, Боснией и Герцеговиной, Джибути, Перу, Гондурасом, Панамой, Иорданией, Румынией и Шотландией.

Ходжалинский геноцид также нашёл своё отражение в сфере художественного творчества, став источником вдохновения для многих произведений искусств, которые имели широкий резонанс на международной арене. В частности, были сняты фильмы, посвящённые этой трагедии, такие как: **«Нарушение тишины»** (режиссёр М. Пенахи, 2012), **«Бесконечный коридор»** (режиссёр А.Брокас, 2015), **«Стон»** (режиссёр Р.Керимов, 2021), **«Чёрные тучи»** (режиссёр Р.Ибрагимли, 2022) и др.

Также трагедия Ходжалы широко отражена в произведениях известных художников:

- Ашрафа Гейбатова – *«Турецкая сюита»*, *«Ходжалы»*,
- Назима Мамедова – *«Крик Ходжалы»*, *«Последний день Ходжалы»*, *«Ходжалы в огне»*, *«Отец, сын, муж! Спасите нас!»*, *«Беспомощный Ходжалы»*, *«Семья в плену»*, *«Его повесили»*, *«Я остался сиротой»*, *«Мои родственники погибли, а я выжил»*, *«Гаврош из Ходжалы»*, *«Смерть младенца»*, *«26 февраля, ночь»*, *«Для этой девочки солнце зашло в Ходжалы»*,

- Мухаммеда Алиева – *«Жестокость Ходжалы»*, *«Погибший солдат»*, *«Земля – это Родина, если за неё умирают»*, *«Солдат в плену»*, *«Женская резня в Ходжалы»*,

- Ханлара Ахмедова – *«Последняя надежда»*, *«Шахид Ходжалы»*, *«Трагедия Ходжалы»*,
- Вагифа Уджатая – *«Смотри! Видь! Помни!»*,
- Вугара Гулиева – *«Беженец из Ходжалы»*, *«Женищина-беженка»*, *«Насилие»*.

Кроме того, памятник, воздвигнутый в память о жертвах Ходжалинской трагедии скульптурами – братьями Рустамовыми в Баку, стал неотъемлемой частью нашей исторической памяти.

Тематика «Ходжалинского геноцида» также нашла отражение во многих произведениях азербайджанских композиторов. Среди них можно отметить большую «Симфонию-реквием» Мамеда Гулиева, органную композицию Арифа Мирзоева «Колыбельная для детей

Ходжалы», многочастную ораторию Октая Раджабова «Эхо Ходжалы», симфоническую поэму Юсифа Миришли «Ходжалы-613», симфонический плакат Азера Дадашева «Справедливость для Ходжалы», хоровое произведение Фаига Нагиева «Крик Ходжалы», оперу Назима Гулиева «Ходжалы», «Колыбельная Ходжалы» Эльнары Дадашовой, симфонический мугам Тофика Бакиханова «Хумаюн», Седьмую симфонию Наримана Мамедова, рекем Азада Захида, оперу Франгиз Ализаде «Интизар» («Ожидание»), балладу «Сары гялин» Рены Кадимовой, произведения Руфата Рамазанова – «Впечатление» для струнного оркестра и «Клятва» для органа и ханенде, «Плач» для оркестра Ильхама Азманлы, композицию Айтен Октайгызы «Ходжалым».

Также примером могут служить произведение известного русского композитора Александра Чайковского «Ходжалы», сочинения французских композиторов Пьера Тиллоу и Романа Зантена, а также работа известного казахского композитора Балнур Кыдырбек «Жертвы Ходжалы».

Следует отметить, что Балнур Кыдырбек – известная казахская женщина-композитор, лауреат Государственной премии республики Казахстан, председатель Союза композиторов Казахстана. Её увертюра «Праздник» и дивертисмент «Война» для духового оркестра были одними из самых успешных произведений, известных в Советском Союзе.

Творческий диапазон Балнур Кыдырбек весьма широк. Среди её работ – симфонические поэмы «Бекболат», «Эрлик», опера-балет «Калкаман–Мамыр» (по одноимённой поэме Шакамира), балет «Почему у ласточки раздвоенный хвост?» (это произведение получило Гран-при на фестивале в Астане), рекем (удостоен Государственной премии Казахстана) и другие. Следует отметить, что произведение композитора «Отец тюркской академической музыки» (2015) посвящено великому азербайджанскому композитору Узеиру Гаджибейли. Этими произведениями Балнур Кыдырбек смогла внести достойный вклад в азербайджанскую музыку.

Разносторонняя деятельность Балнур Кыдырбек этим не ограничивается. Она также работала журналистом и является членом Союза журналистов Казахстана. В 1997 году она защитила кандидатскую диссертацию по теме «История и современность в творчестве Балгабека (Кыдырбекоглы) Кыдырбекулы», посвященную творчеству её отца, известного журналиста Балгабека Кыдырбекулы, и получила степень кандидата филологических наук. Также стоит отметить, что её мать, Сафура ханум, была Заслуженным учителем. Несомненно, естественным является и то, что выросшая в интеллигентной семье композитор проявляет в своём творчестве многогранность и глубину.

В настоящей статье акцентируется внимание на произведении Балнур Кыдырбек, отличающемся высокой художественной ценностью и представляющей значительный интерес благодаря своей тематической значимости. Примечательно то, с каким чувством тонкости казахский композитор смог воспринять столь трагическую страницу нашей истории, что вызывает искреннее уважение. Более того, несмотря на политическую напряжённость, композитор проявил себя как настоящий герой, представляя миру своё произведение «Жертвы Ходжалы».

Произведение композитора Балнур Кыдырбек под названием «Жертвы Ходжалы», написанное для большого симфонического оркестра, впервые было исполнено 25 февраля 2017 года по случаю 25-летия Ходжалинского геноцида в Азербайджанской государственной филармонии в Баку Азербайджанским Государственным Симфоническим оркестром под управлением народного артиста Азербайджана, дирижёра Рауфа Абдуллаева. Надо отметить, что на данном мероприятии присутствовал Президент Азербайджанской Республики, Верховный Главнокомандующий Ильхам Алиев.

В том же году произведение было успешно исполнено в казахстанских городах Астане и Караганде, а в 2018 году – вновь в Астане, а также в Алматы и Уфе. В ноябре 2018 года планировалось исполнение этого произведения в Ташкенте, репетиции уже проходили. Однако из-за заключения на государственном уровне соглашения между Арменией и

Узбекистаном (в рамках общего соглашения между странами СНГ) о «содействии в упрощении налоговых обменов» исполнение «Жертв Ходжалы» было отложено и заменено другими произведениями Балнур Кыдырбек.

В 2019 году по случаю 90-летнего юбилея отца Балнур Кыдырбек – известного писателя, журналиста и общественного деятеля Балгабека Кыдырбека – произведение «Жертвы Ходжалы» вновь было исполнено под руководством Государственного симфонического оркестра Казахстана. Перед исполнением «Жертв Ходжалы» был зачитан отрывок, абзац из «Дневника Балгабека»: *«28 февраля 1992 года во время прогулки я услышал страшную новость. Мой друг Сейид Ахмед сообщил, что узнал по радио «Свобода» (“Azadliq”): в карабахском районе Ходжалы армянские войска ночью жестоко убили женщин, детей, стариков – даже беременных женщин подвергли невероятным пыткам. Это зверство не укладывается в голове. Ещё вчера на съездах компартии братские народы вместе работали на благо социализма. А теперь что это? Это армянская деградация? Или это внутренний мёртвый пёс (чувство жестокости, тёмная сила) в армянах вновь воскрес и снова пробудился?..»*

После этой цитаты прозвучало само произведение – как будто обращаясь ко всем народам, оно звучало как крик о справедливости. Безусловно, выступить с таким высказыванием и музыкальным произведением требует большой политической смелости. Однако казахстанцы доказали, что как справедливое государство они умеют отличать правду от жестокости и способны дать ей оценку.

Следует отметить, что произведение «Жертвы Ходжалы» в последний раз было исполнено в 2023 году в южнокорейском городе Тэгу, а в 2024 году – в Бишкеке Государственным симфоническим оркестром Кыргызстана.

Как видно, «Жертвы Ходжалы» – это произведение, которое с успехом исполнялось не только в Азербайджане, но и в различных городах Казахстана, в Башкортостане, Узбекистане, Кыргызстане и даже в Южной Корее.

Как видно из названия, произведение «Жертвы Ходжалы» представляет собой программную одночастную симфоническую композицию, посвящённую трагическим событиям в истории – Ходжалинской трагедии.

В этом произведении композитор с помощью языка музыки рассказывает о мирном, безвинном народе, о подлом и коварном враге, противостоящем этому народу, о жестокостях, интригах и страданиях, перенесённых народом, а также о несправедливо пролитых слезах. В музыкальном повествовании будто бы оживают безвинные жители Ходжалы, ведущие свою тихую, мирную жизнь. Однако зловещий враг подобно чёрным тучам нависает над ними, преследует их, строит коварные планы, а затем осуществляет над ними жестокие и варварские действия, проливая невинную кровь.

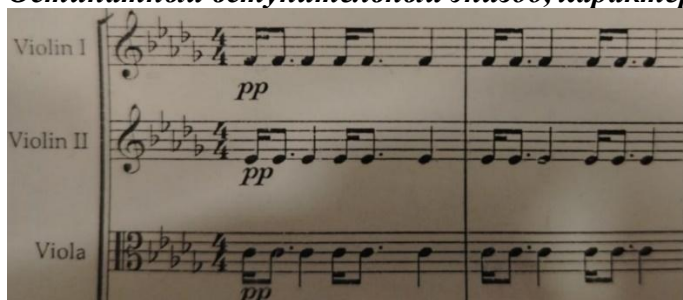
Композитор с профессиональным мастерством изображает эти события языком симфонической музыки и глубоко сопереживает трагедии народа.

Композитор с профессиональным мастерством изображает эти события языком симфонической музыки и глубоко сопереживает трагедии народа.



При первом прослушивании в начале произведения можно уловить интонации, напоминающие оstinatный вступительный эпизод, характерный для «Сарабанды», а также едва заметные мотивы азербайджанской народной песни «Белое яблоко Кубы» (“Qubanın ağ alması”). Безусловно, композитор не использует эту мелодию как цитату, а стремится передать интонации, присущие национальной музыкальной традиции.

Оstinatный вступительный эпизод, характерный для «Сарабанды»



I Тема

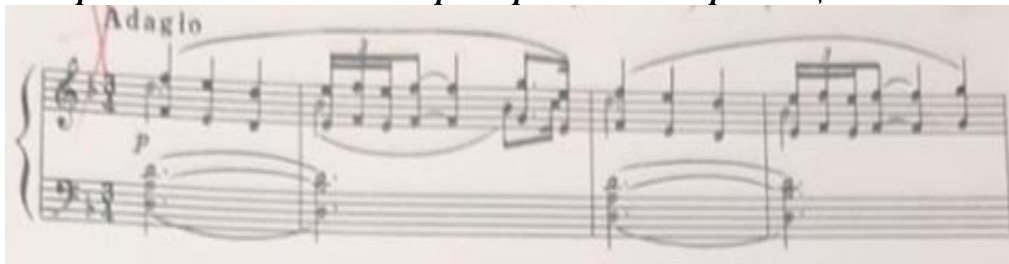


Азербайджанская народная песня «Белое яблоко Кубы» (“Qubanın ağ alması”). фрагмент



Кроме того, на протяжении произведения ощущается отголосок музыкальной атмосферы сцены «Смерть Айши» из балета Кара Караева «Семь красавиц». Это свидетельствует о том, что казахский композитор хорошо знаком с азербайджанской национальной музыкой и творчеством её композиторов, а также стремится передать эти национальные черты в своём произведении.

«Смерть Айши» из балета Кара Караева «Семь красавиц



Произведение можно рассматривать как одночастную симфоническую композицию, написанную в тональности *b*-moll. При этом, если обратить внимание на представление двух тем, становится очевидным наличие конфликтного противостояния между главной и побочной темами, что типично для экспозиции в жанре сонаты. Ближе к средней части обе темы развиваются в *фа* миноре (*f*-moll) – данную часть условно можно трактовать как разработку. Звучание динамической репризы в основной тональности и наличие коды ближе к завершению композиции также приближают произведение к форме первой части сонатного аллегро. Однако отсутствие связующей и заключительной тем несколько отдаляет его от классической сонатной формы.

Исходя из содержания, в пределах одночастности формируется сложная трёхчастная форма (A + C + A1).

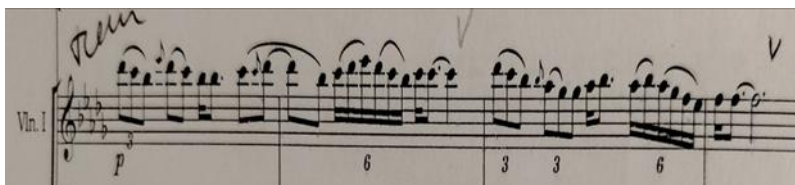
A — это образ страдающего, безвинного народа и противостоящего ему врага,

C — сцена массового убийства невинных людей,

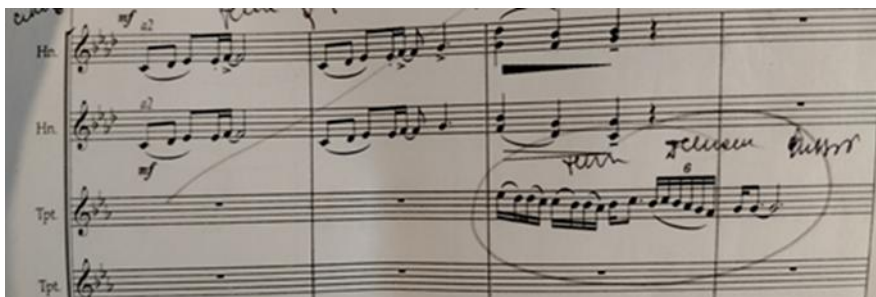
A1 — трагедия народа, своего рода «плач» (аг1).

Таким образом, форма подчиняется содержанию и служит раскрытию драматургической линии. На протяжении всей композиции обе темы противопоставляются друг другу и проходят развитие. Темы, подвергаясь постоянной детализации и варьированию, создают эффект минимализма. Условно первую тему можно назвать темой «безвинного и страдающего народа», вторую – темой «жалкого врага».

I ТЕМА



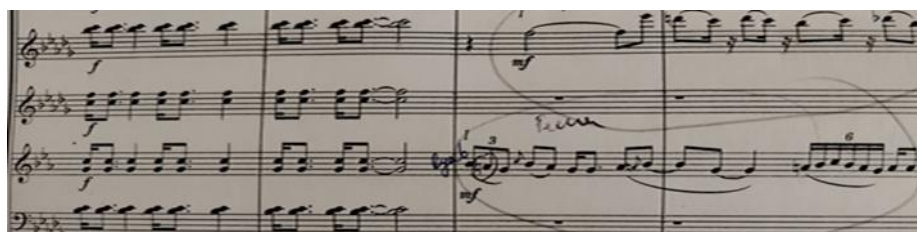
II ТЕМА



Первая тема звучит как колыбельная и повторяется в различных комбинациях инструментов. Инструментовка здесь служит не только раскрытию драматургической линии, но и создает элемент инструментальной театральности. В целом, композитор уделяет большое внимание технике исполнения, динамическим обозначениям и ритмической структуре.

Например, триоли и секстоли (в виде квартовых аккордов) не только выполняют ритмическую функцию, но и способствуют минималистической проработке темы.

Полифонический язык произведения также заслуживает внимания. Так, в начале сочинения струнные инструменты исполняют пунктирный ритм, напоминающий органный пункт, тогда как труба ведёт мелодию. Далее мелодия переходит к скрипкам и трубе, в то время как другие инструменты продолжают удерживать органный пункт. Одновременно в тромбонах звучат небольшие мотивы в пределах квинты. Когда гобой исполняют вторую тему, тромбоны продолжают первую тему с временным запаздыванием. Подобные полифонические приёмы встречаются также между кларнетом и флейтой. Например, в такте 30 вторая тема начинается в исполнении гобоев, затем продолжается в бас-кларнете и кларнете, после чего с задержкой звучит вторая фраза первой темы. Темы иногда пересекаются, иногда сменяют друг друга с небольшим опозданием – создавая своеобразную противоположную имитацию между инструментами. При этом оstinatность (или точная ритмическая стабильность) сохраняется на протяжении всего произведения – будь то у струнных, ударных или духовых инструментах.



Каждый инструмент, словно говорит от имени народа, передаёт его образ – будь то женщины, мужчины, старики, дети или же коварно приближающиеся враги. Так, впервые основная лирическая тема в исполнении труб in B звучит как колыбельная для мирного народа. Композитор как бы говорит: «О, безвинный народ, какие испытания ждут вас впереди?» – и в то же время, утешая, питает надежду на светлое будущее.

Известно, что трубы традиционно ассоциируются с призывом. В религиозных текстах, например, говорится, что в День Страшного Суда архангел Исафил затрубит в рог (сур), чтобы возвестить человечеству о Судном Дне. Подобно этому, здесь трубы заранее возвещают народу о приближении трагедии.

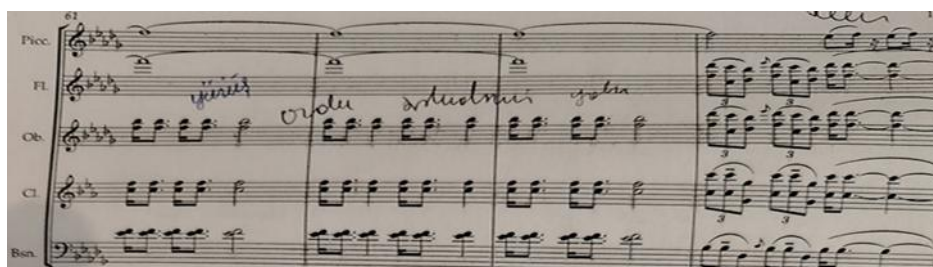
Затем основная тема передаётся скрипкам, а вторая фраза первой темы вновь исполняется трубами. Далее гобой исполняют вторую тему – второе предложение периода – которая несёт в себе весть о надвигающейся опасности, о чёрных тучах, нависающих над народом. Так начинается противостояние двух тем.

Например, кларнет (in B) и флейта исполняют вторую фразу первой темы, затем гобой, флейта и кларнет – всю первую тему, за ними валторны вступают со второй темой, кларнет возвращается к первой, а валторны повторяют её часть – вторую фразу периода. Разве это не язык, на котором «говорят» инструменты от имени народа?

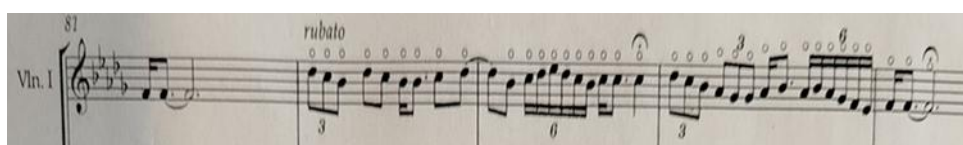
Первая тема, звучащая как колыбельная, постепенно после появления второй темы начинает обретать тревожные черты, отражая внутреннюю обеспокоенность жителей Ходжалы. По нашему мнению, возникающие между инструментами тематические конфликты символизируют будущие столкновения между двумя народами. Постепенно на основе взаимодействия обеих тем формируется драматический узел.

Жители Ходжалы не верят! Им даже в мыслях не приходит тот факт, что от народа – соседа может исходить столь яростная злоба, предательство и ненависть. Драматический узел, возникающий на фоне инструментального сопровождения, приобретает характер звучания марша-похода. Оstinatные пунктирные ритмы, заданные во вступлении, на фоне духовых инструментов воспринимаются как образ шествия, войны, как музыкальное отражение геноцида и массовой бойни, совершённой армянскими солдатами против мирных жителей

Ходжалы. В кульминационный момент первая тема звучит уже не как колыбельная, а как плач («ағй») в исполнении tutti — всего оркестра.



В этой звуковой картине композитор словно оплакивает жестоко убитых мирных жителей Ходжалы, видит кровь младенцев, женщин, стариков и обращается к ним с плачем. Но даже в этом трагическом контексте он не смиряется с произошедшим – он обращается к миру с криком о справедливости. В финале произведения первая тема вновь звучит в сольной партии скрипки. Однако на этот раз она уже не воспринимается ни как колыбельная, ни как траурная песня...



В этом последнем звучании тема становится молитвой к Богу о восстановлении справедливости, молитвой за азербайджанский народ, выражением веры в светлое будущее.

Произведение ассоциативно перекликается с симфонической поэмой Ференца Листа «От колыбели до могилы» (1882), в которой тема также развивается от колыбельной до траурного финала. Ведь колыбельная символизирует начало жизни, а плач – её завершение.

В целом, развитие драматургической линии, исходящей из содержания, сближает это произведение с другими симфоническими сочинениями на трагические темы. Так, например, «Эгмонт» и «Кориолан» Л.Бетховена, «Битва гуннов» и «Плач о герое» Ф.Листа, «Чернобыльская литургия» В.Акопова – все эти произведения построены на трагических сюжетах. Однако смерть героев в них трактуется не как поражение, а как моральная победа в борьбе против несправедливости.

Следует отметить, что эта композиция, посвященная Ходжалинскому геноциду может с успехом использоваться и в качестве музыки к художественному или документальному фильму – и будет с интересом воспринята широкой аудиторией.

Заключение

Действительно, композитор сумел предвидеть многое. Как говорится, надежда умирает последней. Именно благодаря молитвам народа, его великой вере и надежде, Всевышний восстанавливает справедливость. Спустя годы исконные и вечные земли Азербайджана возвратились на свою историческую родину. Словно дитя, разлучённое с матерью, вновь находит путь к ней.

Однако пережитые Азербайджанским народом страдания, слёзы, боль и утраты – никогда не будут забыты. Как говорится, слово, сказанное однажды, остаётся в памяти, а каждая запечатлённая строка истории становится вечной исторической памятью.

Одной из таких страниц памяти является и симфоническое произведение «Жертвы Ходжалы», созданное выдающимся казахским композитором Балнур Кыдырбек.



От имени Азербайджанского народа выражаю глубокую благодарность Балнур Кыдырбек за это произведение. Эта симфония стала не только музыкальным отражением трагических страниц истории Азербайджана, но и своего рода культурным оружием, музыкальным наследием и символом «Ходжалинского геноцид» а – воплощением борьбы за справедливость.

ЛИТЕРАТУРА

Нотография:

1. Azərbaycan xalq mahnıları. I cild. – B.: Gənclik, – 1997, - 352 s.
2. Azərbaycan xalq mahnıları. I cild. – B.: Öncər, – 2005, – 168 s.
3. Караев К.А. Семь красавиц. Клавир. – М.: Советский композитор.-1972. – 152 с.
4. Караев К.А. Тропую грома. Клавир. – М.: Музыка.– 1970, – 167с.
5. Кыдырбек Б. Б. Ходжалы Курбаны. – Казакыстан, PDF, – 2017. – 21 с.

Сайтография:

6. <https://www.balnur-qydyrbek.com/>
7. https://www.balnur-qydyrbek.com/_files/ugd/572792_3442a803e14944919dc526983b6ebfda.pdf
8. <https://www.youtube.com/watch?v=Ai19DqnwV1c>
9. https://az.wikipedia.org/wiki/Xocal%C4%B1_soyq%C4%B1r%C4%B1m%C4%B1
10. <https://www.anl.az/down/meqale/xalqqazeti/2019/fevral/637770.htm>
11. <https://525.az/news/116055-xocali-faciesi-musiqi-xadimlerimiz-in-yaradiciliginda>
12. https://azertag.az/xeber/ankarada_turk_dunyasi_qadin_bestekarlarinin_eserlerinden_ibaret_konsert_olub
13. <https://www.anl.az/down/meqale/525/2021/noyabr/765893.htm>
14. <https://www.turksoy.org/haberler/2019-06-27-kazakistan-da-turk-dunyasi-geleneksel-muzik-festivali-duzenlendi>

ПЬЕСА «ГАУХАР-КЮЙ» ДЛЯ СКРИПКИ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА БАЛНУР КЫДЫРБЕК

Аңдатпа. Бұл мақалада Балнұр Қыдырбектің скрипка мен камералық оркестрге арналған «Гаухар-күй» пьесасы қарастырылады. Осы туынды оның досына, Қазақстан Республикасының халық әртісі, дирижер, профессор Гаухар Мурзабековаға (60 жасқа толуына орай) арнайы жазылды.

Оны алғаш рет «Құрмет» орденінің иегері, халықаралық байқаулардың лауреаты, «Қазақстан Камератасы» ансамблінің солисі, концертмейстері Еркебұлан Сапарбаев орындады. Дирижер - Павел Тарасевич.

2016 жылы Алматыда Б. Қыдырбектің концертінде скрипка мен камералық оркестрге арналған «Гаухар-күй» пьесасы орындалды. Ол «Қазақстан Камератасы» мемлекеттік камералық музыкалық ансамблінің дискіде жазылған. Бұл шығарма музыкалық колледждер мен университеттердің концерттік және оқытушылық репертуарында қолданылады, оны дарынды музыканттар әр түрлі байқауларда орындайды.

Түйінді сөздер: композитор, скрипка, пьеса, оркестр, Қазақстан.

Аннотация. В статье рассматривается пьеса «Гаухар-кюй» для скрипки и камерного оркестра Балнур Кыдырбек. Она была специально написана и посвящена ее другу, народной артистке Республики Казахстан, дирижеру, профессору Гаухар Мурзабековой (в честь ее 60-летнего юбилея со дня рождения).

Впервые ее исполнил кавалер ордена «Курмет», лауреат международных конкурсов, солист и концертмейстер ансамбля «Камерата Казахстана» Еркебулан Сапарбаев. Дирижировал – Павел Тарасевич.

В 2016 году пьеса «Гаухар-кюй» для скрипки и камерного оркестра прозвучала в Алматы на авторском концерте Б. Кыдырбек. Она вошла в диск Государственного ансамбля камерной музыки «Камерата Казахстана». Сочинение используется в концертно-педагогическом репертуаре музыкальных колледжей и ВУЗа, звучит в исполнении талантливых музыкантов на различных конкурсах.

Ключевые слова: композитор, скрипка, пьеса, оркестр, Казахстан.

Abstract. This article examines the piece "Gaukhar-Kui" for violin and chamber orchestra by Balnur Kydyrbek. The work was written and dedicated to her friend, People's Artist of the Republic of Kazakhstan, conductor and professor Gaukhar Murzabekova, in honor of her 60th anniversary.

The premiere was given by Erkebulan Saparbayev, holder of the Order of Kurmet, winner of international competitions, and soloist and concertmaster of the Camerata Kazakhstan ensemble, under the baton of Pavel Tarasevich.

In 2016, "Gaukhar-Kui" was performed in Almaty at a concert featuring works by Balnur Kydyrbek and was later included on the disc of the State Chamber Music Ensemble "Camerata Kazakhstan." The piece is part of the concert and educational repertoire of music colleges and universities and is performed by talented musicians at various competitions.

Keywords: composer, violin, play, orchestra, Kazakhstan

Лауреат Государственной премии Республики Казахстан, Почетный Председатель Союза композиторов Казахстана, обладатель ордена «Курмет» и «Парасат» Балнур Кыдырбек создала более 500 музыкальных произведений.

В 1987 году она была удостоена звания лауреата премии имени А.Александрова за произведения для оркестра духовых инструментов. В 2014 году за «Реквием» композитор был удостоен Государственной премии РК.

Среди ее сочинений известны: Концерт для трубы с оркестром, симфонические поэмы, кантаты, увертюры, опера-балет «Калкаман – Мамыр», мюзикл «Жанұран», оркестровые сюиты, произведения для детей, музыка для кино и театра, эстрадные пьесы, обработки казахских народных песен. Ею написаны камерные произведения для оркестра: дивертисмент «Балғын», «Ақтау сарыны», «Ғасырлыр үндесуі», «Өрен», «Өрлеу», «Дешті Қыпшақ», «Түркі академиялық музыкнің атасы», «Түріксоі шапағаты»; Т.Бек пишет: «Творческая фантазия композитора – как бескрайняя казахская степь. Музыкальный язык ее произведений оригинален и вместе с тем очень демократичен, понятен всем» [1, 8].

В 2016 году накануне Дня Независимости состоялся авторский концерт «Бабалар аманаты – Тәуелсіздік» в театре Astana Opera, программу которого составили камерные сочинения Б. Кыдырбек.

По ее мнению, «в Казахстане к написанию музыки для камерного оркестра композиторы обращаются нечасто. Надеюсь, в скором времени эта ситуация изменится. В программу включены мои последние работы. Многие из них уже оценила публика за рубежом, некоторые будут представлены впервые» [2, 12].

В этот вечер в исполнении камерного оркестра под управлением заслуженного деятеля Казахстана Абзала Мухитдинова и солистов Astana Opera Асель Жакияновой (скрипка), Ахмета Султанова (альт) Курванжана Ахатова (виолончель) прозвучали оркестровые сочинения («Гауһаркүй», «Өрлеу», «Дешті Қыпшақ», «Балғын», «Ақтау сарыны»); в исполнении Галии Байгазиновой, Айзады Капоновой, Мадины Исламовой, Киякбая Асанбаева вокальные («Туған мекен – Күреңбел», «Сенбейсің», Мамырдың ариясы) и другие произведения известного композитора Б. Кыдырбек.

Все эти партитуры объединила патриотическая тематика – тема любви к Родине, природе и родному краю.

Пьеса «Гауһар-күй» («Гаухар-кюй») для скрипки и камерного оркестра (2016) Балнур Кыдырбек была посвящена другу-современнику, народной артистке Республики Казахстан, дирижеру, профессору Гаухар Курманбековне Мурзабековой.

Оригинальное сочинение стало музыкальным подарком композитора к 60- летию юбилею со дня рождения скрипачки. Впервые этот кюй прозвучал на авторском концерте Б. Кыдырбек (2016) в исполнении кавалера ордена «Курмет», лауреата международных конкурсов, солиста и концертмейстера ансамбля «Камерата Казахстана» Еркебулана Сапарбаева под управлением дирижера Павла Тарасаевича.

В этом произведении Б.Кыдырбек воплотила свою давнюю мечту – писать в стиле минимализма. Композитор ясно ощутила эту форму, подтверждением чему служат слова самого автора, «можно назвать это своеобразной музыкальной формой».

Сама по себе форма минимализма близка форме кюя в казахской музыке – в пьесе берется какая-то интонационная ячейка и далее идет ее вариантное проведение. «В данном случае сочетание европейско-классической формы и формы казахского кюя, я думаю, мне удалось совместить», – говорит Б.Кыдырбек¹.

Программа концерта была особенной не только для композиторов, но и для самого ансамбля, которому в 2017 году исполнилось 20 лет [2].

«На возникающий вопрос: «Почему написано именно для инструмента скрипки?», можно объяснить следующим образом, Гаухар является одной из выдающихся скрипачей современного Казахстана. Поэтому мне хотелось отразить то, как я чувствую Гаухар, как я ее вижу, как я ее слышу и как я ее ощущаю. Сама Гаухар после прослушивания говорила, “что

¹Интервью Д.Жумабековой с композитором Б.Кыдырбек от 14 июня 2017 года в Астане

это не я”, но все те, кто знакомился с моим новым сочинением, подчеркивали схожесть “один к одному” с воплощенным образом», - отмечает композитор.

Имя Гаухар Курманбековны Мурзабековой широко известно в Казахстане и за рубежом. Она является лауреатом Международного конкурса камерных ансамблей в Париже (1985). Около двадцати лет она работала в должности заведующей кафедрой струнных инструментов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. С 1997 года – как директор, художественный руководитель государственного ансамбля классической музыки «Камерата Казахстана»².

Большинство коллег и музыкантов композитора Б.Кыдырбек (присутствовавшие на репетиции-прослушивании) и знакомые скрипачки Гаухар Мурзабековой считают, что в данном произведении удачно отражен ее творческий портрет.

В пьесе «Гаухар-күй» для скрипки и камерного оркестра Б.Кыдырбек не используются образцы казахского фольклора, в большей степени ею предпочитаются шертпе-кюи. Небольшая скрипичная миниатюра написана в стиле минимализма³. Это заметно ощутимо сразу же с первых тактов у солирующей скрипки.

После двутактового оркестрового вступления скрипач сразу же начинает играть в нюансе forte, в быстром темпе, без пауз. Такой стремительный характер выдерживается им на протяжении всего произведения. (Длительность пьесы в трактовке Е.Сапарбаева составляет 2, 27 минут).

Гаухар-күй
Гаухар Мурзабекованы арналады

Б.Кыдырбек

Violin

Piano

5

Vln.

Pno.

«Гаухар-күй» написан для скрипки в сопровождении камерного оркестра. Но, если учитывать то, что на домбре күй в большинстве случаев исполняется в довольно быстрых темпах, композитор Б.Кыдырбек создает виртуозный, технически сложный для воспроизведения күй для скрипки. В нем довольно часто используются двойные ноты.

Пьеса исполняется почти на едином дыхании, в темпе Allegro vivo, указанным в нотном тексте автором. Солоист Е. Сапарбаев играет в темпе (♩=144).

² Первоначальное музыкальное образование она получила в РСМШ для одаренных детей им. К. Байсеитовой у Заслуженного деятеля РК, профессора Н.М. Патрушевой. В 1974-1980 годы она училась в МГК им. Чайковского в классе народного артиста СССР Д.Ф. Ойстраха и О.В. Крысы, затем продолжила обучение в ассистентуре-стажировке у проф. О. Крысы.

³ Минимализм – метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек, которые в ходе развёртывания композиции многократно повторяются и незначительно варьируются.

2

Vln.

Pno.

21

«По-началу, когда я разучивал пьесу, все в принципе было очень играемо, удобно, но когда мы начали репетировать с оркестром, то темп оказался действительно очень быстрым и мне пришлось в скрипичной партии, в плане техническом, немного что-то облегчить», – рассказывает Е. Сапарбаев⁴.

В частности, в 21-23 тактах пьесы солист не играет некоторые нижние ноты (ля-до-си; ля-си-ля; си-ре-си) в квартовых созвучиях в восходящем движении, в виду неудобства их исполнения на скрипке.

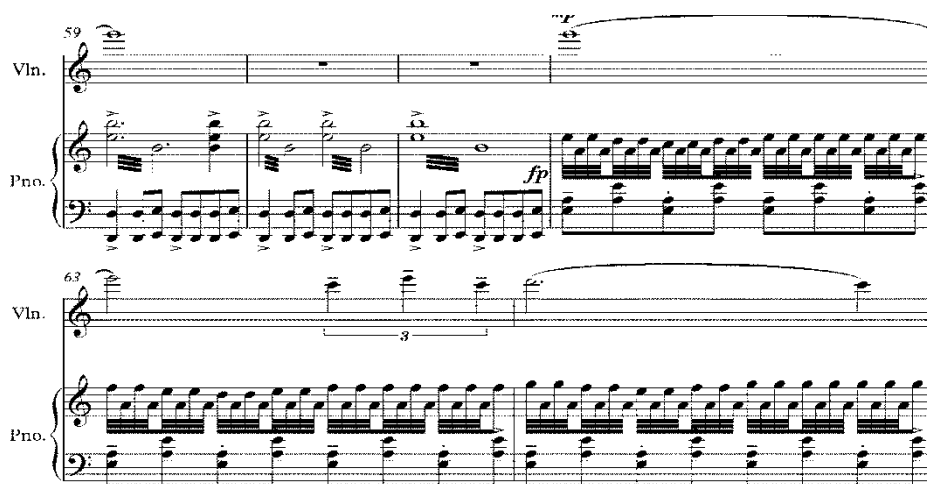
21

Первый исполнитель Е.Сапарбаев считает, что концепция самого произведения – это казахский домбровский куй. Если бы он думал только о технических приемах исполнения и о том, как все виртуозно исполнить, то сама идея была бы несколько нарушена в создании цельного художественного образа.

Все изменения (касающиеся штриховой техники, исполнения двойных нот, динамических оттенков) в партии солирующей скрипки Еркебулан Сапарбаев ввел с разрешения самого автора, заранее обсудив их с композитором Балнур Кыдырбек. В этом плане она полностью его поддерживала, убеждая его тем, что «нет никаких проблем, сделайте как вам удобно, я не против внесенных изменений».

В середине произведения (тт. 62-75) появляется возвышенная кантиленная тема, парящая в высоком регистре на ми струне. Она служит своеобразной «передышкой» солиста перед репризой.

⁴Из интервью с первым исполнителем пьесы «Гаухар куй» Е.Сапарбаевым от 20 мая 2017 года.



Интерпретация сочинения «Гаухар-кюй» Е. Сапарбаевым очень понравилась народной артистке РК, профессору Гаухар Мурзабековой. Она подчеркивала, что, «исполнитель в точности раскрыл содержание музыки, и его игра была очень убедительной». Слушая со стороны, а именно, во время премьеры этой пьесы на авторском концерте Б.Кыдырбек, Гаухар Курманбековна была под большим впечатлением от игры первого исполнителя и оркестра.

Ниже приводим высказывания Гаухар Мурзабековой: «Когда Балнур Кыдырбек написала «Гаухар-кюй» и представила эту партитуру, я посмотрела и сразу же сказала «по моему здесь изображен не мой характер». Но сейчас это сочинение я слушаю не относительно себя, а как отдельное произведение, совершенно гениально исполненное скрипачом Еркебуланом Сапарбаевым. Кстати, этот кюй вошел в диск Государственного ансамбля камерной музыки «Камерата Казахстана». На мой взгляд, этот кюй звучит очень здорово. И я рада тому, что в нашем репертуаре есть еще одна очень симпатичная вещь»⁵.

В заключении следует сказать, что композитор создал очень эффектную, виртуозную пьесу для скрипки с камерным оркестром. Она включена в концертно-педагогический репертуар музыкальных учебных заведений.



Композитор Б.Б. Кыдырбек и автор статьи Д.Ж.Жумабекова

ЛИТЕРАТУРА

1. Бек Т. Творческий вечер Балнур Кыдырбек // Казахстанская правда, 2 декабря 2016 года. – С. 8
2. Жумабекова Д.Ж. Мелодия номадов // Казахстанская правда, 19 июля 2017 года. – С. 12

⁵ Из интервью с Народной артисткой РК Гаухар Мурзабековой от 15 июля 2017 года.

**О ВКЛАДЕ БАЛНУР КЫДЫРБЕК В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
КУЛЬТУРЫ, МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

Аннотация. Настоящая статья дает довольно полное представление о деятельности и творчестве Балнур КЫДЫРБЕК – ведущего композитора, Лауреата Государственной премии Республики Казахстан, кавалера орденов «Құрмет» и «Парасат», почетного Председателя Союза композиторов Казахстана и РОО «Казахстанское авторское общество».

В статье содержится эксклюзивная информация, полученная из материалов, сведений и фактов, сообщенных автору лично композитором. Исключительность доклада на основе данной статьи в том, что изложенные в нем принципы сочетания формы Реквиема с традиционным казахским искусством в претворении современного композитора можно использовать, как для собственного развития, так и в профессиональной искусствоведческой работе.

Ключевые слова: Кыдырбек, опера, детский балет, композитор, жанр.

Аңдатпа. Бұл мақала ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан композиторлар одағының Құрметті төрағасы, Қазақстан авторлар қоғамының Құрметті төрағасы, “Құрмет” және “Парасат” ордендерінің иегері, композитор Балнұр Кыдырбектің шығармашылық, адами келбетімен толық таныстырады.

Мақала композитордың тікелей өзінен алған сұхбатқа, ресми материалдарға сүйеніп жазылған. Мақала негізінде дайындалған баяндамада еуропалық реквием формасының қазақтың төл өнерімен сәйкестірілгенін жалпы өнертану ғылымының бүгінгі бағыты ретінде санауға тұрады.

Түйінді сөздер: Кыдырбек, опера, балалар балеті, жанр.

Abstract. This article provides a comprehensive overview of the professional activity and creative work of Balnur Kydyrbek – a leading composer, Laureate of the State Prize of the Republic of Kazakhstan, recipient of the Orders of “Kurmet” and “Parasat”, and Honorary Chairperson of both the Union of Composers of Kazakhstan and the Republican Public Association “Kazakhstan Authors’ Society”.

The article draws on unique first-hand information based on materials and insights personally communicated to the author by the composer herself. Its distinctiveness lies in the principles it formulates regarding the synthesis of the Requiem form with traditional Kazakh art in the creative practice of a contemporary composer. These principles may serve as both a foundation for personal artistic development and a valuable resource for scholarly research in the field of art studies.

Keywords: Kydyrbek, opera, children’s ballet, composer, genre.

Балнур Кыдырбек – ведущий композитор Республики Казахстан, Лауреат Государственной премии Республики Казахстан, кавалер орденов «Құрмет» и «Парасат». Почетный председатель Союза композиторов Казахстана, Почетный председатель РОО «Казахстанское авторское общество». Композитор Б.Кыдырбек является автором более 500 музыкальных сочинений, среди которых камерно-инструментальные, симфонические произведения, произведения синтетических сценических жанров, музыка для детей и юношества, песни, эстрадная и прикладная музыка.

Балнур Кыдырбек училась в Республиканской средней специальной музыкальной школе имени Куляш Байсеитовой, потом в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы в классе профессора Куддуса Ходжамьяровича Кужамьярова, там же окончила ассистентуру-стажировку. За эти годы Б.Кыдырбек не просто прошла соответствующий учебный курс композиции. Можно смело говорить об ее становлении как самобытного талантливого композитора. К моменту завершения профессионального образования ею уже были написаны симфонические кюи, опера «Неспетая песня», великое множество камерных сочинений.

В период с 1980-го по 2007-й годы она работала в аппарате Союза композиторов Казахстана и Высшей аттестационной комиссии РК, в системе строительства автомобильных дорог, заместителем председателя Народно-патриотического движения «Менің Қазақстаным», GR manager JTI, создала и возглавляла общественное объединение «Қазақстан композиторлар қауымдастығы». Здесь подробно перечислены все виды активности тех лет, которыми вынужден был заниматься музыкант в силу известных обстоятельств этого периода в истории страны. Подобная многообразная разносторонняя деятельность, порою противоречащих друг другу видов и родов, в конечном счете способствовала человеческому развитию личности композитора, приобретению огромного жизненного опыта, расширению горизонтов видения и ясного понимания современных кардинальных изменений в экономике, науке, политике и жизни общества.

Параллельно композитор работала практически во всех жанрах музыкального искусства. Б.Кыдырбек стала первым отечественным автором, начавшим писать музыку в следующих жанрах сочинений для духового оркестра, как: «Праздничная увертюра», «Траурный кюй», дивертисмент «Поединок», которые вошли в концертный репертуар и успешно исполнялись духовыми оркестрами на престижных сценах всего пространства бывшего Советского Союза. В 1987 году за ряд произведений для оркестра духовых инструментов Б.Кыдырбек была удостоена звания Лауреата Премии им. А.Александрова. Ею созданы симфонические поэмы «Бекболат», «Resisting the Fate», «Ерлік» и другие. Автор много работает в области музыки для камерного и эстрадного оркестров. Сочинение Б.Кыдырбек «Почему у ласточки хвост рожками» стал первым казахским национальным детским балетом. Также автором были подготовлены тогда две концертные программы для оркестра казахских народных инструментов. Эти сочинения Б.Кыдырбек стали новым вектором, определившим стилистику, принципы оркестровки и формообразования академической музыки Казахстана упомянутого периода. Выработаны современные способы применения языка казахского мелоса в инструментальных, хоровых и вокальных произведениях.

Творчество композитора отличается жанровым многообразием, красочностью, ясной программностью. Ее произведения покоряют неистощимой фантазией и широтой тематического спектра. Музыка Б.Кыдырбек эмоционально насыщена, колоритна. Музыкальный язык неповторим, оригинален и, вместе с тем, весьма демократичен и понятен всем слоям населения. Творческий почерк композитора был выработан в результате плодотворной и пытливой работы с казахским фольклором (сделаны обработки более 150 народных песен), и стал итогом ее глубокого проникновения в интонационную, ритмическую структуру народных песен, особенно песен края Жетісу. Композитор умело и органично переосмысливает, и применяет народно-песенные интонации в своих собственных оригинальных сочинениях.

Публицистика

Говоря о публицистических сторонах таланта Балнур Кыдырбек, уместно определить качества ее личности, как многогранные. Она является членом Союза журналистов Казахстана, кандидатом филологических наук – ею была защищена кандидатская диссертация на тему: «История и современность в творчестве Балгабека Кыдырбекулы». Написанные на казахском и русском языках, ее многочисленные публицистические статьи вызывают интерес

у читателей, оригинальной и своеобразной постановкой вопросов, равно как и предлагаемой автором оригинальностью и своеобразием решения проблем.

Б.Кыдырбек посвятила долгие часы исследованиям литературного наследия, жизненного пути и приложила огромные усилия во славу своего предка легендарного князя Қазыбека Тауасарұлы – полководца, дипломата и поэта. В полемике, развернувшейся вокруг личности князя Қазыбека и его книги «От истока до моих дней» («Түп-тұқианнан өзіме шейін»), Балнур Кыдырбек с честью вышла победительницей, научно обосновав и доказав истинную суть многих ложно истолкованных моментов истории, на которые ссылались оппоненты. Логическим завершением этой бурной полемики стал поэтический сборник «И дойдет мой глас через века» («Артқыға, қалдыра алсаң, сөзің жетер»), состоящий из стихов и поэм князя Қазыбека, подготовленный к изданию Б.Кыдырбек и вышедший в свет в 2002 году в Издательство «Ел орда». Дополненное второе издание книги «Түп-тұқианнан өзіме шейін», содержащее факсимиле рукописи оригинала, опубликовано 2008 году.

2007-й год стал особенным в биографии композитора. Годом радостных событий и тяжелых утрат в семье, временем знаменательных творческих и организаторских свершений.

19 января 2007 года на сцене НТОБ им. Куляш Байсеитовой состоялась премьера оперы-балета «Қалқаман-Мамыр» по одноименной поэме Шакарима. В основу действия положены реальные события, происходившие в XVI веке в роду Тобықты. Это произведение является глубоко новаторским в казахской музыке, написанном в синтетическом жанре. В нем драматургическая вершина достигается средствами оперы, а красочность передается через балет. Место и роль оперы-балета «Қалқаман-Мамыр» для казахского искусства весьма значительны: ведь появление этого музыкального спектакля прорывает глубокую, длиной почти в два десятилетия завесу застоя в Национальном академическом искусстве.

В феврале 2007 года безвременно ушла из жизни Шахинур младшая сестра Балнур. Тяжелые переживания, слезы и горечь потери родного человека стали импульсом для огромной работы над Реквиемом. Композитор в течение шести лет начинала, оставляла и вновь возвращалась к ней в силу тяжелой эмоциональной нагрузки и глобальности жанра. В том же 2007-м году на XII Съезде Союза композиторов Казахстана Б.Кыдырбек избирается Председателем организации. Начался новый этап деятельности, сочетавшей в себе творческие и организационные черты. Отметим, что именно опыт работы в различных сферах, отраслях и областях жизни страны, приобретенный начиная с восьмидесятых годов прошлого века, стал основой для успешного руководства Союзом композиторов. За тринадцать лет под руководством Балнур Кыдырбек было проведено более 150-ти инициированных и спродюсированных ею различных музыкальных мероприятий. В списках концертных программ для симфонического, камерного, народного и эстрадного оркестров, представленных на отечественных и зарубежных сценах, значатся произведения членов Союза композиторов. 19 фестивалей «Көк байрағым, желбіре». Целая программа сочинений для камерного оркестра, мюзикл «Жанұран», балет «Наурыз мейрам хикаясы» на тему знаменитой казахской сказки, удостоенный Гран-При конкурса «Астана-Бәйтерек», и многие другие произведения из личного творчества композитора в те годы радовали публику.

Реквием прошлого и современности

Сочинение композитора Б.Кыдырбек «Реквием» является первым отечественным сочинением в этом глобальном жанре. Из чисто личного оно самое выстраданное творение автора. Впервые замысел Реквиема мелькнул у автора еще в 1995 году после смерти отца писателя и журналиста Балгабека Кыдырбекулы. Как было сказано выше, начиная с 2007 года композитор возвращалась к этой теме и снова откладывала. Полностью концепция сочинения сформировалась чуть позже.

В основу сочинения легли несколько идей, выражающих и отражающих мировоззрение автора, его отношение к современной действительности, жизненный и профессиональный опыт, который был накоплен на тот момент. Каждая из этих идей характеризует профессиональную зрелость композитора.

Кыдырбек справедливо считает, что роль композитора в современной жизни велика. Искусство должно быть мостом между народом и государством. В этом смысле миссия композитора состоит в том, чтобы донести по аллегорическому мосту посредством музыки, через призму индивидуального видения, переплавленного творчеством, суть и направленность политики государства. Последние два десятилетия Казахстан с целью продвижения мира и диалога между религиозными конфессиями и общинами стал центром единства народов.

Глубокое и вдумчивое отношение к этим явлениям привело Б.Кыдырбек к обоснованию концепции «Реквиема» на идеях единения мира и духовного согласия, толерантности разных религий и вероисповеданий. Каноны жанра католической мессы в целом соблюдены ею в произведении. При этом здесь также имеют место и православный знаменный распев, и хор буддийских монахов. Реквием открывает исламская молитва «Кулху-Алла», а завершает его сакская молитва II века до нашей эры (тенгрианство) на казахском языке «Дай, Тенгри, благоденствие Казахстану, казахскому народу!», как апофеоз Реквиема.

Третья идея – Независимость Казахстана, как выражение многовековых чаяний и мечты казахского народа. Это преемственность поколений, связь времен, высокие идеалы служения своему народу. На примере шести поколений одной семьи видно, как на протяжении 250 лет передается великая идея независимости народа, идея борьбы за построение собственного свободного казахского государства.

Следующей немаловажной идеей является восстановление традиций утраченного мелоса области Жетісу. Серьезные и тщательные изыскания композитора привели к обнаружению целого пласта оригинальной забытой музыки Семиречья, а также имен авторов, репрессированных в разные годы.

Четвёртая идея. Выше было сказано про знаменитую полемику о личности князя Қазыбека Тауасарұлы. Являясь его потомком в пятом колене, композитор через свое творчество решила донести посредством собственной музыки, индивидуальных возможностей и доступных инструментов науки и искусства отдать дань благодарности памяти легендарного предка, реабилитировать его имя.

Сочинение состоит из 7-ми частей. Каждая часть имеет два названия: одно – на латыни – соответствует первой идее и официальной форме, соблюдению последовательности частей Реквиема, традиционно сохраняя названия всех частей католической мессы. Второе название посвящено личностям потомков Қазыбека Тауасарұлы, каждый из которых на своем этапе жизни внес весомый вклад в дело установления Независимости страны. В музыкальной ткани сочинения тексты на латинском и казахском языках звучат одновременно. Используются песни композиторов Жетісу, стихи Қазыбека Тауасарұлы, Суюнбая, Жамбыла и Туманбая Молдағалиева.

I часть Requiem - «Қазыбек бек Тауасарұлы»

Қазыбек Тауасарұлы – полководец, поэт, летописец, наряду с Қабанбаем, Бөгенбаем, тремя биями и другими стоял у истоков становления Казахской государственности XVIII века. Известен как стратег Анрахайской битвы и предводитель казахского войска в ней. Анрахайская битва (1729 г.) стала началом и поворотным моментом в трехсотлетней войне против джунгар. Он умер от ран, полученных в последующих многочисленных сражениях. Первая часть написана на текст самого поэта, который ведет повествование от собственного имени. Произведение начинается темой рока, которая лейтмотивом свяжет все последующие части. Условно назовем ее Dies Irae. Далее она стала основной темой фуги на текст исламской молитвы «Кулху Аллах». Поражает фантазия автора, сумевшего органично слить воедино текст Корана с христианской музыкальной формой. Образ врага – джунгар – представлен музыкой буддистского хора, но в темпе раз в 20 быстрее оригинальной мантры. Боль за растоптанную родную цветущую землю Жетісу передана песней Исы Тергеусизова, члена Бюро Семиреченского отделения Алаш Орды.

II часть Gloria - «Қасқары батыр»

Қасқары, старший сын Қазыбека – воин, легендарная личность. Убил в поединке одного из видных калмыцких батыров – Боралдая. Местность под горой, где происходил поединок, нынче называется Боралдай (Бурундай). Данная часть начинается симфонической картиной битвы. Оркестровый раздел подхватывает хор, который распевает мелодию буддистской мантры на слова Қазыбека в темпе, превышающим оригинал. После окончания эпизода битвы звучит полифоническая медленная часть в исполнении хора с солистами. Текст Суюнбая Аронұлы. Поэт – это стихотворение написал, проезжая мимо холма Боралдай, с гневом и разочарованием, вызванными исторической несправедливостью. Ведь со временем место гибели врага обрело его имя, а имя победившего батыра Қасқары забыто. Подобный парадокс не редкость в Казахстане: Қаскелен, Шамалған, Муқыры, Анрахай и пр. были поверженными врагами. А имена одержавших над ними победу батыров Наурызбай, Бағай, Сатай забыты. В просторечии люди часто повторяли, к примеру, что здесь место, «где сдох Қаскелен», это вошло в привычку, причина забылась, а название осталось.

III часть Credo - «Дәурен сал және Тайбағар би»

Внуки Қазыбека: Дәурен сал – композитор, основоположник Жетісуской песенной школы, Тайбағар – всемиреченский Верховный бий. В творчестве Дәурен сала полностью устоялись особенности семиреченского мелоса. Такие, как гексатоника и печальная мелодия в мажорном ладу. Буквально всех последователей композитора в разное время постигла трагическая участь. Их творчество сохранилось, благодаря последнему представителю жетісуской композиторской школы Кенену Азербайеву, который наряду со своими собственными песнями донес до наших дней и их песни. Дәурен сал глубокий лирик с трагической судьбой. Красавец, суперзвезда по нынешним представлениям, фанатически любимый поклонниками, он в 62 года пострадал от рук родственников кыргызской поэтессы Кырмызы. Шестнадцатилетняя красавица в своем выступлении на айтысе призналась Дәурен салу в любви, чем шокировала соплеменников. Последние жестоко избили кумира, нанесенные раны серьезно отразились на его здоровье и позднее стали причиной раннего ухода из жизни. К слову, эта история легла в основу одного из сюжетов романа Ч.Айтматова «И дольше века длится день». Тайбағар двоюродный брат и ровесник Дәурена. Суюнбай называет его самым справедливым человеком на свете, перед которым робеет даже знаменитый Тезек Төре. Это наиболее театрализованная часть, Реквиема, повествование в ней ведется от имени Дәурена и Суюнбая. Как и другие, эта часть начинается темой *Dies irae*, которая переходит в арию Дәурена. В плаче дуэта сопрано и меццо-сопрано сообщается о смерти Тайбағара. Суюнбай поражен! В следующем женском дуэте сообщается о смерти Дәурена. Суюнбай окончательно подавлен. В этой части процитированы песни Дәурен сала на слова Суюнбая и Жамбыла. Здесь использован принцип православного знаменного распева.

IV часть Sanctus - «Бейсебай-Ораз»

Правнуки Қазыбека, репрессированные Советской властью: Бейсебай Қаратаев – поэт, композитор; государственный деятель Ораз Жандосов. Эта часть начинается канонем на песню Пышана Жалмендеұлы «Дүние шырқын». Советскому слушателю она была известна как песня Ильи Жаканова «Толағай»... Благодаря обретенной Казахстаном Независимости восстановлены имена и творчество Бейсебая и Пышана. В этой части автор вновь использует мелодии буддистских молитв в быстром темпе с переносом ударений, продиктованными рифмами стихов Жамбыла. Этот хор неискuschenная казахская публика принимает за традиционное терме. Часть заканчивается песней Бейсебая Қаратаева «Қайран Ораз», которая является тихой кульминацией всего Реквиема.

V часть Et resurrexit – «Балғабек»

Праправнук Қазыбека Балғабек Қыдырбекұлы – писатель, журналист, государственный деятель, депутат Верховного Совета КазССР, объявлявший Независимость

Казахстана. В основу части автор полностью взял стихотворение Туманбая Молдагалиева. Поэт посвятил его Балғабеку Қыдырбекұлы и прочел на его панихиде. Половина текста написана белым стихом, а другая – рифмой, что определило музыкальную форму части. Соло сопрано написано в сопровождении хора а cappella. Музыка этой части – полностью оригинальный авторский текст.

VI часть Lacrimosa - «Шахинұр»

Потомок Қазыбека в пятом поколении Шахинур Кыдырбек была свидетелем трагических событий декабря 1986 года. Она глубоко переживала, сочувствовала и испытывала боль и печаль. Но в то же время Шахинур ясно понимала, что именно эти суровые дни стали началом пути к Независимости родного Казахстана.

Раздел был сочинен первым из всего Реквиема. Переход к VII части attacca. Временная близость событий здесь очевидна.

VII часть Benedictus - «Ақ бата»

Мы вплотную подошли к раскрытию мировоззрения и личности композитора. Балнур Кыдырбек как-то сказала: «казахская литература и поэзия даже XVIII века не содержит слова «Аллах». Очень редко встречается «Құдай». Зато, у всех, даже советских поэтов-коммунистов найдешь обязательно «Тәңірім». Значит, в глубине души все казахи тенгрианцы. И желание объединить на казахской земле все религии, конфессии – это тоже тенгрианство, но завуалированное». VII часть начинается той же фугой, которая была в I части, но уже не словами исламской молитвы, а словами тенгрианской молитвы на казахском языке и, что весьма удивляет, тот текст, который все считают арабским абсолютно идентичен казахскому тексту, и местами подстрочный перевод совпадает с православными текстами. Эти открытия шокируют. Но вернемся к музыке. После фуги на казахский текст идет цитирование православного церковного хора. В финале композитор верен себе, верен своему зажигательному оптимизму и завершает Реквием торжественным апофеозом, обращением к Великому Тенгри: «Тәңірім! Қазақ еліне, Қазақ жеріне, Қазақстан халқына Ақ батаңды бере гөр!». В 2014 году за «Реквием» композитор был удостоен звания Лауреата Государственной премии Республики Казахстан.

«Возможно, крупницы искусства, как соль, всыпаны в жизнь. Художнику представляется их обнаружить, выпарить и собрать в чистом виде» [1].

Перечень основных сочинений композитора Б.Кыдырбек

- опера-балет «Қалқаман-Мамыр»;
- Реквием
- детский балет «Қарлығаштың құйрығы неге айыр»;
- балет «Наурыз мейрам хикаясы»;
- мюзикл «Жанұран»;
- концерт для трубы с оркестром в 3-х частях
- симфонические сочинения «Бекболат», «Күйші», «1932 жыл», «Resisting the Fate», «Ерлік», «Пять симфонических кюев»; «Мұрат», «Балғабек», «Ходжалы құрбаны», «Ұлы ұстазға тағзым», «Сыр елі»;
- кантаты «Қазақтан жастары», «Қожаберген жырау батасы»;
- увертюры «Замандасқа арнау», «Мерекелік», «Алтай-Атырау арасы», «Жастық», «Көк байрағым, желбіре»;
- оркестровые кюи «Мән баласы Майқы би», «Қырғызкүй», «Бөрілі менің байрағым», «Ұяғаржан, жердің салқын-ай», «Серіктес», «Балғабек», «Омар сарыны», «Оспан әуендері», «Серік», «Жаннат» «Сұңқарды торғай тепкен күн», «Керімсал»;
- эстрадные пьесы «Хафиза», «Бақытжан», «Казахстанский час», «Баянқол», «Тын тынысы», «Ақтайлақ», «Серікбай», «Благодарность оркестру», «Көңілді күн», «Қызылорда кеші»;

- дивертисменты для оркестра духовых инструментов «Инаугурация», «Траурный кюй», «Поединок Шапырашты Наурызбай батыра с Каскеленом», «Айтыс юноши и девушки», «Романс и скерцо», «Балуан Шолақ маршы»;

- дивертисменты для камерного оркестра «Балғын», «Ақтау сарыны», «Ғасырлыр үндесуі», «Өрен», «Өрлеу», «Түркі академиялық музыкнің атасы», «Дешті Қыпшақ», «Гаухар-күй», «Дүйсен аға», «Құрманғазы екпінімен»;

- камерные сочинения, цикл миниатюр «Көне заман көріністері» для хора а cappella, вокально-хореографические композиции «Теміртау оттары», «Өнерпаздар» и др;

- песни;

- музыка кино и театра;

- сочинения для детей и юношества;

- обработки казахских народных песен;

ЛИТЕРАТУРА

1. Терц А Голос из хора. Лондон. Изд. Стенвалли, 1973

ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВ

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,

Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі,

гуманитарлық ғылымдар магистрі – түрколог, қобызшы, композитор

БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕКТІҢ ҚОБЫЗ КҮЙЛЕРІ – БАБАЛАР АМАНАТЫ

Аңдатпа. Мақалада композитор Балнұр Қыдырбектің шығармашылық өмірінде ерекше орын алатын қобыз күйлерінің шығу тарихының негізгі себебі қарастырылады. Бағзы заманнан келе жатқан күйдің замануи ағымда жаңаша түрленуіне сүбелі үлес қосқан композитордың еңбегі орасан зор. Әрбір композитор қобызға арнайы күй жаза алмаса керек. Оның басты себебі – атадан балаға мирас болған күйшілік өнердің өзіне тән қасиеті мен қобыз аспабының екі ішекті болса да жүректен шыққан әуенді аспаптың орындаушылық ерекшеліктерін, дыбыс шығаруын, нотаның қатесіз дұрыс жазылуын меңгермейінше бос әурешілік болады. Осы тұрғыдан қарағанда, Балнұр Қыдырбектің бабалары қобыз дәстүрінің айырықша ортасында өмір сүргендіктен композитордың қаламы мен ішкі дүниесі бір-бірімен оңай тілдескен.

Композитор жазған қобыз күйлерінің шығу себептерін анықтау барысында ұлы қобызшылардың өмір-дерегін саралап, қазақ жерінде ғұмыр кешкен бақыстар туралы жазылған жазба деректер қамтылып, салыстырмалы әдістер мен шежірелік талдаулар бой алған. Тарихи деректер мен түркология саласына да қатысты ғылыми тұстар да қамтылған.

Түйінді сөздер: Қорқыт Ата, Жетісу, бақсы, оғыз, композитор, орындаушы, қобыз, жазушы, дәстүр, сарын.

Аннотация. В статье рассматриваются основные причины истории возникновения кобызовых кюев, занимающих особое место в творчестве композитора Балнура Кыдырбека. Вклад композитора в современную интерпретацию древних кюев огромен. Не каждый композитор может написать кюй для кобызы. Основная причина этого заключается в том, что кобызовая музыка передавалась от предков к поколению на прямую и, хотя инструмент

кобыз имеет две струны, не владея знаниями исполнительского мастерства, звукоизвлечения и правописания нот, невозможно сочинить кюй для кобыза. С этой точки зрения, поскольку предки Балнура Кыдырбека жили в уникальной среде кобызовой традиции, композитору несложно было сочинить кюй для кобыза.

Для выяснения причин происхождения кобызовых кюев написанных композитором, были проанализированы биографии выдающихся кобызистов, привлечены письменные источники о шаманах, живших на казахских землях, использованы методы сравнительного и генеалогического анализа.

Ключевые слова: Кorkyt Ata, Жетысу, шаман, Огуз, композитор, исполнитель, кобыз, писатель, традиция, мелодия.

Abstract. The article examines the main factors behind the emergence of kobyz kuis, which occupy a special place in the creative output of composer Balnur Kydyrbek. The composer has made a significant contribution to the contemporary transformation of the ancient kui tradition. Writing for the kobyz is challenging; despite having only two strings, the instrument requires deep knowledge of its performance techniques, sound production, and idiomatic notation – skills that have historically been transmitted through hereditary musical lineages. Because Balnur Kydyrbek comes from a family rooted in the kobyz tradition, composing kuis for the instrument was a natural and organic process for her.

To trace the origins of the kobyz kuis written by the composer, the study analyzes the biographies of prominent kobyz players, draws on written sources about shamans who lived on Kazakh lands, and employs comparative and genealogical research methods.

Keywords: Korkyt Ata, Zhetysu, shaman, Oguz, composer, performer, kobyz, writer, tradition, music.

Композитор Балнұр Кыдырбектің музыкалық шығармашылары мен ғылыми мақалалары жайында сөз қозғасақ, бір мақалаға сыймайды. Қысқыша айтсақ, «Қарлығаштың күйі» неге айыр» атты қазақтың тұңғыш ұлттық балалар балетінің, «Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің авторы. Әлемдік және түркі тілдес халықтардың музыкасын жетік білгендіктен, композитор оларға арнайы музыка жазып, шоқтығы биік симфониялық туындыларымен талайдың таңдайын қақтырған. Қазақ оркестріне симфониялық тәсілмен музыка жазудың ерекше үлгісін енгізген композитор. Баршаға танымал «Қырғыз күйі» қазақ оркестріне, «Қожалы Құрбаны» симфониялық оркестрге жазылған әсем туындылар. Балнұр Балғабекқызы алғаш «Реквием» жазған композитор. Байқағанымыздай, композитордың кәсіби деңгейде жазылған туындылары айтулы дүниелер. Сонымен қатар, өз алдына ой қозғайтын даңғыл жолы – кобыз күйлері. Бұл арнайы зерттеуді қажет ететін тақырып. Бүгін соның алғышарты, бастамасы ретінде өз қал-қадерімше ой елегінен өткізген жазбаммен бөлісіп, кобыз аспабына музыка жазу үшін композиторға қандай себеп болды, қандай жағдаяттар әсер еткені туралы баяндамақпын.

Композитор Балнұр Балғабекқызының кобызға арнайы жазған күйлерімен, шығармаларымен алғаш рет 1991-1992 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік академиялық оркестрінде қызмет жасаған кезімде таныстым. 1992 жылы композитордың авторлық концертінде Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясының ұстазы, кобызшы Базархан Қосбасаров «Қалдыбек бақсы» күйін орындады. Күй баяу сарынмен басталып, екпіндете келе кобызға тән аққу құстай самғап жөнеле берді. Бақсының өзі шырқобелек айнала түсіп, есінен танғандай әлсірей келе сабасына түсті. Аузынан көбік шашқан бурадай ақырып-шақырып «өлі десе өлі емес, тірі десе тірі емес» халде болып шөкті.

Қалдыбек бақсы туралы композитордың әкесі, Қазақстан журналистер одағы басқармасының төрағасы және «Егемен Қазақстан» газетінің бас редакторы болған жазушы Балғабек Кыдырбекұлының «Алатау» романында жазылған. Бақсы көне дәуірдің сарқыншағын жинаушы коллекционер болған екен. Қалдыбек бақсының әйелі қиын-қыстау

заманда көшіп бара жатып, үйіндегі бар дүниесін баз қалпында қалдырып кеткені жайлы Балғабек Қыдырбекұлының романында анық суреттелген.

«Жетпіс басты қазақ үйдің ішіне кіргенімде бірінші көзіме түскені төрде ілулі тұрған қыл қобыз болды. Оған таяу шың. Үйдің төріндегі жүкаяқ үстінде бір үлкен сандық. Беті аймышталып, түрлі түсті қаңылтырман өрнектелген. Оң жақта үлкен үш бұрышты қырғыз ошақ. Үстінде үлкен тайқазан, қақпағы жабулы: Қақпақ шаң басып, уақыттың ескірткені болмаса бір жерін от шалмаған, күйесіз. Киізден қос қолға арналған тұтқыш кереге басында, өрешеге тақау ілінген. Үсті лағыл-жақұттан көрінбейтін қыз баланың тақиясы жерде жатыр. Қолыма алып көрдім. Уықтың қарына қыстырдым. ...Төрге шығып қобызды қолыма алып көдім. Мен көрген қобыз екі ішекті болушы еді, бұл бес ішекті. Ең үстіңгі қылы үзік, қобыздың бір құлағы сынық. Қияғының да бір-екі қылы салбырап тұр» - дейді [1, 269-270]. Қалдыбек бақсының үйі музыкалық аспаптар музейімен парапар болған. Үйде шылдырман, қалған, нуғара, керней аспаптары сақталған. Бақсының үйінде желғабыз, кепшік деген аспаптар да болған екен. Балғабек Қыдырбекұлы: «Қалдыбектің әйелі ауыз үйінен буулы киізді, екі көрпе, бір текемет қана алыпты да: - Сері, көзіңнің тірісіндегідей бәрін тікесінен өзіңе қалдырдым. Үйіңе келіп жүрерсің. Өзің барындағыңнан бұзбаған едім, бұзбай кеттім, - деп он екі жасар қызын жетектеп, жылап шығып кетіпті. Үйінен сабақ жіп алмапты. «бәрі серінің өзі барындағадай тұрсын» депті десер еді, ауылдағылар.

...Қазақ үйден ішім бүлкілдеп зорға шықтым. Байлығы жоқ бақсы әдемілікті, өнерді қалай бағалаған» - деп суреттейді [1, 271]. Осындай әкесінің жазған таңқаларлық оқиғасынан кейін Балнұр Балғабекқызы «Қалдыбек бақсы» күйін шығарса керек.

1992 жылғы Балнұр Балғабекқызының концертінде композитордың оркестрге арналған «1933 жылдың қаңтар айы» атты поэмасына кезек келді. Мен мұндағы жеке қобыздың партиясын орындадым. Есімде қалғаны – қобыз партиясының ешбір композиторға ұқсамайтын тереңдігі, әрі оның құрылымы жағынан қарғанда бұрынғы күйлерден ерекше күрделілігі. Көкпен сырласқан оркестр үнімен бірге алғашқы дыбысынан-ақ зарлы әуенді бастадым. Оркестрдің бояуы қанық әуенімен бірге жеке қобыздың сарыны мен үшін жаңаша естіліп, есте жоқ заманнан қалған күйдің замануи түрде құлпырып, ойынды алысқа жетелегендей ерекше сезімде болдым. Қобыз сарыны аяқталған сәтте домбырашылар сол әуенді баяу екпінде қоңырлата шертеді. Үдей түскен сәтте қазақтың иісі аңқыған кең даласының көрінісі көз алдыға келеді. Домбыра қобыздың зарлы әуенін қайталап, кеңейген көңіл тарылып, қилы заманнан хабар келеді. Осылайынша, екі күш ерегесе, кейде келісе отырып саз-сырнайдың салған жоқтауына кезек береді. Міне, ел басына күн туған сәт те анық естілді. Күшейе түскен замана зары жантүршігерлік кейіпке енеді. Шарықтау шағына жеткен музыка бір кезде басылады. Соңында шығарманың кіріспесіндегі қобыздың зарлы сарынын орындадым. Осы сәтте қобыздың демі таусылғандай «Су аяғы – Қорқыт» демекші, қоңыр үні тыңдаушылардың бойына сіңіп кетіп, поэма кенеттен аяқталады.

Концерттен соң көрермендер қатарында болған қазақтың айтулы тұлғалары Серік Қирабаев, Тұрсынбек Кәкішев, Шерхан Мұртаза ағаларымыз «Балнұр, бұл шығарманың атын 1932 жыл деп өзгерт, айналайын» деген екен. Қазіргі атауы «1932 жыл». Отызыншы жылдары орын алған колхоздастыру науқаны, әйел теңдігі және тағы да басқа сылтаулармен қазақ жерінде аласапыран заман орнап, талай тұлғаларымыз қуғынға ұшырап, бақилық болғаны белгілі. Бұл туынды осы тарихи кезеңге арналған.

Балнұр Балғабекқызының қобызда орындалатын «Ауғанбай сарыны» деген күйі де осы поэмамен мазмұндас. Ауғанбай бақсы 1930 жылдардағы қуғын-сүргін заманында шарасыздан ел аралап кеткен болуы керек. Бір кездері өзінің өлетінін сезген бақсы «дүниеден озсам қобызымды менімен бірге жерлеңдер» деп аманат еткен. Бірақ, қобызын бірге жерлеуден бұрын, өзінің қашан, қай тұста жерленгені де белгісіз күйде қалған. Ашаршылыққа дейін қайтыс болған қобызшыны жерлеген кісілер де артынша түгел бақилық болған екен.

Ел ішінде Ауғанбайдың қобызда орындаған сарыны сақталған. Балнұр Балғабекқызы «Ауғанбай сарыны» күйін соның негізінде жазған. Бақсы сарындары қазақта байырға заманнан бері келе жатқан музыкалық байлық.

Өнертану ғылымдарының докторы, профессор Сара Күзембай: «...Қорқыт сарыны» атты (оның екі нұсқасы нотаға түскен) күй сарыны сонау байырғы заманнан қалыптасқан музыканың ежелгі түрі деп саралауға болады. Сондықтан да сарынның бастауы Қорқыт мұрасында жатыр деп толығымен кесіп айтамыз» – деп тұжырымдайды [2, 72]. Музыкатанушы ғалымның бұл жолдарын Қорқыт Атаның күйінің сарындарына ғылыми тұрғыдан берілген әділ бағасы, шынайы сөзі екенін айтуымыз керек.

Күрті болысында Үлкен Еспе, Кіші Еспе деген елді мекендер болған. Қобызшы Ауғанбайдың ауылы әдеттегідей жыл мезгіліне қарай қыстау, жайлауда тұрақтаған. Бақсы, қобызшы қазақтың кең даласында дүниеге келген екен. Ел ішіндегі өнерпаздардан ән-күй үйренген. Атақты әнші, композитор Дәурен салдың қобыз шалу дәстүрін жалғастырушылардың бірі.

Ауғанбай туралы аңыз да сақталған. Ол туралы қобызшы, профессор Базархан Қосбасаров: «Бірде, көрші ауылға берілетін асқа Іле өзенінен өте алмай тұрған жерлестерін қобызын сарнатып жіберіп, арғы бетке жеткізіп, ас тарқаған соң кері қарай ауылына бірге алып келген екен» - дейді. Ертеде өмір сүрген бақсылардың ауылды судың арғы бетіне қобызбен көшіруі, ақбоз үй тігуі, қобызын бәйгеге қосуы туралы аңыз-деректерде, акындардың дастандарында, ғалымдардың еңбектерінде молынан ұшырасады.

Бақсылық туралы шет ел ғалымдары да молынан жазды. Қазақтан шыққан ғалымдар да зерттеп, бақсылардың сарындарын жанаша талдады. Олардың орындаған әуенін нотаға түсіріп, сөзін де қалдырмай теріп шыққан. Мұндай мысалдар көп-ақ. Дегенмен, ешбір ғалымда бақсылардың зікір салып, ойын көрсеткен дауысы ұнтаспада сақталмаған. Бұл олқылықтың да орны толды. Себебі, менің қолымда Жамбыл облысынан табылған бақсылардың дауысы жазылған сарындар бар. Оны жергілікті ғалым, этнограф Қ.Байбосынов бақсылардың қобызбен сарнағанын ұнтаспаға жазып алған. Ол туралы алғашқы мәліметті 1964 жылы Москвада жарық көрген «Новые в этнографии» жинағында Р.Мустафинамен бірге «Новые сведения о казахском шамане» деген еңбегінде жариялаған [3, 112]. Кейіннен он тоғыз бақсының өмірбаянын келтіріп жаңа еңбек жазған. Экспедицияда жүрген кезімде осы бақсылардың сарнаған дауысы жазылған барлық кассеталарды Қ.Байбосынов маған табыстады. Қазіргі таңда бұл үлкен жаңалық деп есептеймін.

Қазаққа танымал Шоған абыз туралы келесі күйді композитор арғы бабаларының қолжазбаларының әсерінен шығарған. Балнұр Балғабекқызының бабасы Қазыбек бек Тауасарұлы өз дәуірінің білімді, әрі біліктісі болған, бар білгенін халық игілігі үшін жұмсаған тұлға. «Түп-тұқияннан өзіме шейін» (1776) атты тарихи-өмірбаяндық кітабында Шоған абыздың шежіресін тарқатып жазған. Абыз туралы композитор оған дейін білгенімен, «Шоған абыз» күйін бабасы Қазыбек бектің кітабынан алған әсерінен кейін жазған.

Композитор Балнұр Балғабекқызының қобыз күйлерінің Қорқыт Атамен қандай байланысы болуы мүмкін?

Әлкей Марғұлан: «Қорқыт ұрпағынан, Баят тайпасынан Өгіршек деген бір атақты кісі шығып, Қорқыттан үш жүз жыл кейін Сыр суын мекендеп, Қаңлы хандығына бағынып отырды. Қаңлылар ол кезде Жетісу, Іледен бастап, Арал теңізіне дейін, солтүстікте Көнек, Қара-Құрымға дейін қоныстанып отыратын. Қаңлылардың хандарының аты ол кезде Көк тонды деп аталатын. Қорқыттың ұрпағы Өгіршек соның қасына келіп, бірнеше жыл бірге отырды, ақырында екеуі сыйыспай Өгіршек Маңғыстауға көшіп кетті. ...Қаңлылармен бірге тұрған, Сыр бойын, Қара құрымды (Қара-қас), Маңғыстауды қоныстанған Баят тайпасын соңғы рет басқарған Өгіршек – Қорқыттың ең соңғы ұрпағының бірі (XI ғ.). Бұларды, «Оғыз-наме» хикаясында, Қорқыт әфсаналарында әдемілеп жазған әсіресе Рашидеддин мен Абылғазы» - деп жазған [4, 170].

Балнұр Балғабекқызының бабасы Қазыбек бек Тауасарұлы Қорқыт Ата жайында: «Хижраның екі жүзінші жылының ар жақ-бер жағында ғұмыр кешкен Қорқыт ата Оғұздардың Бұзық тайпасынан шыққан Баяттың Парқын тұқымынан» - деп жазған [5, 317].

Біріншіден, атақты тарихшылар Рашидаддин мен Әбілғазының еңбектері мен «Оғыз-наме» секілді Қорқыт Ата туралы баяндалған ірі ғылыми еңбектердегі Қорқыт Атаның Баят

тайпасынан екені айтылған, Қазбек бек те кітабында да Баяттың Парқын тұқымынан деп атаған. Екінші, Қазыбек бек «маған жеткен әңгіме-аңыздарға қарағанда» деп Қорқыт Ата туралы аңыздардың көптігін айтып, «бабамыз да өліммен тірескен» деп Қорқыт Атаның бақсы екеніндігіне меңзейді.

Бізге бақсылар туралы, Қорқыт Ата туралы аңыздар тек ел ішінде айтылғандары ғана емес, шет ел ғалымдарының да жазған нақты ғылыми деректері белгілі. Сондай аңыздың бірін мен 2019 жылы жарыққа шығарғанмын. Ол АҚШ дипломаты, тарихшы Ю.Скайлердің (Eugene Schuyler) Франция ұлттық кітапханасында сақтаулы тұрған «Түркістан: Орыс Түркістаны, Қоқан, Бұқара және Құлжа саяхатынан жолжазбалар» («Turkestan: Notes of a Journey in Russian Turkestan, Khokand, Bukhara and Kuldja») атты кітабындағы Қорқыт Ата туралы аңыз. «Сырдария» деп аталатын екінші тарауында жазылған бұл аңызды Ю.Скайлер 1873 жылдың сәуір айында Сыр бойындағы Қорқыт Ата мазарында болған кезінде жергілікті қазақтардан жазып алған. Тарихшы Қорқыт Ата мазарында болып, бабамыздың мазары туралы құнды деректермен қатар Сырдария өзенінің суретін жариялаған. Юджин Скайлердің осы сапардағы серігі «Нью Йорк Герольд» газетінің кореспонденті Я.Мак-Гахан (J.A. MacGahan) болған. [6, 88-89]. Нәтижесінде бұл еңбегі 1876 жылы Лондонда екі томдық кітап болып жарық көрген.

Қазақта нота жүйесін жаппай үйренген XX-сыншы ғасырға дейін Қорқыт Ата күйлерін жазып алған деген деректер болды ма? Әрине болған.

Қорқыт Атаның «Қорқыт» күйі мен «Тәңірі күйі» бағзы заманнан бері қарай ұстаздан шәкіртке қобыз аспабымен көшіп отырғанын, оларды жазып алғандарды да тарихи жазба деректерден де анық көреміз. Оның айғағы академик Әлкей Марғұланның еңбегінен көрініс табады. Ғалым: «Күйдің бір тобын қобызшылардың тартуымен оның ішінде Қанқожа Уәлиханов, Досжан, Жанақ ақын, Өтеболат, XIX ғасырдың ортасында Шоқан жазып алды» - дейді. Бұл шамамен 1850 жылдар. Әлкей Марғұлан: «Олардың ішінде көзге ерекше түсетін Уақ Баян батырдың «Сыбызғыда тартқаны», Бағаналы Балақай бақсының «Қорқыт күйі», «Суға кетті ер Қотан», «Ала байрақ» (Досжанның тартуымен), «Қызыл қайың» (Өтеболат), «Тарғыл бұқа» (Досжандыкі), «Қапыда өткен қарбалас», «Тайлақбайдың сыбызғыда тартқаны», «Тәңірі күйі» (Шоқанда «Аллах всевышний»). «Ер Шедегей еткейсің» деген қобызбен тартатын фәлсафалық күй (XIII ғ.)» - деп жазған. [4, 219].

Ал, жазба дерегі жоқ қазақ халқы Қорқыт Атаның музыкалық мұрасын қалай сақтап қалды. Тіптен, нота жазбасы болмаса да күйлерге, қобыз бен домбыраға қазақ елінің ие болғаны таңқаларлық дүние емес. Күйлер бізге тарих қойнауынан бақсы, жырау, әнші-күйшілер, шежірешілер арқылы ауызша жеткен. Құймақұлақ дарындар бірінен бірі естіп, қағып алып отырған. Ол дәстүр әлі күнге дейін жалғасын табуда. Нотасыз күй үйреніп, оны кемеліне жеткізіп орындап жүрген бұрынғы және қазіргі күйшілер соның айқын көрінісі. Бүгінгі күйші Жанғалилар, қобызшы Саяндар соның айғағы.

Қазыбек бек Тауасарұлы: «Қорқыт баба Жойқын дарияның бойындағы Кәмірлен деген жерге қойылған» - дейді [5, 317]. Қазыбек бек заманында Қорқыт Атаның жатқан жері туралы тарихи деректер болды ма дегенге келетін болсақ, болған. Ол туралы тарихи деректі мен 2019 жылы жариялаған болатынымын. Қазыбек бекпен бір уақытта өмір сүрген швед офицері Табберт фон Иоган Страленберг (1676-1747) Сібірге жер аударылып, 1711-1722 жылдары Сібірдің тарихы, этнографиясы жөнінде материалдар жинаған, сызған географиялық картасы бар. Картада Қорқыт Ата мазары белгіленіп, Қорқыт Атаның есімі толығымен жазылған [6, 88-89]. Швед офицері Ф.И.Страленбергтің картасы және жоғарыда келтірілген американдық тарихшы, дипломат Ю.Скайлердің аңызы Қорқыт Атаның Сырдария бойындағы кесенесі мен аңыздары туралы нақты, әрі құнды мағлұматтар.

Түркі тектес халықтардың киелі өлкесі Түркістанда, оғыз-қыпшақтардың ата жұрты Сыр бойы мен қарт Қаратауда, жер жәннаты Жетісу жерінде қобыз шалып, Қорқыт Ата күйлерін орындаған өнерпаздардың ізі әлі күнге дейін сайрап жатыр. Себебі, есімі күллі түркі әлеміне мәшһүр болған ұлы жыраудың ғұмыр кешкен жері осы өңірлер болатын. Оны тарихи жазба деректер мен «Қорқыт Ата кітабы» әдеби мұрасынан, қазақ аңыздарынан анық көруге

болады. Түркі мәдениеті, Дала мәдениеті көшпелі қазақтың дүниетанымымен, салт дәстүрімен бірге қарқынды дамыды.

Тарихи жазба деректерде Қорқыт Атаның күйлерін орындаған, қобызда сарын тартқан бақсы, жырау, қобызшылар деп Көкаман бақсы (XI ғ.), Домбауыл (XII ғ.), Сары Салтақ (XII-XIII ғ.ғ.), Кет-Бұға (XII-XIII ғ.), Қыпшақ Қойлыбай бақсы (XIV-XV ғ.ғ. немесе XVI ғ.), Бағаналы Балақай бақсы, Досжан, Шемен, Жетісуда найман руынан жеті атасынан бері қобызшылар болған Кенже, Сақай, Тұңғат, Қошқар атадан Нұрғали бақсы, оның ұрпақтары Қарамырза, Бексейіт (XIX ғ.), Қазалыдан атақты қобызшы Дәулет бақсы (XIX ғ.), Шығыста Қосымбай бақсы (Қылышты бақсы) (XVIII-XIX ғ.ғ.), Қанқожа Уәлиханов, Жұмағұл, Құлыншақ, Базар жырау, Жанақ ақын, Сабырбай, Найман бала, Тәтіқара, Өтеболат (XVIII-XIX ғ.ғ.), Жетісу өңірінде ерте заманан келе жатқан найман қобызшылар шаңырағынан қобызшы Жетібай бақсы, Бұғыбай бақсы (XVIII-XIX ғ.ғ.) мен қобызшы Байсақ (XIX ғ.), Қаратау өңірінде бабалары ежелден қобызшылар тегінен жаралған Тама руынан Алтынбек (XVIII-XIX ғ.ғ.), қобызшы Дүкен (XIX ғ.), Тобықты елінің Байбөрі (Бәкен) атасынан шыққан атақты дәулескер бақсы-қобызшы Жаманбай (XVIII-XIX ғ.ғ.), Сыр бойынан Табынбай қобызшы, Ырғыздан Мешітбай қобызшы, Шыңғыстаудан Берікбай қобызшы, Қаратау өңіріндегі қобызшылардың ұрпағы Ықылас (1843-1916), Арқада Тіней бақсы (1845-1918), Шыңғыстау бөктерінде Шәкәрім Құдайбердіұлы (1858-1931), Жетісу өңірінде ерте заманнан келе жатқан қобызшылардың ұрпағы Молықбай (1870-1929), Ақтоғай өңірінің қобызшысы Әшірбек Тілеш (1879-1954), Қаратау өңірінен Баубек бақсы (XIX-XX ғ.ғ.), қобызшылардың ұрпағы Түсіпбек пен Ақынбай, Сүгір (1882-1961), Көзбенбет, Ашай, Әбікей, Арқада Дәулет Мықтыбаев (1905-1976), Ақтоғайда Шәмши Еренбеков (1936-2013), Торғайда Қазыбек Әбенев (1914-1995), Әулие Ата өңірінде қобызшы Дәуіт (XX ғ.), Қытайдың Шыңжаң өлкесінде сыбызғышы Құсман Мақмырза, Сарысудан Сағынтай Елепанов (1897-1975), Жаппас Қаламбаев (1909-1969), Сыр бойынан Ысмайыл (Нышан) (1883-1979) мен Сәйімбет (XIX-XX ғ.ғ.), Оңтүстікте Шөкен (XX ғ.), Жаңарқада Сматай Үмбетбаев (1948) аталады. Бұлардың көбісі өз жанынан күй шығарған аса дарынды өнерпаздар.

Балнұр Балғабекқызының туған өлкесі Жетісуда өмір сүрген қобызшылардың ішінде де Қорқыт Атаның күйлерін орындаған деген жазба деректер баршылық.

Көрнекті ақын және мемлекет қайраткері Ілияс Жансүгіров (1894-1938) 1925 жылы музыка зерттеушісі, өзінің досы А.В.Затаевичті (1869-1936) Ақсуға ертіп келіп, қобызшы Молықбаймен кездестіреді. А.В.Затаевич қобызшының бірнеше күйлерін жазып алған. Бұл күйлер өкінішке орай біздің қолымызға әлі түскен жоқ. І.Жансүгіров туралы А.В.Затаевич өзінің «500 ән мен күй» деген кітабында: «Ілияс Жансүгірұлы – өзінің туған жері Жетісудың әндері мен күйлерін шебер орындаушы, қазақтың музыкалық творчествосын жоғары бағалайтын және білетін жас ақын және журналист» – деп жазады [7,45]. Ілияс Жансүгіров 1927 жылы жазған «Қазақ күйлері жиналсын» деген мақаласында: «Жетісудың Талдықорған уезінде Ақсу болысындағы домбырашылардың (Нұрсапа, Егеубай, Молықбай, т.б.) тартатын күйлері мыналар: «Мәдіген шора», «Барақ», «Жошы хан», «Бес төре», «Ақмеди», «Әуре-сарсаң сандалкөк», «Түрікпен», «Әрине-ау», «Түйек қалды», «Борлы қыз», «Қос келіншек», «Қарқара-ау», «Қос мерген», «Терісқақпай», «Қорқыт», «Шыңғысбай қоңыры», «Саркідір» – деп атап жазады. Молықбайдың бұдан басқа ел есінде сақталып қалған күйлері: «Құлақ күй», «Тоғыз толғау», «Жез киік», «Жарбол», «Ақ көбік - көк көбік», «Аққу», «Құдіреттің құсы», «Он сан мен Орманбеттің айырылғаны», «Қазан», «Қорамжан», «Бозінген», «Ер Әлінің дүлдүлі», «Ерден», «Ықылас», «Қара жорға», «Сылқылдақ» деп аталады. «Аққу», «Құдіреттің құсы», «Ақ көбік-көк көбік» күйлері туралы Молықбайдың өз аузынан әңгімесін естіген заңғар жазушы Мұхтар Әуезов 1927 жылы очерктер жазғаны белгілі [8, 10]. Қобыз күйлерінің Жетісу жерінде қандай қарқынмен таралғанын Ілияс Жансүгіров пен Мұхтар Әуезовтің қобызшы Молықбайдың күйлерін тыңдап, оларды жазып алғанынан аңғаруға болады. Домбырашылар мен қобызшылардың орындаған күйлерінің жалпы саны отыздан асады.

Байқағанымыздай бұл тізімде өзіміз орындап жүрген танымал күйлердің бірнешеуі

аталған. Илияс Жансүгіров атаған күйлердің қатарында «Қорқыт» атты күй де бар. Композитор, академик Ахмет Жұбанов: «Қорқыт» күйі шынында да тым әсерлі. Ол көлемі тұрғысынан кішкене әрі қысқа болғанмен музыкалық мазмұны жағынан терең» - деп, күйге жоғары баға берген [9, 282]. Қазбек бек Қорқыт Атаның күйлері туралы: «Оның әуез-әуендері адам жылатады. Жүйе-жүйенді босатпай қоймайды» – деп жазған болатын [5, 317].

Кешегі Сүгірлердің ізін басқан дәулескер күйші, шертпе күйдің шебері, Жанғали Жүзбайдың пікірінше «Сүгірдің үлгі көрген ұстазы – Дүкенұлы Ықылас пен бата берген пірі – Шоңманұлы Токаның күй шалу мәдениеттері әріде – Қорқыт, Кетбұғадан тарағаны жұртқа мәлім, тіпті дәлел керексінбейді, бір мектептен шыққаны дау-шарсыз шындық». Бұл ойы – есімі түркі әлеміне мәшһүр болған Қорқыт Ата күйлерінің қазақ күйшілерінің санасында ертеден бар екенін аңғартса, ары қарай: «Қаратау күйшілігі күнгейде – Сырдан, теріскейде – Қырдан мәнер алғандай байтақтығы мол дарыған айрықша мектеп болып қалыптасқан. Оның үстіне Қаратауда – Тінейден, Ұлытауда – Қойлыбайдан, Алатауда – Молықбайдан, Сарысуда – Ықыластан, Жетісуда – Түктібайдан, Сырда – Қорқыт атаның сарқыты Нышан абыздан ауысқан қобызшыл дәстүр де өз кезегінде шертпе күйдің осынау бір арнасының түлей түсуіне себеп болғаны тағы бар» - деген жолдарында Балнұр Балғабекқызының туған жерінде топырақ бөліскен Молықбай мен Түктібай атап, шертпе күйдің шапаны қобыздың қоңыр үні екенін аңғартады. [10, 17].

«Екейде елу бақсы, сексен ақын

Гүлейді жын соққандай кешке жақын, - деп Жамбыл атамyz тегін айтпаса керек. Балнұр Балғабекқызының туып-өскен жері жыраулардың, батырлардың, ақындардың, күйшілердің, қобызшылардың, бақсылардың елі. Жамбыл атаға бата берген нағашысы – қобызшы Жалайыр Қаданның, қобызбен сарнағанда көмейінде ән бүлкілдеген Дәурен салдың, қобызымен дүниені сілкіндірген Түктібай бақсының, домбырасын аққу құсқа айналдырған Нұрғисаның өнер шыңын бағындырған жері.

Композитордың тікелей өз бабалары да шетінен әнші, қобызшы, ақын, шешен болған. Жоғарды айтылған Қазбек бек Тауасарұлының немересі Тайбағар Тұрпанұлы (1917-1879) ақын, әншілердің қамқоршысы болған. Алатаудың ақиығы Сүйінбай ақын Тезек төреге:

Аламын деп, басыма пәле салдың
Ондай күшті, қу төре, қайдан алдың?
Екі ұрынды Асылдар матағанда,
Мықты болсаң, о Тезеке, қайда қалдың?

Сағыңды, саңлағыңды байлап алды,
Бар малыңды бір күнде айдап алды.
Менің бауырым Тұрпанның жалғыз ұлы,
Мықты болсаң жеңіп көр Тайбағарды» - деп, Балнұр Балғабекқызының бабасының әділ, әрі шешен адам болғанын айтады [11, 63].
Сүйінбай ақынның:

Тұрпаннан жалғыз Тайбағар,
Жалғыз да болса айдаһар.
Ол ысқырса, Жетісу

Қайда жоқ та, қайда бар, - деген жолдары Тайбағардың сөзі де, өзі де алып екенін аңғартса керек [11, 81].

Тайбағардан – Жолсейіт, Үмбетқұл, Төлеп, Қыдырбек туады. Жолсейіттен – Оспан, Үмбетқұлдан – Құсайын, Төлептен – Омар, Қыдырбектен – Балғабек тарайды. Алдыңғы үшеуінен ашаршылық жылдары салдарынан ұрпақ қалмаған. Бірақ, олардың да өз жанынан шығарған әуендері Балнұр Балғабекқызына жетіп, оларды қазақ оркестріне түсірген. «Оспан әуендері», «Құсайын», «Омар сарыны» шығармалары композитордың есімі аталған

аталарының айтыста айтқан, әнге қосқан өз сарындары. Бұл да болса ел ішінде айтылып, ұмыт болған әуендердің жоғалып кетпеуіне үлкен себеп болса керек.

Композитор Балнұр Балғабекқызының қобыз күйлеріне, әсіресе есімі ұмыт болған қобызшы-бақыстарға аса көңіл бөлуі, оларға арнап күй шығаруы – бабаларының жазып қалдырған мұраларының жемісі. Композитордың қобызшыларға күй, шығарма арнауы – есімі өшуге айналғандарды қайта тірілткен құптарлық жәйт.

Балнұр Қыдырбектің қобыз аспабына жазған күйлері мен шығармаларын төмендегідей бөліп қарастыруға болады:

1. Арнау күйлер («Шоған абыз», «Қалдыбек бақсы», «Ауғанбай сарыны»)
2. Қазақ оркестріне арналған шығармаларындағы қобыз сарындары («1932 жыл» поэмасындағы күрделі қобыз сарындары, «Майқы би», «Оспан әуендері», «Құсайын», «Омар сарыны», «Өрлеу» - оркестр мен сым қобызға арналған)
3. Камералық оркестр мен скрипка және қобызға арналған шығармасы («Ғасырлар үндесуі»)

Арнау күйлері қарапайым емес: дамуы, шарықтау шегі, гармониясының құлпыра өзгеруі және екпінінің дәстүрлі музыкаға сай өлшемі бар күрделі күйлер. Балнұр Қыдырбектің «1932 жыл» поэмасы, оркестр мен сым қобызға арналған «Өрлеу» шығармасы, «Қалдыбек бақсы» күйі соның айқын көрінісі.

Балнұр Қыдырбектің қобызға арнап жазған күйлері, оркестрге жазған күрделі шығармаларындағы жеке қобыз орындайтын әуендері сан қырлы. Осылайынша, композитордың қобыз тақырыбындағы туындылары қобыз сарындарын жаңғыртудағы тарихи құбылыс. Балнұр Балғабекқызы бабаларынан қалған асыл мұраларды жаңғыртып, Қорқыт Ата туралы академик Мұхтар Әуезов айтқандай «Қобыздың ішегінде, халықтың жүрегінде» қалдырды.

ӘДЕБИЕТ

1. Қыдырбекұлы Б. Алатау: Роман. (II кітап). – Алматы: Жазушы, 1991. – 544 б.
2. Қорқыт және Ұлы Дала сазы. – Алматы: «Арна-б», 2011. – 202 б.
3. Қ. Байбосынов, Ә. Исақов. Бақыстар. - Алматы: «Мерей» шағын семьялық кәсіпорны, 1995. - 112 б.
4. Марғұлан Ә. Ежелгі жыр, аңыздар. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.
5. Тауасарұлы Қ. Түп-тұқианнан өзіме шейін. – Алматы: Жалын, 1993. – 416 б.
6. Қазақбаев Ә. Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері. – Астана: «Ғылым» баспасы, 2018. – 166 б.
7. Ілияс Жансүгіровтың әдеби мұражайы. – Талдықорған: «Жетісу университеті», 2009. – 172 б.
8. Ілияс Жансүгіров: Энциклопедия / Жалпы редакциясын басқарушы Имангазинов М. – Алматы. «Кітап» баспасы, 2019. – 336 б.
9. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. – Алматы: Дайк-Пресс. 2002. – 328 б.
10. Жүзбай Ж. Сүгір Әліұлы / Монография. – Астана: ҚазҰӨУ, 2018. – 202 б.
11. Аронұлы Сүйінбай. Ақиық. Толғаулар, сын-сықақтар, айтыстар. – Алматы: «Жазушы», 1976. — 140 б.

ШАЙМЕРДЕНОВА САУЛЕ КАИРКЕНОВНА

к. философ. н., ассоциированный профессор
кафедры «Кинооператорское искусство,
звукорежиссура и арт- менеджмент»

Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой

СЕМАНТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ФИЛОСОФСКИХ ПОДХОДОВ

Аңдатпа. мақалада музыкалық фольклор мәдени сананың феномені және халықтың ұжымдық болмысын қалыптастыратын семантикалық құрылымдардың тасымалдаушысы ретінде қарастырылады. Э.Гуссерльдің феноменологиясы мен Г.Гадамердің герменевтикасы идеяларының негізінде қазақ дәстүрі контекстіндегі музыкалық фольклорға философиялық және мәдени талдау жүргізіледі. Музыкалық тәжірибенің интенционалдылығы тұжырымдамасына, күйлердің символдық мазмұнына, архетиптік мотивтерге және қазақ фольклорын зерттеушілердің – Б.Сарыбаев, Б.Мүптекеева және п. рөліне ерекше назар Аударылады. Шегебаева ұлттық музыкалық мұраның семантикасын ашуға мүдделі.

Түйінді сөздер: феноменология, фольклор, музыкалық семантика, Гуссерль, Гадамер, қазақ күйлері, мәдени бірегейлік.

Аннотация. В статье рассматривается музыкальный фольклор как феномен культурного сознания и носитель семантических структур, формирующих коллективную идентичность народа. На основе идей феноменологии Э.Гуссерля и герменевтики Г.-Г.Гадамера проводится философско-культурологический анализ музыкального фольклора в контексте казахской традиции. Особое внимание уделено концепции интенциональности музыкального опыта, символическому содержанию кюев, архетипическим мотивам и роли исследователей казахского фольклора – Б.Сарыбаева, Б.Муптекеева и П.Шегебаева – в раскрытии семантики национального музыкального наследия.

Ключевые слова: феноменология, фольклор, музыкальная семантика, Гуссерль, Гадамер, казахский кюй, культурная идентичность.

Abstract. The article examines musical folklore as a phenomenon of cultural consciousness and a carrier of semantic structures that shape the collective identity of a people. Drawing on E. Husserl's phenomenology and G. Gadamer's hermeneutics, it offers a philosophical and cultural analysis of musical folklore within the Kazakh tradition. Special attention is given to the concept of the intentionality of musical experience, the symbolic content of kuys, archetypal motifs, and the contributions of leading researchers of Kazakh musical folklore – B. Sarybaev, B. Muptekeevea, and P. Shegebayeva – to the interpretation of the semantics of the national musical heritage.

Keywords: phenomenology, folklore, musical semantics, Husserl, Gadamer, Kazakh kui, cultural identity.

Музыкальный фольклор – одна из наиболее устойчивых форм духовной культуры, в которой отражается мировоззрение, эмоциональный опыт и ценностная система народа. Через мелодию, ритм и звук человек вступает в диалог с миром, выражая не только чувства, но и глубинные смыслы существования. Казахский музыкальный фольклор представленный кюями, песнями, эпосом и обрядами, является уникальной формой культурного самовыражения, в которой звук, тембр и интонация несут сакральный смысл. Его философское и музыковедческое исследование открывает новые возможности для интерпретации музыкальной традиции как живого феномена культуры.

Современные философские подходы позволяют рассматривать фольклор как особый способ познания бытия, где музыкальные формы становятся носителями смыслов, а исполнение – актом феноменологического опыта. Феноменология Эдмунда Гуссерля, направленная на выявление структуры сознания и его интенциональности, и герменевтика Ганса-Георга Гадамера, акцентирующая процесс понимания как диалог культурных горизонтов, создают методологическую основу для нового осмысления музыкального фольклора.

Эдмунд Гуссерль рассматривал феноменологию как науку о сущности сознания и его направленности на предмет – интенциональности. Применительно к музыкальному фольклору это означает, что каждая интонация, звук или мелодическая структура несут не только эстетическую, но и смысловую нагрузку, связанную с опытом народа. Гуссерль писал, что феномен – это «то, как вещь дана сознанию» [1]. Следовательно, фольклор не существует вне акта восприятия: он оживает в момент исполнения и слушания. Этот процесс можно назвать интенциональным взаимодействием человека и культурного смысла.

Ганс Георг Гадамер развивал идеи феноменологии в герменевтике, рассматривая понимание как «слияние горизонтов» – встречу прошлого и настоящего, традиции и современности. В этом смысле фольклор – не застывшее наследие, а динамический процесс обновления смысла. Каждое исполнение кюя или народной песни есть новая интерпретация, в которой участники вступают в диалог с культурной памятью [2]. Подход Эдмунда Гуссерля, основанный на раскрытии «сущности переживания», и герменевтическая концепция Ганса-Георга Гадамера, где смысл рождается в процессе понимания, дают ключи к осмыслению фольклора не как набора традиций, а как опыта бытия, отражённого в звуке.

В контексте казахской музыкальной культуры этот подход приобретает особую актуальность. Фольклор Казахстана – это не только историческая память, но и форма мышления, особая акустическая философия степи, в которой звук, тембр и ритм несут сакральный смысл. В этом контексте идеи феноменологии позволяют увидеть в казахском кюе или песне не просто музыкальную структуру, а форму проявления духа народа.

Музыкальный фольклор обладает собственной системой знаков, символов и интонационных структур, которые можно рассматривать как семантические коды культуры. В казахской традиции, где музыка тесно связана с поэзией, словом и ритуалом, каждая мелодия становится образом мира. Например, кюй в традиции казахов – не просто музыкальное произведение, а повествование без слов, где интонация передаёт смысловую и эмоциональную информацию. Здесь проявляется феномен «звучащего смысла», описанного в феноменологии как переживание интенциональной формы [1].

Музыкальный фольклор можно трактовать как семантическую систему, в которой:

- интонация выступает носителем значения;
- ритм выражает структуру коллективного времени;
- тембр передаёт индивидуальность исполнителя и «голос народа»;
- импровизация становится актом свободы в традиции.

С культурологической точки зрения, фольклор представляет собой форму коллективной памяти, в которой кодируются социальные, этические и мировоззренческие установки. Казахская народная музыка исторически выполняла функцию не только эстетического, но и социального института: она объединяла сообщество, формировала идентичность, транслировала нормы поведения и мировоззрение. Культурологический подход показывает, что фольклор – это динамическое пространство смыслов, где музыка становится медиатором между прошлым и настоящим, человеком и природой, индивидуальным и коллективным.

Казахский кюй, как уникальный жанр инструментального фольклора, является концентрированным выражением национальной интонационной системы. В нём сочетаются философская глубина, эмоциональная выразительность и повествовательная структура.

Музыкальный фольклор – это не просто совокупность народных песен и мелодий, но и живое воплощение духовного опыта народа. Он соединяет в себе эмоциональное, символическое и мировоззренческое измерения культуры. Исследование семантического содержания музыкального фольклора требует философской глубины, которая позволяет увидеть за звуковыми структурами – смыслы, эмоции и архетипы коллективного сознания.

Феноменология Эдмунда Гуссерля и герменевтика Ханса-Георга Гадамера предоставляют методологическую основу для анализа фольклора как явления сознания, культуры и традиции. Сочетание этих подходов позволяет рассматривать музыку не только как эстетическое явление, но и как способ существования культуры, выражение внутреннего опыта и коллективной памяти.

Согласно Э.Гуссерлю, сознание всегда интенционально – оно направлено на нечто. В контексте музыки это означает, что восприятие и исполнение музыкального произведения всегда связано с внутренним актом переживания. Музыкальный фольклор является феноменом сознания, раскрывающим жизненный мир (*Lebenswelt*) народа – пространство его традиций, трудов, обрядов и памяти [1]. Музыка не существует как «вещь», она проявляется в опыте – в звучании, в телесных ощущениях, в интонации. Народный певец или күйші не просто воспроизводит готовую форму, он переживает и заново открывает смысл, который живёт в традиции.

Жизненный мир, по Гуссерлю, это донаучная реальность, в которой человек живёт и действует. В музыкальном фольклоре этот мир проявляется как сплетение ритуала, мифа и коллективного чувства. Исполнение песни или кюя становится способом удержания мира в его целостности.

Так, в казахском кюе «Ақсақ құлан» через звук передаётся не только сюжет легенды, но и эмоционально-экзистенциальный смысл – страх, утрата, горечь. Это не просто «музыкальное повествование», а символическое проживание судьбы народа, выраженное через тембр и интонацию.

Х.Г.Гадамер утверждал, что понимание всегда происходит в горизонте традиции. Фольклор – это не музейная форма, а живое общение времён, где исполнитель и слушатель участвуют в процессе интерпретации. Каждый акт исполнения есть обновление смысла – встреча прошлого и настоящего.

Казахская традиция айтыса – яркий пример герменевтического процесса. Поэты импровизируют, но при этом опираются на традиционные мотивы и ритмы. Каждый айтыс – это не только творческое состязание, но и философский диалог, где в форме песни происходит переосмысление жизни, судьбы, морали и национального самосознания.

Гадамер рассматривал игру как фундаментальную категорию искусства. Музыкальное исполнение – это игра, где участвуют не только исполнители, но и традиция, слушатели, контекст. В казахском ансамблевом музицировании (например, в исполнении народных оркестров имени Курмангазы) эта игровая структура проявляется в коллективном переживании, в диалоге инструментов, где рождается смысл, не принадлежащий никому индивидуально, но возникающий из совместности.

Музыкальный фольклор многослоен. Его смысловая структура может быть представлена как взаимодействие нескольких уровней:

- Эмоционально-перцептивный уровень – чувственное переживание звука, интонации, тембра.
- Символический уровень – знаки и образы, закреплённые традицией (например, мотивы степи, ветра, кобызного плача).
- Культурно-исторический уровень – память народа, исторические события, зафиксированные в песнях.
- Экзистенциальный уровень – музыка как способ бытия, форма самопознания и духовного утверждения.

В казахской песенной культуре, например в «Елім-ай» или «Жиырма бес», музыка несёт экзистенциальное содержание – тоску по утраченному, стремление к гармонии с миром, выражение судьбы народа.

Рассмотрим казахский музыкальный фольклор как феномен смыслопорождения. Казахский музыкальный фольклор воплощает философию степи – пространство свободы, духовности и памяти. Кюй Курмангазы, дастаны о батырах, протяжные песни акынов – всё это не просто художественные формы, а формы коллективного мышления.

По наблюдениям фольклориста Базаралы Муптекеева, фольклор живёт в «динамическом равновесии» между традицией и индивидуальностью исполнителей [3]. Это означает, что каждый исполнитель не только хранит, но и заново созидает традицию.

По мнению Болат Сарыбаева, исследователя народных инструментов, каждый инструмент несёт символический смысл: домбра – голос степи, кобыз – мистическая связь с предками, сыбызгы – дыхание ветра. Феноменологический подход позволяет увидеть в этих звуках не просто физическую вибрацию, а интенциональное выражение духа народа.

Музыковед Пернебек Шегебаевич Шегебаев указывал на необходимость герменевтического подхода при реконструкции древних кюев. Он подчёркивал, что смысл кюя раскрывается только через «понимающее исполнение» – не как репродукция, а как соучастие в духовном опыте прошлого [3]. Так, исполнение «Кісен ашқан» Курмангазы требует не только технической точности, но и философского проникновения в его идею освобождения, протеста и внутреннего очищения. Музыкальное исполнение – это не только акт сознания, но и акт тела. Гуссерль говорил о «телесности переживания», и это особенно важно для устной традиции. В телесных движениях музыканта, в дыхании певца сохраняется память поколений. Через тело передаётся не просто техника, а смысл. Казахский кюй, вплетён в структуру жеста и дыхания он рождается из внутренней ритмики быта, из шагов, движений, ударов сердца. Таким образом, музыкальный фольклор выступает как феномен телесно-душевного единства, где звук и смысл неразделимы.

Феноменологический и герменевтический подходы позволяют выстроить исследование фольклора как процесс смыслопорождения, а не только описания форм. Они требуют от исследователя позиции участника – включённого наблюдателя, способного слышать «внутреннюю речь» традиции. Музыкальный фольклор предстает как «живая система смыслов», где звучание, исполнение, восприятие и память образуют единое поле культуры.

Феноменология Гуссерля открывает возможность рассматривать музыкальный фольклор как переживаемый феномен, в котором проявляется жизненный мир народа. Герменевтика Гадамера позволяет понять этот феномен как диалог традиций и интерпретаций, где смысл никогда не дан раз и навсегда, а рождается в процессе восприятия и исполнения.

Казахская музыкальная традиция – яркое воплощение этой философии: в ней соединены миф и реальность, звук и символ, прошлое и настоящее. Через кюй, песню, айтыс народ выражает своё бытие, удерживает память и обновляет духовный смысл культуры. Таким образом, музыкальный фольклор – это не просто звук, но форма мышления, феномен коллективного сознания, через который человек находит своё место в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – Москва: 2000. – 752 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – Москва: 1998. – 704 с.
3. Муптекеев Б. Ж. Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр. – Алматы: 2009. – КазНАИ имени Т. Жургенова, кандидатская диссертация.
4. Шегебаев П. Ш., Елеманова С. А. Казахская музыкальная литература. – Астана: 2015. – 149 с.
5. Сарыбаев Б. Казахские народные музыкальные инструменты. – А-А.: 1978. – 136 с.

ДАДАДЖАНОВА ИРОДА АБДУЛАЗИЗОВНА
Заместитель директора по науке и инновациям НИИ культурологии и
нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики
Узбекистан, кандидат искусствоведения, ст.н.с.

ОНТОЛОГИЯ КОМПОЗИТОРА: АРХЕТИП, ИМПЛАНТ И СУВЕРЕНИТЕТ В КУЛЬТУРНОМ ПОЛЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Аннотация. Данное исследование представляет собой детальный музыковедческий и культурологический анализ эволюции и кризиса академического композитора. Центральный тезис утверждает, что концепция «композитора-гения» (XVIII–XX вв.) являлась методологическим конструктом – исторически ограниченным «имплантом», основанным на культе имени (экономический фактор) и культе партитуры (технологический фактор). Этот «имплант» потерпел крах перед лицом общемировой исторической нормы – моделью творца-исполнителя (акын/ашуг/бахши), чья функция была сакрально-прикладной, что обосновано в работах Дж. Блэкинга. На примере постсоветского кризиса в Центральной Азии анализируются механизмы структурной маргинализации и конфликт аутентичности с национальным каноном. В условиях господства генеративного искусственного интеллекта единственной незаменимой функцией композитора становится этико-эстетическое кураторство – акт первичного намерения, переносящий суверенитет от технической генерации к этической ответственности и культурной памяти.

Ключевые слова: композитор-гений, творец-исполнитель, акын, бахши, бастакор, искусственный интеллект, этическая ответственность, Центральная Азия.

Abstract. This study provides a detailed musicological and cultural-theoretical analysis of the evolution and crisis of the academic composer. The central thesis posits that the concept of the “Composer-Genius” (18th–20th centuries) was a methodological construct – a dual, historically bounded formation (here referred to as an “implant”) shaped by economic factors (the cult of the name) and technological factors (the cult of the score). This implant proved incompatible with the Global Historical Norm: the functional Creator–Performer model (Akyn / Ashug / Bakhshi), whose value was sacred-functional, a point consistent with Blacking (1973).

The post-Soviet crisis is examined through the collapse of financial infrastructure, institutional marginalization, and the conflict of authenticity vis-à-vis the national canon. In the era of Generative Artificial Intelligence (AI), the composer’s only indispensable function becomes Ethical–Aesthetic Curatorship – a necessarily tragic act of primary intention and metaphysical weight that shifts creative sovereignty from technical generation to ethical responsibility, in alignment with the Curated Authorship Model.

Keywords: Composer-Genius, Creator-Performer, Akyn, Bakhshi, Bastakor, Artificial Intelligence, Ethical Responsibility, Central Asia

Актуальный этап социокультурной эволюции, детерминированный стремительным развитием генеративных технологий, инициирует фундаментальную ревизию целей и смыслов творческого акта и онтологии творца. Доминирующий в публичном дискурсе тезис о маргинализации современного академического композитора в XXI веке следует рассматривать не как свидетельство профессиональной дисфункциональности, но как проявление глубокого кризиса идентификационной парадигмы. Исторический культ романтического гения (Моцарт, Бетховен) вступил в жесткое противоречие с его текущей «невидимостью» в медиапространстве. Это зачастую приводит к ошибочной эпистемологической интерпретации данного явления как коллапса профессии.

Сущность профессии претерпевает радикальную гибридизацию, направленную на возврат к функциональной модели, что требует освоения принципов

мультифункциональности и технологической компетентности. Учитывая, что идеал «гения» представляет собой исторически уникальную конъюнктуру, обусловленную романтической эстетикой, объективный анализ требует онтологической редифиниции роли, исключающей рассмотрение европоцентричной парадигмы как универсальной и вечной нормы.

Историческая роль сочинителя претерпела фундаментальный разлом, который лишь на короткое время привел к доминированию европейского академизма. До XVIII века в Евразии и значительной части мира господствовала модель творца-исполнителя, и именно она была общемировой исторической нормой.

Изучение онтологии современного академического композитора в Центральной Азии неразрывно связано с обращением к его исконному историческому архетипу – функциональной модели творца-исполнителя (акын/бахши/жирау/бастакор/хофиз). Эта парадигма, в противовес исторически ограниченному европейскому конструкту “композитор-гений”, является, согласно нашей центральной гипотезе, глобальной исторической нормой.

Исчерпывающее музыковедческое обоснование этого явления представлено в работах Т.Гафурбекова (1984; 2006). Он прямо указывает на “изустно-профессиональный” характер творчества бастакоров, где акт композиции неразрывно связан с живым исполнением и импровизацией, формируясь в тесном контакте с национальной монодией. Именно эта неразделимость определяет функционально-прикладную ценность бастакора, чья триединая роль – творца, виртуозного исполнителя и организатора ансамбля – ярко проявилась в деятельности мастеров прошлого столетия, в частности, Юнуса Раджаби, Ганиджана Ташматова и др.

Для понимания структурного фундамента творческого языка бастакоров необходима теоретическая база, заложенная в исследованиях, посвященных ладовому строению узбекской вокальной монодии, в частности, в работе Ю.Г. Кона (Кон, 1962) “Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации”).

Наконец, исторический контекст этой эволюции прослеживается в работах Яна Пеккера (Пеккер, 1966), анализирующего момент столкновения исконной изустной традиции с европейским «имплантом» – идеей “композитора-гения” и системой нотной фиксации. На институциональном уровне этот конфликт был четко зафиксирован в советский период, в частности, в дискуссиях Союза композиторов и музыковедов Узбекистана. В основе дискуссии о соотношении европейских и национальных форм парадоксально резонирует вдохновенное поэтическое завещание Алишера Навои из поэмы «Фархад и Ширин» (1484), призывавшее к новаторству (Навои, 1948).

В переводе Льва Пеньковского эти строки звучат так:

А то, что сам народ воспел, к чему
В таком же виде подавать ему?

Ни наслажденья, ни почета нет
Коня гонять чужим коням вослед.

На той лужайке, где не первый ты,
Как соберешь ты лучшие цветы?

Таким образом, сам великий поэт предостерегал от пассивного подражания. Именно эту мысль – о том, что «лишь творческое дерзание, непрерывное обновление, поиски непроторенных дорог вливают в него [искусство] могучую силу, стимулируют его расцвет» (Пеккер, 1966) – автор книги использует для обоснования необходимости синтеза. Это требование, исконно рожденное в культуре, творец-исполнитель, оказалось реализованным во многом через призму европейского академизма.

Этномузыковед Джон Блэкинг (Blacking, 1973) на материале африканских культур обосновал примат социальной и ритуальной функции музыки над её автономной эстетикой, что прямо противоречит концепции *L'art pour l'art*. Музыкально-эпические традиции народов

Центральной Азии и Евразии демонстрируют идентичный архетип функционального творца (жырау, акын, бахши, хафиз), выступающий региональной реализацией этой глобальной нормы.

Фигуры жырау или бахши зачастую выполняли функцию медиаторов между миром людей и сакральным, выступали хранителями эпической памяти и легитиматорами власти. Рут Финнеган (Finnegan, 2011) подчеркивает, что в этих традициях авторство неразрывно слито с актом исполнения и импровизации. Их деятельность имела сакрально-прикладной характер (ритуал, эпос, той), и именно этот метафизический вес придавал их творчеству абсолютную ценность. Отказ от личного имени был этической нормой: авторство намеренно поглощалось коллективным обладанием и каноном.

Академический композитор возник как методологический конструкт – двойная, исторически ограниченная конъюнктура (далее – «имплант»). Первый аспект – экономический: переход к открытому публичному концертному рынку и последующее установление института авторского права (XVIII–XIX вв.) закрепили имя автора как интеллектуальную собственность. Это породило концепцию автономного искусства (*L'art pour l'art*) (Adorno, 2001).

Второй аспект – технологический: нотация стала не просто инструментом записи, а технологией, специально «заточенной» под создание вертикальной сложности (полифонии, симфонических форм). Нотация позволила автору работать со структурой произведения вне времени его исполнения. Однако критически важно осознать, что европейская нотация технологически ограничена. Разработанная для фиксации темперированного строя и вертикальной сложности (полифонии), она неспособна адекватно зафиксировать горизонтальную сложность восточных традиций. Это проявляется, в частности, в невозможности точно отразить микротоновую флюидность – тончайшие интонационные сдвиги и «плавающие» интервалы, характерные для макама, а также сложнейшую неметрическую (рубато) ритмику (Утегалиева, 2013). Таким образом, при попытке фиксации традиционной монодии нотация выступает не как точный инструмент, а как технологический фильтр, который рационализирует и упрощает аутентичный звуковой образ. Следовательно, этот европейский имплант оказался не только экономически неустойчив, но и технологически ограничен в контексте незападных ладовых систем.

Крах Советского Союза привел к мгновенному испарению искусственной вертикали государственного патронажа и вызвал процесс, который в контексте данного исследования метафорически определяется как «историческая реконкиста» (восстановление доминирования укорененных парадигм). В ходе этого процесса доминирование стремительно вернулось к укорененной функциональной модели. Кризис 1991 года стал не эстетическим крахом идеи синтеза макама и симфонии, а прямым коллапсом финансовой инфраструктуры, которая поддерживала нерыночную академическую модель. Сами академические институты (консерватории, союзы) продемонстрировали катастрофическую институциональную инерцию: они продолжали готовить выпускников для несуществующего государственного заказа, полностью игнорируя и не адаптируясь к единственному жизнеспособному и процветающему экономическому драйверу нового рынка – той-индустрии.

Той-индустрия (от узб. То'у – праздник) представляет собой комплексный, высоколиквидный сектор социально-культурных услуг. Он объединяет полный цикл производства, исполнения и проката музыкального контента, связанного с праздничными и ритуальными мероприятиями (свадьбы, юбилеи, народные гулянья). В постсоветской Центральной Азии этот сектор трансформировался в единственный крупномасштабный и самодостаточный рынок для профессиональных музыкантов. В отличие от нерыночной академической модели, той-индустрия диктует парадигму прикладного и коммерчески гибкого творчества. Она требует от музыкантов не только виртуозного исполнения, но и мультифункциональной компетентности: моментальной импровизационной адаптации к запросу клиента, владения современной звукорежиссурой, навыков продюсирования и

коммерческого менеджмента. Эта функциональная интеграция полностью соответствует архетипу творца-исполнителя.

Таким образом, институциональная инерция академических школ заключалась в их неспособности перейти от модели государственного служения к модели рыночной функциональности. Однако проблема академического кризиса не исчерпывается лишь этим простым финансово-рыночным дефицитом и углубляется в сферу политической экономики культурной политики.

После обретения независимости государства Центральной Азии столкнулись с императивом конструирования новой национальной идентичности, и в этом процессе они сделали стратегический выбор: активно поддерживать и продвигать аутентичные/традиционные формы искусства (маком, эпическое наследие) как исконный, чистый фундамент национального духа. Эти формы наделяются функциями легитимации и государственного представительства. Однако академическая школа композиции, в силу своей институциональной истории, часто воспринимается и маркируется как «советский имплант». Как следствие, она подвергается системному недофинансированию и институциональной маргинализации. Таким образом, кризис академизма – это, следовательно, не просто финансовый крах, а сознательный политический выбор в пользу традиционализма, который является инструментом государственной политики идентичности, что согласуется с исследованиями Арджуна Аппадурай о культурной фрагментации в глобальных процессах (Appadurai, 1996).

В этом контексте бастакор (синкретическая фигура, объединяющая сочинение, продюсирование и финансовое управление, работающая преимущественно в той-индустрии) получил абсолютный экономический суверенитет. Следовательно, кризис академического композиторского творчества в Центральной Азии следует рассматривать как результат двойной маргинализации:

1. Рыночный провал (неспособность конкурировать с коммерческой гибкостью той-индустрии и феноменом бастакора).
2. Институциональная маргинализация (политический выбор в пользу традиционализма как инструмента национальной легитимации).

В этой двойной логике академический композитор, функционировавший в парадигме “композитора-гения” (артефакт европейской, а затем и советской модернизации, основанный на культе партитуры), оказался исторически избыточным перед лицом функциональной и культурной нормы творца-исполнителя (акын/бахши/жирау/бастакор/хофиз). Истинная модель творческого производства, которая вновь заняла доминирующую позицию, основывалась на синкретизме и сакрально-прикладной функции, а не на культе нотной записи и индивидуального авторства.

Конфликт между академической композиторской школой и фигурой прикладного творца уходит корнями в глубокую структурную и эстетическую антиномичность. Этот антагонизм представляет собой столкновение между европейским технологическим “имплантом” (культ партитуры и рационализм) и глобальной исторической нормой (синкретизм творца-исполнителя).

На институциональном уровне этот конфликт был четко зафиксирован в советский период, в частности, в дискуссиях Союза композиторов и музыковедов Узбекистана. Академические композиторы (носители нотного письма и европейской техники) вели идеологическую борьбу против бастакоров (которых они презрительно именovali “мелодистами”), основываясь на категориях профессионального образования и музыкальной неграмотности. Эта борьба оформила жесткую дихотомию: композитор (технолог партитуры) против бастакора (носителя устной традиции).

Однако функциональная привилегия бастакора заключалась в его культурной легитимности и укорененности в традиционном фонде. Он обладал интуитивным и прагматическим знанием богатейшего культурного наследия, которое сохранялось в коллективной памяти и живой устной традиции народа. Крах советской системы лишь

трансформировал этот эстетико-технологический антагонизм в экономическое поражение академической стороны.

Эта функциональная укорененность имеет критическое значение для понимания онтологического статуса творчества бастакора, поскольку она подтверждена на уровне глобальной культурной политики. Произведения европейского академизма (например, работы Эннио Мориконе) являются ценнейшим достоянием, но они основаны на индивидуальном авторстве и письменной фиксации, что концептуально не соответствует критериям Нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Конвенция ЮНЕСКО ориентирована на коллективные, живые, передаваемые практики и традиции, а не на зафиксированные артефакты.

В этом контексте творчество узбекских бастакоров оказывается концептуально легитимированным ЮНЕСКО, поскольку оно глубоко интегрировано в устную традиционную систему (маком, бахшичилик). Здесь важен не только результат (произведение), но и сам процесс создания, импровизации и передачи навыков внутри традиционного сообщества. Таким образом, навыки, знания и исполнительские практики бастакоров являются прямым примером того, что Конвенция называет исполнительскими искусствами и устными традициями.

Бастакор, благодаря этой функциональной гибкости и синкретизму, обеспечил ресемантизацию традиционного материала, актуализировав его в новой рыночной конъюнктуре. Его победа подтвердила, что укорененный культурный канон, сохраняемый в живой традиции, демонстрирует высокую степень жизнеспособности и адаптивности в условиях перехода от государственного патронажа к свободной монетизации творческого акта.

Таким образом, старый антагонизм между культом партитуры и живой традицией был разрешен в пользу последней. Но именно в этот момент на сцену выходит новый, беспрецедентный фактор, перед которым бледнеет даже структурный конфликт модернизации: появление генеративного ИИ. В эпоху, когда алгоритмы могут мгновенно генерировать сколь угодно сложный музыкальный контент (включая микротоновую флюидность традиционных ладов), творческий суверенитет композитора уже не может быть обеспечен ни техническим мастерством, ни новизной стиля.

Это тотальное обесценивание прежних критериев мастерства ставит вопрос ребром: либо исчезновение, либо экзистенциальная перестройка. Именно поэтому современный композитор должен быть осмыслен как мультифункциональный гибрид – синтетическая фигура, которая, в ответ на технологический и экономический кризис, вынуждена реинтегрировать утраченные исторические, экономические и технологические функции. Профессия не исчезнет, но претерпит экзистенциальную трансформацию, которая будет развиваться через институциональную борьбу за правовой статус и осознанную, стратегическую адаптацию к новой технологической реальности.

Следовательно, выживание профессии напрямую зависит от того, сможет ли композитор обеспечить свою нередуцируемую ценность, отличную от возможностей алгоритма. Это и есть главная онтологическая дилемма XXI века: в необходимости предоставить ультимативное доказательство: акта кураторства и этической ответственности достаточно для сохранения творческого суверенитета. Если генеративный ИИ выполняет до 90% работы по технической реализации, то человек сохраняет нередуцируемую и эксклюзивную функцию: он остается единственным источником этического смысла, ответственности и культурной памяти.

В этом контексте творец Центральной Азии выступает как идеальная, прогностическая модель гибридного суверенитета в глобальном масштабе. Бастакор способен органично примирить две антагонистичные системы: “логику бастакора” (устную традицию творца-исполнителя, прикладную и духовную функцию, основанную на живом каноне) с “логикой партитуры” (европейскую систему письменной композиции и технологического рационализма). Механизм этого примирения заключается в том, что бастакор использует

технологии (нотную фиксацию, студийное оборудование, цифровой продакшн) как инструмент распространения, но первичное творческое намерение (мелодико-ладовая импровизация, интонационное богатство) остается нередуцируемым элементом устной традиции. Таким образом, он сохраняет этический суверенитет источника смысла, используя европейский “имплант” как функциональное приложение.

Таким образом, кризис академического композитора в Центральной Азии является не локальным провалом, а катализатором глобальной онтологической редифиниции творца. Историческая реконкиста, произошедшая после 1991 года, доказала структурную слабость “композитора-гения” и утвердила жизнеспособность функциональной модели творца-исполнителя. В условиях господства генеративного ИИ именно этот гибридный суверенитет бастакора – его способность сохранять нередуцируемое этико-эстетическое кураторство над культурной памятью, используя технологию как прикладной инструмент, – становится универсальной прогностической моделью для всех композиторов XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

I. Источники на кириллице

1. Адорно, Т. В. (2001). Философия новой музыки [Philosophy of New Music]. – Москва: Наука
2. Аскарлов, Ф. М. (2010). Творчество Акынов и Жырау в контексте общетюркской эпической традиции. – Алматы: Ғылым.
3. Беньямин, В. (1996). Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. – Москва: Медиум
4. Гафурбеков, Т. Б. (1984). Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. – Ташкент: Ўқитувчи.
5. Гафурбеков, Т. (2006). Бастакорлик ижодиёти: тарихи, тахлили, тақдири [Творчество бастакоров: история, анализ, судьба]. – Тошкент: Мусиқа.
6. Кон, Ю. Г. (1962). Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. В сб.: Проблемы музыки народов СССР. – Москва-Ленинград.
7. Навои, Алишер (1948). Фархад и Ширин. Пер. с узб. Л. Пеньковского. Ред. М. Айбека. Предисловие Ал. Дейча. Комментарии и консультация Е. Бертельса. – Москва: Детиздат.
8. Пеккер, Я. Б. (1966). Георгий Мушель. – Москва: Музыка.
9. Утегалиева, С. И. (2013). Музыкальная культура Казахстана: традиции и современность. Астана: Елорда.

II. Источники на латинице

1. Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
2. Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
3. Finnegan, R. (2011). *Oral poetry: Its nature, significance and social context*. Cambridge University Press.
4. Nettl, B. (2006). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
5. O'Neill, D. A., & Schmidt, J. K. (2023). The Curatorial Turn: Ethical Responsibility and Human Sovereignty in Generative AI Creation. *Philosophy & Technology*, 36(2), 55.

Примечания

¹ Джон Блэкинг (Blacking, 1973): использование работы *How musical is man* обосновывает тезис о том, что ценность музыки определяется её социальной и ритуальной функцией, что служит контраргументом европейскому принципу *L'art pour l'art*.

¹ ***L'art pour l'art***: эстетический принцип, утвердивший автономию искусства. В контексте исследования является ключевым элементом экономического импланта, отделившим музыку от сакрально-прикладной функции.

¹ **Рут Финнеган (Finnegan, 2011)**: работа *Oral Poetry...* используется для подтверждения неразрывной связи авторства и перформанса в устных эпических традициях Центральной Азии (акын, бахши).

¹ **Микротоновая флюидность**: музыковедческий термин, демонстрирующий технологическую ограниченность европейской нотации в отношении горизонтальной сложности восточных ладовых систем.

¹ **Имплант / историческая реконкиста**: термин “имплант” используется как методологический конструкт для обозначения исторически ограниченной конъюнктуры, не ставшей универсальной нормой. Термин “историческая реконкиста” используется в культурологическом, метафорическом значении как “восстановление доминирования” укорененной функциональной парадигмы после краха советской системы.

¹ **Curated Authorship Model / Human Agency and Oversight**: концепты из области AI-этики, обосновывающие, что этическая ответственность, т.е. кураторство является единственным способом сохранения творческого суверенитета человека над генеративным ИИ.

**1-СЕКЦИЯ. БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕКТІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ —
ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӨНЕР КОНТЕКСТІНДЕ
СЕКЦИЯ 1. ТВОРЧЕСТВО БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕК В КОНТЕКСТЕ
КАЗАХСТАНСКОГО ИСКУССТВА**

ЕСЕНАЛИЕВ БАЙҒАЛИ МАҚҰЛБЕКҰЛЫ
актер, жазушы-драматург, Қ.Р.еңбек сіңірген қайраткері
«Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты

**БАЛНҰР БАЛҒАБЕКҚЫЗЫНЫҢ КӨПШІЛІК БІЛЕ БЕРМЕЙТІН
КЕЛБЕТІ**

Балнұр Балғабекқызы... Бұл есімді естіген кез-келген қазақтың көз алдына мінезі адуын, айтыса кетуге, дауласа кетуге дайын тұратын, шалдуар мінезді адам келуі мүмкін. Ал. менің көз алдыма ешуақытта досты сатпайтын, әділетсіздікке төзбейтін, қандай қауіп-қатердің көзіне тіке қарайтын қайсар рухты адам келеді. Балнұр Балғабекқызымен қызметтес болған төрт жыл көлемі осы көзқарасты санама өшпестей етіп орнықтырды. Бұған бірер мысал келтіре кеткенім жөн шығар. 2019-шы жылы дүниенің тұтқасы мына менің қолымда деген көзқарастағы бір ағамыздың кесірінен мүлде жұмыссыз қалып қиналдым. Мұны естіген Балнұр бірден хабарласып, өзі басқарып отырған композиторлар одағына қызметке шақырды. Сөйтіп азғана уақыт болса да төрағаның кеңесшісі қызметін атқардым. Жаның жабырқап өгей күй кешіп жүрген шақтағы жасалған жанашырлық естен кетпейді екен. Шынымды айтсам, нота танымайтын адамға композиторлар одағында қызмет істеу оңай емес екен, өзімді бұл жерге артықтау сезініп ыңғайсыздана беретінмін. Осыны іштей сезініп, түсінген Балнұр бір күні Абай атындағы педагогикалық университет ректорымен сөйлескенін, сол жерде жөні дұрыстау қызмет жөнінде келіскенін айтты. Мұндай қуанбаспын сірә.

Кейін бір мекемеде қызметтес болуға тура келді. Бірлесе жүріп қаншама қиындықтарды бірге еңсердік. 2020-шы жылдың күзінде Москвадан шағын делегация келе қалды. Басшылары Кричевский деген белгілі олигарх, соңынан ерткен тағы екі адамы бар. Сөз ыңғайларына қарағанда бізді жарылқап тастауға келіпті. Ең кереметі – Авторлардың гонорарын автоматты түрде есептеп, шығарып дайындап беріп отыратын «Гиперграфт» деген программаны тегін орнатып береді екен. Сосын әрдір көңіл көтеру мекемесіне (ресторан, кафе, т.с.с). орнатылатын, қандай шығармалар орындалғанын орталыққа жеткізіп отыратын «Фонмикс» деген құрылғылар. Сенер-сенбесімізді білмедік. Бұл не қылған батпан құйрық?! Қонақтардың бұл мырзалығына ризашылық танытқанымызбен, мұның соңында бір салмақ тұрғанын сездік. Сөйтсек қуырдақтың көкесі болатын түйесойыс алда екен. Бір күні келісімшарттарын алып келді. Ал, мынаған қол қойыңыздар дейді. Келісімшартпен танысайық десек екі сағаттан кейін ұшаққа отыруымыз керек тез қол қойыңыздар деп дігерлеп болар емес. Сөздеріне қарағанда сол «Гиперграфт пен Фонмикстің» келісімшарты көрінеді. Олар қанша қыспаққа алғанымен келісімшартпен танысқанымызда айран-асыр болдық. Егер де айтқандарына көніп сол келісімшартқа қол қойсақ бүкіл әлем авторларының да, отандық авторлардың да қаламақысы түгелімен Ресейге аударылып отыруына келісім береді екенбіз. Бұрынғы кеңестік кезеңдегі республикаларға шабуыл жасауға дайындалып жатқан кездегі қаржы жинаудың қамында жүрген адамдар болып шықты. Қол қоюдан бас тарттық. Кеше ғана мүләйімсіп отырған қонақтарымыз қоқан-лоққы жасап, қорқытуға көшті. Жағдайдың шиеленісіп бара жатқанын көрген Балнұр маған көзге көрінбей тезірек басқа жаққа кетіп қалуымды өтінді. Сөйтіп бар қиындықты өзі көтеріп, әлгәлермен жалғыз айкасты. Мен Ахмет Байтұрсынұлы туралы киноның түсіріліміне кеттім. Балнұрды көндіре алмасын білген ресейлік қонақтар салып-ұрып мені іздеген ғой. Себебі қол қоятын мен едім. Тауып бер де, тауып бердің астына алған соң

Балнұр, ол қытайда киноға түсіп жатыр дейді. Амал жоқ салдары суға кеткен жымысқы қонақтар «Аманат» атты қоғамның басшыларына қол қойдырып алып мәскеуіне қайтады.

Бірақ, қаңтар оқиғасына төрт күн қалғанда біздің кеңсемізге бетперде киген оншақты адам басып кірді. Қаңтар оқиғасының боларын алдын-ала білген мәскеуліктер, дәл соның алдында Балнұр екеумізді түрмеге отырғызу үшін алдын-ала жоспарлаған әрекеттері екен. Біздің үстімізден Алматыдағы бүкіл орыстілді қоғам басшыларынан арыз-шағым жинаған, қазақстандық біраз авторларға қол қойдырып бізді қылмыскер ретінде жауапқа тартуды талап еткен. Еңсорақысы Алмалы аудандық сотына сыртымыздан бізді ұстау жөнінде сот шешімін шығартып алған. Ол соттың төрағасын бір-ақ түнде Қаскелең ауданына ауыстыртқан. Оған қоса қалалық ішкі істер басқармасының басшысынан бұйрық шығартып алған. Бәрібір басшылық тарапынан, прокуратура органдарынан адал азаматтар араласып, араша түсіп аман қалдық. Дегенмен жұмысымызға да, абырой – атымызға да әжептеуір нұқсан келді. Араға айлар салып жүріп бүкіл құжаттарымыз бен компьютерлік аппараттарымызды әрең қайтарып алдық.

Осыған ұқсас оқиғалардың бәрінде де Балнұрдың бойындағы батырлыққа, қиын кезде тапжылмай қарсы тұратын қайсарлыққа тәнті болдым. Жай кезде қатал көрініп, көңіліңе қарамай тура айтып тастайтын турашыл мінезін сын сағаттағы бір қылығы жуып-шайып жібереді. Адамға жасаған жақсылығын айтып, дүниеге жар салып міне мен қандаймын деп ұрандатып жүру оның қанында жоқ. Қандай қиындықта да өзі сенген адамының жанынан табылып, иық тіресе дұшпанына тайсалмай қарсы тұру ата-бабасынан дарыған ерекшелігі. Сөйте тұра жаны жабырқаған сәттерде өз мұңымен өзі ғана оңаша қалатын, шын қиналған адамның тағдырына бірге мұңайып, еңіреп жіберген сәттері де қаншама. Иә, мұндай досты 70-ке қимайсың әрине. Алайда бірге араласып, жанында жүрген серіктері тіпті тоқсанға, жүзге келсе де осы қалпы мен осы қасиетін бір сәтке де жоғалтпайтынын анық білеміз. Ылайым солай болғай!

МУСАГУЛОВА ГУЛЬМИРА ЖАКСЫБЕКОВНА

кандидат искусствоведения, декан факультета
«Музыковедение, композиция, арт-менеджмент и СГД»,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»,
Казахская национальная консерватория
им.Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Б.ҚЫДЫРБЕКТИҢ “БЕКБОЛАТ” СИМФОНИЯЛЫҚ ПОЭМАСЫНДАҒЫ 1916 ЖЫЛҒЫ ҰЛТ-АЗАТТЫҚ КӨТЕРІЛІСТІҢ КӨРІНІСІ

Аңдатпа. Мақала Балнұр Қыдырбектің «Бекболат» симфониялық поэмасын талдауға арналған. Поэма 1916 жылғы ұлт-азаттық көтерілістің қайғылы оқиғаларын және оның жетекшісі Бекболат Әшекейұлының бейнесін суреттейді. Автор шығарманың тарихи-мәдени контекстінде пайда болғанын, сондай-ақ оның XX ғасырдың қасіретті беттерін көркем тұрғыда түсіндіруге бағытталған еңбектермен, оның ішінде Мұхтар Әуезов пен Сәбит Мұқанов мұраларымен байланысын қарастырады. Әрине, міне, баламалы нұсқа: Ерекше назар поэманың драматургиясына, классикалық соната формасына, ұлттық музыкалық дәстүрге негізделген интонациялық үлгілеріне, сондай-ақ патриоттық идеяны ашып көрсететін бағдарламалық сипатына бағытталады. 1986–1987 жылдардағы шығарманың цензураға ұшырау тарихы және оның Тәуелсіздік жылдарында концерттік

практикаға қайта оралуы талданады. Поэма еркіндік, тарихи жады және ұлттық рух тақырыптарына арналған көркем рефлексия ретінде қарастырылады

Түйін сөздер: Балнұр Қыдырбек; симфониялық поэма; Бекболат Ашекеев; 1916 жылғы көтеріліс; тарихи жады; музыкалық драматургия; сонаталық форма.

Аннотация. Статья посвящена анализу симфонической поэмы Балнұр Қыдырбека «Бекболат», отражающей трагические события национально-освободительного восстания 1916 года и образ оның жетекшісі Бекболат Ашекеева. Автор рассматривает историко-культурный контекст возникновения произведения, его связь с художественными интерпретациями трагических страниц XX века, включая наследие Мұхтара Әуезова и Сабита Мұқанова. Особое внимание уделяется драматургии поэмы, классической сонатной форме, интонационным моделям, основанным на национальной музыкальной традиции, а также программности, выражающей патриотическую идею и мысль о национальной свободе. Анализируется цензурная история произведения в 1986–1987 годах и его возвращение в концертную практику в годы Независимости. Поэма интерпретируется как художественная рефлексия о свободе, исторической памяти и национальном духе.

Ключевые слова: Балнұр Қыдырбек; симфоническая поэма; Бекболат Ашекеев; 1916 год; восстание; историческая память; музыкальная драматургия; сонатная форма.

Abstract. The article examines Balnur Kydyrbek's symphonic poem Bekbolat, dedicated to the 1916 national liberation uprising and its leader Bekbolat Ashekeyev. The author explores the historical and cultural background of the work, connecting it with literary and musical representations of the tragic events of the early twentieth century, including the legacy of M. Auezov and S. Mukanov. Special emphasis is placed on the dramaturgy of the composition, its classical sonata-form structure, the use of national intonational models, and the programmatic nature of the musical narrative, which conveys themes of patriotism, resistance, and the longing for freedom. The study also analyzes the censorship imposed on the poem in 1986–1987 and its revival during the years of Kazakhstan's Independence. The symphonic poem is interpreted as an artistic reflection on national identity, historical memory, and collective resilience.

Keywords: Balnur Kydyrbek; symphonic poem; Bekbolat Ashekeyev; 1916 uprising; historical memory; musical dramaturgy; sonata form; programmatic music.

Заманауи музыкатануда музыкалық өнердің әртүрлі аспектілерін зерттеуге бағытталған үдерістердің өзектілігі артуда. Әдебиет пен музыкада көптеген тарихи оқиғалар желісі көрініс тауып, лайықты түрде бейнеленді. Сонымен, XX ғасырдағы – 1916 жылдағы қантөгісті, 30-жылдардағы ашаршылық, 1937-1938 жылдардағы жаппай қуғын-сүргін кезеңінде зиялы өкілдерін ату сияқты халықтың басына түскен қасіретті есте мәңгі сақтау және білу қажеттілігін қазақстандықтардың бірнеше ұрпақ өкілдері біледі. Ресей және Орта Азия халықтарының тарихындағы осы бір аса қайғылы беттің біріне арналған мәселелерге зерттеушілер әр кез назар аударары сөзсіз. Қазақстан мен Орталық Азия халықтарының кең ауқымды ұлт-азаттық көтерілісі империялық тәуелділікке, отарлауға қарсы күрестегі халықтың ынтымақ пен ауызбіршілігінің символын білдіріп, бостандық пен тәуелсіздік үшін бұдан бұрынғы өткен барлық күрестің қорытындысы болып табылды. Халықтың көтеріліс туралы ойлары алдымен көркем әдебиетте айқын әрі өткір суреттелгенін атап кеткен жөн. 1926 жылы жас Мұхтар Әуезов 1916 жылғы оқиғаға арнап «Қилы заман» (Лихая година) атты шынайы және әсерлі әңгіме хикаят (повесть) жазды, кейін бұл шығарманы Шыңғыс Айтматов отарлауға қарсы бағыттағы ең мықты шығарманың бірі деп кеңестік әкімшіл-әміршіл заманда қаймықпастан батыл пікі. Хикаят негізіне Жетісудағы Қарқара елді-мекеніндегі бейбіт албан руының көтерілісі, «ақ патшаның» өктемдігіне қарсы шыққан халық наразылығы, ата-бабадан

қалған туып-өскен жерінен қуылы беті ауған жаққа қарай жөнелген босқындар мен көтерілісшілерге көрсеткен патшаның безбұйрек қаталдығы мен айуандығы туралы жан толғандыратын әңгімесі алынған. Келесі өзінің «Қараш-қараш» (Выстрел на перевале) хикаятында (1927 ж.) М.О.Әуезов төңкеріске дейінгі болыстардың бассыздығы мен қарапайым әлсіз халық бейнеледі. Кейін жазылған қазақ классигі Сәбит Мұқановтың «Ботагөз» (1940 ж.) романы да 1916 жыл қасіретіне арналған.

Тарихи шындық 1916 жылғы оқиғаға әсер еткен сенімді ғылыми деректердің объективті және салмақты бағасы мен барлық факторлардың ескерілуін талап етеді. Аталған тақырыпты зерттеудегі біраз тыныштық тан кейін мерейтой қарсаңында бұл мәселе қайтадан өзектілігін арттырды. Әлі күнге дейін ғылыми-академиялық талқылау аясында сұрақтар туындап, көптеген мәселелер жан-жақты қарастырылуын және салмақты бағасын күтуде. 1916-жылғы ұлт-азаттық көтерілістің 100-жылдығы қарсаңында қарама-қайшы және қиын өткені бар Ресе және Орта Азия халықтарының тағдыры, тарихы бір екенін айтып өткен жөн, сондықтан біздің мемлекет пен халықтардың тарихи қалыптасқан қарым-қатынасы және ынтымақтастығы өзара сыйластығы мен сенімі рухында, мүддерлердің ортақтығы аясында дамуы тиіс. 2015 жылы 11 қыркүйекте Астана қаласында Қазақ хандығының құрылғанына 550-жыл толуына байланысты өткен мерекелік жиында келесі сөздер айтылды: «Бізде Ресей халқымен және ең алдымен орыс халқымен ортақ жүз жылдық тарихи жолымыз бар... Қазақстан біздің көршілермен достық пен сенімді арттырып, сақтап, барлық әлем елдерімен жақсы қарым-қатынас құрады», деген болатын. Бәрімізге белгілі, Есет, Кенесары, Махамбет Өтемісұлы, Исатай Тайманов және т.б. азаттық қозғалыстың тұлғаларынан бастау алған бұл тарихи оқиға шаруалар көтеріліс деп аталды. Музыка өнерінде берілген тақырып келесі шығармаларда: «Құты қашты патшаның», «Қайран елім, қайда?», «Аманкелді сарбаздарының әні» атты әндерді, Дина Нүрпейісованың «1916 жыл», Сейтектің «16 жыл» сияқты аспаптық жанрлардағы шығармаларда бейнеленді. Аталған барлық туындылар көптеген музыкатану саласындағы деректерде беріліп, отандық орындаушылар мен ұжымдардың репертуарында орын тапты. 1986 жылы наурыз айында, ұлт-азаттық көтерілістің 80-жылдығы қарсаңында Отандық композитор Балнұр Қыдырбек «Бекболат» атты поэмасын жазды, бұл туынды қазіргі таңда берілген тарихи оқиғаға патриоттық пікірі болып табылады. Сол жылдың соңында Қазақстан тарихына Желтоқсан оқиғасы болып енген көтеріліс болды... Осыдан кейін 1986 жылы қыркүйекте ҚазССР мәдениет министрлігі репертуарлық комитетінде теріске шығарып, 1987 жылы қазан айында Қазақстанның Композиторлар Одағының Пленумында Поэманың орындалуына тиым салынды. Туындының премьерасы Фрунзе қаласында (Бішкек) 1987 жылдың қазан айында СССР Халық әртісі Асанхан Джумахматовтың дирижерлаумен, Қырғыз Мемлекеттік симфониялық оркестрдің орындауымен өтті. Шығарма 1916 жылғы көтеріліс оқиғасына арналып қозғалыс жетекшісі – Бекболат Ашекеев есімімен аталды. Композитор бұл есімді ыл» сияқты аспаптық жанрлардағы шығармаларда бейнеленді. Аталға жастық шағынан білетін, Бұрындай тауының жанынан өтіп бара жатып, үлкендер тауда Бекболаттың дарға асылғанын және орыстар оның денесін 40 күнге дейін бермегенін айтатын. Сондықтан, Б.Қыдырбек үшін Мемлекеттік тәуелсіздік идеясы ешқандай тиымға қарамастан жас кезінен толғандырған, ауыр тақырып болды. Поэма авторының айтуы бойынша, қазақ халқының көпшілігінің айырмашылығы барлық жағдайда тәуелсіз елде өмір сүру арманы жылдармен зардап шеккен және терең саналы. Бұл тақырыпта ашық сөйлесу мүмкіндігі болмаса да, композитор өз шығармасында жасырылған, тиым салынған тарихты жеткізді. Қазақтардың еркіндігі тақырыбы туралы ой білдіру арманы авторлық шығармашылық қолтаңбасын қалыптастырды, нақты айтқанда – музыканың міндетті бағдарламалығы. Туындының идеясы атауында берілді. 1979 жылы сәуірде, КСАО Штабында үрмел аспаптар оркестрінің концертінде қазақстан композиторының туындысы орындалды, бұл шығарма «Поединок Шапырашты Наурызбай батыра с Каскеленом» атауымен үрмелі оркестрге арналып жазылған. Залдың реакциясы таңғаларлық көпшілікке Қаскеленнің батырлық тұлғасы жаңалық болды.

Келесі мысал, 1987 жыл Қазақстан Композиторлар Одағының Келесі мысал, 1987 жыл Қазақстан Композиторлар Одағының Пленумы. Заманауи музыка орындалуда, жарқын

тақырып, қаланың индустриалдық ырғағы. Тағы да тыңдармандар аң-таң болды, бұл қала қайда орналасқан және «Ақтау сарыны» атауы қандай мазмұнда. Сол жылы, Павлодар облысына барған бетте «Ақсу әнім» шығармасы пайда болды. Бұл қай жерде деген сұраққа өз айналасында Б.Қыдырбек: «Бұл барлығы Ермак деп аталатын жерде... оны мен «Сәтбек батыр» деп атар едім, бірақ музыка өте лирикалық, Ертістің бұрылысының әдемілігі туралы», – деп айтқан.

«Ақтау сарыны» шығармасы орындаушылар мен тыңдарман аудиториясының арасында сұранысқа ие. Ақиқатында халықтық үлгіге тән жоғары патриоттық рухымен ерекшеленеді. Мұнда ғажап жан қиярлық пен ерекше лиризммен берілген баянсыз өмір туралы философиялық ойлар әлемі, тұрмыстың мәні, туған жер туралы толғаныстар, табиғаттың сүйсіндірер әдемілігі бейнеленген. Жарқын контрастық эпизодтардың лирикалық және мұңлы драматикалық мінездердің ауысуының арқасында қиын эмоционалдық-психологиялық атмосфераға батады. Бұл контексте композитордың басқа да шығармаларын атап өткен жөн: «Өрлеу», «Балғын», «Өрен», «Ғасырлар үндесуі», «Туған мекен – Күреңбел», «Аштық геноциді», «Қош аман бол» және т.б.

«Бекболат» Поэмасы кең көлемді симфониялық туынды. Классикалық сонаталық формада жазылған. Кіріспенің эпикалық қаһарлы тақырыбы өз шыңынан адамдардың өміріне мыңдаған жылдар бойы қарап тұрған ұлы Алатаудың бейнесін көрсетеді. Экспозиция бөлімінде басты партиясы g-moll тональдігінде жазылған, ішекті аспаптардағы тақырып шертпе күйдің стилінде құрылған. Бұл тұрмыстық сурет, мұнда қазақтардың көшпелі өмірі, халықтың тұрмыс-тіршілігі суреттеледі. Қосалқы партия нәзік-лирикалық, атональдікке қарамастан, домбыра-қобыздың негізінде құрылған гармониясы ұлттық нақыш береді. Шегі жоқ кең даланың сұлулығы, туған жердің пейзажының көз талмас әдемілігі тыныштықты суреттеп, кеңдік пен әуелі сезімін оятады. Талдау бөлімі басты партияның вариациялық дамуымен басталады, қосалқы партиясының тақырыбы ойнақы боп келеді (флейтаның орындауымен), сюжетте жәрмеңкелік бояулар, ойындар... Талдаудағы эпизод рrr-дан fff-ке дейінгі динамикалық үдеуден тұрады. Алыстан жаудың жылжығаны беріледі. Біртіндеп тыныштық шабуыл атмосферасына ауысады. Өмір астаң-кестең. Вокализ сопранода – ананың жоқтауы. Тағы да эпизодтағы тақырып: Жау барлығын жайпап жоқ қылды. Ана жоқтауы, Дәурен сал Құдабайұлының «Заман-ай» әнінің негізінде құрылған. Қайталау бөлімі басты тақырыптың скрипканың жеке орындауында жүріп, барлық ішекті аспаптардың ілесуінен басталады.

Тақырып жай және g-moll тональдігінде өтеді, мұнда шерпе күйдің стилі айқындалып, музыка қайғылы күйге ауысады. Дыбыстың біртіндеп үдеуі жауға қарсы шығуды бейнелейді. Қосалқы партия оркестрде унисонда беріледі, бұл траурлық марш: Жау жеңді. Қорытынды бөлімінде қайғының алдында толық амалсыздықты естуге болады. Ана жоқтауы апофеоз секілді барлық мұң мен қайғылы қазаны суреттейді. Бек Алатау маңғаз, үнсіз болған жағдайдың бәріне қарап тұр... Бұл шығарма көптеген атақты композиторлар арасында өзінің қайғылы сюжеттік желісі, музыкалық тілі бойынша сынға тап болды. Автордың рұқсатымен «Бекболат» поэмасын талқылау барысындағы өзгеріссіз үзінділер келтіреміз. Мәдениет министрлігінің репертуарлық кеңесіндегі пікірлерден: Б.Жұманиязов – ешқандай кеңестік шығарма емес. Толып тұрған түңілу. Аяғын жақсы аяқтау керек. Ғ.Жұбанова – мен түсінбедім, кремль кураптарының қатысы қанша? (қоңырау – саппра-нің дыбысы), музыка қазақша емес пе! Оркестрлеуде қандай да бір қарама-қайшылық! А.Бычков – Бекболат деген кім екенін білмеймін, көтерілісші ма? Базарбаев пен келісем: шығарманы жарқын бітіру керек. Қ.Қожамияров – мен ренжіп отырмын, менің оқушым формасы бойынша мағынасыз шығарма жазды. Бұл не деген бассыздық, Ұлы Октябрь көтерілісінің 60-жылдығы қарсаңында қайдағы бір ұлтшылды мадақтау! Е.Рахмадиев – мен ойлаймын, шығарманы оптимистік көңіл-күйді аяқтау мүмкін емес, өйткені автор басқаша ойлады. Шығарманы жай шегере салайық. Уақыт қарама-қарсы жағын дәлелдеді. Тәуелсіздік кезеңінде ұмыт болған сарындарды, тарихи ақиқат эпизодтарды қайта жаңғыртумен жүзеге асыру мүмкіндігіне ие болдық, қазақ

интеллегенциясы әртүрлі мамандық және өнер өкілдері жиналған қорды қолдану туралы қажеттілігін өткір сезінді.

Б.Қыдырбектің «Бекболат» поэмасын қазақстандық тыңдармандар жылдың ортасында 2016 жылдың 14 қыркүйек айында Жамбыл атындағы Қазақ Мемлекеттік филармониясының камералық залында «Қазақстан композиторлар қауымдастығы» қоғамдық одағымен Халықаралық ғылыми-практикалық конференция «Көк байрағым, желбіре» («Тема свободы и Независимости в творчестве современных композиторов») аясында өтетін концертте тыңдай алды. Оның орындалуы 1916 жылғы ұлт-азаттық көтерілістің 100-жылдығы қарсаңында Отанды «қилы заманда» қорғаған ұлт батырларына құрмет болып табылды. Бұл тағы аталған тарихи оқиғаға арналған шығармалардың шығуына деген қажеттілік пен өзектілігін айқындай түседі.

БӨРІБАЙ ЕРНАР АБЗАЛУЛЫ

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

«Вокалдық өнер және хор дирижерлеу»

пәндік-циклдік комиссиясының оқытушысы

Б.ҚЫДЫРБЕКТІҢ ВОКАЛДЫҚ ЦИКЛІ «МАЙДАН ДӘПТЕРІНЕН»: МАЗМҰНЫ МЕН МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Андапта. Мақалада композитор Балнұр Қыдырбектің «Майдан дәптерінен» атты вокалдық циклi мазмұндық және көркемдік тұрғыдан қарастырылды. Зерттеу барысында циклдің поэтикалық негізі, соғыс тақырыбының музыкалық бейнеленуі, вокалдық және фортепианолық партиялардың өзара байланысы талданды. Әр нөмірдің көркем идеясы арқылы адам жанының күйзелісі мен отансүйгіштік сезімі көрініс тапқаны айқындалды. Цикл қазақ музыка өнерінде соғыс тақырыбына арналған вокалдық шығармалардың жаңа көркемдік деңгейін танытатын маңызды туынды ретінде бағаланады.

Түйінді сөздер: вокалдық цикл, соғыс, поэзия, музыка, бейнелеу, партия, эмоция, патриотизм, стиль, көркемдік.

Аннотация. В статье рассмотрен вокальный цикл композитора Балнур Кыдырбек «Майдан дәптері» с содержательной и художественной точек зрения. В ходе исследования проанализированы поэтическая основа цикла, музыкальное воплощение темы войны, взаимосвязь вокальной и фортепианной партий. Установлено, что через художественные идеи каждого номера отражены душевные переживания человека и чувство патриотизма. Цикл оценивается как значительное произведение, представляющее новый художественный уровень вокальных сочинений на военную тему в казахском музыкальном искусстве.

Ключевые слова: вокальный цикл, война, поэзия, музыка, образ, партия, эмоция, патриотизм.

Abstract. The article examines the vocal cycle “Maydan Däpteri” (“From the Frontline Notebook”) by composer Balnur Kydyrbek from both semantic and artistic standpoints. The study analyzes the poetic basis of the cycle, the musical realization of the war theme, and the interaction between the vocal and piano parts. The analysis demonstrates that each piece conveys vivid expressions of emotional turmoil and patriotism. The cycle is regarded as a significant work that marks a new artistic stage in the development of vocal compositions on the theme of war in Kazakh musical art.

Keyword: vocal cycle, war, poetry, music, imagery, part, emotion, patriotism.

Қазақ музыкасында соғыс тақырыбына арналған шығармалар саны айтарлықтай көп болғанымен, вокалдық цикл түрінде жазылған туындылар өте аз. Кеңестік кезеңде бұл тақырып симфониялық поэмаларда, кантаталарда және хор шығармаларында кеңінен көрініс тапқанымен, вокалдық цикл жанрына жиі арқау бола қойған жоқ. Бұл құбылысты, ең алдымен, жанр табиғатының күрделілігімен және орындаушылық талаптарымен түсіндіруге болады. Вокалдық цикл – поэзия мен музыканың біртұтас көркемдік жүйеге айналатын ерекше түрі, онда әр нөмірдің өзіндік мазмұны сақтала отырып, барлығы бірігіп ортақ идеялық желіні құрайды.

Осы тұрғыдан алғанда, Балнұр Қыдырбектің «Майдан дәптерінен» атты вокалдық циклі қазақ музыка өнеріндегі сирек кездесетін құбылыс болып табылады. Композитор соғыс жылдарындағы адамдардың рухани әлемін, майдандағы және тылдағы сезім күйін терең психологиялық дәлдікпен бейнелейді. Шығармадағы әрбір нөмір поэзиялық және музыкалық дамудың өзара байланысына негізделіп, тұтас драматургиялық жүйе құрайды.

«Майдан дәптерінен» вокалдық циклі қазақ музыка өнерінде соғыс тақырыбына арналған туындылардың көрнекті үлгісінің бірі болып саналады. Шығарманың идеялық негізінде майдан жылдарындағы қазақ ақындарының өлеңдері жатыр. Композитор бұл өлеңдерді жеке-жеке ән түрінде ғана емес, біртұтас драматургиялық желіге біріктіріп, бес нөмірден тұратын циклге айналдырды.

Циклдің поэтикалық арқауын Қ. Әбдіқадыровтың «Ант», Ғ.Ормановтың «Қоштасу», Қ.Ұябаевтың «Орамал», Қ.Аманжоловтың «Дүние қандай жап-жарық» және Б.Қаратаевтың «Қош, аман бол» атты өлеңдері құрайды. Бұл таңдаудың өзі кездейсоқ емес: әр ақынның лирикалық өлең жолдары майдан шындығын әр қырынан көрсетеді. Бір өлеңде – жауынгердің серті, екіншісінде – қоштасу сәтіндегі жүрек толқынысы, үшіншісінде – қарапайым тұрмыстық заттың символдық мәні, төртіншісінде – өмірдің мәнін философиялық тұрғыда түсіну, соңғысында – үміт пен қоштасу сезімі жинақталады.

Композитор таңдаған ақындар – Қ.Әбдіқадыров, Ғ.Орманов, Қ.Ұябаев, Қ.Аманжолов, Б.Қаратаев – қазақ әдебиетінің әр кезеңінде елеулі із қалдырған қаламгерлер.

Сонымен қатар, циклдің әр әнінде композитордың интонациялық ізденістері мен ұлттық әуездік өрнектерді поэзия мазмұнымен шебер қабыстыруы айқын сезіледі. Бұл ретте Балнұр Қыдырбектің шығармашылығы тек дәстүрлі вокалдық жанрдың жалғасы ғана емес, сонымен бірге оны жаңа қырынан дамытудың үлгісі ретінде танылады.

Циклдің құрылымдық тұтастығы мен идеялық бірлігі әр туындының өзіндік мазмұнымен қатар, ортақ эмоционалдық желісі арқылы байқалады. Өндердің поэтикалық негізі адам жанының терең сезімін, азаматтық борыш, сағыныш, өмірдің өткіншілігі сияқты мәңгілік тақырыптарды бейнелейді. Осы арқылы композитор жеке поэтикалық шығармаларды біріктіріп, тұтас көркемдік концепция жасайды.

Вокалдық цикл – тек музыкалық форманы ғана емес, сонымен қатар идеялық және психологиялық тұтастықты да көздейтін күрделі жанр. Әдетте ол белгілі бір тақырып, кейіпкердің көңіл-күй эволюциясы немесе өмірлік жағдайдың дамуы төңірегінде біріктіріледі. Бұл тұрғыдан Балнұр Қыдырбектің аталмыш циклі дәстүрлі еуропалық вокалдық циклдердің құрылымдық қағидаларын сақтай отырып, ұлттық интонациялық өрнек пен қазақ поэзиясының бейнелілігіне негізделеді.

Бұл вокалдық циклдің музыкалық тілі композитордың жаңа заманға тән жазу стилін танытады. Балнұр Қыдырбек дәстүрлі вокалдық-аспаптық қатынастың шеңберінен шығып, вокалдық және аспаптық партияларды дербес көркемдік жүйелер ретінде қарастырады. Вокал партиясы поэтикалық мәтіннің мазмұнын тікелей жеткізуші рөлін атқарса, фортепиано сүйемелі өзіндік драматургиялық қызметке ие. Екі партия өзара диалогта болғанымен, бір-бірін қайталап немесе толықтай қолдап отырмайды. Мұндай тәсіл қазіргі сазгерлік ойлау жүйесіне тән, ішкі драматизмді күшейтеді.

Циклдің құрылымы келесідей:

№1 «Ант» Сөзі Қ. Әбдіқадыров	№2 «Қоштасу» сөзі Ғ.Орманов	№3 «Орамал» сөзі Қ.Ұябаев	№4 «Дүние қандай жап-жарық» сөзі Қ.Аманжолов	№5 «Қош, аман бол» сөзі Б.Қаратаев
d - moll	C - dur	D - dur	B - dur	D - dur

№1. «Ант» (сөзі Қ. Әбдіқадыров)

Циклдің алғашқы нөмірі – «Ант» – шығарманың идеялық және эмоционалдық өзегін айқындайтын кіріспе бөлім ретінде қарастырылады. Өлең мазмұны елге деген сүйіспеншілік, жауапкершілік және азаматтық борыш сезіміне негізделген. Ақын Қ. Әбдіқадыров соғыс жылдарындағы адамның рухани беріктігін, ерлікке дайын тұру күйін бейнелі әрі ықшам поэтикалық формада жеткізеді.

Өлеңнің композициялық құрылымы айқын: бірінші шумақта анттың мәні мен мазмұны ашылса, екінші шумақта осы анттың орындалуына бағытталған ішкі дайындық көрініс табады. «Еліме, Отаныма берген антым», «Ежелгі ел ерінің сақтау салтын» деген жолдар ел мен дәстүр алдындағы жауапкершілікті, ұлт тарихымен байланысқан рухани сабақтастықты көрсетеді. Мұндағы лексика батырлық және азаматтық интонацияға жақын.

Ал «Айбыным, қуанышым, Отан-Анам» жолдары өлеңнің эмоционалдық шыңын айқындайды. Бұл жерде автор жеке сезімді қоғамдық борыш деңгейіне көтеріп, Отан ұғымын ана бейнесімен теңестіреді. Мұндай көркемдік шешім қазақ поэзиясына тән ұлттық бейнелеу дәстүрін сақтай отырып, лирикалық және азаматтық мазмұнды табиғи үйлестіреді.

Шығарманың көркемдік ерекшелігі – қарапайым тіл арқылы биік идеяны жеткізуінде. Ақын сезімді сыртқы әсер арқылы емес, ішкі сенім мен рухани тазалық арқылы көрсетеді. «Төс төсеп қорғаймын мен қазақ халқын» сияқты жолдарда шешімділік пен қайсарлық айқын сезіледі. Бұл жолдар кейінгі нөмірлердегі лирикалық және философиялық ойларға негіз болатын идеялық арқауды қалыптастырады.

Шығарма ре минор тональдігінде жазылған, бұл ладтық негіз туындының салмақты, ойлы мінезін айқындайды. Минорлық колорит поэзия мазмұнындағы ауыр кезеңнің, соғыс жылдарының психологиялық күйін дәл жеткізеді. 4/4 өлшемі салмақты ырғақтың элементтерін еске түсіреді, бірақ мұнда нақты әскери марш емес, ішкі серт пен рухани тұрақтылық сезіледі. Largo темпі музыканың баяу, салтанатты қозғалысын қамтамасыз етіп, мәтіндегі ант беру сәтінің қасиетті мағынасына сай келіп тұр.



Фортепиано партиясы шығарманың жалпы драматургиялық құрылымында маңызды орын алады. Кіріспедегі триольдік қозғалыстар уақыттың толқынды ағымын, кейіпкердің тыныс ырғағын бейнелейді. Төменгі регистрдегі аккордтық құрылымдар тұрақтылық пен сенімділікті білдірсе, жоғары регистрдегі шағын әуендік сызықтар кейіпкердің ішкі сезімін нәзік түрде жеткізеді. Фортепиано мен вокал партияларының өзара қатынасы айқын

полифониялық сипатқа ие емес, бірақ екі партияның да өзіндік дербестігі байқалады: фортепиано – ой ағымының символы, вокал – сөздің мәнін бейнелейтін баяндаушы дауыс.



Вокалдық партия баяу дамиды, әуендік қозғалыстар көбінесе секундалық және терциялық интервалдарға негізделген. Бұл қозғалыс түрі музыкалық ойдың жинақылығы мен ішкі шоғырланған мінезін білдіреді. Мелодия төменгі дыбыстардан басталып, біртіндеп жоғарылаған сайын кейіпкердің рухани өрлеуін, ант беру сәтіндегі ішкі серпілісін көрсетеді. Әуеннің кульминациялық өрлеуі мен қайтадан бәсеңдеуі психологиялық тұрғыда сөз мәтінімен толық үндес: «Еліме, Отаныма берген антым» деген жолдардағы көтеріңкі интонация музыкалық тұрғыда динамикалық өсумен, дыбыс биіктігінің артуымен және фразаның кеңейуімен беріледі.

№2. «Қоштасу» (сөзі Ғ.Орманов)

«Қоштасу» – Балнұр Қыдырбектің «Майдан дәптерінен» вокалдық цикліне енген екінші бөлім, мәтіні ақын Ғали Ормановқа тиесілі. Бұл шығарма бірінші нөмірдегі «Ант» әнінен кейін циклдің драматургиялық желісін логикалық тұрғыда жалғастырып, қаһармандық серттен кейінгі лирикалық толғанысқа өтеді. Мұнда соғысқа аттанғалы тұрған адамның ішкі күйзелісі, сүйген жарымен қоштасу сәтіндегі жүрек сырлары айқын көрініс табады.

Өлең мәтіні бейнелейтін оқиға – майдан алдындағы үнсіз, бірақ терең мағыналы қоштасу. «Алысқа тұрмын сәулем-ау, атанғалы, қан майдан екі талай қайтпақ әлі» деген алғашқы жолдарда кейіпкердің тағдырлы сәтке дайындалып тұрғанын, оның сөзінде шешім мен мойынсұну қатар өрілетінін байқаймыз. Бұл – соғыс жағдайында қалыптасқан рухани беріктік пен адамдық нәзіктік арасындағы ішкі қайшылықтың көрінісі.

Кейіпкердің сөзі шынайы. Ол сүйген жарынан айырылудың ауырлығын сезіне отырып, өзінің борышын бірінші орынға қояды. «Қолымда жүрегіңнің-ау табы жүрсін, қысайын қолыңды әкел, қалқам, кәне!» деген жолдар арқылы автор жеке сезім мен азаматтық міндеттің түйісуін нәзік сипаттайды. Мұнда композитордың музыкалық тілі де поэзияның табиғи интонациясына сүйеніп, әр сөздің астарындағы ішкі дірілді әуен арқылы тереңдетіп жеткізуге мүмкіндік алады.

Өлеңнің екінші бөлімі философиялық сипатта. «Амал не, ара тұрмақ-ау кім өлімге? Ар үшін өлсем, артық тілегім не?» деген жолдар кейіпкердің өмір мен өлім туралы толғанысын білдіреді. Мұнда үрей емес, сабыр мен қабылдау бар. Бұл тыныш, бірақ терең рухани дайындық күйі әннің музыкалық шешімінде де ерекше көрініс табады: әуеннің баяу дамуы, ұзақ фразалардың салмақтылығы, фортепиано сүйемеліндегі созылыңқы гармониялар осы ішкі тыныштықты сездіреді.

Шығарманың соңғы шумағы – лирикалық шегініс, соғысқа кетіп бара жатқан адамның сүйгеніне қалдырған аманаты. «Жалғыз-ақ жалғанда бір-ау еншім болсын, сақтай жүр атымды аяп жүрегінде» деген жолдар әннің эмоционалдық шарықтау сәті әрі тұжырымдық қорытындысы болып табылады. Мұнда кейіпкердің үні мәңгілік сағыныс пен рухани байланыс идеясымен астасады.

Шығарма **Moderato** темпінде орындалады, бұл баяндаудың байыпты да сабырлы сипатын айқындайды. Композитор темптік ұстамдылық арқылы кейіпкердің ішкі сезімін асыра драматизмге емес, шынайы, ойлы күйде жеткізеді. Әуеннің бастапқы фразалары орта

регистрде қалып, кейін біртіндеп жоғарылайды, бұл музыкалық бейненің дамуын, сезімнің өрлеуін білдіреді.

Мелодиялық дамуы қазақтың дәстүрлі әндік интонацияларына негізделген. Әуен көбінесе кварта мен квинта секірістеріне, секундалық қозғалыстарға сүйенеді. Мұндай әуендік құрылым қазақ әндеріне тән кең тыныс пен табиғи бейнелілікті береді. Ладтық негізі — табиғи мажор мен минор арасындағы аралық ладтық жүйе, бұл шығарманың ұлттық нақышын айқындайды. Ладтың осындай икемділігі әннің эмоциялық мазмұнын байытып, кейіпкердің көңіл күйінің қақтығысын, сағыныш пен үміттің қатар өмір сүруін көрсетеді.



Ырғақтық құрылым қарапайым әрі өлшенген. Тұрақты метрлік жүйе әуеннің баяндау сипатына үйлеседі. Ырғақтың сабырлы пульсациясы әннің баяндау мазмұнын тереңдетіп, поэтикалық мәтінмен табиғи үндестік табады. Мәтін мен музыка бір-бірін толықтыра отырып, әрбір буын өз орнына дәл келтірілген. Бұл қазақ тілінің интонациялық заңдылығын сақтап, сөз бен әуеннің біртұтастығын қамтамасыз етеді.

Сүйемелдеу партиясы қарапайым, бірақ мәнерлі. Фактура негізінен аккордтық және арпеджиолық үлгіде құрылған. Пьесада бас пен аккордтар арасындағы байланыс тепе-тең, бұл музыкалық тұтастықты қамтамасыз етеді. Сүйемелдің тұрақты қозғалысы әуеннің тынысын ұстап тұрады, ал кей сәттерде гармониялық ауысулар поэтикалық мәтіндегі сезімнің ауысуына сәйкес келеді.



Шығарманың драматургиялық дамуында кульминация маңызды рөл атқарады. Әуеннің жоғары регистрге көтерілуі мен динамикалық өрлеу арқылы поэзиядағы «қан майдан екі талай» деген жолдар музыкалық бейнеде ерекше эмоциялық күшке ие болады. Бұл сәтте композитордың мелодиялық өрнегі тыңдаушыны еріксіз толғандырады, кейіпкердің тағдыры мен ішкі қайшылығын музыкалық тілмен бейнелейді. Кульминациядан кейінгі әуен біртіндеп бәсеңдеп, бастапқы тыныштыққа оралады, бұл – сабыр, мойындау және рухани тепе-теңдік әсерін қалдырады.

№3. «Орамал» (сөзі Қ.Ұябаев)

«Орамал» – Балнұр Қыдырбектің «Майдан дәптерінен» вокалдық цикліне енген үшінші нөмір. Мәтіні – Қ.Ұябаевтікі. Бұл шығармада соғыс жылдарындағы адам сезімінің ерекше нәзік көрінісі бейнеленеді. «Орамал» – символдық мағынаға ие заттық образ арқылы соғыс пен сағыныштың, үміт пен жоғалтудың күрделі психологиялық арақатынасын ашады.

Өлеңнің алғашқы жолдары-ақ лирикалық жағдайды нақтылайды: «Таң нұрымен күлімдеп аттандырып жатып сен, кестелі жібек орамал ескерткішке беріп ең». Бұл жолдарда

қоштасу сәтінің бейнесі бар, бірақ ол ауыр емес, жылылық пен мейірімге толы. Таң нұры, күлкі, кестелі орамал – барлығы өмір мен махаббаттың, үміттің нышандары. Композитор дәл осы бейнелік қатарды музыкалық тілге айналдырып, әуенді жарық, таза интонациялармен өрбіту арқылы көркем тұтастыққа жетеді.

Келесі жолдарда оқиға тереңдей түседі: «Тоздырыпсың деп маған бола көрме өкпелі, тесіп тіккен кестенді оқтың мынау өткені». Мұнда бейбіт күннің символына айналған орамал – енді майдан шындығының куәсіне айналады. Кестенің тесілуі – соғыстың қатыгездігін бейнелейтін әсерлі деталь. Бұл қатарды композитор музыкалық тұрғыда контраст арқылы шешеді: фортепиано сүйемеліндегі өткір аккордтық қимылдар немесе диссонанстық қақтығыстар арқылы оқтың жарқылын, соғыстың шындығын дыбыспен бейнелеуге ұмтылады. Вокал партиясында әуендік сызық үзіліп, сөз екпіні алдыңғы орынға шығады – бұл поэтикалық драматизмнің табиғи жалғасы.

Өлеңнің екінші шумағында кейіпкер бейнесі жаңа қырынан көрінеді. «Түсіпті өңі демегін, майдан қанды, жалынды, Отан үшін төгілген сұрттім талай қанымды» деген жолдарда майдангердің ішкі қажуы, бірақ рухани беріктігі байқалады. Мұнда шаршау мен қайсарлық қатар өмір сүреді. Композитордың музыкалық шешімінде бұл қарама-қайшылық, әдетте, ладтық ауысу немесе регистрлік қарсы қою арқылы жүзеге асады: төменгі регистрлердегі ауыр гармониялар мен жоғарыдағы вокалдық фраза арасында елеулі эмоционалдық контраст туындайды.

Шығарма **Moderato** екпінімен орындалады, бұл музыкалық баяндаудың ұстамды, сабырлы сипатын айқындайды. Мұнда асықпай дамитын әуен қозғалысы таңғы тыныштық пен табиғи үйлесімділікті бейнелейді. Композитордың интонациялық тілі қарапайым, бірақ шынайы эмоциялық әсерге ие. Әуеннің алғашқы фразасы біртіндеп көтеріле отырып, жеңіл дем алғандай сезім тудырады – бұл поэтикалық мәтіндегі жарық бейненің интонациялық баламасы.

Мелодиялық құрылым секундалды қозғалыс пен қысқа терциялық секірістерге негізделген. Мұндай құрылым музыкалық ойдың табиғи дамуын қамтамасыз етеді. Әуен желісі тегіс, иірімсіз, бірақ ішкі тынысқа бай – композитор динамикалық контрастқа емес, нәзік штрих пен фразалық иілулер арқылы әсер тудырады. Әннің әуендік өрнегі халық әндерінің әуездік табиғатына жақын, бірақ авторлық өңдеу арқылы жаңа эстетикалық реңкке ие болған.



Ладтық негізі – мажордың жұмсақ түрі, кейбір фразаларда субдоминанталық ауысулар байқалады. Бұл ладтық икемділік шығарманың колористикалық байлығын арттырып, таң шапағының бейнесін жарық пен көлеңке арасындағы нәзік контраст арқылы береді. Гармониясы қарапайым, бірақ мәнерлі; бас партиясының тұрақты қозғалысы әуенге тірек беріп, ішкі тепе-теңдік орнатады.

Композитор мұнда триольдік сүйемелдеу мен акценттелген ырғақтық құрылым арқылы мазмұндық кернеуді күшейтіп, музыкалық баяндауға ішкі серпін береді.

Әннің бастапқы баяу өрбуінен кейінгі экспрессивті бөлімде сезімнің тереңдігі мен мазмұндық мәнін жеткізу үшін композитор **espressivo** белгісін қолданады. Бұл орындаушыға фразаларды еркін, ішкі толғаныспен айтуға мүмкіндік береді. Вокалдық сызық кеңейіп, жоғары регистрге көтеріледі, бұл кейіпкердің ішкі эмоциялық шегіне жеткенін білдіреді. Әуеннің созылыңқы дыбыстары мен қысқа екпінделген ноталар бір-біріне қарама-қарсы қойылып, музыкадағы сөздің әсерін күшейтеді.

Фактурасы триольдік қозғалысқа құрылған. Сүйемелдеу партиясындағы триольдер үздіксіз ағын тудырып, ішкі толқуды, мазасыздықты білдіреді. Бұл құрылым вокалдық сызықпен тығыз байланыста дамып, эмоционалдық өрлеудің негізін қалайды. Әуен мен сүйемелдің арақатынасы біртұтас ансамбль ретінде естіледі: аспаптың дыбыстық тығыздығы вокалдық сызықты көтеріп, бейнелеу қуатын арттырады.



Гармониялық дамуы классикалық функционалдық негізде құрылып, бірақ кей жерлерде альтерация және ауыспалы аккордтар арқылы байытылған. Бұл тәсіл музыканың бояуын қоюлатып, драматизм сезімін күшейтеді. Әуеннің даму барысындағы бұл гармониялық қозғалыс поэтикалық мазмұнмен үндес, эмоциялық өрлеуді дәл суреттейді.

Динамикалық жоспар біртіндеп өрлеп, кульминацияда ең жоғары деңгейіне жетеді. Осы сәтте композитор аккордтардың тығыз құрылымын, триольдік қозғалыстың үдей түсуін пайдаланады. Кульминациядан кейінгі **a tempo** белгісі арқылы музыкалық ағым бастапқы қарқынына қайта оралып, тыныштық пен ішкі тепе-теңдік қалпына келеді. Бұл шешім шығарма драматургиясының тұтастығын қамтамасыз етеді.

Әннің фразалық құрылымы симметриядан гөрі мазмұндық мақсатқа бағынышты. Әр фраза поэтикалық екпінге сәйкес өзгеріп, кейде ұзарған, кейде қысқарған түрінде беріледі. Осы арқылы музыкалық ойдың табиғилығы сақталып, мәтіндік интонация музыкалық интонацияға айналады.

№4. «Дүние қандай жап-жарық...» (сөзі Қ.Аманжолов)

«Дүние қандай жап-жарық» – Балнұр Қыдырбектің «Майдан дәптерінен» вокалдық цикліне кіретін төртінші бөлім. Мәтіні Қасым Аманжоловқа тиесілі. Бұл өлең – майданнан оралған немесе соғыс кезінде рухани сергелдеңге түскен адамның ішкі ой толғанысы түрінде жазылған лирикалық монолог. Композитор поэтикалық мазмұндағы контраст пен психологиялық тереңдікті музыкалық тіл арқылы айқын бейнелей отырып, осы нөмірді циклдің эмоционалдық түйініне айналдырған.

Өлеңнің бірінші жолы – «Дүние қандай жап-жарық, осындай ма еді бұрында?» – кейіпкердің ішкі таңданысын, өмірге жаңаша көзқарасын білдіреді. Бұл жолдың интонациясы таңғалыс пен сағынышты қатар сездіреді. Композитор осы әсерді әуендік қозғалыстың жоғары регистрде, кең фразалар арқылы берілуімен шешеді. Әуеннің ашық ладтық түстерге (мысалы, мажорлық ауысуларға) ұмтылуы – өмірге деген сағыныштың, жарық пен жылылықты аңсаудың белгісі.

«Байқамаппын аңғарып ойдың тапшылығына» деген екінші жол философиялық сипатқа ие. Мұнда кейіпкер өмірдің мәні мен уақыттың өткіншілігін түсінеді. Бұл ойдың музыкалық көрінісінде темптің аздап баяулауы, гармонияның қоюлана түсуі арқылы психологиялық салмақ күшейеді.

Келесі шумақтағы «Көңілім неге жабырқау, көкірегіме дақ салып, кетті ме соғыс япырмау?» деген жолдар шығарманың драмалық өзегіне айналады. Бұл – ішкі қайғының мойындалуы. Композитор бұл сәтті әдетте минорлық ладқа ауысу, динамикалық бәсеңдеу және вокал партиясындағы дыбыс биіктігінің төмендеуі арқылы береді. Вокалдық желіде созылыңқы ноталар мен демді қажет ететін фразалар артық сөзсіз қасірет сезімін жеткізеді.

Бұл шығарма – лирикалық-пәлсапалық сипаттағы вокалдық туынды, онда композитор адамның ішкі толғанысы мен өмірге ойлы көзқарасын нәзік музыкалық тілмен жеткізеді. **Andante** екпіні шығарманың баяу, сабырлы, ойшыл көңіл күйін айқындайды. Музыканың тынысы кең, фразалары созылыңқы, бұл тыңдаушыны ойға жетелейтін табиғи ырғақ пен медитативті сипат береді.

Фортепиано сүйемеліндегі триольдік қозғалыс – шығарманың басты құрылымдық өзегі. Үздіксіз ағып тұрған триольдер музыкалық ағыстың тынысын, уақыттың баяу өтуін және адамның ой тереңдігін бейнелейді. Мұндай фактура вокалдық әуенге жұмсақ фон жасап, оның поэтикалық мазмұнын тереңдетеді. Сүйемелдеудің жеңіл, бірақ үнемі қозғалыста болуы өмірдің үздіксіз ағымын, ішкі сезімдердің толқындануын бейнелейді.

Әуеннің сызығы қарапайым, бірақ айқын интонациялық өрнекке ие. Дыбыстардың кіші секунда мен терция аралығында қозғалысы сөздің мағыналық мазмұнымен үндесіп, өмірдің нәзік сәттерін, ой толғанысын сездіреді. Әннің басындағы фразалар төменгі регистрде басталып, біртіндеп жоғарыға көтеріледі – бұл бейнелік тұрғыда рухани серпіліс пен үміттің оянуын білдіреді.

Гармониялық тілі бай, бірақ артық күрделілікке ұрынбайды. Композитор классикалық минорлық ладқа сүйеніп, кей жерлерде модальдық реңктерді қолданған. Бұл тәсіл шығарманың ұлттық интонациялық бояуын күшейтіп, қазақ ән табиғатына жақын әсер қалдырады. Әуен мен сүйемелдің үйлесімі нәзік, нәзіктік арқылы терең әсерге жетеді.



№5. «Қош, аман бол» (сөзі Б.Қаратаев)

«Қош, аман бол» әні – майданға аттанған сарбаздың сүйіктісіне деген сағынышы мен қоштасу сәтін бейнелейтін лирикалық шығарма. Өлеңнің мазмұнында соғыс жылдарындағы адамдардың ішкі сезімі, адамдық нәзіктік пен ауыр заман шындығы көрініс табады. Ақын Б.Қаратаев сүйіспеншілікті терең эмоциялық деңгейде суреттеп, махаббатты өмірдің мәні, рухани тірегі ретінде көрсетеді.

Бірінші шумақта кейіпкердің сүйіктісіне деген шынайы ықыласы мен қайта қауышуға деген үміті айқын сезіледі. «Күн бар ма дидарласар есен-аман» жолдары – соғыс жылдарының белгісіз тағдырын меңзеген мұңды сұрақ. Екінші шумақта халық поэзиясына тән көркем бейнелер – «аппақ етің қардай», «қызыл бетің» сияқты эпитеттер арқылы сүйіктісінің бейнесі жылы, нәзік түрде сомдалған. «Ахау, шіркін-ай» қайырмасы әнге ұлттық бояу, табиғи эмоциялық өрнек береді.

Соңғы шумақта сарбаздың болашаққа сенімі мен сағынышы қатар өріледі. Ол сүйіктісін «құралайға» теңей отырып, оның бейнесін рухани идеал дәрежесіне көтереді. Шығарманың жалпы мазмұны – соғыс жылдарындағы адамның ең асыл сезімдері мен өмірге деген сүйіспеншілігін жырлайтын, нәзік лиризмге толы көрініс.

Шығарманың жалпы көркемдік бейнесі қоштасу лирикасына тән: баяу, ойлы қозғалыс (Andante rubato) адамның ішкі тебіренісін, сабырлы қимастықты жеткізеді. Әуендік материал көбінесе кішкене интервалдардан, терцияға сүйенетін сілтемелерден құралып, фразалар кең тыныс алуға есептелген. Мелодиялық өрлеу төменнен жоғарыға бет алған кезде эмоция ұлғаяды, жоғарғы нүктеден кейін келетін төмендеу – ішкі қабылдау мен сабыр қайтуын білдіреді; әннің интонациясы халықтық әуезге жақын, бірақ авторлық өңі айқын сақталған.

Соңғы көріністегі сүйемелдің өзегі – тремоло. Фортепиано партиясында тремоло аккордтық және немесе арпеджиолық штрихтар түрінде беріледі, ол вокал сызығына қарсыласпай, керісінше оның үстінен «шамшырақ» секілді шамбырап, тұрақты пульсация қамтамасыз етеді. Тремолоның текстуралық қызметі – фонды толтырып, драматургиялық өрлеуді қолдау: тремолоның қарқын алуы мен динамикалық күшеюі кульминациялық нүктеге апарса, оның бәсеңдеуі вокал мен формаға тыныс береді. Бұл тәсіл вокалға импульс береді, бірақ бір мезетте оны аңғармай басып қалмау үшін аккомпанементтің тығыздығын қадағалау керек.



Қорытындылай келе, Балнұр Қыдырбектің вокалдық циклі «Майдан дәптерінен» – қазақ музыка мәдениетіндегі ерекше құбылыс, себебі ол соғыс тақырыбын тек тарихи дерек ретінде емес, адам жанының терең иірімдері арқылы бейнелейді. Циклдің поэтикалық негізі мен музыкалық тілі біртұтас көркем жүйе құрап, композитордың заманауи стильдік ізденісін,

вокалдық партия мен аспаптық сүйемелдің дербес, бірақ өзара үйлесімді қатынасын паш етеді. Әр нөмірде түрлі психологиялық күй мен эмоционалдық реңктер тоғысып, адамгершілік пен отансүйгіштік идеясы биік көркем деңгейде ашылады. Осылайша, бұл цикл қазақ вокалдық мәдениетінде патриоттық тақырыпты жаңа көркемдік биікке көтерген елеулі туынды ретінде бағаланады.

ӘДЕБИЕТ

1. Қазақ музыкалық энциклопедиясы. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005.
2. «Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы музыка өнері» (ред. жинақ / өңірлік зерттеулер, электронды жинақ).
3. Қазақстан Энциклопедиясы: Балнұр Балғабекқызы Қыдырбек туралы мақала. Энциклопедия.
4. Cultural Legacy Fund сайтында жарияланған «Балнұр Қыдырбек. Реквием» туралы материал. culturallegacyfund.kz.
5. Persona Art бағдарламасының «Композитор Балнұр Қыдырбек» сұхбаты.

АБЫЛХАЙЫРОВА НҰРЖАЙНАР ЖАНСЕЙІТҚЫЗЫ
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Вокалдық өнер»
пәндік-циклдік комиссиясының оқытушысы

МАХАББАТ ТРАГЕДИЯСЫ МЕН ДӘСТҮР ДРАМАСЫ: БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕКТИҢ «ҚАЛҚАМАН–МАМЫР» ОПЕРА-БАЛЕТІ НЕГІЗІНДЕ

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстанның көрнекті композиторы Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман–Мамыр» опера-балетінің көркемдік және музыкалық-драматургиялық ерекшеліктері талданады. Автор шығарманың ұлттық дәстүр мен заманауи музыкалық тілдің тоғысында дүниеге келгенін атап өтеді. «Қалқаман–Мамыр» опера-балеті қазақ сахна өнеріндегі тың құбылыс ретінде бағаланады, өйткені мұнда опера мен балет жанрларының синтезі жаңа эстетикалық парадигма қалыптастырады. Мақалада туындының құрылымдық-композициялық жүйесі, кейіпкерлердің музыкалық бейнесі, оркестрлік фактура мен вокалдық партиялардың өзара байланысы қарастырылады. Сондай-ақ Балнұр Қыдырбектің композиторлық қолтаңбасы, оның ұлттық интонацияларды заманауи стильдік тәсілдермен шебер ұштастыру ерекшелігі сипатталады. Зерттеу нәтижесінде «Қалқаман–Мамыр» опера-балеті қазақ музыка өнерінің дамуына зор серпін берген, ұлттық рух пен заманауи көркем ойдың үндестігін паш ететін туынды ретінде айқындалады.

Түйінді сөздер: Музыкалық драматургия, ұлттық дәстүр, заманауи стиль, синтез, қазақ операсы, кейіпкер бейнесі, вокалдық партия, сахналық шешім.

Аннотация. В статье рассматриваются художественные и музыкально-драматургические особенности опера-балета «Калкаман-Мамыр» выдающегося казахстанского композитора Балнур Кыдырбек. Автор отмечает, что произведение создано на пересечении национальной традиции и современного музыкального языка. Опера-балет «Калкаман-Мамыр» оценивается как новое явление в казахстанском сценическом искусстве, поскольку в нём синтез оперы и балета формирует новую эстетическую парадигму. В статье анализируется структурно-композиционная организация произведения, музыкальные образы персонажей, взаимосвязь оркестровой

фактуры и вокальных партий. Особое внимание уделяется авторскому стилю Балнур Кыдырбек, её мастерству в соединении национальных интонаций с современными композиционными приёмами. В результате исследования определяется, что опера-балет «Калкаман–Мамыр» является значительным вкладом в развитие казахстанского музыкального искусства, отражающим гармонию национального духа и современного художественного мышления.

Ключевые слова: Музыкальная драматургия, национальная традиция, современный стиль, синтез, казахская опера, образ персонажа, вокальная партия, сценическое решение.

Abstract. The article examines the artistic and musical-dramatic features of the opera-ballet “Kalkaman–Mamyr” by the prominent Kazakh composer Balnur Kydyrbek. The author highlights that the work stands at the intersection of national tradition and contemporary musical language. “Kalkaman–Mamyr” is regarded as a new phenomenon in Kazakh stage art, as the synthesis of opera and ballet within it creates a distinct aesthetic paradigm. The study analyzes the structural and compositional organization of the work, the musical characterization of the main protagonists, and the interplay between the orchestral texture and the vocal lines. Special attention is given to Kydyrbek’s individual compositional style and her mastery in integrating national intonations with modern techniques. The research concludes that “Kalkaman–Mamyr” represents a significant contribution to the development of Kazakhstan’s musical art, reflecting a harmonious balance between national spirit and contemporary artistic thinking.

Keywords: Musical dramaturgy, national tradition, contemporary style, synthesis, Kazakh opera, character image, vocal part, stage interpretation.

Қазақстан Республикасының көрнекті композиторы, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, «Құрмет» орденінің иегері Балнұр Қыдырбек қазақ музыка өнерінде өзіндік қолтаңбасы бар дара тұлға. Композитор 500-ден астам музыкалық шығармалардың авторы, оның ішінде камералық-аспаптық, симфониялық туындылар, балалар мен жасөспірімдерге арналған музыка, әндер, эстрадалық және қолданбалы жанрдағы шығармалар ерекше орын алады. Балнұр Қыдырбектің шығармашылық палитрасы кең әрі сан қырлы, ол әр жанрда ұлттық музыканың терең тамырынан нәр алып, замануи стильдік ізденістермен ұштастыра білді. Әсіресе, композитордың екі актілі «Қалқаман-Мамыр» опера-балеті оның шығармашылық ізденістерінің биік шыңы. Бұл туындыда автор опера мен балет жанрларын синтездей отырып, қазақ музыкасына жаңа өрнек, жаңа тыныс әкелді. Композитордың осынау еңбегі ұлттық сахна өнеріндегі замануи бағыттың дамуына зор үлес қосты. Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Ресейдің халық әртісі, әйгілі сахналық режиссер Юрий Александровтың бұл туынды туралы айтқан пікірі де бар: «Мен үшін бұл – мүлде жаңа тәжірибе. Бұған дейін түрлі опералық қойылымдар жасағаныммен, опера-балет жанрына алғаш қадам бастым. Әуелде операда интермедия ретінде балет үзіндісі болуы – қалыпты нәрсе. Алайда, балет тұтас драматургияға енсе, оның табиғи түрде қабылдануы оңай емес. Маған бұл шешілмейтін мәселе сияқты көрінген. Дегенмен, шығармашылық процесінде мен опера мен балеттің жан дүниесін біріктіре отырып, Қалқаман мен Мамырдың рухына сай келетін сахналық шешім таба алдым», - дейді режиссер [1]. Операның басты ерекшелігі – опера мен балеттің бір-бірін толықтыра отырып, драматургиялық деңгейде тоғысуы. Бұл қойылымда балет бөлек интермедия ретінде емес, бүкіл сахналық әрекеттің ажырамас бөлігіне айналған. Сол арқылы шынайы өмір мен рухани әлем арасындағы байланыс ашылып, ұлттық поэманың идеясы жаңа сахналық тілде жеткізіледі. «Мұндай синтез қазақ музыкалық театры үшін тың қадам ғана емес, сонымен бірге ұлттық мәдениеттің бүгінгі дамуындағы маңызды көрсеткіш болып табылады» [2, 2]. «Бұл туындыда тек ғашықтық тақырыбы ғана емес, қазақ халқының салт-дәстүрі, ұрпақтар арасындағы түсініспеушілік мәселесі де көтерілген. Автордың

айтуынша, махаббат оқиғасы сыртқы желі ғана болып, негізгі акцент – Көкенай мен Әнет баба арасындағы қақтығыс арқылы ұлттық менталитетті жеткізу» [3, 6].

Бұл мақалада Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман– Мамыр» опера-балеті талданады. Спектакль 2022 жылдың 28-29 желтоқсанында Астана опера театры сахнасында 200-ден астам театр әртістерінің қатысуымен қойылған. Музыкалық жетекшісі және қоюшы дирижері – ҚР еңбек сіңірген қайраткері Абзал Мұхитдин, қоюшы режиссері – Юрий Александров. Опера мен балеттің жанрлық синтезінде орын алған премьера қазіргі қазақ сахналық репертуары үшін елеулі оқиғаға айналды. Спектакльде Қалқаман партиясын театр солисі Артур Габдиев, Мамыр партиясын – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Астана опера театрының жетекші солисі Жанат Бақтай, Әнет баба рөлін – «Дарын» жастар сыйлығының иегері Алтынбек Әбілда, Көкенай партиясын – Шыңғыс Расылхан орындады. Зерттеудің нысаны – опера-балеттің музыкалы-драматургиялық ерекшеліктері: сахналық эпизодтардың құрылымы, лейтмотивтердің даму принципі, негізгі партиялардың вокалды-оркестрлік ұйымдастырылуы, сондай-ақ драматургия барысында кейіпкерлердің эмоционалдық жағдайының трансформациясы. Методологиялық тұрғыдан мақала музыкалы-аналитикалық әдістерге, драматургиялық интерпретацияға және Астана опера театрының сахналық тәжірибесінің салыстырмалы талдауына сүйенеді. Зерттеудің мақсаты – «Қалқаман – Мамыр» туындысында дәстүрлі және заманауи тәсілдердің синтезі арқылы қалай жаңа көркем парадигма қалыптасатынын көрсету; онда ауылдың ұжымдық дауысы мен кейіпкерлердің жеке трагедиясы бір-бірін толықтырады.

«Қалқаман-Мамыр» опера-балетінде композитор өзінің өмірлік және шығармашылық тәжірибесін шебер пайдаланады: академиялық білім, халық музыкасын терең меңгеру, сахналық тәжірибе, балет және опера труппаларымен жұмыс істеудегі кәсіби машықтары толық көрініс тапқан. Мұның бәрі оркестрлік партитурада да, әсіресе солистік партияларда айқын сезіледі. Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман – Мамыр» операсы қазіргі қазақстандық музыкалық өнердің ерекше құбылыстарының бірі болып саналады. Шығарманың негізінде ұлы қазақ ойшылы әрі жазушысы Шәкәрім Құдайбердіұлының поэмасы желісі жатыр. Бұл поэмада тарихи тағдырлы оқиғалар мен адамгершілік таңдаудың күрделі сұрақтары бейнеленген. Осы әдеби дереккөзге жүгіну ұлттық дәстүрді заманауи сахналық шешіммен ұштастыруға мүмкіндік берді.

2022 жылғы Астана опера сахнасындағы қойылым операның ең әсерлі әрі есте қаларлық сахналық нұсқаларының бірі болды. Ерекше назар аударатын сәт – оның жанрлық табиғаты: бұл тек опера ғана емес, сонымен бірге балет те болып табылады. Мұндай синтез тек қазақстандық емес, жалпы әлемдік музыкалық театрда да сирек кездесетін құбылыс. Осындай шешім вокалдық және хореографиялық өнерді тоғыстырып, спектакльге айрықша көркемдік қуат берді. Яғни қойылымның бірегейлігі – әрбір көріністе опера әншілерімен қатар балет әртістерінің де қатысуында. Басты кейіпкерлер – Қалқаман мен Мамыр – сахнада екі қырынан көрсетіледі: вокалдық орындау арқылы және пластикалық бейнелеу арқылы. Осылайша сахнада қосарлы әрекет өрбиді, онда музыкалық драма мен хореографиялық драма қатар дамиды. Бұл синтез бүгінгі көрерменнің талаптарын қамтиды: қазіргі қоғам сахналық әрекеттің динамикасы қажетсінеді. Вокалдық және пластикалық өрнектің үйлесуі эмоциялық әсерді күшейтіп қана қоймай, опера жанрымен бұрын аз таныс аудиторияға да спектакльді жақындата түседі.

Қойылым шағын кіріспеден басталып, көрермен бірден оқиғаның өзегіне – жас ғашықтардың тарихына еніп кетеді. 2022 жылғы сахналық нұсқадағы алғашқы көріністер Қалқаман мен Мамырдың бір-біріне деген махаббатын білдіруімен ашылады. Аса назар аударатын тұс – Қалқаман мен Мамырдың көлемді вокалдық дуэті. Бұл тек әсем вокалдық нөмір ғана емес: дуэт ұлттық колоритке, қазақы интонацияларға, халықтық музыкаға тән әуендік және ырғақтық ерекшеліктерге толы. Сонымен қатар, композитор әншілерге техникалық шеберлігін ғана емес, кейіпкерлердің ішкі сезімдері мен толғаныстарын, адами әрі моральдық қақтығыстарын ашып көрсетуге мүмкіндік береді. Дуэт құрылымы жағынан да салмақты: онда жеке сырласудың нәзіктігі де, драмалық өрістің ауқымы да қатар өрілген.

Тыңдаушы бір мезгілде жеке сезім мен тарихи астардың тоғысына еніп, кейіпкерлердің сүйіспеншілігі мен шынайылығын қатар сезінеді. Музыкалық тілінде халық әндеріне тән әуендер, мелизмдер, сондай-ақ оркестрлік бояулар үйлесім тапқан.

Ғашықтардың осы драмалық дуэтінен кейін спектакльде ерекше жарқын әрі нәзік хореографиялық нөмір – «Әзіл би» орындалады. Балет труппасының орындауындағы бұл көрініс бірден назар аудартады әрі жеке концерттік нөмір ретінде де бағалануы мүмкін. Балет пластикасы кейіпкерлердің қарапайым өмір сүру салтын – ойын-сауық, қарым-қатынас, достықты – сахнада көркем жеткізеді. Осы арқылы «Әзіл би» трагедиялық оқиғаның алдында жеңілдік пен қуаныш сәтін енгізіп, контраст арқылы драмалық әсерді тереңдетеді. «Әзіл биден» кейін әрекет қайтадан Қалқаман мен Мамыр дуэтіне оралады. Бұл жолы ол олардың шешімділігін, болашаққа деген сенімін айқындайды. Қиындықтарға қарамастан, ғашықтар бірге қалуға ант береді. Осы сәтте дуэт тек лирикалық мойындау ғана емес, моральдық мәлімдемеге айналады.

Осыдан кейінгі көріністе сахнаға «Қыздар биі» шығады. Алдымен жас қыздар жеңіл де қуанышты би билеп, жастықтың шырайын бейнелейді. Кейін оларға Қалқаман мен Мамыр қосылып, көрермен бір мезетте музыка мен хореографияның үйлесімді тоғысын тамашалайды. Әртістердің кәсіби техникасы мен эмоциялық бейнелеуі шынайы махаббаттың нәзіктігін паш етеді. Оркестрлік фактура, заманауи композициялық тәсілдер мен қазақи интонациялардың тоғысы сахнаның ерекше поэтикалық сипатын айқындайды. Бұл көріністі бүкіл операдағы ең әсем нөмірлердің бірі деп бағалауға болады.

Әнет баба бейнесі көпқырлы әрі философиялық сипатта беріледі. Ол – өмірдің талай белесін өткерген, даналық пен ізгілікті бойына жинаған тұлға. Жастардың жалғыз сенер тірегі – Әнет баба. Сахналық шешімде ол ғашықтарды құшақ жая қарсы алып, рухани қамқоршы ретінде көрінеді. Әнет бабаның музыкалық бейнесі терең философиялық ария арқылы ашылады. Бұл ария техникалық әшекейге емес, ойлы, медитативті, дұғаға ұқсас интонацияға құрылған. Оркестрдің сүйемелдеуі ұстамды, басты екпінді вокалға беріп, әр сөздің мағыналық салмағын күшейтеді. Осы арқылы Әнет баба бейнесі тек жастарға тірек болумен шектелмей, халық тағдырын ойлайтын рухани көшбасшының символына айналады.

Сахнадағы жаңа кейіпкер – Олжай шыққанда драма жаңа қарқын алады. Олжай – негізгі кейіпкер емес, бірақ оның бейнесі маңызды, өйткені ол арқылы Мамырдың әкесі Көкенайдың ой-ниеті мен қаһары ашылады. Оның рондо түріндегі нөмірі – операдағы ең әсерлі эпизодтардың бірі. Олжай Көкенайдың сөзіне еніп, оны сахнада тірілткендей болады. Әнші интонациясын өзгерте отырып, барлық вокалдық мүмкіндіктерін көрсетеді: ашулы, қаһарлы үннен бастап, трагедиялық толғанысқа дейін. Бұл сәтте Олжай тек қарсыластың қаһарын ғана емес, өз бойындағы үрейді де жеткізеді. Сөйтіп, екінші дәрежелі кейіпкер бола тұра, Олжайдың рондосы операның ең жарқын нөмірлерінің біріне айналады. Осы көріністен кейін драма жаңа белеске көтеріледі: Мамыр әкесіне қайтып барып кешірім сұрауға бел буады. Ол әкесінің жалғыз қызын түсініп, кешіріріне сенеді. Осы тұста Қалқаман мен Мамырдың қимастықпен қоштасу сахнасы ойналады. Бұл – операдағы ең әсерлі, ең жүрек тебіренер сәттердің бірі. Вокал мен оркестрдің үйлесімі кейіпкерлердің жан толқынын көрерменге терең жеткізеді. Осылайша бірінші акт аяқталады. Оның ұзақтығы небәрі 40 минут болса да, Балнұр Қыдырбек осы қысқа уақыт ішінде барлық драмалық шиеленісті, оқиға желісін және музыкалық сұлулықты толық ашып көрсете білді. Бұл акт тұтас әрі көркем шешімімен дараланып, сахналық туындының нағыз биік деңгейін көрсетеді.

Екінші актінің үшінші сахнасында арфаның кіріспелік мотиві ерекше назар аударады; ол сахнаның лирико-трагедиялық бояуын қалыптастырады. Осы музыкалық фонның аясында ашылатын хоралдық эпизод қоғамның болып жатқан оқиғаларды

қабылдауын көрсетеді. Эпизодтың ортасында – Мамырдың әкесі Көкенай бейнесі тұр. Оның ішкі қайшылығы жеке сезімдер мен әлеуметтік-дәстүрлі нормалардың қақтығысын өнерлі түрде айқын күйге келтіреді. Көкенай – жеке бақыт пен қыздың тағдырының құрбанына айналған патриархалдық мұраттардың зардабы ретінде көрінеді. Сахнаның кульминациясы – ұжымдық сана мен дәстүрді ұстануды талап ететін дауысты ашатын ірі хоралдық нөмір. Кейін Көкенайдың ариозосы естіледі, онда тұлғаның терең ішкі драматизмі ашылады. Қыздың бағын бұзып, дәстүрді өрескел бұзғандығы үшін Көкенайдың ашуы мен ренішіне қарамастан, оның қызға деген ата-махаббаты мен жанашырлығы өшпейді. Оның бейнесі – ру заңдары мен жүрек үні арасындағы моральдық таңдау алдында тұрған адамның трагедиясы. Ауылдың көсемі, билік пен дәстүрдің тасымалдаушысы бола тұра, ол сол сәтте ішкі қасірет пен тағдыр алдындағы қауқарсыздықты сезінеді. Дәстүрге бағынған халық жазалауды талап етеді, және осы қысым астында Көкенай тағдырлы шешім қабылдауға мәжбүр болады. Оның ариозосының соңында Мамырға тән мотив естіледі, бұл сахнаның трагизміне алғышарт болады. Қоғамның ашуы мен кек тұрғысындағы ынтызарлығы нәтижесінде Мамырға қарсы өлім жазасы – тас лақтыру арқылы орындалады. Бұл эпизодта кейіпкер туған ауылымен, әкесімен және сүйген Қалқаманымен қоштасады. Мамырдың ариясы вокалдық және музыкалы-драматургиялық тұрғыдан күрделі шығарма болып табылады. Мұнда Балнұр Қыдырбектің жаңашыл композиторлық қолтаңбасы айқын көрінеді: қазіргі заманғы музыкалық тәсілдерді қолдану, күрделенген гармониялық фактура, кең интервалдар және экспрессивті динамикалық контрасттар. Мамырдың ариясынан кейінгі жоқтау іспеттес Көкенайдың ариясын естиміз. Бұл арияда кейіпкердің терең эмоциялық трагедиясы, әкенің өкінуі ашылады. Ария үш бөлімді формада құралады: бірінші бөлімде қайғы басым болса, екінші бөлімде драмалық шиеленіс күшейіп, ашу арасындағы күрес айқындалады; қорытынды бөлігінде кейіпкер мынадай шешімге келеді: «егер Мамыр қаза тапқан болса, Қалқаман да тірі қалмауға тиіс.» Көкенайдың ариясынан кейін ірі ансамбль-хоралдық нөмір басталады, онда Көкенай, Олжай және хор дауыстары бірігеді. Бұл фрагментте кек қайтару ұғымы дамып, эмоционалдық шарықтау шегіне жетеді. Музыкалы-драматургиялық құрылым сахнада ұжымдық айыптау мен тағдырдың қайтарылмасын ерекше көрсетеді. Осылайша, екінші актінің үшінші сахнасы Қалқаманның да Мамырға бөліскен тағдырды басынан кешуі керек екендігі туралы шешіммен аяқталады – бұл драманың кульминациясы және ішкі сезімдердің қатал дәстүр заңдарымен қақтығысының символы. Екінші актінің төртінші сахнасы Әнет баба ауылында өтеді және онда қақтығыстың кульминациясы одан әрі дамиды. Олжай мен Әнет баба арасындағы дуэтте Көкенайдың қыздың өлімі үшін кек алғысы келетіні айтылады. Әнет баба, дәстүрдің сақтаушысы әрі ұлық тұлға ретінде, соңғы шешімнің жауапкершілігін өз мойнына алады. Ол ритуалдық-символдық мәні бар шешім қабылдайды: Қалқаман атқа қонып, Көкенайдың алдынан шауып өткенде, Көкенай садақ оқтауы керек. Егер оқ Қалқаманға тисе – бұл қасіреттің орындалуы және кек қайтарудың белгісі; егер оқ тыс қалса – бұл көктен белгі, кейіпкер үшін кешірім мен жаңа мүмкіндік деген сөз. Төртінші сахнаның финалдық сәтінде Көкенай садағын тартады, оқ Қалқаманға тиеді. Бұл тұтас драманың трагедиялық кульминациясына айналады. Жарақаттан кейін Қалқаманның өлім алдындағы ариясы шырқалады – операның ең көлемді әрі эмоциялық жағынан бай сәттерінің бірі. Бұл арияда кейіпкер өз атаулы өмірінің сынақтары туралы, өлім алдындағы ойлар туралы және Мамырға деген мәңгілік махаббаты туралы толғанады. Опера соңында әрекет символдық деңгейге – рухтар әлеміне ауысады. Қалқаман мен Мамырдың рухтары пайда болып, олардың дауыстары бір-біріне қосылып, лирикалық дуэтке айналады; бұл дуэт жеңіл мұң мен рухани бірлік сезіміне толы. Осы эпизодта кейіпкерлер мәңгілік махаббат туралы, жандары басқа әлемде қосылатыны туралы шырқайды, жердегі өмірлері трагикалық түрде үзіліп өлімге душар болса да, олардың сезімдері уақыт пен кеңістіктен тыс өмір сүреді деген

ойды білдіреді. Арияның мәтіні мен музыкалық тінінде жанданған арман мотиві, басқа өмірдегі қайтадан қауышу сенімі байқалады. Осылайша, операның қорытынды нөмірі махаббаттың өлімге үстемдігін білдіретін символға айналып, Қалқаман мен Мамырдың рухани өлмес бірлігін паш етеді.

Қазақ опера өнерінің дамуына айрықша үлес қосқан Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман-Мамыр» опера-балеті – заманауи музыкалық тіл мен ұлттық дәстүрдің үндестігін терек ашып көрсететін шығарма. Бұл туынды тек қазіргі қазақ операсының көркемдік шеңберін кеңейтіп қана қоймай, сонымен қатар халықтың тарихи жадын, рухани болмысын сахна тілі арқылы танытады. Операда драматургиялық желі, музыкалық өрнек және кейіпкерлердің эмоциялық дамуы біртұтас көркемдік тұтастық құрайды.

Мұндай туындылардың ірі сахналарда қойылуы – ұлттық өнердің мәртебесін көтеріп қана қоймай, әлемдік мәдени кеңістікке қазақ музыкасының өзіндік келбетін танытуға мүмкіндік береді. Композитор Балнұр Қыдырбек заманауи композициялық тәсілдерді ұлттық әуендік интонациялармен шебер ұштастыра отырып, жаңа музыкалық эстетика қалыптастырды. Оның шығармаларында ұлттық колорит пен заманауи музыкалық ойлау бір-бірін толықтырып, тыңдаушыны терең эмоционалды әсерге бөлейді. Осы орайда, автордың өзі айтқандай: «Кез-келген шығарма – туған балаңдай. Оны шығарасың, әрі қарай өмірін өзінше сүреді. «Қалқаман-Мамыр» шығармасы «Астана операның» төл туындысы десе болады. Сәтті шыққан қойылымға айналса, одан кейін басқа театрларда да қойылады деген ойдамын», - дейді автор [3].

Қорытындылай келе, Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман-Мамыр» опера-балеті – қазақ өнерінің асқақ рухын, халқымыздың терең тарихы мен сұлулығын айшықтайтын бірегей туынды. Бұл шығарма тек ұлттық сахнамен шектелмей, әлемдік деңгейде де қойылуға әбден лайық. Өйткені, ол қазақ музыкасының көркемдігін, оның әуендік байлығын және халқымыздың рухани болмысын айқын таныта отырып, ұлт өнерінің беделін биіктетеді. «Қалқаман-Мамыр» – біздің мәдениетіміздің жарқын айғағы, әлемге қазақ музыкасының сұлулығы мен күші туралы баяндайтын көркем туынды.

ӘДЕБИЕТ

1. Е. Арын. 135 жыл – Шәкәрімнің «Қалқаман - Мамыр» дастаны // <https://zhasalash.kz/news/135-zhyl-shakarimnin-qalqaman-mamyr-dastany-23543/>
2. Б. Сәрсенхан. «Қалқаман-Мамыр»: сирек жанрдағы премьера // Егемен Қазақстан. – 2023. – 6 қаңтар.
3. Сан қырлы шығармашылығымен ерекшеленетін жан-жақты тұлға : композитор Балнұр Балғабекқызы Қыдырбекпен сұхбат // Новая музыкальная газета. – 2023. – 11 апреля.
4. А.Лаулабаева. Астанада «Қалқаман-Мамыр» опера-балет қойылымның премьерасы өтеді // https://el.kz/amp/astanada-qalqaman-mamyr-opera-balet-qoylymynyn-premerasy-otedi_59882

АРТЫКБАЕВА ТОЛҒАНАЙ РИЗАБЕКҚЫЗЫ
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Музыкатану» білім беру бағдарламасының 1-курс магистранты,
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты Нұртаза Раушан Сабыржанқызы

Ш.ҚҰДАЙБЕРДІҰЛЫ ЖӘНЕ Б.ҚЫДЫРБЕК: ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫ

Аңдатпа: Бұл мақалада қазақ ойшылы Шәкәрім Құдайбердіұлының рухани-философиялық мұрасы мен композитор Балнұр Қыдырбектің шығармашылығы арасындағы мәдени сабақтастық қарастырылады. Зерттеуде Шәкәрімнің ар-ұждан, мейірім және әділет категорияларының мәні талданып, олардың «Қалқаман–Мамыр» опера-балетінде музыкалық-драматургиялық тәсілдер арқылы көркемдік тұрғыда қалай жаңғырғаны көрсетіледі. Композитор Қалқаман, Мамыр, Әнет баба және Көкенай бейнелері арқылы адамгершілік, рухани тазалық, ішкі қақтығыс пен әділет іздеу мәселелерін музыкалық тілде ашып береді. Шәкәрім идеяларының заманауи сахна өнерінде көрініс табуы ғасырлар тоғысындағы рухани үндестікті айқындап, бүгінгі мәдениетте оның дүниетанымының жалғастығын дәлелдейді.

Түйінді сөздер: Шәкәрім Құдайбердіұлы, Балнұр Қыдырбек, «Қалқаман–Мамыр», опера балет, ар-ұждан, әділет, мейірім, музыкалық драматургия, рухани сабақтастық, философиялық дүниетаным, қазақ руханияты.

Аннотация. В статье рассматривается культурная преемственность между духовно-философским наследием казахского мыслителя Шакарима Кудайбердиева и творчеством композитора Балнур Кыдырбек. В исследовании анализируется значение категорий совести, милосердия и справедливости в философии Шакарима, а также показывается, каким образом эти идеи художественно воплощены в музыкально-драматургической структуре опера-балета «Калкаман–Мамыр». Через образы Калкамана, Мамыр, Анет-бабы и Кокеная композитор раскрывает темы нравственности, духовной чистоты, внутреннего конфликта и поиска справедливости. Проявление идей Шакарима в современном сценическом искусстве подчеркивает духовную связь эпох и подтверждает актуальность его мировоззрения в современной культуре.

Ключевые слова: Шакарим Кудайбердиев, Балнур Кыдырбек, «Калкаман-Мамыр», опера-балет, совесть, справедливость, милосердие, музыкальная драматургия, духовная преемственность, философское мировоззрение, казахская духовность.

Abstract. This article explores the cultural continuity between the spiritual and philosophical heritage of the Kazakh thinker Shakarim Kudaiberdyuly and the works of composer Balnur Kydyrbek. The study analyzes the significance of Shakarim's key philosophical categories-conscience, compassion, and justice – and demonstrates how these ideas are artistically reinterpreted through the musical and dramatic structure of the opera-ballet Kalkaman-Mamyr. Through the characters of Kalkaman, Mamyr, Anet Baba, and Kokenai, the composer conveys themes of morality, spiritual purity, inner conflict, and the pursuit of justice. The embodiment of Shakarim's ideas in contemporary performing arts highlights the spiritual harmony between eras and confirms the enduring relevance of his worldview in modern culture.

Keywords: Shakarim Kudaiberdyuly, Balnur Kydyrbek, Kalkaman-Mamyr, opera-ballet, conscience, justice, compassion, musical dramaturgy, cultural continuity, philosophical worldview, Kazakh spirituality.

Қазақ руханияты тарихында Шәкәрім Құдайбердіұлының есімі мәңгілікпен астасып жатыр. Ол – ақын, ойшыл және философ ретінде ұлттық мәдениеттің жаңа сапалық деңгейге

көтерілуіне үлес қосқан тұлға. XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген Шәкәрім – Абайдың шәкірті әрі рухани мұрагері. Шәкәрім шығармашылығы – ғасырлар тоғысындағы рухани сабақтастықтың символы. Оның еңбектері Шығыс пен Батыс даналығының түйісуінен туған. Ақын адам мен қоғамның, рух пен әділеттің, ар мен иманның мәнін философиялық тұрғыдан зерделеді [2, 15].

Ақынның шығармашылық жүйесінде ар-ұждан, әділет, мейірім ұғымдары адам өмірінің негізі ретінде бейнеленеді. Шәкәрім «Үш ақиқат» трактатында ар-ұжданды адамдық кемелдіктің өлшемі деп көрсетіп, оны «адамдық ғылымның шыңы» деп бағалайды. «Қалқаман–Мамыр», «Еңлік–Кебек», «Нартайлақ пен Айсұлу» поэмаларында ол халықтық салт пен адам сезімінің арасындағы қақтығысты бейнелеп, махаббат пен еркіндік идеясын көтереді [1, 30].

Осы рухани-философиялық мұра қазіргі өнерде де жалғасты. Арада бір ғасыр өткен соң, бұл туынды заманауи сахнада жаңа өмір тапты. Оның философиялық өзегін музыкалық тілде қайта жандандырған тұлға – заманауи қазақ композиторлық мектебінің көрнекті өкілі – Балнұр Қыдырбек. Шәкәрімнің ар, әділет, мейірім қағидалары композитордың «Қалқаман–Мамыр» опера-балетінде жаңа көркем формада қалай жаңғырғанын қарастырып көрдік. Композитор бұл моральдық категорияларды «Қалқаман мен Мамыр» опера-балетінде музыкалық драматургия арқылы ашып, көрерменге терең адамгершілік мазмұнды жеткізеді.

Мейірім – адам жанының жылуы және махаббаттың күші [3, 26].

Опера-балеттегі басты кейіпкерлер – Қалқаман мен Мамыр бейнелері Шәкәрімнің мейірім туралы түсінігін көркем бейнеде танытады. Ғашықтар арасындағы таза, пәк сезім қоғамның қатып қалған заңдарына қарсы қойылады. Бұл – адам табиғатына тән мейірім мен сүйіспеншілікке сенімнің көрінісі.

Балнұр Қыдырбек Қалқаман мен Мамырдың музыкалық бейнесін бір-бірімен үндес интонациялар арқылы береді: олардың дуэттері, ариялары нәзік лирикалық желіге құрылған. Мамырдың әкесіне арнаған ариясы – туындының эмоционалдық шыңы. Онда мейірім мен адалдықтың трагедияға ұласқан көрінісі шынайы беріледі. Композитор нәзік гармониялық өрнектер мен хроматикалық әуендер арқылы кейіпкердің ішкі жан әлемін бейнелейді. Қалқаманның бейнесінде де пәк сүйіспеншілік, адамға деген жанашырлық пен рухани тазалық айқын көрінеді [4, 6].

Әділет – ақыл мен ардың өлшемі?

Опера-балеттегі әділет ұғымы ең алдымен дана қарт **Әнет баба** бейнесі арқылы көрініс табады. Ол халықтың салт-дәстүрін сақтай отырып, жастардың тағдырына әділ көзқараспен қарауға тырысады. Әнет бабаның речитативтік монологы – ақыл мен ар таразысына негізделген философиялық толғаныс. Композитор бұл көріністе баяу темп, төмен регистр және минорлық интонацияларды қолданып, шешеннің терең ой мен ішкі қиналысын бейнелейді.

Әнет баба – Шәкәрімнің әділет туралы ілімінің сахналық көрінісі. Ол шешім қабылдау кезінде тек заңды емес, адамдық ар мен иман өлшемін басшылыққа алады. Осы арқылы композитор Шәкәрімнің «Үш ақиқат» еңбегіндегі идеяны – әділеттің ар-ұжданмен ажырамас бірлігін – музыка тілінде бейнелейді.

Ар-ұждан ұғымы опера-балетте ең күрделі кейіпкер – **Көкенай** бейнесі арқылы ашылады. Оның ішкі жан арпалысы – ар мен билік, әділет пен намыс арасындағы қақтығыс. Ол халықтың қысымымен Қалқаман мен Мамырды жазалауға бел буады, бірақ бұл шешім оның өз ар-ұжданына қарсы келеді.

Композитор Көкенайдың драмалық табиғатын музыкалық құралдармен айқын суреттейді: өткір диссонанстар, акценттелген ритмдер және кең динамикалық өріс кейіпкердің ішкі тартысын бейнелейді. Көкенайдың ариясы мен халықпен диалогтары – ар-ұждан мәселесін сахнада көрсетуге арналған негізгі драмалық тетік. Ол өз шешімін «Қолдан билік кетті ме?» деп ашулы үнмен қорғай отырып, ар алдында ауыр моральдық жүк арқалайды.

Қорытындылай келе,

Зерттеу барысында Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман–Мамыр» опера-балетінде Шәкәрім Құдайбердіұлының философиялық дүниетанымындағы үш негізгі категория – ар-

ұждан, әділет, мейірім – музыкалық-драматургиялық деңгейде терең көрініс тапқанын анықтадық. Композитор әрбір ұғымды өзіндік көркемдік құралдар арқылы айқындап, олардың адам рухының тұтастығын бейнелейтінін көрсетті.

Шәкәрім Құдайбердіұлы мен Балнұр Қыдырбектің рухани үндестігі – ғасырлар тоғысындағы мәдени сабақтастықтың көрінісі. Бірі – сөз арқылы адам жанының сырын ашқан ойшыл, екіншісі – сол рухани тереңдікті музыкалық тілмен жеткізген композитор. «Қалқаман-Мамыр» опера-балеті Шәкәрім идеяларының қазіргі өнердегі жалғасы болып, өткен мен бүгінді байланыстыратын рухани көпірге айналды десек қателеспейміз.

ӘДЕБИЕТ

1. Мағауин М. *Шәкәрімге қатысты үш дерек* // Жұлдыз. – 2011. – №4. – Б.130–144.
2. Бекбосынов М. *Шәкәрім тағылымы*. – Семей. – 2008. – 62 б.
3. Сабырова А. *Абай и Шакарим: Философия музыки и песенный стиль*. – Алматы, 2014. – 456 с.
4. Ақтанова А. *«Қалқаман–Мамыр»: поэма мен либретто* // Шәкәрім. – 2012. – №1. – Б. 31–35.

2-СЕКЦИЯ. КОМПОЗИТОРЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ЖАНРЛАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ТҮРЛЕНУІ

СЕКЦИЯ 2. ЖАНРЫ И ИХ МОДИФИКАЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ИСКУССТВЕ

АЛЬПЕИСОВА ГУЛЬНАР ТУЯКБАЕВНА

кандидат искусствоведения

профессор кафедры «Музыковедение и композиция»

Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой

НАЦИОНАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСНОВЫ И ДУХОВНЫЙ КОНТЕКСТ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С.АБДИНУРОВА «АРМАН»

Аңдатпа. Мақалада қазіргі қазақстандық хор музыкасының жарқын үлгілерінің бірі болып саналатын Серікжан Абдинұровтың хорға арналған «Арман» шығармасының ұлттық-интонациялық негіздері мен рухани контексті қарастырылады. Шығарма ұлттық музыкалық-поэтикалық дәстүр және академиялық композиция тәсілдерінің синтезі ретінде талданады. Мақалада қазақ интонациясына тән ладтық және интонациялық құрылымдарды айқындауға, сондай-ақ олардың заманауи хор фактурасындағы өзгерістеріне ерекше назар аударылады. «Арман» («арман, мұрат») философиялық категориясы шығарманың рухани жолды, адамгершілік кемелденуді және тазаруды бейнелейтін орталық символы ретінде түсіндіріледі. Шығарманың хор драматургиясы тұлғаның ішкі өрлеу үдерісін бейнелейді, мұнда ұлттық интонация метафизикалық мәннің тасымалдаушысына айналады. Автор «Арман» шығармасының қазақ интонациялық табиғаты мен академиялық форманы біріктіретін ұлттық хор стилінің айқын үлгісін көрсететінін атап өтеді. Бұл тәсіл қазіргі қазақстандық хор музыкасының дамуы үшін оның педагогикалық және көркемдік маңызын айқындайды.

Түйінді сөздер: Серікжан Абдинұров, «Арман» хоровой шығармасы, ұлттық-интонациялық негіздер, қазақ музыкалық дәстүрі, рухани контекст.

Аннотация. В статье рассматриваются национально-интонационные основы и духовный контекст хорового произведения Серикжана Абдинурова «Арман», являющегося одним из ярких образов современной казахстанской хоровой музыки. Произведение анализируется как образец синтеза национальной музыкально-поэтической традиции и академического письма. Особое внимание уделено выявлению интонационно-ладовых структур, восходящих к казахской интонации, а также их трансформации в рамках современной хоровой фактуры.

Философская категория арман (мечта) интерпретируется как центральный символ произведения, выражающий идею духовного пути, нравственного восхождения и очищения. Хоровая драматургия сочинения отражает процесс внутреннего вознесения личности, где национальная интонация становится носителем метафизического смысла. Автор статьи отмечает, что «Арман» демонстрирует тип национального хорового стиля, основанный на интеграции казахской интонационности и академической формы, что определяет его педагогическую и художественную ценность для развития современной казахстанской хоровой музыки.

Ключевые слова: Серикжан Абдинуров, хоровое произведение «Арман», национально-интонационные основы, казахская музыкальная традиция, духовный контекст.

Abstract. *The article explores the national intonational foundations and the spiritual context of Serikzhan Abdinurov's choral composition Arman, one of the notable examples of contemporary Kazakh choral music. The work is examined as a model of synthesis between the national musical-poetic tradition and academic compositional technique. Special attention is given to identifying the intonational and modal structures derived from Kazakh melodic idioms, as well as to tracing their transformation within the framework of modern choral texture.*

The philosophical category arman ("dream") is interpreted as the central symbol of the composition, expressing the idea of a spiritual path, moral ascent, and inner purification. The choral dramaturgy reflects a process of inner elevation, in which national intonation becomes a bearer of metaphysical meaning. The author emphasizes that Arman represents a distinctive type of national choral style rooted in the integration of Kazakh intonational principles with academic form – an approach that determines its pedagogical and artistic significance for the development of contemporary Kazakh choral music.

Keywords: *Serikzhan Abdinurov, choral composition Arman, national intonational foundations, Kazakh musical tradition, spiritual context.*

Современное казахстанское музыкальное искусство переживает этап активного развития, когда усиливается внимание к синтезу традиции и инновации. Одним из композиторов, чье творчество отличается ярко национальной характерностью, переосмысленной в рамках академической традиции, является Серикжан Абдинуров.

Становление С.Абдинурова как композитора – это путь постоянного творческого поиска новых тем и средств выразительности, в котором своеобразного преломляются национальные традиции. С любовью и восхищением обращался он к истории, философии и вечным ценностям культуры своего народа. Его произведения проникнуты глубоким патриотизмом, характеризуются значительностью замыслов, монументальностью, широтой видения мира. Композитора вдохновляют своеобразный колорит казахского фольклора и народно–профессионального творчества, поэтические образы национальных легенд, историческое прошлое и проблемы современной жизни казахского народа. В музыке композитора «органично сплавлено подлинно казахское и общечеловеческое, истины древности и болевые вопросы современности, высокая духовность, что очищает и насыщает душу» [1].

Композиторское творчество С.Абдинурова охватывает широкий спектр жанров от камерно-вокальных миниатюр до масштабных хоровых и симфонических полотен. Особое место среди них занимает хоровая музыка, представленная как в камерных, так и в монументальных формах. Среди наиболее значимых произведений выделяются «Ұлы Дала» для хора, солистов и оркестра, поэма «Қазақ елі» для сопрано, баритона, хора и большого симфонического оркестра, «Поэма для хора и оркестра», «Кантата для женского хора, солистов и оркестра», «Концерт для смешанного хора a cappella» в четырех частях, «Концерт для хора № 2», а также «Бейт-симфония» для хора.

В фокусе настоящей статьи находится его произведение «Арман», представляющий пример того, как этноинтонационные архетипы – устойчивые мелодико-ритмические модели казахской традиционной музыки – получают новое художественное воплощение в рамках академической хоровой традиции.

Произведение демонстрирует взаимосвязь народной поэтики и современного композиционного мышления, где образ мечты (арман) предстает не только как эмоциональное состояние, но и как духовно-философская категория, отражающая идеалы национальной души. Не цитируя народных мелодий, композитор органично претворяет черты казахской музыки и музыкально-поэтического фольклора.

Композитор часто обращается к хоровому жанру, созданные им сочинения интересны, ярко индивидуальны и выразительны. Среди его сочинений для хора особо выделяется произведение «Арман» для смешанного хора, написанное на стихи Ержана Бағаева.

Хор написан для смешанного хора и соло меццо-сопрано. Начинается произведение с небольшого вступления всего хора на закрытый слог «мм». Тонический органнй пункт (a-moll), полное гармоническое четырехголосие вводит в общую атмосферу произведения. (t – S – t – t₇ – t – II₇ – t – D₆₅ – t)

Maestoso

Бақыт беріп бармақтай, тасып күлсем арман жоқ.

4 + 3 + 4 + 3

Топырағынды шандатпай, басып жүрсем арман жоқ.

4 + 3 + 4 + 3

Басып жүрсем арман жоқ, толып тасқан кезінді,

4 + 3 + 4 + 3

Жырлап өтсем арман жоқ. Бір сен үшін өзімді.

4 + 3 + 4 + 3

Первая часть, состоящая из трех периодов, передает общий характер речитативных казахских произведений – жыр. Композитор, сохраняя 7-мисложное стихосложение жыра, каждую строку поэтического текста выражает остиной ритмической фигурой с протянутым последним слогом. Основной текст дается у соло меццо-сопрано, хор является своеобразным гармоническим фоном. Он распевает второй трехсложный бунак (три протяжных аккорда t – D- t), который вступает на последний слог соло:

Мелодическое наполнение двух коротких фраз, соответствующих каждой строке текста, восходящего поступенного характера от I ступени лада. Постепенно диапазон

расширяется: первая фраза в пределах кварты, вторая – квинты. Третья и четвертая фразы нисходящего характера, также небольшого диапазона.

Второй период меняет ритмический характер жыра. Он наполняется лирическим содержанием. В первой фразе, начальное движение которой сохраняется и соответствует первой фразе первого куплета, последний слог мелодически распевается до трех тактов. Вторая, третья и четвертые строки имеют сходный ритмический характер и проводятся в виде секвенции (терцовый ход). Начинаясь с затакта, они, отталкиваясь от сектового скачка, завершаются опеванием верхнего звука. Хоровое сопровождение звучит на слог «А» насыщенно, в плотной аккордовой ткани разделения партий на несколько голосов (*divizi*).

Завершается этот раздел репризой мелодической фразы второго периода, которая получает мощную поддержку всего хора. Здесь распевается полная стихотворная фраза, как бы вторя соло меццо-сопрано. Небольшая кода доводит до полной тоники на повторяющихся словах

последнего

бунака;

28

mp

Е - лим ай-тар ү - кім - ді,

ар-ман жок, ар-ман жок, ар - ман, *p* ар - ман жок. ді, ү - кім -

ар-ман жок, ар-ман жок, ар - ман *p* ар - ман жок. ді, ү - кім -

ар-ман жок, ар-ман жок, ар - ман *p* ар - ман жок. ді, ү - кім -

ар-ман жок, ар-ман жок, ар - ман *p* ар - ман жок. ді, ү - кім -

ар-ман жок, ар-ман жок, ар - ман *p* ар - ман жок. ді, ү - кім -

В третьем периоде роль хора заметно усиливается. Теперь это не просто гармоническое сопровождение – это самостоятельный голос. Мелодические фразы соло, повторяя первый период, дополнены хоровым звучанием полных стихотворных строк, данных на последний слог. Это своеобразное соревнование, когда каждая фраза текста звучит сначала соло меццо-сопрано, затем у всего хора. При этом мелодическое наполнение фраз имеют разное содержание: соло сохраняет мелодическое движение из первой части, хор – гармоническое движение ровными длительностями четвертных с протяжным последним тоном.

Вторая часть разработочного характера – вносит контраст в общее звучание. Ее особенность состоит не только в смене характера мелодического развития, но и в изменении фактуры. Четыре фразы поэтического текста проводятся в разных голосах хора (3 фразы у альты, четвертая у басов), соло меццо-сопрано отсутствует;

Последняя поэтическая фраза, прозвучавшая в партии басов, получается мелодическое развитие в других хоровых голосах. На последний распетый слог у басов звучат короткие секундовые плачевые интонации у партии сопрано, затем альтов, которые доводятся до полной тоники рядом гармонических аккордов.

Завершается вторая часть короткая кодой. На распевный звук «О», затем «У» звучит вступление с небольшими изменениями (вариантное развитие получает сопрановая линия). Оно дополняется модуляционным участком из тональности ля-минор в си-минор через Д₇, который распевается на два такта.

Третья часть – реприза звучит в тональности си-минор и начинается с мелодических фраз второго периода первой части. Необычно светлое звучание вносит мажорный аккорд VI ступени. Хоровое аккордовое сопровождение дано на слог «А», лишь в четвертой фразе проявляется поэтический текст (последний бунак и полная четвертая фраза). Своеобразный апофеоз – последние четыре фразы, данные в единстве первой и второй частей. Мелодическое движение поэтических фраз дано из первой части (второй период), а хоровая фактура взята из второй части. В этом разделе композитор совместил контрастные части и образы.

60

лып тас - кан ке - зін - ді, Жыр - лап өт - сем ар - ман жок. Бір

f А - а - а - а - а -

f А - а - а - а - а -

f А - а - а - а - а -

f А - а - а - а - а -

На полном звучании «*ff*» тонического трезвучия си-минора звучит последнее проведение поэтической фразы «Если я отдам себя в жертву – мне больше не о чем мечтать». Ее поступенное восходящее направление от первой к пятой ступени передает нравственное духовное завершение человеческого пути. Не случайно композитор завершает произведение несовершенной минорной тоникой, где соло меццо-сопрано повисает на квинтовом тоне:

84 *mf* *rit.* *ff*

Қыр - бан өт - сем ар - ман жок.

ff

ff

ff

ff

В казахском языке название произведение «**Арман**» означает «мечту», «высшее желание». Это – нечто священное, жизненный идеал, духовная цель, ради которой человек живет. Последнюю фразу можно назвать эпилогом произведения, где раскрывается его основанная идея, заключающаяся в том, что мечта настолько велика и свята, что, если я смогу отдать себя ради её осуществления, – всё исполнено, я достиг предела человеческого смысла.

Таким образом, композиция «Арман» выстроена в трехчастной форме, в которой каждая часть символизирует этап духовного пути человека – размышление, борьбу и просветление.

- Первая часть – созерцательная, основана на устойчивых терцовых и кварто-квинтовых оборотах, передающих спокойствие и внутреннюю собранность.
- Вторая часть – драматическая, где появляются хроматические вкрапления, полифонические элементы и синкопированные ритмы, выражающие душевное напряжение.
- Третья часть – светлая реприза, в которой возвращается главная тема, символизируя стремление души к идеалу.

Хоровое произведение Серикжана Абдинурова «Арман» представляет собой значительный вклад в развитие современной казахстанской хоровой музыки, демонстрируя органичное соединение национальных интонационных традиций и академических принципов композиции. Опираясь на национально-интонационные основы, композитор формирует хоровую фактуру, в которой традиционные ладово-ритмические модели обретают новое художественное дыхание. В этом он продолжает традиции казахской композиторской школы. По словам профессора У.Джумаковой, казахская музыка XX века: «...это наиболее активная и самая противоречивая эпоха взаимодействия, трансформировавшая степное сознание и преобразовавшая национальную культуру. Но от сочетания национальной традиции с общечеловеческими тенденциями она так же, как и в предшествующие этапы аксиологически не стала приоритетной ни к прошлому, ни к типологически подобному» [2].

Музыкальная драматургия произведения строится как путь духовного восхождения, где категория арман (мечта) трактуется не только как поэтический образ, но и как философская метафора человеческого бытия, воплощающая идеи очищения и духовной памяти. Взаимодействие национальных интонаций с современными гармоническими и фактурными средствами создает особый тип звучания, основанный на синтезе традиционного языка и современной композиторской техники.

Таким образом, произведение «Арман» раскрывает перспективы дальнейшего развития казахстанской хоровой школы, где духовное содержание, казахская интонационная выразительность и академическая форма образуют единую художественную систему, утверждающую непрерывность национальной музыкальной традиции в современном культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галиева С. Штрихи к портрету Серикжана Абдинурова //Новая музыкальная газета 26.09.2012.
2. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Автореф. докт. искусств. – М., 2003. – 218 с. // <https://www.dissercat.com/content>

ШТРОМ АННА АЛЕКСАНДРОВНА

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры «Общего курса и методики преподавания фортепиано»
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н.А.Римского-Корсакова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ В «МАДРИГАЛЕ» Н. МЯСКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Аннотация. *Статья посвящена анализу вокального цикла «Мадригал» Н. Я. Мясковского (1908–1909) на стихи К. Бальмонта как значимого явления камерно-вокального искусства Серебряного века. Рассматриваются особенности его композиционной структуры, в котором три романса, написанные на одно и тоже двуступенное, образуют смысловую триаду. Внимание акцентируется на синтезе поэтического и музыкального начал: использовании контрастной драматургии, элементов символизма, модальной гармонии, звукоизобразительности. Особое внимание уделено роли фортепианной партии как равноправного участника художественного высказывания. В результате исследования выявлено, что цикл воплощает ключевые черты эстетики Бальмонта – многогранность*

любвонной лирики, мимолетность образов и диалог с культурными традициями, демонстрируя новаторский подход Мясковского к жанру вокального цикла.

Ключевые слова: Николай Мясковский, Константин Бальмонт, «Мадригал», вокальный цикл, камерно-вокальная музыка, символизм, музыкальная драматургия, звукоизобразительность, Серебряный век.

Abstract. *The article analyzes Nikolai Myaskovsky's vocal cycle "Madrigal" (1908–1909) set to poems by Konstantin Balmont as a significant phenomenon of Silver Age chamber-vocal art. It examines the features of its compositional structure, in which three romances based on the same poetic text ameaningful triad. The focus is on the synthesis of poetic and musical elements, employing contrast-driven dramaturgy, symbolism, modal harmony, and sound painting. Particular attention is paid to the role of the piano part as an equal participant in the artistic statement. The research reveals that the cycle embodies key features of Balmont's aesthetics – the multifaceted nature of love lyricism, the fleetingness of images, and a dialogue with cultural traditions –demonstrating Myaskovsky's innovative approach to the vocal cycle genre.*

Keywords: *Nikolai Myaskovsky, Konstantin Balmont, Madrigal, vocal cycle, chamber-vocal music, symbolism, musical dramaturgy, sound painting, Silver Age.*

Вокальный цикл «Мадригал» Николая Мясковского, который выдающийся русский композитор называет сюитой для голоса и фортепиано, представляет собой яркий пример синтеза поэзии и музыки в русском искусстве начала XX века. Написанный в 1908–1909 годах, цикл создан на стихи Константина Бальмонта – одного из ключевых поэтов-символистов, чьи образы отличались музыкальностью, мистической глубиной и изысканной образностью. Само название Мадригал (небольшое стихотворение, обычно любовного содержания, посвящённое даме и восхваляющее её) и использованный Мясковским сюитный жанр – это своего рода обращение к жанрам эпохи Возрождения. Такое художественное решение не случайно – оно отражает одну из ключевых тенденций искусства символизма, для которого характерно стремление к возрождению старинных форм, их переосмыслению и наполнению новым, символическим содержанием. Это стремление символистов оказалось созвучно творческому методу Мясковского, который по замечанию Е.Долинской «не принадлежал к типу композиторов-реформаторов, радикально преобразующих классические основы музыкального мышления. Именно в недрах классической музыкальной системы он находил оригинальные выразительные средства, способные запечатлеть новые образы, навеянные современностью» [2, 11].

Уникальность этой сюиты заключается в оригинальном композиционном решении. В своем вокальном опусе, как считает Е.Потяркина, Мясковский становится как бы соавтором поэтического пласта, «ведь выбор стихотворений, их расстановка во многом определяют драматургию цикла» [5, 24]. Сюита состоит из 5 романсов, три из которых (1-й, 3-й и 5-й) написаны на одно и то же двустишие К.Бальмонта, взятое Мясковским из стихотворения «Хлопья тумана» (1899):

*О, в душе у меня столько слов для тебя и любви.
Только душу мою ты своею душой назови.*

Мясковский объединяет эти три романса в своеобразную триаду, давая им названия, отсылающие к разделам музыкальной формы: «Прелюдия», «Интерлюдия» и «Постлюдия». Такое решение создает ощущение сквозного развития лирического сюжета, обрамленного повторяющимся поэтическим мотивом. Через романсы-стихотворные рефрены («Прелюдия», «Интерлюдия» и «Постлюдия»), Мясковский выстраивает глубокую, многослойную драматургию цикла. Эти поэтические и музыкальные вехи становятся смысловыми опорами, скрепляющими весь цикл в единое целое. Композитор раскрывает «во всей множественности

смыслов» [4, 14] содержание ключевой строфы, словно рассматривая её под разными углами, в меняющемся эмоциональном и философском свете. Каждое музыкальное проведение, написанное на это двестише, обретает уникальное звуковое воплощение, передавая новые оттенки чувств и мыслей. Мясковский мастерски трансформирует исходный материал, то погружая его в трепетную нежность, то окутывая тревожной напряжённостью, то вознося к просветлённой печали. Таким образом, сквозь вариативность музыкальных трактовок проступает сложный внутренний мир лирического героя, его душевные метания, размышления и откровения.

Чётные номера цикла – «Романсы» – выполняют особую роль: они становятся островками лирического спокойствия, моментами созерцательного покоя среди более динамичных и драматичных эпизодов. В них использованы другие стихотворения Бальмонта. Второй романс основан на строках из стихотворения «Ты – шелест нежного листка» (1894), а четвертый – на тексте «Норвежская девушка» (1894). Мясковский называет их просто «Романсы», лишь в скобках уточняя для четвертого название исходного стихотворения – «Норвежская девушка».

Эти два номера отличает камерность, тонкая нюансировка и статичная медитативность, что позволяет глубже раскрыть новые, подчас неожиданные аспекты любовной темы. В них словно застывают мгновения – то нежные и трепетные, то полные щемящей грусти, – создавая многомерный портрет переживаний героя. Противопоставление двух эмоциональных типов в цикле – страстного и сдержанно-целомудренного – символизирует контраст между земным, почти бунтарским образом поэта-романтика, погруженного в стихию чувств, и идеализированным, одухотворенным образом его мечты, воплощенным в пасторально-светлых, почти невесомых портретных зарисовках второго и четвертого номеров. В каждом проведении рефрена одни и те же слова получают принципиально различное музыкальное воплощение, что подчеркивает двойственность художественного мира цикла. «Прелюдия», с ее свободной, ничем не скованной структурой, подобна импровизации «трубадура перед началом канцоны в честь прекрасной дамы» [1, с. 40], который пробует струны, настраивает инструмент и позволяет музыке рождаться спонтанно. «С этим образом ассоциируется мелодия, рождающаяся из взволнованного восклицания, и *argeggiato* в партии фортепиано, звучащее как взятый на лютне аккорд», характеризует этот номер цикла В. Васина-Гроссман [1, 40-41].

№ 1 «Прелюдия»

1. Прелюдия

A piacere, espressivo

О, в ду - ше у ме - ня столь - ко

слов для те - бя и люб - ви.

colla parte

p

Ощущение сиюминутного творческого озарения сохраняется и в «Интерлюдии», где музыка наполнена трепетным волнением и скрытой страстью. Здесь можно услышать сходные

с «Прелюдией» интонации, но они обновляются, приобретая новое качество благодаря стремительному темпу и взволнованному, почти лихорадочному движению разложенных шестнадцатыми аккордов в фортепианной партии. Эти гармонические фигуры, движущиеся по хроматизмам и тритонам, создают ощущение неустойчивости и внутреннего напряжения.

№ 3 «Интерлюдия»

3. Интерлюдия

Appassionato

О, в ду - ше у ме -
- ня, столь - ко

«Постлюдия» становится кульминацией цикла, синтезируя в себе предыдущие образы – и страстную порывистость, и созерцательную легкость. Она не просто завершает произведение, а подводит итог эмоциональному и философскому противостоянию двух начал, оставляя слушателя в состоянии гармоничного просветления.

№ 5 «Постлюдия». Начало

5. Постлюдия

Quasi allegro, con passione

О, в ду - ше у ме -
- ня, столь - ко слов для те -

№ 5 «Постлюдия». Окончание

ты сво - е - ю ду - шой

rit. Molto più lento

по - зо - ви. *espr.*

pp

Несмотря на повтор текста в нечетных частях, эти небольшие по размеру номера, объединенные общим интонационным строем, тем не менее поражают разнообразием выразительных средств. Композитор с помощью тонких музыкальных приемов и вариаций в фактуре, гармонии и динамике умело избегает монотонности. Каждое новое проведение поэтического материала раскрывается в свежем эмоциональном свете, словно поворачиваясь к слушателю новой гранью. Композитор достигает удивительного баланса между единством формы и неповторимостью каждого эпизода, где эмоциональный накал и фактурное решение создают ощущение постоянного развития. Даже в рамках строгой композиционной структуры Мясковский находит возможность для тонких нюансов, благодаря чему музыка остается живой и трепетной, сохраняя при этом ясность и законченность художественного высказывания.

Привнося семантику образов в музыку, композитор через резкие диссонансы создает тревогу и смятение, через альтерированные аккорды, такие как уменьшенные септаккорды и нонаккорды, драматичность и эмоциональную насыщенность содержания цикла, а через прозрачную диатонику – умиротворение и созерцательность. Особое значение в музыкальной ткани имеют модальные лады, придающие звучанию архаичный оттенок и вневременной характер. Композитор искусно чередует целотонный звукоряд, создающий эффект застывшего времени, с хроматическими последовательностями, усиливающими динамику развития. Его часто привлекает не столько традиционное ладово-функциональное тяготение, которое в этих романсах намеренно ослаблено, сколько тембровая «сонорность» созвучий, их красочность и акустическая выразительность.

Ладовая переменность и модальные звукоряды пронизывают как мелодические линии, так и гармонические последовательности, создавая эффект мерцающих «бликов» – то мягких и переливчатых, то резких и контрастных. Эта ладо-функциональная «размытость» гармонии, часто сопровождающаяся потерей четкого тонального центра, придает музыке неустойчивость и внутреннее напряжение. Опора на остро диссонантные созвучия и предельная хроматизация всех элементов музыкальной ткани, однако, не приводят к полному разрушению ладовой основы – вместо этого возникает сложное равновесие между традицией и новаторством.

В результате гармонический язык композитора приобретает исключительную эмоциональную глубину, а музыкальное высказывание становится предельно концентрированным, наполненным скрытой драматургией и психологической напряженностью. Этот стиль, сочетающий изысканную звукопись с интенсивной экспрессией, делает цикл ярким образцом камерно-вокальной музыки.

Вокальная партия в цикле отличается гибкостью и разнообразием выразительных средств, искусно балансируя между двумя основными манерами исполнения – речитативной декламацией и кантиленой. А фортепианная партия является не просто аккомпанементом, а полноправным участником драматургии цикла, обладающим собственной выразительной силой и смысловой нагрузкой. Этот тезис находит подтверждение в работе Т.Левой, которая характеризуя инструментальный пласт в романсах, называет его «прозрачной глубиной» образа по отношению к поэтическому слову [3, 47]. Фортепианная партия выполняет несколько ключевых функций: становится инструментом звукописной изобразительности, служит эмоциональным комментарием, раскрывая подтекст вокальной партии, и формирует структурный каркас, скрепляя композицию в единое целое.

Звукоизобразительность находит объяснение в общей метафоричности музыкального языка Мясковского, который, по словам Т. Левой «пронизан <...> музыкальными эквивалентами символов поэтических» [3, 51]. Так, в «Прелюдии» арпеджированные аккорды тонко имитируют звучание лютни (см. пример 1, т.1-2), словно отсылая слушателя к эпохе Ренессанса, где этот инструмент был неотъемлемой частью музыкального быта. В «Романсе» о ветре пульсирующие фигурации, перекликаясь с вокальной мелодией, создают иллюзию шелеста листьев и порывов ветра, усиливая пейзажную образность.

№ 2 «Романс»

2. Романс

Andante

Ты - ще - лест

неж - но - го / лист - ка, / ты -

А в «Норвежской девушке» прозрачная, почти воздушная фактура передаёт фольклорный колорит, воссоздавая атмосферу северных народных напевов.

№ 4 «Романс» (Норвежская девушка)

4. Романс
(Норвежская девушка)

Molto andante, amabile

О - чи тво - и, го - лу - бы - е и

чис - ты - е: сли - я - нье не -

Анализируя фортепианное сопровождение, можно отметить его исключительную насыщенность и разнообразие музыкальных средств. Композитор использует широкий спектр фактурных приёмов – от фактурно насыщенных пластов до тончайшей полифонической вязи, варьирует тембровые краски, переходя от густых басовых регистров к хрустально-чистым верхним голосам, мастерски выстраивая динамическое развитие, создавая волны напряжения и разрядки. Фортепианная партия демонстрирует тембровую многослойность – глубокие, насыщенные басы контрастируют с лёгкими, почти эфемерными верхними голосами, а фигурации порой охватывают весь диапазон рояля, создавая эффект звукового пространства. Ритмическая гибкость проявляется в полиритмических наложениях, где вокальная и фортепианная линии ведут своеобразный диалог.

№ 2 «Романс»

был, ког - да я серд - цем то лю - бил,

к че - му мне боль - ше нет воз -

Контрастность в построении цикла придает ему особую динамику, драматизм. Это проявляется и в эмоциональных состояниях, резко сменяющих друг друга как между частями цикла, так и внутри отдельных номеров, и в прихотливости внутреннего движения, отражающем постоянный душевный поиск лирического героя, его колебания между восторгом и отчаянием, покоем и смятением. Противопоставления мы ощущаем и на уровне тембровой драматургии. Вокальная и фортепианная партии то вступают в диалог, то сливаются в гармонии, то сталкиваются в диссонансах. Контрастность фактурных формул, чередование прозрачных, лёгких пассажей с плотным и насыщенным изложением фактуры,

создают ощущение многоплановости звукового пространства. А резкие смены темпов, когда стремительные эпизоды внезапно замедляются, переводя слушателя в медитативные, задумчивые состояния, углубляют эффект эмоциональной нестабильности и глубины переживаний.

Каждая из двух кульминаций цикла обладает своей эмоциональной силой. С первой стремительной, захватывающей кульминации начинается «Интерлюдия». Мясковский интегрирует в насыщенную фактуру энергичные пульсирующие ритмические формулы и широкие мелодические скачки, создавая эффект эмоционального всплеска. Однако композитор не ограничивается одной кульминацией в цикле. В отличие от мощного кульминационного накала в «Интерлюдии», во второй половине пятого номера «Постлюдии» композитор прибегает к тихой кульминации. Этот момент не воспринимается как ослабление напряжения. Наоборот, композитор за счет использования резкого торможения темпа (*rallentando molto* за один такт), воздушной музыкальной ткани, изысканной гармонической последовательности создает ощущение оцепенения. Особую выразительность этому моменту придает чередование нисходящих хроматизмов (ощущение томления) и восходящих ходов по целотонной гамме, создающих ощущение невесомости, парения. Подобное сочетание рождает эффект вибрации, словно звук колеблется в воздухе, наполняя пространство трепетным, почти осязаемым напряжением.

Таким образом, если первая кульминация поражает своей мощью и движением, то вторая покоряет внутренней силой, затаенной страстью и почти мистической сосредоточенностью. Обе кульминации, несмотря на контраст, работают на общую драматургию цикла, усиливая его эмоциональное воздействие и подчеркивая многогранность авторского замысла.

Особенностью цикла является отсутствие фортепианных вступлений – все романсы начинаются практически одновременно с певцом, что усиливает эффект непосредственности. Однако в каждом номере присутствует развёрнутая постлюдия, которая не просто завершает музыкальную мысль, а становится её смысловой кульминацией, дорисовывая образ, углубляя настроение и оставляя после себя эмоциональное послезвучие. Таким образом, фортепиано в «Мадригале» – это не фон, а самостоятельный художественный голос, без которого замысел цикла был бы неполным.

В романсах звукоизобразительная семантика природных стихий – таких как ветер, воздух и вода – передается через традиционные музыкальные приемы. Эти образы, включая шелест листьев, украдкой шепчущий ветер, мерцающий свет лампадки, сияние вечерней луны и отблеск зарницы, воплощаются в музыке с помощью плавного, размеренного «покачивания» аккордов или фигурационного движения шестнадцатыми нотами. В четвертом романсе цикла, который имеет подзаголовок «Норвежская девушка», за счет использования характерных народных мотивов и мелодических оборотов, основанных на пентатонике, композитор создается фольклорный норвежский колорит. Арпеджированные фигуры в фортепианной партии имитируют звучание народных инструментов, таких как хардингфеле (норвежская скрипка).

В заключение хотелось бы отметить, что в «Мадригале» Мясковского поэзия и музыка сливаются в диалог двух гениев – поэта и композитора, обогащая друг друга и создавая уникальное художественное явление. В этой музыкальной сюите ярко проявляются основные мотивы лирики Бальмонта, которые составляют сущность его поэтического мира. Прежде всего, это тема любви, раскрывающаяся не только как страсть или восхищение, но и как сложное, многогранное переживание, полное тончайших оттенков эмоций. Кроме того, здесь ощущается характерная для Бальмонта сосредоточенность на сокровенных личностных переживаниях – композитор словно приглашает слушателя в интимное пространство мыслей и чувств поэта, где каждое слово, музыкальная интонация или фраза становится исповедью. Важную роль играет и мотив мимолётности мгновений – Мясковский мастерски передаёт хрупкость, эфемерность прекрасного в лирике Бальмонта. Не менее значим и диалог между мечтой и реальностью, создающий ощущение двоемирия, столь характерное для символистской эстетики. Наконец, нельзя не отметить природную образность, созданную

композитором, которая у Бальмонта всегда наполнена символическим подтекстом: пейзажи становятся отражением душевных состояний, а явления природы обретают почти мистическое значение.

Проведенный анализ позволяет рассматривать этот цикл как целостную художественную систему, в которой новаторская композиционная идея – триада романсов на один текст – становится основой для глубокого философско-психологического высказывания. Этот цикл остается ярким примером камерно-вокального творчества, в котором традиции и новаторство сливаются в гармоничное единство, открывая новые горизонты для интерпретации литературных текстов в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.
2. Долинская Е. Фортепианное творчество Н.Я.Мяковского. – М.: Советский композитор. 1980. – 208 с.
3. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 168 с.
4. Лобанова Е. Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мяковского и русский поэтический символизм: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: 2016. – 26 с.
5. Потяркина Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XXвеков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: 2009. – 30 с.

ЗУМРУД АХУНДОВА–ДАДАШЗАДЕ

доктор философии по искусствоведению,
профессор кафедры истории музыки

Бакинской Музыкальной Академии им.Узеира Гаджибейли

ACTIS TESTANTIBUS: «КЁРОГЛУ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ В ДИСКУРСЕ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА»

Аннотация. *Статья посвящена исследованию рецепции оперы «Кёроглу» Узеира Гаджибейли в контексте советских музыкально-критических дискуссий 1930-х годов. В центре дискуссий находился оперный жанр: перед композиторами ставилась задача в кратчайшие сроки создать советскую оперную классику и реалистическую национальную музыкальную драму. На основе материалов журнала «Советская музыка» прослеживается ход этих дискуссий, отражающих культурно-политическую атмосферу эпохи. Исследование демонстрирует, как произведение Гаджибейли преодолело типичные для того времени недостатки оперного жанра – отсутствие сквозного симфонического развития, слабость либретто и стилевую неоднородность. Показано, что «Кёроглу» стал переломным этапом в развитии национальной оперы и приобрёл статус символа культурного единения тюркского мира. Автор делает вывод о неизменной актуальности художественного наследия Гаджибейли и его роли в становлении советской музыкальной классики.*

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, опера «Кёроглу», журнал «Советская музыка», советская музыкальная критика, 1930-е годы, национальная опера, социалистический реализм, тюркский культурный мир.*

Abstract. *This article examines the reception of Uzeyir Hajibeyli's opera Koroghlu within the context of Soviet music criticism and the theoretical debates of the 1930s. Central to these discussions was the operatic genre itself: composers were required, within a short period, to create both a Soviet operatic classic and a realistic national musical drama. Drawing on materials from the*

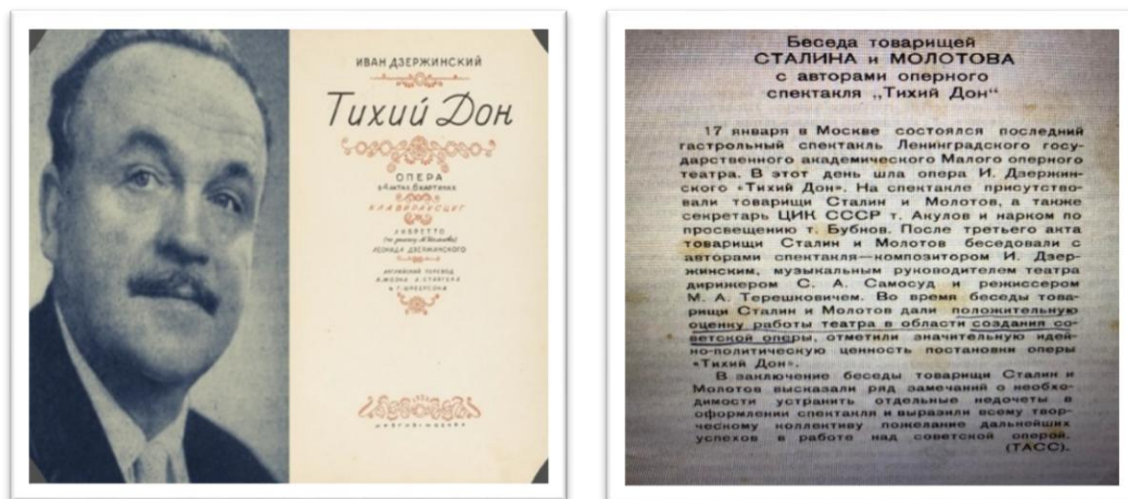
journal *Sovetskaya muzyka* (Soviet Music), the study traces the trajectory of these debates, which reflected the cultural and political climate of the era.

The research demonstrates how Hajibeyli's opera overcame the typical shortcomings of the period's operatic works – including the lack of continuous symphonic development, weak librettos, and stylistic inconsistency. The analysis shows that Koroghlu became a turning point in the evolution of national opera and acquired the status of a symbol of cultural unity within the Turkic world. The author concludes that Hajibeyli's artistic legacy remains enduringly relevant and played a pivotal role in shaping the canon of Soviet musical classics.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Koroghlu opera, *Sovetskaya muzyka* journal, soviet music criticism, 1930s, national opera, socialist realism, Turkic cultural world.

Тридцатые годы прошлого века ознаменовались острыми, ожесточёнными спорами в области оперного искусства. В представленной статье мы попытаемся рассмотреть оперу «Кёроглу» Узеира Гаджибейли на фоне развернувшихся тогда дискуссий. Источником для нашего исследования послужил архив журнала «Советская музыка» соответствующего периода.

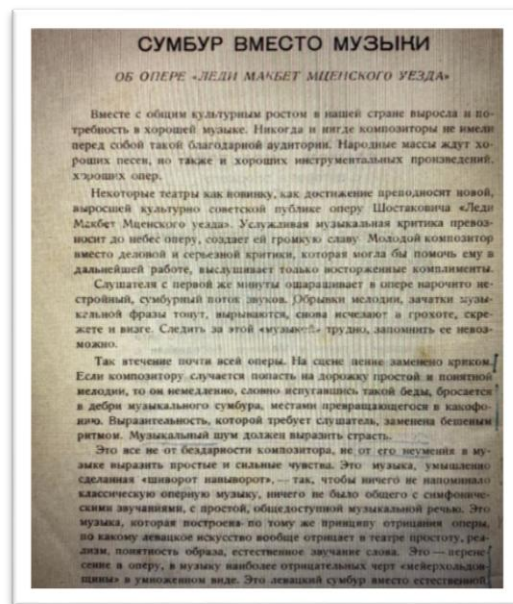
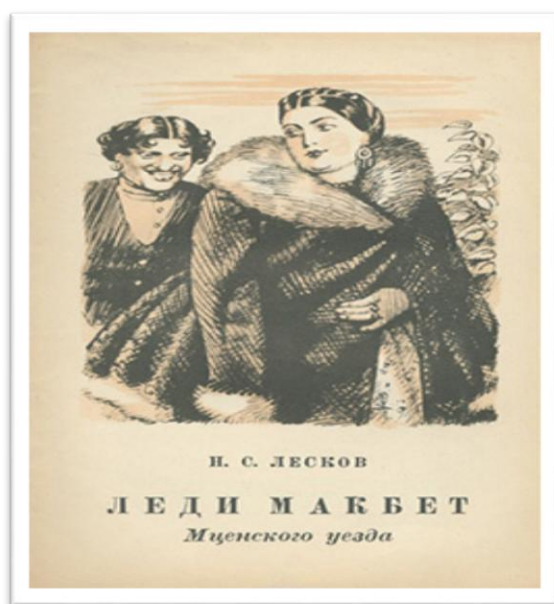
Кульминация нарастающего напряжения на «фронте советской оперы» пришлась на начало 1936 года. Так, 19 января Иосиф Сталин и Вячеслав Молотов присутствовали на постановке оперы Ивана Дзержинского «Тихий Дон», написанной по одноимённому роману Михаила Шолохова. После спектакля они встретились с авторами, одоббив простоту и доступность музыкального языка и подчеркнув необходимость создания советской оперной классики.



Однако уже через несколько дней – 28 января того же года – на страницах газеты «Правда» появилась обличительная статья «Сумбур вместо музыки», направленная против оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которая до этого с успехом шла на сценах Ленинграда и Москвы и получила положительные отзывы критики.

Главные упрёки, выдвинутые против Шостаковича, были сформулированы ответственным секретарём журнала «Советская музыка» Николаем Челяповым в статье «К итогам дискуссии на музыкальном фронте»:

1. формалистическое трюкачество, отказ от доступного языка, намеренное сочинение музыки, понятной лишь узкому кругу слушателей;
2. грубый натурализм;
3. искажение советской действительности [18, 4].



В статье подчёркивалось, что опера Шостаковича не имеет ничего общего с методом социалистического реализма. Практически во всех номерах журнала «Советская музыка» за 1936 год эти обвинения повторялись вновь и вновь. Двух композиторов – Шостаковича и Держинского, находящихся в разных «весовых категориях» и принадлежавших к совершенно разным эстетическим направлениям, настойчиво противопоставляли друг другу. Технические огрехи «Тихого Дона» признавалась, однако внимание прежде всего обращалось на достоинства оперы:

1. она отличается музыкой, близкой народу, опирающейся на национальные корни;
2. обладает определённой общественной направленностью и социальным содержанием.

В ряде статей отмечалось, что газета «Правда» не ставила целью отвратить композиторов от творческих поисков, однако подчёркивалось: новые формы должны соответствовать вкусам и потребностям народа. Формально поиски не запрещались, однако в действительности в СССР складывались условия, тормозившие естественное развитие музыкального искусства. Эстетика «Тихого Дона» – простые песенные структуры, положенные в основу оперы, – возводилась в ранг нормы.

Главный лозунг исследуемого периода – «Создадим советскую классическую оперу в кратчайшие сроки!»

При обращении к выпускам журнала «Советская музыка» 1930 х годов можно заметить, что значительное место в них занимают статьи, посвящённые проблемам становления оперного искусства в Средней Азии. Одной из основных задач, поставленных в этих публикациях, являлось создание национальной оперы – узбекской, казахской, киргизской.

При этом отметим, что исходные условия различались: где-то музыкальный театр уже имел свои традиции, а где-то только зарождался. В упомянутых союзных республиках тогда ещё не существовало собственных композиторских школ, а значит, не было и опыта оперного творчества. В Таджикистане и Узбекистане первые шаги в театральной жизни были связаны с постановками азербайджанских опер и оперетт, прежде всего произведений Узеира Гаджибейли [см.: 9; 12]. Особую роль в этом процессе сыграла оперетта «Аршин мал алан», которую нередко называли «азербайджанской комической оперой».

Собственные силы, способные создать национальную оперу, ещё не сформировались. Так, для решения в кратчайшие сроки этой задачи в Узбекистан был приглашён Рейнгольд Глиэр, который принял участие в создании музыкальной драмы «Гюльсара».

В статье Георгия Хубова «Музыкальное искусство Узбекистана» особо подчёркивается, что «Гюльсара», а также «Фархад и Ширин» Виктора Успенского, в общепринятом смысле этого слова не являются операми: в них имеются эпизоды, построенные

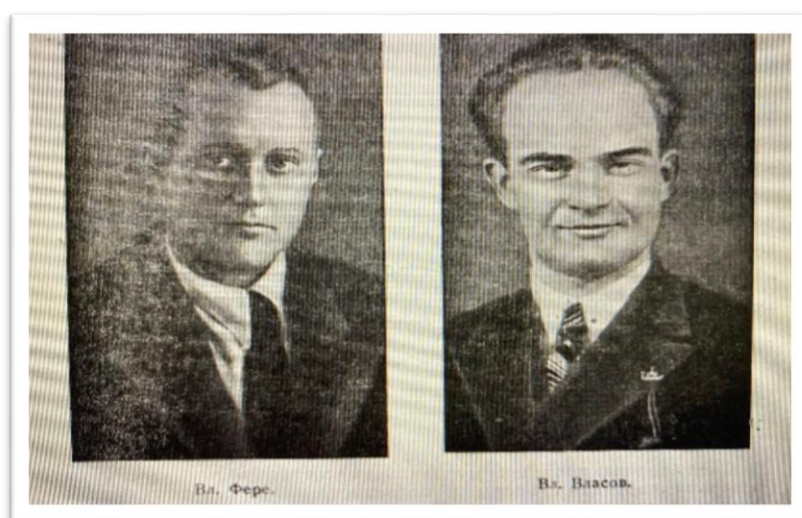
без музыки – в форме разговорных диалогов, а богатый народный музыкальный материал не получил органичного симфонически-обобщённого развития. Одним из главных упреков стало то, что гармонизация и оркестровка Глиэра местами противоречат характеру узбекских народных мелодий – их ладовым и тембровым особенностям, внутренней логике их мелодического развития [17, 12-13]. Сходное замечание встречаем и в оценке «музыкальных пьес» Евгения Брусиловского – «Кыз-Жибек» и «Жалбыр»: хотя мелодический материал внешне без труда вписывается в рамки его гармонических и оркестровых приёмов, ощущается отсутствие внутреннего единства между ними – не каждая интонация органично раскрывается в пределах партитуры [8, 54]

Опера «Фархад и Ширин» отличается стилиевой пестротой, что объясняется наличием трёх соавторов – Виктора Успенского, Георгия Мушеля и Сергея Цвейфеля. По мнению критиков, гармонизация Успенского по сравнению с Глиэром звучит проще, прозрачнее и свежее.

В статье «Гюльсара» классифицируется как народная музыкальная драма, а «Фархад и Ширин» – как народная музыкальная легенда. Тем не менее, по мнению Г.Хубова, достигнутый уровень свидетельствует о значительном продвижении вперёд: Узбекистан вплотную подошёл к созданию полноценной классической национальной оперы.

Следует отметить, что начиная с середины 1930-х годов в Москве стали проводиться декады искусства различных союзных республик – Украины, Казахстана, Узбекистана, Грузии, а также ряда других республик. В рамках этих смотров непременно должна была присутствовать и опера. В результате процесс создания произведений данного жанра был искусственно ускорен, приобретая характер «форсажа» и вызывая необходимость привлечения дополнительных творческих сил со стороны.

Особое место в развитии национальной оперы занимает Казахстан, где усилиями Евгения Брусиловского за короткий срок был заложен фундамент казахского оперного искусства. Уже в середине 1930-х годов появились его произведения «Кыз-Жибек», «Жалбыр», «Ер Таргын», которые стали яркими вехами в формировании профессиональной композиторской школы республики. В Киргизии аналогичная работа велась Владимиром Власовым и Владимиром Фере; их музыкальная драма «Алтын кыз» стала первым опытом в создании национального киргизского сценического произведения. При всех несомненных достоинствах, эти оперы имели и общие недостатки: слабые либретто, неразвитость богатого фольклорного материала в симфоническом плане и отсутствие единого музыкального стиля.



В первом номере журнала «Советская музыка» за 1938 год была опубликована ещё одна статья Г.Хубова – «Советская опера», привлёкшая внимание своим лапидарным названием и программным содержанием [16]. Музыковед вновь подчёркивал, что создание советской

оперной классики остаётся одной из самых актуальных задач, и обращал внимание на существующие недостатки:

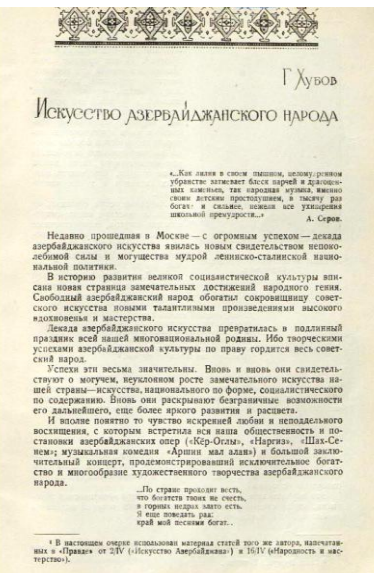
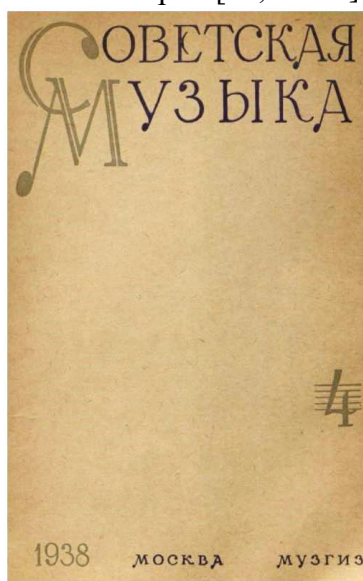
1. отсутствие сквозной линии симфонического развития, пронизывающей всю оперу, вследствие чего возникает опасность превращения произведения в музыкально оформленную драму;

2. отсутствие либретто, отличающегося высокими художественными достоинствами;

3. решение проблем народности в этнографическом плане.

После того как Хубов обозначил основные задачи, стоящие перед советской оперой, уже вскоре – в апрельском номере журнала «Советская музыка» – появилась его передовая статья, написанная как отклик на Декаду азербайджанского искусства в Москве. В ней исследователь приводит примечательные наблюдения относительно оперы Узеира Гаджибея «Кёрюглу», ставшей по сути, ответом на поставленные им самим вопросы.

Хубов подчёркивает, что коллектив Азербайджанского оперного театра впервые в «Кёрюглу» успешно разрешил задачу создания реалистического советского музыкального спектакля на основе национальной тематики, а сам композитор воплотил всё многообразие народной музыкальной речи – «сложное искусство мугамата, великолепные импровизации ашугов, обаятельную лирику народной песни ... в едином стиле (выделено Хубовым. – З.А.–Д.) национальной народно-героической оперы» [15, 17–18]. И, наконец, Хубов делает обобщающий вывод о том, что «творческий опыт У.Гаджибекова послужит хорошим примером (выделено мною. – З.А.–Д.) для многих советских композиторов, работающих над национальной оперой [15, 19–20].

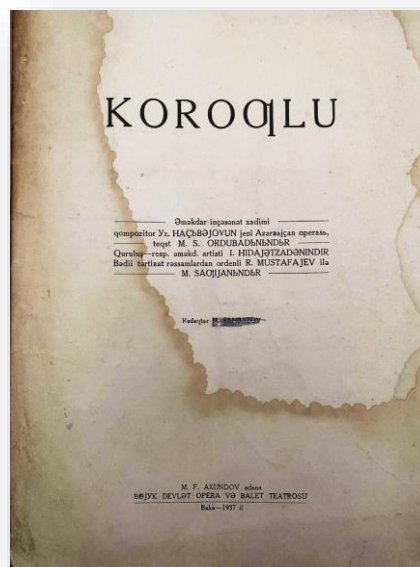


В том же номере журнала опубликован отзыв музыковеда Иосифа Рыжкина, представляющий не меньший интерес. Его замечания настолько весомы и метки, что каждое из них заслуживает цитирования. Рыжкин среди основных достоинств оперы называет полноценное, содержательное либретто, наличие последовательного развития, пронизывающего всю партитуру, а также цельность и логичность драматургии. Таким образом, те недостатки, которые прежде критики отмечали при анализе других оперных постановок, в «Кёрюглу» были успешно преодолены.

Чрезвычайно показательны следующие наблюдения Рыжкина: «Узеир Гаджибеков обладает острым драматургическим чувством, для него – музыка – это действие, а действие – музыка. Действовать – не значит торопиться. И, может быть, самым верным показателями драматургического такта Гаджибекова являются величественные монологи Кер-Оглы: в них нет «действия» в узко-театральном смысле слова, но в них не чувствуется – хотя они по-настоящему – велики – длиннот и ослабления драматургической напряжённости, благодаря их

Далее Рыжкин отмечает, что образы Кёроглу и Нигяр представляют собой не только достижения Гаджибекова, но и всего советского музыкального искусства. По его словам, это подлинно положительные герои, которых зритель воспринимает как близких и дорогих людей. При этом, подчёркивает исследователь, в трактовке этих персонажей «нет книжного резонёрства и показной “иконописной” добродетельности» [13, 39].

Следует отметить, что премьера оперы «Кёроглу», состоявшаяся 30 апреля 1937 года в Баку, стала одним из самых значимых событий в истории азербайджанской культуры. Кара Караев в своих дневниках описывает её не только как «фурор, большой успех, блестящую премьеру», но и как «торжество, потрясение, слёзы». Особенно примечательна следующая запись Караева: «Каждый зритель, даже самый тупой, понимал, что судьба сделала его свидетелем неповторимого события в истории его народа. И это на самом деле было так» [1, 21].



Здесь важно подчеркнуть, что во время Декады азербайджанского искусства в Москве опера получила высокую оценку высшего руководства СССР. Почти сразу после этого смотра Узеир Гаджибейли был награждён орденом Ленина, ему присвоили звание Народного артиста СССР, а спустя год он был вновь назначен ректором консерватории. Такое внимание и официальная поддержка со временем сформировали идеологизированное восприятие фигуры композитора и, прежде всего, его оперы «Кёроглу». Тем не менее, понимая причины подобных интерпретаций, необходимо особо подчеркнуть: художественные достоинства «Кёроглу» не подлежат сомнению. Это убедительно раскрыто в трудах Э.Абасовой, А.Аббасова, И.Абезгауз, З.Сафаровой, С.Гасымовой, З.Гафаровой, А.Азимова, Л.Абдуллаевой и К.Дадаш-заде. Об исключительной роли «Кёроглу» в истории советской оперы писал и А.Маклыгин [10; 11]. По мысли А.Маклыгина, «“Кёроглу” вызвал своеобразную цепную реакцию: вслед за ним появились татарская опера “Качкын”, киргизская «Айчурек» – и этот ряд можно продолжить. Сгусток энергии, который выплеснул Гаджибейли наружу не только в азербайджанском пространстве, но и во всём тюркском мире, дал замечательные всходы».

Изабелла Абезгауз в своём исследовании, характеризуя оперу как «квинтэссенцию художественного опыта и психологии целого народа» [2, 64], убедительно продемонстрировала, что специфика национального мышления проявляет себя на всех уровнях музыкального языка и формообразования, тем самым обогащая музыку европейской традиции.

По словам Кямили Дадаш-заде «творения У.Гаджибейли для многих явились воротами, через которые можно войти в духовное пространство тюркской ментальности, в мир древних сказаний и преданий. Это были врата, открывающие путь к самым потаённым истокам этногенетической истории. Не в этом ли состояла одна из сторон возложенной на композитора исторической миссии?» [7, 179-180].

В 1939 году журнал «Советская музыка» в рубрике «Трибуна композитора» опубликовал материал под заголовком «Пути советской оперы», в котором были приведены размышления ряда композиторов – И.Держинского, Л.Книппера, Г.Крейтнера. Показательно, что первым на «трибуну» был приглашён именно Узеир Гаджибейли – этот штрих красноречиво свидетельствует о его положении лидера в советском музыкальном сообществе.

В выступлении Гаджибейли содержатся весьма интересные и показательные мысли. Композитор отмечает, что при обсуждении в печати вопросов, касающихся судьбы всей советской оперы, критики обычно ограничиваются обращением лишь к нескольким произведениям – преимущественно московских и ленинградских авторов. Подобный односторонний и предвзятый подход, по словам Гаджибейли, особенно заметен в газете «Советское искусство». «Почти все выступления “Советского искусства” по вопросам советской оперы касались произведений Держинского, Чишко, Желобинского... Как будто этой «обоймой» ограничивается круг композиторов, работающих над созданием советской классической оперы!», – пишет Гаджибейли, справедливо выражая свое недоумение.

Он напоминает, что и в республиках, в частности, в Украине (Лятошинский, Мейтус, Тиц, Рыбальченко), Белоруссии (Богатырев, Тикоцкий), Казахстане (Брусиловский), Киргизии (Власов, Фере, Малдыбаев) есть достижения в оперном жанре. Композитор упрекает критиков в узости профессионального кругозора и недостаточной информированности. Его особенно удивляет равнодушие к юбилею первой азербайджанской оперы «Лейли и Меджнун», отметившей в 1938 году своё тридцатилетие [5, 21].

Тем временем, находившийся в своеобразной оппозиции к «Советскому искусству» журнал «Советская музыка» демонстрировал более взвешенный и непредвзятый подход. Среди материалов 1939 года выделяется статья отчётного характера, где подводятся итоги прошедших лет и выдвигаются новые задачи в области оперного искусства. В ней, в частности, отмечается, что за три года создано 25 опер, из которых 19 поставлены на сцене – факт, оценённый как безусловно положительный.

В статье подчёркивалось, что наряду с оперой Держинского «Поднятая целина», наиболее значительным событием этого периода стала опера Узеира Гаджибейли «Кёроглу»:

«Заслуженный успех в Москве, высокая оценка партии и правительства – исключительная любовь и бурная, восторженная реакция азербайджанского зрителя – лучше всего характеризует значение оперы Гаджибекова – выдающегося народного азербайджанского композитора» [6, 54].

Однако, пожалуй, наиболее интересным документом, свидетельствующим о восприятии творчества Узеира Гаджибейли, является дружеский шарж художника М.Алексича, опубликованный в третьем номере журнала «Советская музыка» за 1940 год под названием «На оперном тракте...».



На рисунке на переднем плане изображён Узеир Гаджибейли – с сазом в руках, символически несущий на своих плечах весь груз советского оперного искусства. Слева от него – Сергей Прокофьев и Дмитрий Кабалевский, справа – Иван Дзержинский, Олесь Чишко, Владимир Фере и Владимир Власов, Тихон Хренников, Юрий Шапорин, Рейнгольд Глиэр. Квадригой, установленной на фронтоне здания Большого театра – символом театра, – управляет его главный дирижёр Самуил Самосуд. В том же выпуске журнала опубликовано стихотворение Ирины Петровой, в котором кратко представлены персонажи шаржа.

Как гласит латинское изречение *Actis testantibus*: «документы свидетельствуют». На мой взгляд, этот иконографический документ способен гораздо убедительнее любой статьи показать роль «Кёроглу» в истории оперного искусства и исключительное значение его автора – Узеира Гаджибейли. И всё же самым справедливым судьёй остаётся время. Из множества опер, созданных в рассматриваемый период, лишь некоторые сохранили художественную и историческую значимость. Произведения вроде «Поднятой целины», «Броненосца «Потёмкин»», «В бурю», «Мастера из Кламси» сегодня канули в Лету – упоминаются лишь мимоходом в учебниках по истории музыки.

«Кёроглу» же, в отличие от своих спутников, продолжает жить на сцене: опера остаётся в репертуаре Азербайджанского театра оперы и балета, а музыковеды вновь и вновь обращаются к ней с самых разных исследовательских позиций.

В 2009 году, по инициативе организации TÜRKSOY, опера была представлена интернациональным составом исполнителей и с небывалым успехом прошла на сценах театров тюркского мира. Недалёк тот день, когда «Кёроглу» зазвучит и на подмостках одного из ведущих музыкальных театров Европы – как достойный представитель всей тюркской культуры.

Значение Узеира Гаджибейли давно перешагнуло национальные границы. Его творчество продолжает объединять культурное пространство, вдохновляя композиторов

разных поколений. Выдающийся деятель казахской культуры Ахмед Жубанов прямо называл Узеир бека «отцом не только азербайджанской профессиональной музыки, но и отцом всех только начавших формироваться в ту пору национальных культур» [14, 88]. Эта мысль получает поэтическое и музыкальное воплощение и в творчестве Балнур Кыдырбек, одного из самых самобытных и глубоких композиторов современного казахского музыкального искусства, создавшей произведение с символичным названием – «Узеир Гаджибейли – отец тюркской академической музыки». Так, художественное наследие Гаджибейли, вершиной которого стала опера «Кёроглу», превращается в духовный мост, соединяющий культуры, народы и эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Qarayev Q.Ə. Üzeyir bəy haqqında düşüncələr... // Üzeyir Hacıbəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları). Bakı: Şərq-Qərb, 2014. – s.19-22
2. Абезгауз И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Москва: Советский композитор, 1987. – 232 с.
3. Ахундова – Дадашзаде З.А. Сквозь призму параллелей (по прочтении статьи А.Л. Маклыгина «Узеир Гаджибейли и Назиб Жиганов: творческие параллели») // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова, 2023, № 1. – с. 93-100
4. Бакинский А. «Кер-Оглы» – азербайджанская опера У. Гаджибекова // Советская музыка, 1937, № 10. – с. 71–76
5. Гаджибеков У.А. Пути советской оперы // Советская музыка. 1939, № 5. – с. 20-22
6. Гринберг М.А. Работать над советской оперой // Советская музыка, 1939, № 3. – с. 53-59
7. Дадаш – заде К.Г. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). Bakı: Şərq-Qərb, 2014. – 232 с.
8. Кузнецов К.А. Казахский музыкальный театр в Москве // Советская музыка, 1936, № 7. – с.52 – 55
9. Лившиц А.Б. Таджикский музыкальный театр // Музыкальная академия, 1939, № 1. – с. 81 – 87
10. Маклыгин А.Л. Назиб Жиганов и «исторический завет» Узеира Гаджибейли // Musiqi dünyası, 2023, № 2 (95). – С. 3–9.
11. Маклыгин А.Л. Азербайджанский след // Маклыгин А. Музыкальная культура Среднего Поволжья. Становление профессионализма / Казан. гос. консерватория. Казань: 2000. – с. 60 – 63
12. Романовская Е.Е. Музыкальный театр Узбекистана // Советская музыка, 1937, № 4. – с. 21–28
13. Рыжкин И.Я. Мысли и впечатления (о декаде азербайджанского искусства) // Советская музыка, 1938, № 4. – с. 39 – 40
14. Слово об Узеире Гаджибекове. Баку: Элм, 1985. – 216 с.
15. Хубов Г.Н. Искусство азербайджанского народа // Советская музыка, 1938, № 4. – с. 5-22
16. Хубов Г.Н. Советская опера // Советская музыка, 1938, № 1. – с.11-17
17. Хубов Г.Н. Музыкальное искусство Узбекистана // Советская музыка, 1937, № 6. – с. 6-14
18. Челяпов Н.И. К итогам дискуссии на музыкальном фронте // Советская музыка, 1936, № 3. – с. 3-9

ФАРХОД АЛИМОВ: МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Аннотация. *Статья посвящена анализу творчества Фархода Гулямовича Алимова (1947-2014), видного представителя композиторской школы Узбекистана и заслуженного деятеля республики. В контексте кризиса жанровых моделей на рубеже XX–XXI веков, обусловленного обретением независимости, исследуется новаторский потенциал композитора. Особое внимание уделяется уникальному синтезу бастакорской (устной) и европейской (академической) традиций, который позволил Алимову преодолеть жанровый кризис. Анализируется, как он модифицировал ключевые жанры в трех направлениях: создание симфонизированной оркестровой музыки для народных инструментов, формирование национальных моделей музыкального театра (историко-психологическая драма, социальная трагикомедия) и разработка учебно-методической литературы. Работа раскрывает вклад Алимова в обогащение узбекской музыкальной культуры, отражая её динамичное развитие и закрепляя её место в мировом пространстве.*

Ключевые слова: *Фарход Алимов, узбекская музыка, композитор, музыкальный театр, музыкальная драма, оркестр народных инструментов, модификация жанров, синтез традиций.*

Abstract. *This article analyzes the creative legacy of Farkhod Gulyamovich Alimov (1947–2014), a prominent representative of the Uzbek compositional school and an Honored Worker of Arts of the Republic of Uzbekistan. Against the backdrop of the genre crisis that emerged at the turn of the 20th–21st centuries – intensified by the country’s independence—the study explores the composer’s innovative potential. Special attention is given to his unique synthesis of the bastakor (oral/traditional) and European (academic) musical traditions, a synthesis that enabled Alimov to navigate and overcome the crisis of established genre models.*

The article examines the ways in which Alimov transformed key genres across three major domains: the creation of symphonized orchestral music for folk instruments; the formation of national musical theatre models (including the historical-psychological drama and social tragicomedy); the development of specialized pedagogical and methodological literature.

The study demonstrates Alimov’s significant contribution to the enrichment of Uzbek musical culture, reflecting its dynamic evolution and strengthening its presence within the global cultural landscape.

Keywords: *Farkhod Alimov, Uzbek music, composer, musical theatre, musical drama, folk instrument orchestra, genre modification, synthesis of traditions.*

Музыкальная культура Узбекистана, обладающая древними и богатыми традициями, на рубеже XX и XXI веков переживала период активных творческих поисков, обусловленных обретением государственной независимости. В это время перед деятелями искусства встала задача осмысления национального наследия и его органичной интеграции в мировое культурное пространство. Одной из ключевых фигур этого процесса стал композитор, дирижер и педагог Фарход Гуломович Алимов (1947-2014), чье многогранное творчество представляет собой пример плодотворного диалога эпох и культур.

Начало 90-х годов XX века ознаменовало для Узбекистана период обретения государственной независимости, что вызвало глубокую перестройку всей культурной парадигмы. В этот переломный момент перед деятелями искусства встала острейшая проблема

модификации жанровых моделей – задача, характерная для всей мировой музыкальной культуры эпохи постмодернизма.

Проблема заключалась в кризисе традиционной жанровой системы, где классические формы (симфония, опера, соната) оказались недостаточными для выражения новой реальности. На рубеже веков возникла потребность в гибридизации и трансформации жанров. В частности, требовалось возродить, осмыслить и интегрировать исконное национальное наследие (бастакорство, макамы, устные традиции) как фундамент новой музыкальной культуры, что требовало введения фольклорных элементов в строгие академические формы.

В условиях мировой глобализации и информационного обмена стало неизбежным активное включение элементов массовой, эстрадной или иной национальной музыки в "высокие" жанры. Композиторам приходилось искать органичные пути для диалога культур, чтобы узбекский мелос получил универсальное звучание.

Жанр становился не столько формой, сколько концепцией. Требовалось создание новых синтетических жанров – таких как музыкальная трагикомедия, медиа-опера или симфонизированная оркестровая музыка для народных инструментов – которые бы точно отражали динамику и духовные поиски современного общества.

Творчество композитора Фархода Гулямовича Алимова, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, стало одним из наиболее ярких и практических ответов на эту проблему. Он не просто работал в существующих жанрах, а трансформировал их, создавая уникальные художественные формы, что роднит его подход с процессами, теоретически описанными в работах таких исследователей, как М.Г.Арановский (теория жанровой модели) [1] и Т.В. Чередниченко (стирание границ между культурами) [4].

Цель данной статьи – раскрыть новаторский потенциал творчества Заслуженного деятеля искусств Узбекистана Ф.Г.Алимова, проанализировав, как он осуществил синтез устной (бастакоровской) и европейской (академической) традиций, преодолевая кризис жанровых моделей на рубеже XX-XXI веков; изучить модификацию ключевых жанров в сфере оркестровой, музыкально-театральной и педагогической деятельности; а также рассмотреть создание им национальных жанровых моделей (таких как симфонизированная музыка для народного оркестра и музыкальная трагикомедия), тем самым обогащая узбекскую музыку и закрепляя её место в мировом культурном пространстве.

Уникальность творческого метода Фархода Алимова заключается в органичном соединении двух традиций музыкального мышления: бастакорского (традиционного, устного) и композиторского (европейского, письменного). Это позволило ему не просто работать в существующих жанрах, но и трансформировать их, создавая новые художественные формы, созвучные динамике своей эпохи.

Композиторское дарование Ф.Алимова было сформировано глубоким знанием национального инструментария и всесторонним академическим образованием [2, 24].

Начальное музыкальное образование Ф.Алимова (род. 23 октября 1947 г., Ташкент) было связано с Республиканской средней специальной музыкальной школой-интернатом имени Р.М.Глиэра (1959-1965 гг.). Семейная среда, отличавшаяся любовью к музыке (отец – скрипач-любитель), оказала значительное влияние на его профессиональный выбор. В школе-интернате он освоил гитара под руководством Т.Носирова и О.Холмухаммедова, параллельно изучая дирижирование в классе Ф.Мирусмонова, что привело к окончанию школы с отличием.

С 1971 года, работая в народном инструментальном оркестре при радиокомитете, Ф.Алимов проявил склонность к композиторской деятельности. Предшествующее обучение, в ходе которого им были освоены практически все народные инструменты, обеспечило глубокое понимание их тембровых и технических возможностей. Это знание стало фундаментом для создания оригинальных партитур и новаторской работы с оркестром.

Осознанный интерес к композиции побудил его получить вторую, специализированную квалификацию. В 1972 году Ф.Алимов поступил на подготовительные курсы композиторского факультета консерватории. Здесь под руководством Г.А.Мушеля, а затем Б.Ф.Гиенко он осваивал академические основы композиторского мастерства. Период

обучения был ознаменован созданием таких произведений, как «Квартет для гиджаков», трехчастная сюита для камерного оркестра и трехчастный квартет для струнных инструментов. Завершение учебы в 1976 году ознаменовалось созданием двух частей симфонии. Таким образом, талант Ф.Алимова стал результатом синтеза глубокой практической базы (исполнитель-гиджакист и дирижер) и систематического академического образования.

Одной из центральных сфер творчества Фархода Алимова была работа с оркестром узбекских народных инструментов. Глубокое чувство природы и возможностей национальных инструментов позволило ему выйти за рамки простого переложения народных мелодий и создавать оригинальные партитуры, в которых традиционные жанры получали новое, симфонизированное прочтение.

В его увертюрах «Шодиёна» (1980), «Табрикнома» (1982) и «Тўёна» (1984) классическая европейская форма (сонатно-симфонический цикл) наполняется национальным мелосом и ритмикой. Композитор демонстрирует, как европейские принципы развития музыкального материала могут быть применены к узбекскому фольклору, создавая яркие, праздничные произведения.

Особый интерес представляет «Поэма», посвященная памяти матери, где жанр европейской симфонической поэмы модифицируется под воздействием национального инструментария и ладовых особенностей. В этом медленном произведении (*Adagio*) используется полифонический метод развития тематизма, основанного на интонациях узбекских народных песен, что придает музыке глубокую лиричность и философскую глубину.

Ф.Алимов внес огромный вклад в формирование репертуара камерного оркестра народных инструментов «Сугдиёна». Он не только аранжировал узбекские народные мелодии («Андижонча», «Кўшчинор»), но и адаптировал произведения мировых классиков, тем самым расширяя технические и выразительные возможности оркестра. Эта работа по сути является модификацией самого понятия камерной музыки, созданием ее национального аналога, который смог достойно представить узбекское искусство на международной арене (в Германии, Франции, Египте и Китае).

Наиболее ярко новаторский талант Фархода Алимова проявился в сфере музыкального театра, где он стал одним из ведущих композиторов своего времени, создав музыку более чем к 30 спектаклям.

Поворотным моментом стала работа над музыкальной драмой «Юсуф и Зулайхо» (1989-1990), где Алимов гармонично соединил европейские оперные формы (ария, дуэт, ансамбль, хор) с узбекским мелосом. Например, в арии Юсуфа «Мен йиғламай, ким йиғласин» цитируется классическая народная мелодия «Фигон», наполненная новым драматургическим смыслом. В исторической драме «Нодирабегим» (1992) композитор интегрировал в партитуру элементы ферганского исполнительского стиля, в частности, «катта ашула» (большое пение). Таким образом, Алимов фактически создал национальную модель историко-психологической музыкальной драмы.

Обращаясь к комедийному жанру («Сойибхўжа операцияси», 1997; «Суперқайнона», 1998, 2002), Алимов смело сочетал фольклорные жанры (терма, лапар, ялла) с современными эстрадными ритмами. Музыка в этих постановках не просто иллюстрирует действие, а становится его двигателем, создавая яркие и узнаваемые характеристики персонажей, что обеспечило этим произведениям статус кассовых хитов.

Особого внимания заслуживает и спектакль «Ўлдинг, азиз бўлдинг» («Умер и стал дорог»), поставленный на сцене театра музыкальной драмы имени Муками. В этом произведении, поднимающем острую социальную тему одинокой старости, композитор вместе с режиссером Баходиром Назаровым создали уникальный для узбекской сцены жанр музыкальной трагикомедии. Музыка Алимова здесь выполняет сложнейшую задачу: она объединяет трагическое и комическое, создавая многослойный и пронзительный образ главного героя и всей музыкальной драмы.

Творческий диапазон Фархода Алимова не ограничивался народным оркестром и музыкальным театром. Он активно осваивал и модифицировал академические и прикладные жанры, каждый раз находя уникальный баланс между европейской техникой и национальным мироощущением.

Творческий диапазон Алимова включал и крупные вокально-симфонические формы. В кантате «Она сайёрасини асранг» («Берегите планету-мать», 1984-1985) и вокально-хореографической поэме «Мафтунингман, Тошкент!» («Очарован тобой, Ташкент!») жанр кантаты трансформируется в масштабное патриотическое полотно, где симфоническое развитие сочетается с песенностью и танцевальностью, свойственными узбекской музыке.

Еще одной важной гранью его творчества стала киномузыка («Мехробдан чаён» / «Скорпион из алтаря», 1998; «Муҳаббат нидоси» / «Зов любви»). Здесь он продемонстрировал умение подчинять музыкальную драматургию законам кинематографа, создавая точные эмоциональные акценты.

Особо следует отметить его вклад в становление нового для независимого Узбекистана жанра «майдон санъати» («искусство площади»). Ф.Алимов выступал музыкальным руководителем грандиозных торжеств, посвященных юбилеям Амира Темура, Мирзо Улугбека, Ходжи Ахрора Вали и др. Как известно, музыка для таких массовых действий представляет всегда сложный синтетический жанр, объединяющий элементы оратории, народных представлений и эстрадного шоу. Она должна обладать монументальностью, доступностью и мощным идеологическим посылом, что в свою очередь потребовало от композитора особого мастерства в оркестровке и драматургии.

Фарход Алимов был не только ярким композитором, но и опытным педагогом (с 1975 по 1995 год в Ташкентском государственном институте культуры, с 1996 года в Ташкентской государственной консерватории). Его педагогическая деятельность нашла отражение в создании уникальных учебных пособий, которые также можно рассматривать как форму жанровой модификации – перехода от устной передачи знаний к их письменной кодификации [2, 25].

Его пособие «Халқ куйларини қайта ишлаш бўйича амалий намуналар» («Практические примеры по обработке народных мелодий», 2007) стало настольной книгой для молодых композиторов. В нем Алимов на конкретных примерах систематизировал различные методы работы с фольклорным материалом: гармонизацию, вариационное развитие, создание вступления и заключения. В нем приведены конкретные примеры обработки узбекских народных песен «Яллама ёрим» (в пяти стилях и двух вариациях), а также народных мелодий «Сарбозча», «Омон ёр», «Гардуни сегох». Он также включил примеры обработки мелодий других народов, таких как уйгурские народные куи «Алла» и «Уйгур полкаси», а также «Ой шуласи» на основе корейского народного куя.

Его другое пособие «Ёш дирижёрлар учун қўлланма» («Пособие для молодых дирижеров», 2008) адресовано учащимся колледжей искусств и академических лицеев. Оно разъясняет основные задачи дирижера на примере собственных произведений. Включены адаптированные клавиры (двухручное и четырехручное исполнение) для анализа и практики таких шедевров, как «Поэма», «Табрикнома», «Концерт-финал», «Шодиёна», «Туёна». В частности, в нем отмечается, что в «Концерт-финале», построенном на узбекском куде «Дучава», особую роль в раскрытии характера играют ударные инструменты.

Отдельного внимания заслуживает вклад Ф.Алимова в развитие узбекской песни и романса. На протяжении всего творческого пути он создал более 100 песен, которые служат ярким примером гармоничного сочетания традиционного мелоса и современной гармонии. В песнях «Оккушлар» («Белые лебеди») на стихи У.Азима, «Ўзбегим» («Мой узбекский народ») на стихи Э.Вахидова и «Онанизга етказинг» («Передайте Вашей матери») композитор продемонстрировал виртуозное владение лирическим жанром. Он обогатил традиционную песенную форму элементами камерного романса, используя фактуру инструментального сопровождения и развитую мелодическую линию, что перевело эти произведения из категории эстрадной песни в образцы камерно-вокальной лирики с национальным колоритом.

Творчество Фархода Алимова представляет собой целостный художественный мир, в котором национальные традиции органично сплетаются с достижениями мировой музыкальной культуры. Его деятельность пришлась на переломную эпоху, и он, как чуткий художник, сумел отразить в своей музыке дух времени – стремление к самоидентификации, открытость новому и глубокое уважение к наследию предков.

Главный вклад Фархода Алимова в музыкальное искусство Узбекистана заключается в его новаторской работе с жанрами. Он не следовал готовым моделям, а трансформировал их, создавая:

- Национальную модель симфонизированной оркестровой музыки для народных инструментов.
- Оригинальные жанры музыкально-сценических произведений: историко-психологическую драму, современную музыкальную комедию и социальную трагикомедию.
- Синтетические формы для кинематографа и массовых представлений.
- Новый тип учебно-методической литературы, систематизирующей творческие процессы работы с национальным материалом.

Прожив короткую, но невероятно плодотворную жизнь, Фарход Алимов оставил огромное творческое наследие: симфонические и камерные произведения, музыку к фильмам и спектаклям, более 100 песен.

За свой плодотворный труд Фарход Гулямович Алимов был удостоен звания профессора, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана и награжден орденом «Мехнат Шухрати». Его произведения сегодня успешно исполняются в республике и за рубежом (Венгрия, Германия, Египет, Испания, Польша, Франция), а оставленные им учебные пособия и методические рекомендации служат надежным подспорьем для будущих поколений, укрепляя позиции современной узбекской композиторской школы.

Музыка Фархада Алимова, пронизанная национальным колоритом и в то же время общечеловеческими ценностями, продолжает звучать, подтверждая его статус как одной из ярких творческих личностей современной узбекской композиторской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный жанр: модель, инвариант, функция // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987.
2. Головянец Т. А., Мейке Е. С. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Справочник. Издание второе, исправленное и дополненное – Т., 2018 – 247с.
3. Закирова В. М. Тенденции развития концертных жанров в Узбекистане // European Journal of Arts. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-kontsertnyh-zhanrov-v-uzbekistane> (дата обращения: 29.09.2025).
4. Чередниченко Т. В. Кризис искусства и науки в постмодернистской культуре. — М.: Издатель Савин А. Г., 1999.
5. Янов-Яновская Н. С. XX век меняет музыкальную карту мира // Санъатшунослик масалалари. – Тошкент, 1998. – С. 129–135.
6. Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. (Последнего слова не существует): работы разных лет. –Ташкент, 2007. – 270 с.
7. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Т.: Изд. лит. и искусства, 1979. – 220 с.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КРЫМСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ МУЗЫКИ И ЕЁ ВЗАИМОСВЯЗИ С БОЛГАРСКОЙ

Аннотация. Бұл мақала Қырым фольклорлық музыкасына шолу жасауға арналған. Мақсат – көптеген халықтардың ережелері мен музыкалық қағидаларын өз бойына сіңіре отырып, өз халқының дара ерекшеліктерін сақтап қалған, дала және таулы өңірлерде қалыптасқан ерекше әрі түпнұсқа музыкалық мәдениеттің пайда болуымен қысқаша таныстыру.

Түйінді сөздер: фольклорлық музыка, кәсіби өнер, ән жанрлары, метроритм, әуен, әнші, әуесқой этнограф, композитор.

Аннотация. Настоящая статья посвящена обзору крымской фольклорной музыки с целью краткого ознакомления становления необычной во многом оригинальной музыкальной культуры, которая вбирала в себя правила и музыкальные принципы многих народов, при этом сохраняя самобытные черты своего народа, музыка которых в свою очередь формировалась в степных и горных районах.

Ключевые слова: фольклорная музыка, профессиональное искусство, жанры песен, метроритм, мелодия, певец, этнограф-любитель, композитор.

Abstract. This article provides an overview of Crimean folk music with the aim of briefly introducing the formation of a unique and in many respects original musical culture. Crimean musical heritage has absorbed the stylistic norms and artistic principles of various peoples, while simultaneously preserving the distinctive features of its own ethnic tradition. The music of the Crimean population took shape within both steppe and mountainous environments, which contributed to the development of its specific intonational, rhythmic, and expressive characteristics.

Keywords: folklore music, professional art, genres of songs, metrorhythm, melody, singer, amateur ethnographer, composer.

А.В.Луначарский, будучи в 1929 году в Крыму, писал: «Высокоодаренный тюркский народ в этой своей ветви, в благодатных странах Крыма, на полуострове, где пересекались пути стольких народов, где перекрещивалось влияние Востока и Запада, не мог не развернуть совершенно своеобразной, мягкой, яркой и поэтической культуры» [6].

Эти слова видного государственного деятеля, первого наркома просвещения России, писателя, критика, публициста, переводчика, искусствоведа можно было бы поставить эпиграфом к данной статье, посвященной обзору крымской фольклорной музыки. Цель данной публикации – краткий экскурс становления необычной во многом оригинальной музыкальной культуры, вобравшей в себя правила и музыкальные принципы многих народов, сохранив при этом самобытные черты своего народа, музыка которых в свою очередь формировалась в степных и горных районах. Таким образом, она развивалась и обогащалась, оставаясь, в то же время, именно крымскотатарской¹⁰ народно-национальной культурой.

Чтобы конкретизировать данный обзор, остановимся на двух основных районах крымского полуострова, на которых в основном и зародилась фольклорная музыка крымских

¹⁰ Новый орфографически исправленный вариант, ранее писавшийся через дефис «крымско-татарский».

татар. Далее попытаемся найти общие черты между другими странами и полученный синтез новой, самобытной крымскотатарской фольклорной музыки.

Следует отметить, что в основном этнографической деятельностью на полуострове Крым, никто не занимался вплоть до XX века. Но исторически сложилось, что некоторые исследователи и музыканты, так или иначе, сталкивались с культурой крымских татар. Среди них выделяется имя Н.Н.Миронова¹¹, который в 20-х годах прошлого столетия связал свою жизнь и деятельность с Узбекистаном¹². Так, отправляясь в этнографические поездки, он также побывал и в Крыму, где записал несколько мелодий, некоторые из которых обработал для небольшого симфонического ансамбля. Отметим также эпизодические связи ряда музыкальных деятелей с народной музыкальной культурой крымских татар, среди которых композитор А.А.Спендиаров, художник морянист И.К.Айвазовский (родившийся в Крыму). Мало кто знает, но русский композитор М.И.Глинка одним из первых стал использовать в своем творчестве крымскотатарскую музыку. Таким образом, виден живой интерес музыкантов к этой музыке. Однако специальным её изучением никто особо не занимался.

Большие перемены в этой области произошли лишь только после Великой Октябрьской Революции, когда начало формироваться профессиональное искусство крымских татар. Отметим первых композиторов – это А.Рефатов, И.Бахшиш, А.Каври и Р.Амзаев (певцы и инструменталисты). Исполнители на народных инструментах (зурна и кавал), также получали музыкальное образование, параллельно с которым возник большой интерес и к музыке своего народа, вылившийся в собирание и изучение крымского фольклора. Так, в 1929 году был издан сборник под названием «Песни Крыма». А в 1931 году вышел в свет «Сборник народных песен и мелодий», записанных Асаном Рефатовым. Сбором образцов народной музыки занимался и А.Кончевский – певец и этнограф-любитель.

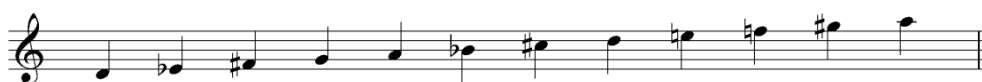
И, наконец, самая обширная и классифицированная по жанрам книга «Звучит Хайтарма», изданная в 1979 году и включающая более 300 песен и инструментальных наигрышей – традиционных, обрядовых и современных (исходя из стилизованного исполнения XX века) крымской фольклорной музыки. Однако, обо всем по порядку.

Песни крымских татар имеют два названия: «йыр» или «тюркю». Оба в переводе означают «песня». «Йыр» – песни татар степных районов. Они лаконичны по содержанию и не сложны по форме. «Тюркю» – песни горцев, сложные по форме и широкораспевные, отличающиеся богатой орнаментикой (видимо от влияния восточных стран)¹³. Обычно они двух или трехчастные.

А вот хоровые песни встречаются редко. В целом они обрядовые, а также свадебные. Существуют хоровые песни и под танцы, но это отдельная группа.

Что касается ладовой стороны народной музыки, то для песен степных районов характерна диатоническая основа, а для горных – преобладание увеличенной секунды. Например, лад с 12 звуками.

Лад с тремя увеличенными секундами:



¹¹ Миронов Николай Назарович (1870-1952) – музыкант-этнограф, композитор, музыкально-общественный деятель, военный капельмейстер. Сыграл значительную роль в становлении музыкальной этнографии в Узбекистане. В течение 1922–1928 гг. совершил этнографические экспедиции в Ташкентской, Самаркандской, Бухарской областях, Восточной Сибири, аулы Кавказа и в Крыму.

¹² Миронов Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Книга под общей редакцией заслуженного деятеля музыки народов Востока Н.Н.Миронова. ИЗДАНИЕ ИНМУЗХОПУЗА. Самарканд. 1931.

¹³ Влияние восточных стран также прослеживается от кочевых арабов «Киммерийцев» в древние века, а также влияния культуры турков «Османской империи» и её восточной орнаментики. Балканские страны также не остались в стороне.

Диапазон мелодий крымскотатарских песен обычно не превышает ноты, а в инструментальной музыке он гораздо шире.

Особенностью многих песен является инструментальное вступление, чаще выдержанное в стиле песни и выполняющее подготовительную функцию введения в «атмосферу» песни или духа того времени. Обычно инструментальный состав часто варьируется (в основном со скрипкой, кларнетом, трубой и бубном), сопровождая солиста в унисон. Отметим, сами напевы и мелодии, исполняемые ансамблем (инструментальные), начинаются ходами, вводящими в тонику.

Метроритм песен крымских татар весьма разнообразен. В них присутствуют простые и сложные размеры. Так, $4/8$ и $3/8$ или $4/8+3/8$ ¹⁴ господствуют в танцевальных мелодиях (что при соединении воедино в метроритме создает размер $7/8$, который часто используется в инструментальных произведениях и песнях). Многие другие напевы исполняются в размерах $5/8+4/8$ или наоборот $4/8+5/8$ в зависимости от «ритмики» – ритмической организации¹⁵.

Народная музыка татар в основном одnogолосна, при игре в унисон с инструментальным ансамблем проявляются черты гетерофонности, когда временами мелодическая линия варьируется или же предстаёт украшенной мелизмами, в то время как другие голоса звучат не изменяясь. В ней также присутствуют своеобразные жанры, к которым относятся «чины», распространенные в степной части Крыма. «Чины» – это песни импровизационного характера. Обычно они представляют собой короткие мелодии по 8 тактов, небольшого диапазона. Темп умеренный или медленный.

Как правило, «чины» исполняются во время сольных или же групповых соревнований между молодыми людьми. Обычно один человек сочинял или импровизировал на текст песни и мелодии, а другой его подхватывал и продолжал сочинять или повторял знакомую всем мелодию. В это время за ним пела вся остальная группа. Такой же традиции придерживались и девушки. Большая популярность таких песенных состязаний положила начало к появлению одаренных поэтов и певцов – «Кедаев», творчество которых выражало мысли и чаяния народа. В своих стихах кедаи рассуждали ли о невежестве и нелогичных поступках правителей и были за это гонимы. В 1920 годах они получили государственную поддержку, и их имена сегодня хорошо известны – это Исмаил Салат, Бекманбет-акай, Эш-Мирза, Джангази Шерфеддин.

У крымских татар есть немало песен и мелодий, заимствованных у других народов, однако сегодня татары считают их собственными самостоятельными произведениями. Например, песня «Эй северсинь, эм севмесинь» в основе мелодии которой напев городской русской песни «Ты не любишь, только губишь», а у «Мен анамнынъ бир кызы эдим» – украинская народная песня «Была я одна у матери».

Но одно из самых необычных явлений в истории формирования крымской народной музыки – это взаимосвязи некоторых особенностей и правил метроритмики, в частности орнаментики Болгарской народной музыки. Здесь следует конкретизировать именно традиционную народную музыку Болгарии, которая также имеет богатое культурно-историческое формирование от духовных песнопений «болгарских распевов», во многом обновленной после освобождения от влияния «Османской империи», вплоть до XX века. Каждый исторический эпизод привносил свои черты и особенности своей культуры – это восточная орнаментика в болгарской музыке и такие народные инструменты, как сантур, (он бытовал в крымской народной музыке вплоть до XX века), кавал (пастушечья флейта), который близок к турецкой флейте.

¹⁴ $4/8$ и $3/8$ или $4/8+3/8$ - Есть вариант переменного размера, а есть вариант внутри тактового деления в песне на отдельные фразы. Специфика песен крымских татар и Балканских стран.

¹⁵ Я. Шерфединов. Звучит Хайтарма. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма. Т. 1979.

Обратите внимание на картинки. Так, слева – духовой музыкальный инструмент гайда (родственный инструмент тулум, народов Ближнего Востока) – в переводе волынка, состоящий из кожаного меха и деревянных частей. У крымских татар имеется аналог этого инструмента под названием «тулуп-зурна», обычно используемый в целях военных действий или обрядов.



На второй картинке справа – духовой музыкальный инструмент кавал, в переводе с турецкого пастушечья флейта, также встречающаяся в горных областях крымского полуострова у пастухов.

И, наконец, самый распространенный ударный инструмент – «довул», с двух сторон покрытый мембраной. Его можно с обеих сторон ударять колотушками. Он используется во многих странах Азии, Ближнего Востока и Балканских стран.

Для начала, чтобы понять ритмическую организацию болгарской музыки, нужно учесть два основополагающих момента, т.е. принципа. Это – стихотворная форма болгарских народных песен в оригинале на родном языке и музыкально-ритмическая составляющая. Например, в балете «Весна священная» И.Стравинского есть принципы организации метроритмического и ритмического варьирования на основе русских народных песен, т.е. ритмическое варьирование происходит от изменения акцентности слогов, взятых из народных обрядовых славянских песен. Так что болгарская музыка, формировавшаяся под влияниями многих культур, сформировала свою специфическую ритмическую форму [3, 57]. И это только одно из направлений пути понимания ритмической организации.



Что касается мелодической стороны, то примерно в XVII веке при захвате страны Османской империей, произошло её развитие и обогащение в плане восточной, византийской орнаментики, ладового разнообразия. Так, например, используя терминологию «аксака» – понятие теории хромых ритмов в турецких мелодиях было заимствовано и введено с новым термином Д.Христовым: понятие неправильных тактов в вокально-танцевальных жанрах болгарской музыки.

Впрочем, приведем таблицу из книги Д.Христова с параметрами классификаций болгарских песен [3, 63].

Тип стихосложения (как правило цезурированный, с ясными и постоянными границами)	Формула стиха 7 (4+3)	Музыкально ритмический тип (слоговые музыкально ритмические формулы)	Жанровая принадлежность мелодий	Музыкальные образцы (песни-источники)	Регион

Болгарская народная песня на 9/16 «жетварска» трудовая



Эпическая песня про юношу-богатыря Эдиге



Это пример крымскотатарской песни «Эдиге» с переменными размерами как для свободной речитации, так и для восточной орнаментики.

Къара бибер

Размеренно, певуче ♩=144



Таким образом, принципы ритмической организации болгарских народных песен и танцев могут также использоваться и в крымскотатарских народных песнях, особенно жанрово-обрядовых, сохраняя при этом свою ладовую специфику и принцип деления слогов в песнях. Возможно, у кого-то возникнет вопрос: как же так, заимствуя принципы ритмики болгарской музыки, получаем те же принципы деления слогов, присущие крымскотатарской музыке?! Заметим, что для крымскотатарской народной музыки, как песенной, так и инструментальной, характерно богатое заимствование у многих народов Восточных стран, в

особенности Балканских. Кстати, оно имело место ещё с древности, когда крымские татары заимствовали принципы ритмики у стран Ближнего Востока и Запада.

А ритмическая организация крымскотатарских танцев и инструментальных проигрышей более гибка: используя принципы нерегулярности и хромых ритмов болгарской народной музыки, они преобразуются, в результате чего получается синтез двух культур, когда, используется мелодический распев на одном слоге, получивший развитие от восточных песенных традиций и жанров. Следует подчеркнуть, что влияние Восточной Европы и в целом Западной Европы до этого так же были, если учесть географическое расположение, ведь весь Крымский полуостров являлся торговым центром, который, по сути, был и местом культурного обогащения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. Барток. Б.: сб. статей /Сост. Е.И. Чигарева/. Москва: Музыка, 1977. С. 245–249.
2. Барток Б. О значении народной музыки. Советская музыка, 1965, № 2. С. 98–102.
3. Валентина Н. Диссертационная работа Болгарская национальная специфика хорового творчества Добри Христова. Тема: Болгарская метрика и ритмика. Кишинев. 2016.
4. Музыкальная энциклопедия, том. 3 (Корто – Октоль). М. 1976.
5. Music in the Balkans By Jim Samson LEIDEN • BOSTON 2013 year.
6. Шерфединов Я. Звучит Хайтарма. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, Т. 1979.

ДАВЫДОВА ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Теория музыки»,
Государственной консерватории Узбекистана

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ: ОПЫТ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. *Статья посвящена исследованию феномена фортепианной сонаты в системе академической музыки Узбекистана на современном этапе. Жанр рассматривается как одно из центральных полей взаимодействия традиции и новаторства, демонстрируя высокую степень художественной актуальности и семантической емкости. Анализируется диалектика жанрового инварианта и его авторской модификации в контексте динамики музыкально-исторического процесса. Основное внимание уделяется особенностям претворения европейского канона в композиторской школе республики, где сонатный принцип интегрируется с национальной спецификой и современными техниками письма. В качестве примеров анализируются сонатные опусы Н. Закирова, М. Атаджанова, Н. Гиясова и А. Хашимова, демонстрирующие множественность индивидуальных решений и вклад композиторов в обновление сонатного жанра на пересечении культурных традиций. Полученные результаты позволяют уточнить представления о месте сонаты в современном музыкальном искусстве Узбекистана и обосновать ее значение как жанра, открытого к обновлению.*

Ключевые слова: *Фортепианная соната, композиторское творчество, форма, жанровый инвариант, жанровая модификация, жанровый синтез, драматургия, монодийное мышление, традиция, новаторство, музыкальное мышление.*

Abstract. *This article explores the phenomenon of the piano sonata within the contemporary academic music system of Uzbekistan. The genre is examined as a key arena for the interaction*

between tradition and innovation, demonstrating both high artistic relevance and substantial semantic depth. The dialectic between genre invariance and authorial modification is considered in the context of ongoing transformations in the musical-historical process.

Special attention is given to the distinctive ways in which the European sonata canon has been adapted within the national compositional school, where the sonata principle is reinterpreted through the lens of local musical aesthetics and contemporary compositional techniques. The piano sonatas of N. Zakirov, M. Atajanov, N. Giasov, and A. Khashimov are analyzed as representative examples illustrating the diversity of individual approaches and the contributions of these composers to the renewal of the sonata genre at the intersection of cultural traditions.

The findings clarify the position of the piano sonata in the contemporary musical art of Uzbekistan and substantiate its significance as a genre that remains open to reinterpretation, innovation, and further artistic development.

Keywords: *Piano sonata, composer's creativity, form, genre invariant, genre modification, genre synthesis, dramaturgy, monodic thinking, tradition, innovation, musical thinking.*

Жанровая система академической музыки исторически обусловлена как общими художественными тенденциями, так и национально-культурной спецификой. Одним из наиболее показательных феноменов в системе академических жанров конца XX – начала XXI веков является фортепианная соната, сохраняющая высокую степень художественной актуальности в современном музыкальном процессе. Стойкий интерес к данному жанру детерминирован его внутренними характеристиками: структурной гибкостью, богатым семантическим потенциалом и способностью к воплощению глубинных духовно-философских концептов эпохи. Эти качества обеспечили его востребованность в современном композиторском искусстве. В условиях глобализации и культурного многообразия сонатный жанр продолжает функционировать как важнейший инструмент художественного самовыражения.

Эволюция жанра в XX столетии сопряжена с радикальными преобразованиями в области композиционных техник и освоением новых стилевых направлений, что привело к пересмотру принципов формообразования и драматургии. Соната превратилась в арену стилевого взаимодействия – от неоклассики и экспрессионизма до авангарда и постмодернистских стратегий, существенно расширяя границы своих выразительных возможностей и открывая новые интерпретационные перспективы. Семантическая емкость жанра при этом представляется неисчерпаемой: соната способна как воплощать фундаментальные философские идеи, так и служить пространством для индивидуальных авторских замыслов, наполняемых символическими кодами. Таким образом, соната функционирует как открытая структура, подверженная постоянному обновлению и смысловой модификации.

Для анализа особенностей жанра в современном музыкознании ключевое значение имеет методологическая категория «жанрового инварианта». Инвариант, определяемый как совокупность устойчивых признаков и структурно-семантических принципов [1], обеспечивает идентичность жанра на различных исторических этапах. Однако устойчивость не исключает вариативности: именно во взаимодействии константного и изменчивого проявляется динамическая природа сонаты. Сохраняя базовые элементы формообразования, обеспечивающие преемственность с классическим каноном, жанр оказывается открытым к художественным процессам новейшего времени, радикально трансформирующим его семантическое содержание и композиционную логику. Поворотным моментом стал конец XX века, ознаменовавший переход от традиционной формы к модели, воспринимаемой как открытая система. Изменения затронули не только ладогармоническую, ритмическую и фактурную организацию, но и принципы композиционного мышления в целом. Согласно В. Бобровскому, традиционные сонатные формы, вступая в новые фазы развития, обретают иные функциональные соотношения, что закономерно ведет к формированию обновленных структурных моделей [3, 221].

В творчестве композиторов Узбекистана соната выступает не только как средство освоения европейского жанрового канона, но и как пространство для поиска новых художественных решений, уникальных авторских концепций, в которых европейская традиция интегрируется с национальной спецификой и современными композиционными техниками. Жанр становится лабораторией стиля, генерирующей новые художественные смыслы. Исследование отечественной фортепианной сонаты конца XX – начала XXI века целесообразно проводить в плоскости диалога традиций и новаторства: во-первых, как освоение и переосмысление классического жанрового инварианта; во-вторых, как формирование новых концептуальных моделей, возникающих на пересечении культур. Уникальная специфика сонат композиторов Узбекистана проявляется именно в этой диалектике. Этот процесс, отражающий общие закономерности эволюции узбекской музыкальной культуры, находит убедительное теоретическое обоснование в позиции Н. Янов-Яновской, которая справедливо отмечала, что развитие искусства заключается не в отрицании прошлого, а в его преемственном расширении: именно соединение восточных и западных традиций обогащает жанровый фонд узбекской музыки, создавая новые формы и типы звучания [7, 215-216].

Ранний этап развития жанра в Узбекистане (например, сонатины Г.Мушеля и Х.Рахимова) демонстрирует обращение к типовым параметрам и структурно-семантическим признакам классической сонаты, включая трехчастный цикл с контрастным сопоставлением крайних частей и медленной средней. Национальное начало выражается через тематизм, интонационно восходящий к народному мелосу, использование устойчивых ладовых структур и ритмических формул, ассоциирующихся с традиционными жанрами. Важной особенностью является активное применение вариантно-вариационных методов развития, обеспечивающих непрерывность и гибкость музыкальной ткани. В фактурной организации прослеживается стремление к имитации звучания народных инструментов, что достигается посредством использования характерных ритмоформул, специфической регистровки и приемов фортепианной игры. Все это придает произведениям не только национальный колорит, но и подчеркивает процесс формирования узбекской жанровой модели.

Сонатное творчество узбекских композиторов второй половины XX – начала XXI века характеризуется тенденцией к переосмыслению европейского канона и индивидуализации жанра, обусловленной авторскими концепциями и поиском новых художественных моделей. Определяющими факторами выступают использование современных композиторских техник, принципы жанрового синтеза и продуктивное взаимодействие с национальной традицией. Совокупность данных факторов обуславливает появление нетипичных структурных решений и новых драматургических моделей. Идея сонатного цикла остается фундаментальной опорой, однако его классическая трехчастная структура часто подвергается модификациям, что свидетельствует не столько о разрушении канона, сколько о его целенаправленной трансформации в соответствии с эстетикой времени и индивидуальной композиторской установкой.

Среди художественных достижений особое место занимают сочинения Нурилло Закирова. Его сонаты являются образцом, где европейский жанровый инвариант подвергается глубокой трансформации под воздействием новейших композиторских техник и опоры на монодийную традицию. Поиски Н.Закирова в жанре сонаты осуществляются в тесной корреляции с национальным началом, что прослеживается на нескольких уровнях композиторского языка: в тематизме, опирающемся на узбекский мелос; в ритмике, соотносимой с традиционными ритмическими формулами (усулями); в использовании характерных ладогармонических оборотов; в особенностях фактурной организации – имитация звучания народных инструментов. Эти закономерности формируют основу индивидуального стиля композитора и предопределяют специфику авторской трактовки жанра.

Для Н.Закирова характерно свободное отношение к сонатной форме, что является показательной тенденцией современной музыки, где классическая схема преобразуется в

индивидуально интерпретированную модель. Сохраняя фундаментальные закономерности сонатного мышления (тематический и образный контраст, принципы развития), композитор предлагает индивидуальную модель цикла. Типичными для его метода являются принципы моноинтонационности и вариантности, характерные как для современного симфонизма, так и для традиционной монодийной музыки. Моноинтонационность в сочетании с вариантно-вариационными методами позволяет автору выстраивать развернутые формы на основе исходного тематического зерна, обеспечивая преемственность с инвариантом при расширении формотворческих возможностей.

Сонатные опусы Н.Закирова разнообразны по структурной организации. Так, трехчастный цикл Сонаты № 2, имеющей второе название – «Соната–фантазия», примечателен широким привлечением импровизационных принципов изложения и развертывания материала, что обуславливает его свободную трактовку. Аналогичный подход наблюдается и в Сонате № 5. Соната № 3 являет образец обновления классического европейского жанра посредством интеграции как современных техник (сонорика, алеаторика), так и специфики монодийной традиции. Особенности национального формотворчества проявляются во внешней организации цикла (следование от неторопливого движения к энергичному) и внутренней (соотношение стабильного, неизменного и мобильного, вариантно обновляемого начал). Композиция одночастной Сонаты № 4 реализуется посредством контрастно-составной формы, где принцип моноинтонационности обеспечивают сквозное драматургическое развитие, придавая форме черты поэжности. Значимость вариантно-вариационных принципов позволяет говорить о форме второго плана, поскольку большинство разделов функционируют как варианты исходных.

Расширение жанрового концепта сонат Н.Закирова обусловлено активным использованием современных композиционных техник, нотации и опорой на разнообразные стилевые ориентиры (полистилистика: монодия, импрессионизм, современная музыка), что подтверждает существенное расширение жанровых рамок. Таким образом, сонатные опусы Нурилло Закирова представляют собой пример творческого диалога традиции и новаторства, демонстрируя органичное соединение национальной почвенности и современных средств композиторского письма, что способствует концептуальному обновлению жанра и свидетельствует о его высокой жизнеспособности в условиях трансформации музыкального языка и расширении художественного горизонта.

В современном сонатном творчестве одной из примечательных тенденций является стремление к редукции традиционной формы, что выражается в свертывании многочастного цикла до одночастной структуры и сближении с принципами поэжности. Подобная модель прослеживается в Сонате №1 Мухаммаджана Атаджанова, где формообразование подчинено сквозному развитию с чередованием разноплановых разделов, близких по драматургическим функциям разделам сонатного цикла.

Произведение отличается экспрессивностью и смелостью художественного языка, богатством фактурных решений, интенсивностью ладогармонических процессов. При этом композитор достигает внутренней стройности и завершенности формы, совмещая динамику эмоциональных состояний с лаконичностью целого и завершенностью драматургического развития.

Национальный колорит проявляется в выборе средств музыкального языка, интонационном облике основных тем. Тема главной партии выстроена на основе диатонического звукоряда с преобладанием трихордовых и тетрахордовых попевок с постепенным расширением диапазона. Выразительность усиливается благодаря оstinатной ритмоформуле нижнего голоса, в основе которой чередуются интервалы большой септимы и уменьшенной октавы, создающие характерную напряженность звучания. В процессе развития тема насыщается хроматизмами и в вариантно обновленном виде проходит в различных регистрах, что позволяет автору осмыслить монодийную природу национального материала через призму современного композиторского мышления. Побочная тема, выдержанная в жанре ноктюрна, контрастирует с главной своей гибкостью, кантиленной выразительностью,

свободой тематического развертывания. Подобно главной, она также опирается на закономерности монодийного формотворчества.

Соната №1 М.Атаджанова представляет собой оригинальный опыт индивидуальной трактовки жанрового инварианта, демонстрируя потенциал его обновления. Одночастная структура, концентрирующая основные этапы драматургического развития классического цикла, получает новое прочтение в условиях современного художественного мышления, что подтверждает жизнеспособность жанра в контексте глобальных процессов.

Иной опыт обновления европейского канона в композиторской школе Узбекистана, связанный с идеей жанрового синтеза, демонстрирует сонатное творчество Нуриддина Гиясова и Акрама Хашимова. Яркими примерами подобного подхода являются Соната в форме вариаций Н.Гиясова и Соната-экспромт «Буря» А.Хашимова, где сонатность проявляется в гибридном сочетании с другими типами композиционной организации. Именно у этих авторов жанр сонаты предстает как пространство экспериментальных решений, в котором традиционная архитектуроника соотносится с новыми драматургическими установками и современным музыкальным языком.

В сочинении Н.Гиясова исходным принципом становится синтез сонатности и вариационности. Хотя доминирующим параметром является вариационность и сама композиционная модель вариационного цикла, включающая тему и 24 вариации, сонатные закономерности сохраняют структурообразующее значение: экспозиционные, разработочные и репризные функции распределены между группами вариаций, а их сопоставление придает произведению признаки контрастно-составной формы. Важную роль играет противопоставление медитативно-созерцательного и активно-динамичного образных миров, что отражает принципы макормого формообразования, где взаимодействие статического и поступательного начал составляет основу драматургии. Именно это взаимодействие становится движущим импульсом волнообразного развития, обуславливающего масштабность композиции и ее выразительную насыщенность.

Не менее показателен опыт А.Хашимова, предложившего оригинальное решение в сонатном опусе «Буря». Здесь сочетаются признаки сонаты и экспромта, причем ведущую роль играет сонатный принцип, тогда как жанровые черты экспромта выражаются в опоре на трехчастную структуру. Композиция построена на принципе сквозного драматургического развертывания, где последовательное нарастание напряжения охватывает все стадии формы: от экспозиционного показа контрастных тематических образов к их интенсивному конфликтному развитию в разработке и далее – к кульминационной трансформации в репризе и коде. В результате создается впечатление непрерывного импровизационного потока, в котором образная экспрессивность романтического жанра экспромта органично соединяется с логикой сонатного драматургического процесса.

Оба произведения демонстрируют не только обновление жанровой модели сонаты за счет синтеза различных форм, но и индивидуальное претворение национального музыкального мышления. Если у Н.Гиясова сонатность преломляется через принципы вариационного и макормого формообразования, то у А.Хашимова она интегрируется с импровизационным началом экспромта, что свидетельствует о многовекторности развития жанра в современной узбекской музыке.

Таким образом, историческая динамика жанровой системы позволяет рассматривать фортепианную сонату как поле взаимодействия традиций и инноваций. С одной стороны, ее модель сохраняет устойчивые признаки, закрепленные классическим инвариантом, с другой – подвергается модификациям, детерминированными индивидуальной авторской концепцией. В сонатах композиторов Узбекистана второй половины XX–начала XXI веков ключевым является соотношение типизированного и индивидуализированного: несмотря на модификации композиционно-драматургических и семантических параметров, опорным стержнем остается классический архетип сонаты, служащий основой для обновления.

В спектре индивидуальных трактовок в качестве инвариантной категории выступает сонатный принцип как наиболее устойчивый системообразующий элемент, действие которого

проявляется не только на уровне композиционной структуры, но и в организации драматургического развертывания. Его сохранение в качестве жанровой доминанты подтверждает универсальность сонатного мышления, способного интегрировать разнонаправленные стилистические импульсы. При этом классическая сонатная форма оказывается лишь одной из возможных реализаций жанра. Индивидуальные модификации преимущественно возникают в результате жанрового синтеза, либо программного замысла, что свидетельствует о тенденции к расширению функциональных возможностей сонаты, сближающей опыт композиторов Узбекистана с общими процессами развития мировой музыки XX–XXI веков. Вследствие этого сонатное творчество современного периода демонстрирует множественность авторских решений и невозможность редуцировать их к единой схеме.

Соната в творчестве отечественных композиторов предстает как яркое проявление диалектики традиции и новаторства, свидетельствующее о высокой жизнеспособности жанра и его способности интегрировать разнонаправленные художественные стратегии, сохраняя при этом статус жанра высокой интеллектуальной глубины и духовной содержательности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей / ред. В.В. Задерацкий; сост. С.С. Зив. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
4. Давыдова, Т.Ю. Инвариант классической симфонии и его национальные варианты в музыке XX века: автореф...канд. искусствоведения. – Ташкент, 2005. – 28 с.
5. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 224 с.
6. Янов-Яновская, Н.С. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана): монография. – Ташкент: Musiqa, 2019. – 124 с.
7. Янов-Яновская, Н.С. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 2007. – 272 с.

ЧИНАРА ГЕЙДАРОВА ЯШАР КЫЗЫ

Заслуженный артист Азербайджана
Доцент кафедры «Народные инструменты»
Азербайджанской
Национальной Консерватории

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ДАДАШ ДАДАШЕВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация. Основная цель доклада – раскрыть стилистические особенности произведений для народных инструментов азербайджанского композитора Дадаша Дадашева. Знание Д.Дадашевым специфики народных инструментов, безусловно, напрямую связано с его приходом к композиции через игру на таре. В результате исполнительской

деятельности в оркестре народных инструментов, наблюдения за положением инструментов в оркестре и их исполнительскими возможностями на практике, ранние стилистические особенности композитора наиболее отчетливо проявились в 5 сюитах, написанных для оркестра народных инструментов. В зрелые годы, особенно в симфониях, новые стилистические особенности композитора, обратившегося к додекафонии, не затрагивают произведения для народных инструментов. Д. Дадашев не вносит радикальных изменений в свои произведения для национальных инструментов, синтезируя национальные тембры с современными (джазовыми, эстрадными и др.) ритмическими структурами. Д. Дадашев – автор первого в азербайджанской музыке концерта для кануна.

Ключевые слова: азербайджанская музыка, Дадаш Дадашев, народные инструменты

Abstract. The main goal of this paper is to reveal the stylistic features of works for folk instruments by the Azerbaijani composer Dadash Dadashov. The composer's in-depth knowledge of the performance specifics of folk instruments is directly connected to his own experience as a tar player. His long-term work in folk instrument orchestras – together with his practical observation of instrumental placement and performance capabilities – allowed him to develop a distinct compositional approach. These early stylistic characteristics are reflected most clearly in the five suites he composed for folk instrument orchestra.

In his mature period, particularly in his symphonies, Dadashov adopted new stylistic orientations, including the use of dodecaphony. However, these avant-garde techniques did not extend to his works for folk instruments. In this sphere, the composer avoided radical transformations, instead synthesizing national timbral colors with modern rhythmic structures, including those associated with jazz and popular music. Notably, Dadashov is also the author of the first qanun concerto in Azerbaijani music.

Keywords: Azerbaijani music, Dadash Dadashov, folk instruments.

Дадаш Дадашев является одним из наиболее самобытных представителей азербайджанской композиторской школы. Начало его музыкального образования, связанное с освоением игры на таре, предопределило как профессиональное становление, так и формирование индивидуального стиля. Глубокое знание народных инструментов, их исполнительских и оркестровых особенностей оказало существенное влияние на ладово-интонационную структуру, фактуру и звуковую организацию его произведений.

Композитор свободно чувствует себя в жанрах, основанных на синтезе академических, авангардных и эстрадно-джазовых направлений. Творческое наследие Д. Дадашева охватывает широкий круг жанров – от симфонических полотен до камерных и вокальных произведений. Среди наиболее значимых сочинений – симфоническая поэма «Азербайджан», симфония «Памяти азербайджанцев, павших в Великой Отечественной войне», три симфонии (1981, 2006 и 2012 годов), камерная симфония, концерты для народных инструментов (гануна, кяманчи, тара) с симфоническим оркестром, а также ряд камерно-инструментальных и вокальных произведений.

К числу ранних сочинений относятся фортепианные пьесы «Путешествие», «Раздумье», «Этюд-скерцо», вошедшие в педагогический и концертный репертуар, «Адажио и скерцо» для скрипки и фортепиано, а также романсы на стихи Низами. Уже в этот период проявилась зрелость мышления молодого композитора и его стремление к стилевому синтезу.

Дипломная работа композитора – симфоническая поэма «Азербайджан» – получила признание и впервые прозвучала на музыкальном фестивале «Закавказская весна», где была отмечена оригинальностью замысла и глубиной национального звучания. Произведение сразу вошло в концертный репертуар Симфонического оркестра имени У. Гаджибейли, что стало важным событием в творческой биографии композитора и обозначило начало его самостоятельного пути.

Проследивая творческий путь Дадаша Дадашева, можно отметить его особое внимание к симфонической музыке, которая занимает значительное место в его наследии. Первая симфония композитора имеет программный характер и посвящена памяти соотечественников, погибших во Второй мировой войне. Произведение пронизано идеей борьбы и духовного подвига, что сближает его с традициями советской симфонической школы и, в частности, с художественными принципами Д. Шостаковича. В шести частях симфонии использована система звуковых символов, создающих ассоциативный образ героико-драматического противостояния.

После создания первой симфонии композитор на протяжении почти двух десятилетий не обращался к этому жанру, сосредоточившись на камерных и инструментальных формах. Этот временной разрыв не был творческой паузой – напротив, он отражал смену художественных ориентиров и условий, в которых развивалось музыкальное искусство Азербайджана периода обретения независимости. Для нового этапа творчества Дадашева характерно стремление к осмыслению глобальных проблем современности – отношений человека и общества, духовных исканий личности в изменившемся мире. Во второй симфонии, использование серийной техники и элементов сонорности подчёркивает современный характер музыкального языка и придаёт произведению философскую глубину. Д. Дадашев использует современные композиторские техники как средство художественного выражения, органично соединяя с национально-ладовыми и мелодическими структурами. Таким образом, в симфоническом творчестве композитора проявляется стремление к синтезу традиций и новаторства, к поиску индивидуального пути в рамках азербайджанской академической музыки.

Дадаш Дадашев по праву относится к числу тех мастеров, которые свободно владеют языком различных музыкальных жанров и форм. При относительно небольшом количестве симфонических и камерных сочинений каждое из них отличается завершённостью формы, оригинальностью замысла и отказом от самоцитирования, что подчёркивает принципиальную установку композитора на творческое обновление и индивидуальность стиля.

В творчестве Д. Дадашева камерное направление представлено такими интересными и значительными произведениями, как Струнный квартет, Струнное трио, Квартет-поэма, цикл «24 прелюдии», уже вошедшие в учебный и концертный репертуар пианистов и органично сочетающие серийную технику с национальными ладами, Этюд-скерцо, а также цикл «Краски» на слова Расула Рзы, написанный для меццо-сопрано, флейты, фортепиано и виолончели, и баллада «Азербайджан» для голоса и фортепиано на слова Алмаза Йылдырыма. Каждое из этих произведений заняло своё место в музыкальной летописи как ценный образец искусства, и музыковеды отмечают их достоинства. Эти произведения включены в концертный репертуар. Композитор стремился реализовать идею, которую можно считать главной целью его творчества, – воплотить национальную музыкальную интонацию в среде камерной музыки в рамках классических жанров, используя современные технические средства. Следует особо отметить, что один из первых образцов трио, в азербайджанской камерно-инструментальной музыке принадлежит Д. Дадашеву.

Не случайно камерная музыка занимает особое место в его творчестве. Именно здесь в наибольшей степени проявляется интеллектуальная глубина, аналитичность мышления и умение достигать выразительности при экономии средств. Для стиля композитора характерно стремление к лаконизму формы, к концентрации смыслового содержания в пределах ограниченного объёма. В то же время эта сдержанность не исключает эмоциональной насыщенности: за внешней простотой нередко скрывается сложная звуковая организация, продуманная драматургия и богатство ассоциативных связей.

Камерное мышление Дадашева связано с его природным чувством меры и баланса, умением сочетать рациональное и интуитивное начала. В этом отношении его творчество близко к эстетике современного неоклассического направления, в котором сочетаются стремление к ясности формы и глубине содержания. При этом он остаётся верен национальной

традиции, воспринимая её не как цитатный материал, а как живую основу для художественного обновления.

Дадаш Дадашев – один из немногих азербайджанских композиторов, которые одинаково успешно работают в академической и народно-инструментальной сферах. Опыт обучения игре на таре, а также глубокое знание исполнительской специфики традиционных инструментов оказали решающее влияние на формирование его художественного мировоззрения и музыкального языка.

В фортепианных прелюдиях, которые можно отнести к раннему периоду, уже чувствуется интерес композитора к серийной технике. 24 прелюдии, посвящённые Джавдету Гаджиеву, являются одним из заметных достижений композитора в этой области. Они широко используются в педагогическом репертуаре. Продолжая направление художественных поисков своих предшественников, Д. Дадашев применяет в сборнике серийную технику, взяв за основу принцип контраста песенно-танцевальной музыки и мугама.

24 фортепианные прелюдии, занимающие достойное место в учебном и концертном репертуаре пианистов, являются весьма оригинальными и интересными произведениями. В этом цикле композитор применяет различные виды композиторской техники XX века. Автор, освоив общие закономерности серийной техники, в конкретном случае привносит в серийный лад свою собственную интонацию. Тесную связь азербайджанских ладов и серий мы встречаем и в вокальном цикле «Краски», написанном на стихи Расула Рзы. Однако ни в одном из произведений, написанных для народных инструментов, мы не наблюдаем принципов серийной техники и додекафонии, а это качество стоит во главе стилистических особенностей композитора.

Даже когда композитор, не теряющий связей с национальной музыкой и мугамами, применяет серийную технику, он не дистанцируется от национальных ладов. Можно даже сказать, что он применяет новые технические средства именно для создания своей национальной музыки. В камерно-инструментальных произведениях, таких как «Марш Победы», «Марш лётчиков», написанный Д. Дадашевым для духового оркестра, и «Элегия и скерцо» для скрипки и фортепиано, он стремится к единству народности и современности.

Он относится к тем композиторам, которые, процеживая национальное музыкальное наследие через призму индивидуального творчества, сумели создать ценные музыкальные произведения. Связь с азербайджанской народной музыкой повлияла на отдельные элементы (мелодию, звуковысотность, гармонию и т. д.) каждого произведения композитора. Поскольку Д. Дадашев глубоко изучил азербайджанские мугамы и их особенности, сама суть созданных им произведений тоже носит сугубо национальный характер.

Известно, что первый концерт для тары, написанный Гаджи Ханмамедовым в 1952 году, открыл широкие возможности для молодых таристов, стремящихся продемонстрировать новую манеру исполнения и виртуозную технику. Первым студентом музыкального училища, смело вступившим на этот новый путь, стал Дадаш Дадашев: 17-летнему молодому таристу даже довелось исполнить первый концерт для тары с Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени У. Гаджибекова под управлением маэстро Ниязи. В результате Д. Дадашев, окончивший музыкальное училище с отличием, был приглашён в оркестр народных инструментов под руководством выдающегося композитора Саида Рустамова и с энтузиазмом проработал в этом коллективе около 10 лет. Роль этой деятельности в дальнейшем композиторском опыте Дадаша Дадашова была также весьма важна, поскольку годы, проведенные в тесном общении с национальным оркестром, обусловили неугасаемый интерес Дадаша Дадашова к этой области как композитора в целом.

Приход Д. Дадашева таристом в оркестр народных инструментов по приглашению легендарного дирижёра, мастера и композитора Саида Рустамова определил его судьбу. Будучи таристом, Д. Дадашев много гастролирует в составе оркестра, познавая специфику оркестра. В результате он формируется как композитор, чувствующий оркестр народных инструментов. Именно в этой среде он начинает взрослеть как композитор, осваивая партитуру и стиль письма. Произведения, написанные им для этого коллектива, являются

подлинно оригинальными и не выходят из репертуара по сей день. Важное место в творчестве композитора занимают пять сюит, написанных для оркестра народных инструментов.

Композитор является автором 5 крупных сюит, написанных для оркестров народных инструментов в разные годы (1966, 1972, 1983, 2005, 2014), а также ряда известных инструментальных пьес. Эти произведения привлекают внимание свежим взглядом, далеким от шаблонов и широким образно-интонационным диапазоном. Еще одним важным качеством произведений является их полнота оркестрового звучания. Будучи мастером оркестровки, Д.Дадашев обычно хорошо чувствует способы ухода от монотонности, присущей оркестровому стилю таких произведений (унисонное звучание, непропорциональное расположение групп инструментов). Относительно ограниченные возможности оркестров народных инструментов по сравнению с симфоническим оркестром не мешают композитору, а, наоборот, открывают ему возможность максимально реализовать свою творческую фантазию и обширные познания в этой области.

Произведения, написанные для оркестра народных инструментов, отличаются эмоциональной свежестью образов и ритмико-интонационной самобытностью. Известно, что существует большая потребность в произведениях, написанных специально для оркестра народных инструментов, и эта проблема пока не может считаться полностью решенной. Эти произведения – реальный вклад в оркестр, пытающийся решить репертуарную проблему посредством транскрипций и аранжировок.

В настоящее время оркестр народных инструментов – это уже сложившийся коллектив с широким репертуаром, включающим произведения как азербайджанских, так и зарубежных композиторов, и способный даже виртуозно исполнять произведения, в уникальной обработке популярной музыки. Поэтому каждое произведение, написанное для оркестра народных инструментов, можно считать очередным этапом в истории становления оркестра и отражающим этапы его развития.

Подход к музыкальному материалу, столь искусно закрепивший принцип монотематизма, позволяет отнести Д.Дадашова к той ветви азербайджанской композиторской школы, которая отличается мелодическим талантом. Темы сюит демонстрируют систему модуляций, наглядно визуализирующую взаимосвязь разделов мугама с опорными тонами, основанными на азербайджанских ладах. Ведь композитор, оставаясь верным традициям народной музыки, не применяет другие тональности внутри произведения, то есть в чуждые звуковые зоны, выходящие за рамки допустимых в мугамном дестгяхе. Здесь всё происходит в рамках законов мугама, переходов между разделами, возможных направлений и вариантов модуляции, особенностей каданса.

Композитор, использовавший в других своих произведениях сонорность и серийные приёмы, в сюитах для оркестра народных инструментов, стремится к простоте, как и в народных песнях и танцах, сохраняя особенности звучания оркестра. Оркестровые сюиты Д. Дадашева демонстрируют развитие композиторского стиля, совершенствование форм и открытость новаторству, а также побуждают исполнителей к самосовершенствованию и стремлению к совершенству. Если сравнивать сюиты с творческой эволюцией композитора, то наблюдаемый процесс усложнения может также отражать процесс исполнительской эволюции оркестра народных инструментов.

Композитор является автором ряда значительных произведений для национальных инструментов с оркестром – в частности, концертов для тара, кяманчи и гануна. В этих сочинениях проявляется органичное соединение традиционных ладовых структур с элементами современной гармонии и фактуры. Оркестровая ткань строится не по принципу сопровождения, а как равноправный партнёр солирующего инструмента, что позволяет создавать многослойную, полифонически насыщенную звуковую среду.

Сочинение произведений, соответствующие возможностям исполнителей, также является одной из отличительных черт Д.Дадашева. Большой интерес композитора к инструменту канун демонстрирует блестящее скерцо для кануна и фортепиано «Радость Чинары», написанное в 1996 году. Следует также отметить, что произведение стало известным

благодаря первому исполнению Чинары Муталлимовой, автора этих строк. Роль этих произведений в становлении исполнителя, уже удостоенного почетного звания заслуженной артистки, как универсального канунистки, способного играть самый разнообразный репертуара, и в целом в создании нового виртуозного исполнительского стиля, неоспорима. Скерцо для кануна и фортепиано «Радость Чинары» с первого же исполнения стало практически нарицательным. Это произведение – одно из произведений, которое с удовольствием исполняют канунисты разных возрастных категорий.

Каприччио «Пёстрые узоры» для кяманчи и фортепиано (позже композитор, чтобы угодить исполнителю, переименовал произведение в «Смычок Медины») своим созданием словно завершило целую эпоху (1966–2012) написанных для оркестра народных инструментов. Можно сказать, и о другой талантливой молодой исполнительнице – выпускнице Азербайджанской национальной консерватории Медине Шахгельдиевой, выделяющейся виртуозной игрой на кяманче, – что это произведение сыграло значительную роль в её становлении и популярности как исполнительницы. В 2013 году, в рамках V Международного музыкального фестиваля имени У.Гаджибейли, в камерном зале Союза композиторов состоялась памятная премьера каприччио Д.Дадашева «Пёстрые узоры» для кяманчи и фортепиано. Это произведение создало для Медины Шахгельдиевой, исполнившей его с особым энтузиазмом и мастерством, прекрасную основу для того, чтобы «засиять» новыми оттенками. Примечательно, что это блестящее концертное произведение также принесло Медине Шахгельдиевой приглашения на ряд престижных зарубежных фестивалей. Мадина Шахгельдиева, приехавшая в Казань по приглашению Рашида Калимулли, председателя Союза композиторов Татарстана, выдающегося татарского композитора, народного артиста, художественного руководителя «Международного музыкального фестиваля «Евразия», поразила публику великолепным исполнением этого произведения на следующем фестивале.

Конечно, всё вышеперечисленное – прежде всего, успешные результаты тандема композитора и исполнителя. Скерцо «Радость Чинары» и каприччио «Смычок Медины» Дадаша Дадашева регулярно исполняются в репертуаре для кануна и кяманчи, как символ виртуозности. Произведения, написанные для народных инструментов, созданные с учётом особых технических возможностей исполнителей, также способствовали тому, что музыка композитора привнесла инструментальные особенности исполнителей. Теперь новое поколение исполнителей исполняет эти произведения штрихами, не отмеченными в партитуре, но характерными для первых исполнителей.

Дадаш Дадашев – автор первого концерта для кануна и симфонического оркестра («Узоры») в азербайджанской музыке. Думаю, не ошибусь, если назову этот концерт произведением счастливой судьбы для Д.Дадашева. Прежде всего, премьера концерта для кануна (I часть), созданного в 2009 году, состоялась на очень значимом культурном празднике – музыкальном фестивале, организованном в связи с 75-летием Союза композиторов Азербайджана, и привлекла внимание с самого первого исполнения. Позже этот концерт исполнялся на «Днях азербайджанской музыки» в Украине в 2012 году и на «I Музыкальном фестивале композиторов тюркоязычных стран» в Татарстане. Как человек, исполнявший этот концерт, должен отметить, что концерт для кануна Дадаша Дадашева вызвал особый восторг у слушателей и специалистов и по праву удостоился высоких отзывов. Композитор, гармонично сочетающий своеобразный тембр старинного инструмента канун с богатой звуковой палитрой большого симфонического оркестра, добился успешного художественного результата, построив музыкальную фактуру на привлекательных, многовариантных и сложных ритмо-интонационных формулах национальной музыки. Ценные отзывы известных композиторов о достоинствах произведения, несомненно, свидетельствуют об истинном успехе этого произведения Дадаша Дадашева.

В концерте для кануна с оркестром, в котором автор достигает тонкого баланса между виртуозностью солиста и симфонической масштабностью звучания. В партитуре особое место занимают прозрачные фактурные слои, создающие ощущение внутреннего движения и света.

Этот подход близок к эстетике «нового звучания», где важную роль играет тембровая динамика и звуковая пластика.

В рамках концертного жанра, занявшего особое место в музыке XX века, вопросы современности и национальности решаются уникальным образом: здесь мы наблюдаем совершенно новое оркестровое письмо, тембровый выбор, новую гармонию и форму, претерпевшую эволюцию. Главной идеей, породившей концерт, стало перенесение различных приёмов турецкой школы исполнения на кануне в национальную музыку, сохранив при этом основные принципы концертного жанра – яркую исполнительскую эффектность, виртуозность, импровизацию и принцип соревнования оркестра и солиста. Это произведение ближе к симфонии, чем к концертности.

Концертный жанр, написанный для национальных инструментов, возникший на стыке двух контрастных миров – Запада и Востока, доказал, объединив достоинства обоих миров, что эти способы мышления могут существовать бок о бок и в гармонии. Поднятие исполнительской техники на более высокий уровень при сохранении специфических тембровых оттенков и звуковых характеристик инструмента канун – одна из главных достижений произведения. В этом произведении нельзя не ощутить влияние принципов симфонического развития учителя композитора, Дж. Гаджиева. Особо следует отметить мастерство композитора в оркестровке, умение наращивать динамику и доводить произведение до кульминации, чувство соразмерности формы. Одно из главных достоинств этого произведения заключается в том, что своим созданием оно поднимает школу исполнительства на кануне на более высокий профессиональный уровень, одновременно воспитывая исполнителей на кануне, способных адаптироваться к новым требованиям.

В концертах для тара и кяманчи особенно заметно стремление композитора к расширению выразительных возможностей народных инструментов. Он раскрывает их тембровое богатство, применяет нетрадиционные штрихи и регистровые сопоставления, создаёт новые тембровые комбинации в оркестровом контексте. Это свидетельствует о глубоком понимании природы инструментов и об умении воплощать национальные интонации средствами современной музыкальной драматургии.

Оркестровое письмо Дадашева отличается тщательностью и продуманностью. Он умеет работать с массой звучания, достигая гармоничного взаимодействия между народными и академическими инструментами. Его партитуры демонстрируют высокий профессионализм в области оркестровки: тонкое чувство пропорции, умение выстраивать баланс между тембрами и создавать богатую палитру звучаний.

В произведениях для народных инструментов – тара, кяманчи, гануна, балабана и д. Д. Дадашев стремится не к механическому совмещению их с академическими инструментами, а к созданию единого оркестрового организма, в котором традиционные тембры раскрываются в новом акустическом контексте. Этот подход формирует специфическую звуковую эстетику, основанную на синтезе национальных традиций и современных принципов симфонизма.

Концерты Д. Дадашова для кяманчи и тара с симфоническим оркестром, написанные в последний период его творческой карьеры, можно считать новым этапом в исполнительстве на народных инструментах. Эти произведения, требующие от исполнителя виртуозных качеств, находят своё воплощение в ритмических формулах, относящихся практически ко всем стилям современной эпохи. Подчинение исполнительских особенностей народного инструмента ритмической формуле и системе акцентов, принятых в джазовой и поп-музыке, формирует новые требования как к композитору, так и к солисту. Однако поколение, представляющее современных азербайджанских таристов, уже способно отвечать этим требованиям и выйти на мировую арену с совершенно новыми исполнительскими качествами. Эти концерты предъявляют новые требования не только к солистам, но и к оркестру. Именно поэтому упомянутые концерты входят в репертуар престижных оркестров и живут самостоятельной исполнительской жизнью.

Следя за жизнью и творчеством Д. Дадашева, перед нами предстаёт образ композитора, сумевшего реализовать себя. Его произведения регулярно исполняются на съездах, пленумах

и фестивалях Союза композиторов Азербайджана, в эфире. Произведения композитора неоднократно исполнялись и за рубежом: в концертных залах Москвы, Анкары, Парижа, Киева, Минска. В 2005 году ему было присвоено почётное звание «Заслуженного деятеля искусства» Азербайджанской Республики, а в 2008 году – «Народного артиста». В честь 80-летия композитора в республике прошёл трёхдневный фестиваль, и музыкальная общественность вновь смогла услышать все произведения Д. Дадашева. В год 90-летия композитора мы с гордостью желаем ему здоровья и творческих успехов. Ведь он по-прежнему в творческом поиске новых идей.

Дадаш Дадашев композитор азербайджанской композиторской школы, отличающийся своим собственным стилем. Исследование индивидуального стиля композитора, чей творческий путь пришёлся на знаменательный для национальной музыки период, то есть от освоения профессиональных музыкальных жанров и реализации художественных исканий на пути к освоению современных композиторских техник, можно оценить и как попытку изучения истории развития азербайджанской композиторской школы. Произведения Дадаша Дадашева относятся к классическому наследию азербайджанской музыки. Он – композитор, испробовавший себя практически во всех жанрах и чувствующий себя в них комфортно. Будучи по своей природе всегда ищущим новые пути, не довольствуясь найденными новшествами, он избегает повторений. 60-е годы – период подъёма азербайджанской музыкальной культуры, он сыграл свою роль в становлении и обогащении нашей национальной музыкальной культуры, влившись в поток новых поисков. Композитор, сумевший создать свой собственный стиль, добился сближения и обогащения национальных и классических, а также современных традиций. Именно в этом отношении творчество Д. Дадашева способно отражать процессы, происходящие в азербайджанской академической музыке в целом. Идеи, которые он смог реализовать в своих камерных произведениях, сыграли большую роль в развитии инструментальной музыки. В многогранном творчестве композитора следует особо отметить многообразие образов, мелодическую выразительность в сочетании с исполнительскими элементами, оркестровое мастерство, поскольку он умел придать всему этому изящную аранжировку, а также его ощущение безграничности музыкальной структуры. Будучи знатоком мугама и ладов, композитор смог создать индивидуальный, неповторимый стиль с вариациями, импровизации по ладовым ступеням, особым ритмом и переменными метрическими особенностями, сохранив при этом специфику одноголосной мелодики, пришедшей из народной музыки.

Творчество Дадаша Дадашева свидетельствует о зрелости азербайджанской композиторской школы конца XX – начала XXI века. Оно отражает процесс обновления национальной музыкальной традиции, её открытость современным мировым тенденциям и способность сохранять при этом собственную идентичность.

Таким образом, Дадаш Дадашев предстает как композитор, чьё искусство соединяет традицию и новаторство, национальное и универсальное, рациональное и эмоциональное начала. Его вклад в развитие азербайджанской академической музыки заключается не только в создании значительного корпуса произведений, но и в формировании новой художественной парадигмы, основанной на глубоком осмыслении национальной культуры в контексте современного музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s. 2.
2. Ələsgərli K. Ağ işığın sevinc çaları (Dadaş Dadaşov - 75)// “Musiqi dünyası” jurnalı, 2010, 1-2/43 s.98-101 URL:http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1184
3. Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. Dərslik. B.: Ziya NPM, 2014, 198 s.

4. Heydərova Ç.Y. Müasir Azərbaycan musiqisində bəstəkar Dadaş Dadaşovun yaradıcı siması. // "Konservatoriya" jurnalı 2018 № 4 (42) s.47-59. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2018/12/Konservatoriya-2018-4-47-59.pdf>
5. Heydərova Ç.Y. Dadaş Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün süitalarında musiqi formasının təkamülünə dair.// "Konservatoriya" jurnalı 2020 №3 (48). S.25-43. URL:http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2021/04/Konservatoriya_2020-3_25-43.pdf
6. Həsənova N.M. Dadaş Dadaşovun "Çinarənin sevinci" əsərinin forma və ifa xüsusiyyətləri // "Konservatoriya" jurnalı 2016 № 3(33) s.87-94. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/09/Konservatoriya-2016-3-87-94.pdf>
7. Həsənova N.M. Qanun alətində Azərbaycan xalq musiqisinin ifa xüsusiyyətləri. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı – 2018, 36 s. URL:https://aak.gov.az/upload/dissertation/sen/sen_n_hnm_23_01_18.pdf
8. Hüseynova L.Ş. Yüksək meyar və keyfiyyət keşiyində: Dadaş Dadaşovun bəstəkar və müəllim portretinə bəzi ştrixlər // "Konservatoriya" jurnalı, 2015-3, s.6-11 URL:<http://konservatoriya.az/?p=1315>
9. Quliyev O.S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 84 s.
10. Umudov M.M. Alətsünaslıq. Musiqi təmayüllü ali və orta ixtisas məktəbləri üçün Azərbaycan xalq çalğı və simfonik orkestr alətləri üzrə dərslik. B.: Ecoprint, 2016. 146 s.
11. Zöhrabov R.F. Dadaş Dadaşov. / Bəstəkarlarımızın portreti. B.: Gənclik, 1997, s.112-115

Сайтография:

12. Dadaş Dadaşov Qanun və simfonik orkestr üçün Konsert "İlmələr" I hissə İfa edir: Ukrayna Simfonik Orkestri, dirijor: Kərimov Fəxrəddin Solist: Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Çinarə Heydərova. 23.09. 2016. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Gf7YeU650NU>
13. Dadaş Dadaşov Qanun və simfonik orkestr üçün Konsert "İlmələr" II, III hissələr İfa edir: Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri. Dirijor: Kərimov Fəxrəddin Solist: Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti Çinarə Heydərova. URL:https://www.youtube.com/watch?v=BZyG_31tl1E
14. Dadaş Dadaşov "Skerso" ("Çinarənin sevinci"), tar və fortepiano üçün işləyən Cəfər Qafarov. İfa edirlər: Rəhilə Məhərrəmovə – tar, konsertmeyster Gülnarə Teymurzadə. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=U018zvXmm4Y>
15. Dadaş Dadaşov "Skerso"("Çinarənin sevinci"), 17.04. 2016. İfa edir: Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Orkestri. Dirijor: Ağaverdi Paşayev. Solist: Çinarə Heydərova URL:<https://www.youtube.com/watch?v=d0h8QXdMv2A>
16. Dadaş Dadaşov "Əlvan naxışlar" kapriçciosu. Beynəlxalq Avropa-Asiya festivalı. Kazan şəhəri. 12.04.2013. İfa edir: Mədinə Şahgəldiyeva, konsertmeyster Sevinc Kərimova. (8.30-13.55 dəq.) URL:<https://www.youtube.com/watch?v=CUMBukPIyqA>
17. Dadaş Dadaşov "Tar ilə simfonik orkestr üçün Konsert" URL:https://www.youtube.com/watch?v=7p49yc_RB00

ПАВЛОВА-БОРИСОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
«Культурология» Института языков и культуры народов
Северо-Востока РФ, Северо-Восточного
федерального университета имени М. К. Аммосова

ОСНОВОПОЛОЖНИК ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ М.Н. ЖИРКОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Аннотация. *Статья посвящена основоположнику якутской национальной композиторской школы Марку Жиркову (1892-1951) как лидеру творческой интеллигенции Якутии в контексте исторического времени, в которое он жил. Талант, общественная позиция композитора были сформированы еще в ранний период его деятельности, когда он работал на родине, в Вилуйске и реализованы во время его профессиональной деятельности в Якутске. На протяжении всей жизни он был лидером музыкальной интеллигенции Якутии. Личность М.Н. Жиркова формировала среда и эпоха, в которую он жил.*

Ключевые слова: *Марк Жирков, основоположник, якутский композитор, время, музыка, общество, лидер, творческая интеллигенция.*

Abstract. *The article is devoted to Mark Zhirkov (1892–1951), the founder of the Yakut national school of composition, considered as a leader of the creative intelligentsia of Yakutia within the historical context of his time. The composer's talent and civic position were shaped during the early period of his activity, when he worked in his native town of Vilyuisk, and were fully realized during his professional work in Yakutsk. Throughout his life, he remained a leading figure of the musical intelligentsia of Yakutia. The personality of M. N. Zhirkov was formed by the environment and era in which he lived.*

Keywords: *Mark Zhirkov, founder, Yakut composer, time, music, society, leader, creative intelligentsia.*

Марк Николаевич Жирков родился 8 (10) апреля 1892 года в городе Вилуйске. Личность основоположника якутской национальной композиторской школы привлекает к себе внимание необычностью происхождения [1; 2; 3; 4; 5; 7]. Придя с волной казаков-первопроходцев Сибири, его предки осели на берегах Вилуя, пустили корни на якутской земле, ставшей им второй родиной. Казачьи семьи приспособились к суровым климатическим условиям, восприняли местные обычаи, быт, сохраняли свой язык и православную веру. Его отец Николай Семенович, по происхождению казак, исполнял как русские, так и якутские песни. Его мать А.И.Жиркова была якуткой. Прасковья Михайловна, супруга Н.С.Жиркова и мать М.Н.Жиркова, также хорошо пела. Не удивительно, что Марк с детства стал тянуться к музыке.

Любовь к якутскому языку М.Н.Жиркову привила его бабушка по отцовской линии. В гостях у Жирковых бывали знаменитые олонхосуты, Биэчэрэ, Дыгыйар Сэмэн-С. Н.Каратаев, которые исполняли свои знаменитые *олонхо*. Это позволило Марку Николаевичу ориентироваться в богатстве и разнообразии вариантов якутского *олонхо* и сохранить его дух при создании первой национальной оперы «Ньургун Боотур». Благодаря общению в якутской среде М.Н.Жирков смог глубоко познать другие жанры фольклора: *осуокай*, *тойук*, пение в стиле *дьиэрэтии ырыа*.

Велика роль культурной среды Вилуйска в становлении личности М.Н.Жиркова, основателя национальной композиторской школы. Вилуйск – родина композитора М.Н.Жиркова, был тихим провинциальным городком с населением не более полутысячи человек, расположенным посреди якутской тайги. «Бүтэй Бүүлүү» – «Глухой Вилуй» – так называли в народе эти места. Город был расположен на высоком песчаном берегу реки Вилуй, основан в 1634 году енисейскими казаками, а статус города получил в 1822 году. Окрестные земли не подходили для земледелия и скотоводства, возможно поэтому население города стремилось к предпринимательскому, ремесленному, промышленному, культурному развитию.

Происходил активный межкультурный обмен между этническими группами, несмотря на их расположение вдали от крупных дорог, например, между Иркутском и Якутском (Иркутско-Якутский тракт). Состав жителей изначально был неоднородным: чиновники, дворяне, духовенство и горожане. Три категории жителей – казаки, якуты и ссыльные – определяли облик города. Так, наряду с русскими избами, купеческими лавками и кирпичными заводами в Вилуйске стояли якутские юрты, были две церкви и часовня.

Таким образом, создавался изолированный культурный анклав, подпитывавшийся из разных этнических источников. Народные традиции тесно переплетались с элементами профессионального искусства. Несмотря на малочисленность населения, сформировалась городская культура с общественными и религиозными институтами, деловыми и торговыми организациями, значительным количеством учебных заведений разного уровня.

Также стоит отметить, что в этот период с 1862 г. в Вилюйске возросло число ссыльных – польские повстанцы, народники, социал-демократы, большевики. В результате в 1867 году в городе была построена специальная тюрьма. Многие из ссыльных, образованных, неравнодушных людей оказали влияние на жизнь местных жителей и, в частности, семью Жирковых. Еще со времен декабриста М.И.Муравьева-Апостола, открывшего в своей юрте школу для детей вилюйчан, ссыльные были известны своей просветительской деятельностью. Здесь с 1872 по 1884 гг. томился революционный демократ Н.Г.Чернышевский, с которым общался отец композитора Н.С.Жирков, прогуливаясь с ним по вилюйской тайге, а каракозовец П.Ф.Николаев обучил отца композитора грамоте.

М.Н.Жирков родился и вырос в поликультурном центре, Вилюйске, где слились воедино якутская, русская, казачья культуры. И хотя во внешности М.Н.Жиркова преобладали черты могучего и рослого казака, но его ментальность имела также и несомненные якутские черты. Данное обстоятельство и раскрывает необычный феномен М.Н.Жиркова как яркой творческой личности, который выступил своеобразным посредником между музыкальными культурами разных этнических групп.

Нотную грамоту он начал изучать в церковно-приходском училище, куда он поступил в 1899 году. В 1903 году продолжил обучение в Якутском реальном училище в 1903 году, но не смог окончить ее из-за отсутствия финансовых средств. Любитель-«мультиинструменталист», обучавшийся игре на нескольких инструментах, в основном струнных - струнно-щипковых и струнно-смычковых - балалайке, домре, мандолине, гитаре, цитре, скрипке, якутских национальных инструмента, он впоследствии стал композитором и внес значительный вклад в развитие оркестрового исполнительства в Якутии.

Вернувшись в Вилюйск, Марк в 1909 г. организовал первый в республике струнный ансамбль, который впоследствии был преобразован в оркестр. Музыкантами являлись обычные горожане, политссыльные, которые своей игрой иллюстрировали первые показы немого кино в Вилюйске, вносили разнообразие в культурную жизнь города. В тот же период обнаружилось влечение Марка Николаевича к театральному искусству. Его стараниями был создан самодеятельный театральный кружок, в котором он ставил произведения русских классиков.

Так, широко известна постановка в 1913 году в честь 300-летия дома Романовых музыкального спектакля по опере Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя», где роль Ивана Сусанина, своим подвигом спасшего Москву от нашествия поляков, успешно сыграл сам будущий композитор.

Начало XX века характеризуется общественными потрясениями и социальными переворотами. Отдаленный Вилюйск также не оказался в стороне от революционных событий. Марк Жирков работал секретарем уполномоченного Военно-революционного штаба Красной Армии в Вилюйском уезде, записался в добровольцы, с оружием сражался против колчаковцев.

Будучи образованным человеком, владеющим письменной культурой, он был востребован советской властью и занимал различного рода должности – исполняющего обязанности управляющего делами Вилюйского окружного революционного комитета, секретаря-кассира отделения Наркомторгпрома, экономиста-плановика и т.д. Стоял у истоков основания в Вилюйском уезде профсоюзного движения. Дважды избирался делегатом Всеякутского съезда Советов.

Марк Николаевич, как один из активных музыкальных и общественных деятелей, отличался широтой взглядов, большой эрудицией, что позволяло ему сотрудничать с такими выдающимися людьми как краевед П.Х.Староватов, языковед, создатель якутского алфавита

С.А.Новгородов, классик якутской литературы А.Е.Кулаковский, первый якутский театральный художник Г.М.Туралысов, поэт А.А.Иванов-Кюндэ, первый театральный режиссер Д.Д.Большев и др.

Молодая якутская республика наряду с государственно-политическими задачами решала вопросы нового культурного строительства, среди которых одним из важных, насущных вопросов являлось создание якутской профессиональной музыкальной культуры. В соседних регионах, молодых автономиях – у братских народов эти задачи успешно претворялись в жизнь. М.Н.Жирков представил в Народный комитет просвещения Якутской АССР, а затем и в РСФСР подготовленные им предложения «О якутском национальном музыкальном искусстве и о проблемах его развития», которые обусловили понимание руководством республики и федеральных органов необходимости музыкально-культурного строительства в данном регионе. В итоге, Марку Николаевичу было доверено возглавить его основные направления уже на республиканском уровне. Сам Марк Николаевич в полной мере осознавал, что для реализации поставленных задач ему необходимо было овладеть профессиональными музыкальными знаниями.

В 1933 году он одним из первых национальных кадров был направлен для прохождения специального курса обучения в Московскую государственную консерваторию им. П.И.Чайковского. Он прошел обучение по индивидуальному плану у профессора И.И.Дубовского по теории музыки, сольфеджио, гармонии и другим теоретическим предметам, а также у профессора К.В. Квитки по курсу «История музыки народов СССР», у которого, он, очевидно, консультировался и по вопросам, музыкальной этнографии.

М.Н. Жиркову, уже зрелому человеку, учеба давалась нелегко, но экзаменационная комиссия, проведя экзаменационный прослушивания оставила следующее заключение: «Занимаясь сравнительно короткий срок (три года) и не имея никакой теоретической подготовки, кроме элементарного знания нот, тов. Жирков сумел приобрести значительные знания в теоретической области (элементарная теория музыки, гармония, сольфеджио). Кроме того, он приобрел и некоторые исполнительские навыки игры на фортепиано, скрипке и в пении (последнее сверх плана)» [6, 8]. Вдали от родины Марк Жирков проявил себя как инициативный организатор – им было инициировано создание хорового коллектива студентов-якутян, обучавшихся в актерской студии ГИТИСа им. Луначарского. Этот хор выступал с концертами и был отмечен столичной прессой на выступлении в 1936 году на Вечере дружбы народов СССР.

Вернувшись на родину, Марк Жирков с присущими ему энергией и энтузиазмом стал заниматься организацией музыкально-театрального дела в республике. В 1936 году им в составе Якутского национального театра был создан хор, собственно и ставший «эмбрионом», из которого, пройдя эволюционные стадии ускоренного развития – через организацию Якутского музыкально-вокального коллектива (1940-1942), где приезжие специалисты вели подготовку кадров для осуществления оперно-балетных постановок, затем Музыкально-драматического театра (1942–1944), впоследствии Музыкального театра-студии (1944–1948), сформировался ныне широко известный Государственный театр оперы и балета РС(Я).

Возможно, что М.Н. Жирков опередил свое время и такой прорыв в области музыкально-театрального искусства Якутии тогда казался преждевременным, не имеющим прочного фундамента и надежного кадрового обеспечения – данные начинания были вскоре свернуты и развитие музыкально-театрального дела приостановило темпы своего развития на несколько десятилетий вперед. Ныне, Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) носит имя народного писателя Якутии, одного из первых авторов либретто первых якутских опер и балетов Д.К. Сивцева-Суорун-Омоллоона, но не имя его создателя – М.Н. Жиркова, заложившего краеугольный камень в развитие оперного и балетного искусства Якутии. Данное обстоятельство можно объяснить, пожалуй, определенной неосведомленностью органов государственной власти республики в сфере якутского музыкального искусства, недостаточной настойчивостью со стороны земляков первого якутского композитора и определенной позицией невмешательства, очевидно, в силу незнания

актуальности данной проблемы, со стороны профессионального музыкального сообщества региона. Представителей старшего поколения становится все меньше, а молодое поколение воспринимает ситуацию уже как свершившуюся данность.

Из первых артистов хора 1930–1940-х гг. вышла плеяда первых якутских оперных певцов – Анна Егорова, Мария Васильева, Надежда Шепелева, Екатерина Захарова, первый якутский хормейстер Феврония Баишева и многие другие представители музыкальной интеллигенции.

На основе созданного в 1930-е годы в театре инструментального ансамбля М.Н. Жирков организовал первый состав оркестра театра – предтечу симфонического исполнительства в нашей республике. В настоящее время в Республике Саха (Якутия) достаточно успешно развивается академическое инструментальное исполнительство, функционирует Государственная филармония Республики Саха (Якутия).

Большим достижением музыкально-театрального искусства тех лет стала постановка музыкальной драмы «Джулуруйаар Ньургун Боотур», создание которой получило большой резонанс у якутской публики. 16 апреля 1943 года состоялась сотая постановка этого спектакля, имевшая оглушительный успех. Все собранные средства были направлены на строительство танка под названием «Ньургун Боотур». Данный 115 патриотический почин якутян был отмечен правительственной телеграммой от имени Иосифа Сталина.

Вдохновленный успехом постановки Марк Николаевич задумал создание на ее основе первой якутской оперы «Ньургун Боотур». Для сбора народно-песенного музыкального материала с целью использования его в качестве интонационно-мелодической основы будущих сценических произведений по мотивам *олонхо* был организован приезд лучших якутских фольклорных исполнителей, с которыми работала постановочная группа и актерский состав будущей постановки.

В то же время, приступая к работе над данным масштабным замыслом, М.Н. Жирков понимал, что для создания первых в истории якутского музыкального искусства опер, ему необходимо обратиться к сотрудничеству с ведущими советскими композиторами. В этой связи и с целью формирования национального академического репертуара по инициативе Марка Николаевича руководство ЯАССР поддержало организацию творческой бригады деятелей якутской культуры и искусства - в ее состав входили деятели культуры и искусства республики, такие как драматург Суорун Омоллоон, поэт Чагылган, режиссер Василий Местников, артист Иоаким Избеков, народный певец Сергей Зверев и др. - которая в 1944 году установила дружеские контакты с московскими композиторами и за короткий период времени данный пробел в якутской музыкальной литературе был существенно восполнен.

«Метод коллективной работы по государственному заказу для нужд зарождающегося музыкального искусства Якутии творческой бригады авторов, не бывавших ранее в Якутии, не знакомых с её бытом, жизненным укладом и музыкальной культурой, нужен был для быстрого количественного результата – и он был достигнут: всего за два года 23 московских автора написали свыше 260 музыкальных произведений для исполнителей на различных музыкальных инструментах, солистов, ансамблей, хора и оркестра» [3, 82].

Наиболее плодотворным оказалось сотрудничество М.Н. Жиркова с профессором Московской консерватории Г.И. Литинским, в тандеме с которым были созданы первые якутские оперы и балеты: оперы «Ньургун Боотур Стремительный» и «Сыгый Кырынаастыыр», балеты «Полевой цветок», «Алый платочек», а также инструментальные и вокальные сочинения.

М.Н. Жирков настоял на открытии в военные годы, а именно в 1944 г. Республиканской детской музыкальной школы, которая должна была обучать одаренных детей со всей республики основам музыкального искусства. В настоящее время традиции созданной Марком Николаевичем школы были продолжены в Якутском музыкальном колледже (училище) им. М.Н. Жиркова, а затем и в Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия).

Еще одна грань масштабной по своим размерам деятельности композитора – пионерские шаги в якутском музыкознании. Помимо собирательской деятельности по записи

якутского музыкального фольклора, его обработок и выпуска одних из первых нотных сборников якутских народных песен, таких как «Саха ырыалара» (1948) совместно с Г.Лобачевым и «Якутские народные песни» под редакцией А. Мазаева (1958), Марк Николаевич Жирков по сути стал основоположником якутской музыкальной науки, а именно этномузыковедения.

В последние годы жизни Марк Жирков перешел на работу заведующим сектором искусствоведения в Институт языка, литературы и истории Якутской базы АН СССР. Здесь он предпринял попытку обобщить накопленные им знания и материал о якутской музыке. На годы работы в институте приходится тесное сотрудничество с крупными якутскими учеными З.В. Гоголевым, Е.И. Убрятовой, П.П. Барашковым, М.Я. Жорницкой, художником М.М. Носовым. Даже отойдя от работы в театре, Марк Жирков сохранит свои лидерские позиции в музыкальных и театральных кругах республики, среди творческой интеллигенции.

В 1981 году была издана монография М.Н. Жиркова «Якутская народная музыка». В ней приводятся исторические сведения о развитии музыкальной культуры якутов, описано бытование народной музыки, проведена ее классификация, особо подчеркнуто влияние русской народной музыкальной традиции.

Таким образом, подводя итоги данной главы необходимо отметить, что М.Н.Жирков оказал решающее влияние на развитие якутского профессионального музыкального искусства и культуры:

- был известным общественным и государственным деятелем;
- являлся выдающимся организатором музыкального дела в ЯАССР;
- выступил в качестве создателя музыкального театра в Якутии;
- заложил основы музыкального образования в нашей республике;
- стал первым якутским композитором, автором – в сотрудничестве с Г.И.Литинским – первых якутских опер и балетов, вокальных и инструментальных сочинений;
- стоял у истоков якутской музыкальной науки.

Многоаспектность его общественной и творческой жизни является безусловным феноменом якутской музыкальной культуры.

Благодаря Марку Николаевичу якутская музыкальная культура сегодня имеет национальную композиторскую музыку, оркестровое, хоровое исполнительство, современное якутское музыковедение, Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия), Якутский музыкальный колледж (училище) им. М.Н.Жиркова, Высшую школу музыки РС(Я) (институт) им. В.А.Босикова, развитую систему музыкального образования. Жизнь и деятельность М.Н.Жиркова послужила последующим поколениям музыкантов Якутии, всем жителям нашей республики образцом истинного служения музыкальной культуре родного народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Санников В.И. О жизни и деятельности М.Н. Жиркова. Якутск: Кн. изд-во, 1987. 80 с.
2. Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. Якутск: Бичик, 1994. 160 с.
3. Павлова-Борисова Т.В. Первый якутский композитор Марк Жирков. Якутск, Бичик, 2017. 136 с.
4. Павлова-Борисова Т.В. Роль этнокультурной среды г.Вилуйска в становлении личности основоположника якутской национальной композиторской школы М.Н. Жиркова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. №3-2 (77). С.116–118.
5. Марк Николаевич Жирков: документы, фотографии. Якутск: Алаас, 2017. 248 с.
6. Павлова-Борисова Т.В. Издание «Собрания сочинений» первого якутского композитора М.Н. Жиркова // Жирков М.Н. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т.1. Якутск, 2017.
7. Павлова-Борисова Т.В. Опера-олонхо М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского «Нюргун Боотур» // Жирков М.Н. Собрание сочинений. В 10 т. Т.4. М.: Наука, 2020. С.5–15.

ПЕТРЕНКО ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА
педагог высшей категории отдела «Музыкальная литература»
Республиканской специализированной
музыкальной школы им.В.А.Успенского,
член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана

НАРОДНАЯ МУЗЫКА КАК МОДЕЛЬ ДЛЯ СОЗДАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Б.БАРТОКА)

Аннотация. *Творчество гениального венгерского композитора-новатора XX века Б.Бартока позволяет композиторам национальных школ воспринимать фольклор как самостность и, одновременно, видеть в нем богатейший источник, стимулирующий художника в поисках собственного стиля. Тем самым Б.Барток указывает пути решения актуальной в условиях ускоренного развития задачи органичного соединения наследия с композиторской традицией.*

Ключевые слов: *Барток, композитор, фольклор, новаторство, традиции, идея, композиторская школа, композиторская техника, Узбекистан.*

Abstract. *The work of Bela Bartok, the brilliant Hungarian composer and innovator of the 20th century, enables composers of national schools to perceive folklore both as a marker of originality and as a rich source that stimulates the artist in the search for an individual style. In this way, Bartók indicates the pathways to resolving the problem of organically integrating heritage with compositional tradition – a task that remains highly relevant in the context of accelerated cultural development.*

Keywords: *Bartok, composer, folklore, innovation, tradition, idea, composer school, composer technique, Uzbekistan.*

В творчестве одной из ключевых фигур музыкальной культуры XX столетия, венгерского композитора-новатора Белы Бартока важнейшим источником обновления и вдохновения, давшим жизнь практически всем сторонам музыкального языка, стал фольклор разных народов.

В сравнении с некоторыми композиторами, для которых обращение к фольклору было явлением преходящим, венгерский Мастер не прекращал научной и творческой работы над народной музыкой на протяжении всей своей жизни. Видимо, эта многолетняя привязанность Бартока к фольклору вызвала снисходительно-пренебрежительные слова И.Стравинского: «Я никогда не мог бы разделить его продолжающейся всю жизнь любви к венгерскому фольклору. Это увлечение, разумеется, было искренним и трогательным, но мне оно казалось необъяснимым для столь крупного музыканта» [15, 96].

Жизнь показала, что результаты творческой деятельности Бартока, плоды его любви к фольклору, опровергли эту точку зрения. Ведь истинно национальным может стать только тот художник, творчество которого хранит память о культуре своего народа.

В своей статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» Барток выделяет три формы подобного процесса. Так, суть первой формы заключается в том, что «композитор использует крестьянскую мелодию без изменений или слегка варьируя ее, снабжая аккомпанементом, иногда обрамляя вступлениями и заключением» [8, 249].

Вторая форма определяется тем, что «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию» [8, 249]. Образец такого влияния фольклора на профессиональную музыку Барток видит в творчестве Игоря Стравинского «русского» периода.

Третья форма: «В произведениях нет ни крестьянских мелодий, ни их имитаций, но они наполнены атмосферой крестьянской музыки» [8, 249]. По мнению Бартока, эта форма наиболее ярко представлена в сочинениях Золтана Кодаи.

Очевидно, что нет принципиального различия между второй и третьей формами: обе они могут быть реализованы, если «композитор отлично изучил музыкальный язык крестьян и владеет им с совершенством, как поэт – родным языком» [8, 249].

Таким образом, подход Бартока к фольклору можно определить, как «конструктивный», «рациональный»: он направлен на глубочайшее постижение различных музыкально-языковых сторон народной музыки, которые в итоге проецируются на область тематизма, ритма, многоголосной организации, композиции в собственных сочинениях.

Что же увидел Барток в народной музыке? Что подсказало увиденное?

«Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло освободиться из-под единовластия мажора-минорной системы, - читаем у Бартока в «Автобиографии». Оказалось, что древние лады, давно уже не применяемые в нашей художественной практике, отнюдь не утратили своей жизнеспособности. Применение их сделало возможным новые гармонические комбинации». [5, 95]

Данное наблюдение кажется нам весьма важным. Как известно, определяющим в раскрытии национальных особенностей музыкального языка композитора является ладовая система. Лад также выступает в роли своеобразного музыкально-стилистического «индикатора» стиля и, даже, эпохи.

Исследователи-фольклористы и, в частности, соратник Б.Бартока Золтан Кодаи отмечали определенную связь между некоторыми особенностями венгерского языка и ладовыми структурами венгерского фольклора. Так, ведущая роль гласных в языках финно-угорской группы приводит к распространению так называемого «силлабического пения». Это, в свою очередь, предопределяет потенциальное равноправие каждой ступени лада, что, в конечном итоге, подводит к политоникальности. Господство узкообъемных попевок-трихордов без крупноинтервального и обостренно-полутонового интонирования связывается с «нисходящей волной» в венгерском речевом интонировании.

Ладозвукорядные структуры венгерской крестьянской музыки Барток делит на две группы, относящиеся к разным историческим пластам. К первой относятся «определенный, завезенный нами из Азии старинный пятиступенный звукоряд /пентатоника/» [7, 34]. Кстати, и согласно сведениям, содержащимся в труде З.Кодаи «Венгерская крестьянская музыка», древнейшим ладовым образованием венгерской музыки и «первоначальной инстинктивной формой выражения венгерской национальной ~~мелодии~~» [10, 34] является пентатоника.

Как отмечал Барток: «Определенная система пентатоники и так называемая «нисходящая» мелодическая структура представляет собой основные характерные черты старейших венгерских народных мелодий» [6, 13]. Думается, что в каком-то смысле семантика пентатоники также связана с национально-лингвистическими особенностями, в частности, со спокойно-сдержанной манерой венгерского речевого интонирования.

Вторую группу составили лады «новой венгерской музыки»: «часто встречается натуральный мажор, так называемый дорийский и эолийский, реже миксолидийский, еще реже – фригийский» [7, 12]. Следует указать, что типичным для венгерской народной музыки, наряду с пентатоникой, считается лидийско-миксолидийский лад. Он получил столь широкое распространение в творчестве Бартока, что Ю.Холопов назвал его «бартоковским» [14, 254].

Ко второй группе композитор относил также и многозвучные полиладовые структуры. По его наблюдению: «Это свойство /полиладовость – Т.П./ заложено в самой народной музыке» [7, 91]. Необходимо подчеркнуть, что по мнению Ю.Холопова, «полиладовость следует считать характерным признаком бартоковского ладового мышления» [14, 254].

Какие же особенности вышеназванных ладов «сделали возможным новые гармонические комбинации»?

Наиважнейшее наблюдение, послужившее одним из оснований для переориентации в области ладотональной и многоголосной организации, касалось роли квинты: «В большинстве этих ладов квинта не играет господствующей роли, как в мажоре или в миноре. Этот факт оказал большое влияние на наш метод гармонизации. Последовательность тоники и доминанты, столь знакомая нам по классической музыке, здесь во многом теряет свою самостоятельность» [4, 253]. Указанная Бартоком роль квинты, на наш взгляд, наряду с другими обстоятельствами, обусловила появление нетерцовой вертикали.

Квинте Барток как бы противопоставляет кварту, разносторонне представленную в народной венгерской мелодике – песенной и инструментальной. Подчеркнем, однако, что Барток выделяет кварту не просто как интервал, способный, в совокупности с другими факторами, определить характерный «венгерский» колорит тематизма. Он видит в кварте основу для построения вертикали. По словам композитора, «накопление кварт явилось толчком к образованию квартаккордов» [8, 248]. Появление такой вертикали следует рассматривать в русле типичных для XX века поисков единства горизонтали и вертикали. Единство мыслилось на основе интеграции: «Нет ничего естественнее того, чтобы равноценное в последовательности попытается воспринять как равноценное в одновременности» [8, 248].

Другой заслуживающий внимания интервал – септима (большая и малая). Она выступает как интервал, равный по значению терции и квинте, а также суммарный (ч.4+ч.4) или очерчивающий контуры той или иной попевок. Барток свободно использует септиму, возводит ее в ранг консонанса: «Малая септима звукоряда, особенно в пентатонических мелодиях, имеет консонантный характер» [4, 253].

Приметная черта в звуковысотной сфере связана с тригоном, который, по мнению исследователей, стал одним из важнейших выразительных и конструктивных элементов стиля композитора. Генетические корни бартоковской трионовости следует искать в фольклоре, в частности, в румынском и словацком. При изучении его Барток столкнулся со свободным применением названного интервала, что подтолкнуло его к разнообразному использованию увеличенной кварты и уменьшенной квинты в собственной практике. Барток пишет: «В румынских и словацких народных песнях мы наблюдаем очень интересную трактовку тригона: во-первых, миксолидийский с малой септимой, а во-вторых, - лидийский... Эти формулы породили свободное использование увеличенной кварты, уменьшенной квинты и соответствующих гармоний».

Для интонационного облика крестьянской музыки и, соответственно, бартоковской мелодики, показательны трихордовые структуры в кварте и квинте. Имеют место трихорды в тритоне.

Очевидно, постижение особенностей ладовой основы народной музыки и использование открытого в собственном творчестве – «верный» путь к «освобождению от единовластия мажора-минора». Однако для Бартока данное освобождение вовсе не означало отказа от тональной организации, которую в известной степени символизировала мажоро-минорная система. Композитор отмечал: «Наша народная музыка исключительно тональна, хотя и не в духе чистой мажоро-минорной тональности. Атональная народная музыка, по-своему, немислима. Поскольку наше творчество опирается на такую тональную основу, наши произведения, естественно, также носят ярко выраженный тональный характер» [4, 257]. Это утверждение представляется весьма важным, поскольку в период кризиса тональности и расцвета атональности народная музыка укрепила Бартока в том, что музыка может быть тонально организована.

Наблюдения Бартока касаются и некоторых конструктивных принципов венгерского мелодического творчества. Один из них, если характеризовать его с привычных позиций – обращение. Заметим, однако, что в народном «исполнении» он выглядит несколько иначе, нежели у композитора: нет строго соответствия между тем, что можно

назвать обращаемым и обращенным; есть только подобие, которое обнаруживается в рисунке отдельных фраз [см. 9].

Прием обращения используется Бартоком последовательно и разносторонне. Но было бы неправомерно связывать его происхождение только с фольклором: безусловно и влияние полифонической техники, которой великолепно владел композитор. Обращение – явление симметрии в ее зеркальном выражении. Как известно, в музыке XX века симметрия стала наиважнейшим способом музыкальной организации – построение ладов, тем-мелодий, вертикальных комплексов, многоголосия, формы. Может быть, ни один из новаторов прошлого столетия не прибегал к симметрии, как порождающему и организующему началу, столь охотно, как Барток [см. об этом 1, 2, 3].

Именно поэтому следует указать на различные фольклорные предпосылки композиторского приема. Надо думать, что столь вдумчивый художник увидел в народной мелодике не только зеркальную симметрию, но и другое проявление симметрической техники – повторение узкообъемного, чаще в диапазоне кварты, мелодического построения на новой высоте. Описанные феномены симметрии в венгерской мелодике можно рассматривать как специфическое проявление вариационности. Иногда она служит отправной точкой для продвижения, связанного с обновлением. Указание на связь симметрии и продвижения с вариационностью призвано подчеркнуть, сколь широк диапазон, в котором «работает» принцип вариационности в венгерской крестьянской музыке. Не углубляясь далее в область вариационных отношений, заметим, что они очень активны на основных масштабных уровнях – от попевок до целого. Активность и разнообразие вариационных отношений в фольклоре, безусловно, послужили импульсом к развитию бартоковской вариационной техники.

Фольклор, продемонстрировав поразительную ритмическую свободу и богатство ритмических комбинаций, повлиял на метроритмическую сторону музыки композитора. «Я мог бы еще упомянуть прямо-таки беспримерное многообразие ритмов в этих народных песнях, – писал Б. Барток. – В мелодиях */parlando rubato/* обращает на себя внимание поразительная ритмическая свобода. Даже в мелодиях с четким танцевальным ритмом мы встречаем своеобразные ритмические комбинации. Само собой разумеется, эти обстоятельства раскрыли нам новые ритмические возможности» [5, 95]. Композитор констатировал нерегулярность метроритмической организации как одну из специфических черт народной музыки: «Часть собранных мною мелодий изобилует разнообразными ритмическими фигурами и переменными размерами» [5, 95]. Так что с полным правом нерегулярность ритмики Бартока можно рассматривать как отражение одного из свойств народной музыки.

Известно, что свое предназначение Барток видел в обновлении венгерской музыки и, в каком-то смысле, находившегося к началу XX века в кризисном состоянии европейского музыкального искусства в целом. Заметим, что идея обновления «вита в воздухе» и во многом определила общую атмосферу в искусстве первой половины прошлого столетия. Возникновение ее, по мнению исследователей, связано с ситуацией кризиса, сложившейся в постромантическую эпоху в музыке.

Барток – художник XX столетия и сын своего народа. И потому идеи обновления и создания «специфически венгерского» составили тот эстетический «фундамент», на котором сложилась бартоковская «установка» на новации.

Идея обновления ведет к поискам источников обновления. По ознакомлении с различными музыковедческими материалами и работами самого Бартока можно говорить о том, что важнейшим источником обновления музыкального языка для композитора стал крестьянский фольклор – прежде всего, венгерский, а также других народов. Мысль Бартока направлена на постижение основ народного музыкального мышления и возможностей использования, открытого в композиторском творчестве. Важным представляется то, что в наследии самого композитора это воздействие было тотальным и весьма глубоким.

Композитор также полагал, что обращение к древним пластам народной музыки – выход из создавшегося к началу XX века кризиса в искусстве не только для венгерской, но и

для всей современной музыки: «... наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия народной музыки» [5, 95].

Подчеркнем, что венгерский композитор особо акцентировал значение устного творчества неевропейских народов для процессов обновления средств выразительности: «Наше счастье, что мы живем на границе с Азией: здесь еще в изобилии имеется народная музыка, способная влить свежую кровь в одряхлевшую европейскую музыку» [7, 98].

Другим важным источником обновления собственного творчества Барток считал традиции европейской композиторской школы. Из сокровищницы композиторского искусства он почерпнул все то, что могло быть органично соединено с особенностями народной музыки.

Очевидно, что сверхзадача, поставленная Бартоком, пути и способы ее решения – создание национального музыкального искусства на основе активного взаимодействия композиторского творчества и народной музыки, – совпадают с целями, преследуемыми представителями молодых национальных композиторских школ. Именно поэтому творчество Б.Бартока оказывает такое огромное воздействие: в 1950-1960е годы данное воздействие породило «новую фольклорную волну» в творчестве советских композиторов, начиная с 1960-х годов новые веяния стали наблюдаться в творчестве композиторов Закавказья, а на рубеже 1970-1980х годов – в Центральноазиатском регионе.

И в завершение особо хочется отметить, что Барток неоднократно указывал на «двойной корень», двуетидную основу своего творчества. В этой связи возникает вопрос: что же было первотолчком – фольклор или профессиональная традиция? Ответ находим у Бартока: «Мы творили, следуя природе. Ведь крестьянская музыка – явление природы» [4, 256]. Таким образом, народная музыка, являясь совершенным художественным организмом, излучала импульсы, которые послужили фундаментом столь же совершенной системы, созданной уже композитором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова А. О принципах симметрии в композиторской технике Бартока: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1972
2. Александрова Л. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве. – Новосибирск, 1995
3. Александрова Л. О значении квартовой гармонии в сочинениях Б.Бартока / Научно-методические записки. Вып. V. – Новосибирск, 1970
4. Барток Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка/ Бела Барток. Сборник статей - М., 1977
5. Барток Б. Автобиография / Советская музыка, 1965 № 12
6. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. – М., 1959
7. Барток Б. Избранные письма. – М., 1988
8. Барток Б. Музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966
9. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени/ Бела Барток. Сборник статей. - М., 1977 - с. 245-249
10. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. – М., 1981
11. Кодай З. Венгерская народная музыка. – Будапешт, 1961
12. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972
13. Петренко Т. Сочиняй как Барток. В чем ценность творческого метода композитора – [б.м.]: Издательские решения, 2020. – 124 с.
14. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. - М., 1974
15. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт, 1971

ӘБІЛХАҚАТ ЕСПАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ӘН ЖАНРЫ – ҰЛТТЫҚ ПЕН ЗАМАНАУИДЫҢ СИНТЕЗ ҮЛГІСІ

Андатпа. Бұл ғылыми мақала XX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ кәсіби музыкасының көрнекті өкілі Әбілхат Еспаевтың шығармашылық болмысы мен ұлттық музыкалық мәдениеттегі рөлін саралауға арналған. Зерттеудің басты бағыты – композитордың көркемдік дүниетанымын, музыкалық тілінің құрылымдық ерекшеліктерін және ұлттық интонациялық дәстүрлерді заманауи стильдік ізденістермен сабақтастыру тәсілдерін анықтау. Бұл жұмыста Еспаевтың вокалдық және сахналық шығармалары арқылы оның музыкасының әлеуметтік және эстетикалық табиғатын ашылған. Зерттеу барысында «Маржан қыз», «Жастар мерекесі», «Ұстазым менің» сияқты туындылар мысалында композитордың қазақ мәдениетіне енгізген жаңашылдығы мен дәстүр сабақтастығын сақтау ұстанымы айқындалады. Мақалада Еспаев мұрасының қазіргі музыкалық білім мен орындаушылық тәжірибеде, сондай-ақ ұлттық өнерді жаңғырту ісіндегі тәрбиелік және мәдени маңызы негізделеді.

Түйінді сөздер: Әбілхат Еспаев, қазақ кәсіби музыкасы, көркемдік дүниетаным, интонациялық дәстүр, музыкалық стиль, жаңашылдық, мәдени сабақтастық.

Аннотация. Данная статья посвящена творческому наследию и художественному мировоззрению выдающегося представителя казахской профессиональной музыки второй половины XX века Абилахата Еспаева. Основное направление исследования заключается в определении структурных особенностей его музыкального языка, специфики интонационных традиций и способов их синтеза с современными стилевыми поисками. В работе раскрывается социально-эстетическую природу музыки композитора через анализ его вокальных и сценических произведений. На примере песен «Маржан қыз», «Жастар мерекесі» и «Ұстазым менің» показаны новаторские принципы и стремление Еспаева сохранить преемственность национальных традиций в условиях обновления музыкального языка. В статье обосновывается воспитательное и культурное значение творчества композитора в системе современного музыкального образования и в процессе возрождения национального искусства.

Ключевые слова: Абилахат Еспаев, казахская профессиональная музыка, художественное мировоззрение, интонационная традиция, музыкальный стиль, новаторство, культурная преемственность.

Abstract. This article explores the creative legacy and artistic worldview of Abilakhat Espayev, a prominent representative of Kazakh professional music in the second half of the 20th century. The study focuses on identifying the structural features of his musical language, the specificity of intonational traditions, and the ways they are integrated with contemporary stylistic innovations. The author reveals the social and aesthetic nature of Espayev's music through the analysis of his vocal and stage works. Using examples such as "Marzhan Kyz", "Zhastar Merekesi", and "Ustazym Menin", the article demonstrates the composer's innovative approach and his commitment to preserving national continuity within the modern musical context. The research substantiates the educational and cultural significance of Espayev's oeuvre for contemporary music education and its vital role in the revival and modernization of Kazakh national art.

Keywords: Abilakhat Espayev, Kazakh professional music, artistic worldview, intonational tradition, musical style, innovation, cultural continuity.

Әбілахат Еспаевтың музыкалық қызметі мен жеке өмірі қазақ қоғамындағы көптеген мәдени үрдістерге үйлесімді сәуле түсірді. Ол қазақтың ұлттық рухын музыка арқылы жеткізуге барын салды және мұрагерлерінің өнерге деген сүйіспеншілігін оятты. Басқаша айтқанда, оның шығармашылығы мен өнерге қоса, азаматтық ұстанымы да қазақ музыка өнерінің дамуында маңызды орын алды.

Композитордың шығармашылығы қазақтың ұлттық музыкалық дәстүрлеріне негізделгенімен, сонымен қатар ол жаңа мотивтер мен форма іздестіруге де ұмтылды. Оның "Маржан қыз", "Жастар мерекесі", "Шофер келді қырманға", "Әлі есімде" сияқты әндері қазақ музыкалық өнерінің жемісі ретінде халық жүрегінен орын алды. Сонымен бірге Қ.Аманжоловтың «Досымның үйленуі», С.Адамбековтің «Күн мен көлеңке» және Ә.Тәжібаевтың «Той боларда» спектакльдеріне музыкалар жазуы көпқырлы композитор екенін көрсетті.

1953 жылдан бастап Әбілахат Қазақ радиосында музыкалық редактор лауазымында қызмет етті. Бұл позицияда ол қазақ музыкасын дамытуға көп еңбек жұмсады, сондай-ақ жастарға арналған әндер мен циклдар жасады. Оның ретро циклдері мен радиожобаларға арналған әуендері қазақ музыкалы

қ мұрасын сақтап, оны жаңа буынға жеткізуге үлкен үлес қосты. Әбілахаттың адамгершілігі мен нәзік мінез-құлқы кәсіби өміріндегі маңызды факторлар болды, олар оның әріптестері мен шәкірттері арасында үлкен құрметке ие болды [1].

Бұл зерттеу жұмысы қазақ музыка өнерінің көрнекті тұлғасы Әбілахат Еспаевтың өмірі мен шығармашылығын жан-жақты қарастыруға бағытталған.

Мақаладағы басты мақсат – композитордың тұлғалық және шығармашылық қырларын ашу арқылы әндерін қазақ музыкалық мәдениетіндегі ұлттық пен заманауидың синтез үлгісі ретінде талдау болып табылады.

Әбілахат Еспаевтың шығармалары, әсіресе соғыс жылдары және одан кейінгі кезеңдегі туындылары, қазақтың ұлттық рухы мен дәстүрін сақтауда ерекше орын алады. Әрбір туындының әлеуметтік-мәдени контексті, туындау себептері және халық арасындағы қабылдану ерекшеліктері туралы мағлұмат беруді мақсат етеміз.

Зерттеудің өзектілігі – композитор мұрасын бүгінгі жастар арасында кеңінен насихаттау қажеттілігімен айқындалады. Қазіргі жаһандану үдерісі ұлттық мәдени құндылықтарды жаңғырту мен сақтауды талап етеді.

Осылайша, мақалада Әбілахат Еспаевтың музыкалық мұрасы жан-жақты талданып, оның қазақ мәдениетіндегі тарихи және жаңашылдық мәні айқындалады. Бұл зерттеу қазіргі заманғы мәдени үрдістер аясында ұлттық дәстүрлерге деген қызығушылықты арттыруға өз үлесін қосады.

Еспаевтың әндері – қазақ музыкасының алтын қорына кіреді. Оның шығармалары халық арасында кеңінен танылып, әр түрлі әлеуметтік және мәдени кезеңдерде тыңдаушылардың көңіл-күйін қалыптастыруда ерекше рөл атқарды. Әбілахаттың шығармашылығы қазақ музыкалық дәстүрін сақтап қана қоймай, сонымен бірге оны қазіргі заман талабына сай жаңғыртты. Ал әндері халықтың күнделікті тұрмысынан алынған тақырыптар мен көңіл күйді жеткізуге бағытталды, бұл оларды тыңдаушыларға өте жақын және түсінікті етті [2].

Әбілахаттың алғашқы әндері соғыс кезеңінің рухани азығы болды. Бұл жылдары қазақ жастары үшін музыка тек көркем өнер ғана емес, сонымен қатар рухты көтерудің, ұлттық бірлікті нығайтудың құралына айналды. Әбілахаттың 1942 жылы мектепте жазған «Туған ел» әні дәл осындай патриоттық сезімнің көрінісі болды және халық жүрегіне жол тапты [3]. Соғысқа кіріскен кезеңде оның шығармашылық еңбектері кеңінен таралып, елдің ауыр жағдайында үміт пен жігер сыйлады. Әндеріндегі қарапайымдылық пен шынайылық оларды баршаға түсінікті әрі әсерлі етті.

Соғыс жылдарындағы музыканттар шығармашылығы мемлекет пен халықтың рухани тұрғыдан қолдауына бағытталды. Әбілахат та осындай мақсатпен әндер жазып, сол кезеңнің ерекшеліктерін музыкаға сіңірді. Оның әндері басына қиындық түскен халыққа тыныштық пен үміт берді, сол кезде туған әндердің тақырыбы көбінесе ерлік, достық пен бейбітшілік туралы болды. Бұл шығармалар арқылы композитор соғыстың ауыр кезеңінде адамдардың рухын көтеруге үлес қосты және өзінің кәсіби дамуының негізін қалады.

Әскери қызмет кезінде де Әбілахат жанына жақын, халықтың қарапайым өмірінен шабыт алған шығармалар туындады. Оның әскер қатарында болғандығы музыкадағы терең лиризм мен экспрессияның пайда болуына себеп болды. Командалық рух пен жеке адам тағдыры арасындағы қайшылықтар композитордың ендігі шығармашылығында айқын көрініс тапты. Осы кезеңде жазылған әндерде батырлық пен адамгершілік мотивтері ерекше алға шығып, халық музыкасының даму жолына жаңа леп берді [5].

Әскери тәжірибеден кейін композитор өзінің музыкалық білімін жетілдіру үшін Консерваторияда композицияны терең меңгерді. Бұл білім оны заманауи музыка тіліне қадам басуға мүмкіндік берді, бірақ Әбілахаттың негізгі бағыты ұлттық дәстүрлерден алыстамады. Оның алғашқы шығармалары балладалар мен романс түрінде де көрінді, әдебиетпен тығыз байланыста дамыды. Қазақ поэзиясының классиктері мен замандастарының шығармашылығын әнге айналдыруы оның кең ауқымды музыкалық тілге ие екенін көрсетті.

Әбілахат Еспаевтың алғашқы шығармашылығының ерекшелігі – қазақ музыка мәдениетінде жаңа бағыттарды қалыптастыруға ұмтылуы болды. Ол халықтық мелодиялар мен заманауи композиторлық әдістерді біріктіре отырып, жаңа музыкалық шығарма үлгілерін жасады. Оның әндері халық арасында кең таралып, еліміздің мәдени өміріне серпін берді. Осылайша, композитордың алғашқы кезеңдегі туындылары ұлттық музыкаға тың серпін қосып, шығармашылық жолының негізін қалады.

Композитордың туындылары көбінесе ауыл мен қаланың өмірінен сыр шертеді, әндерінде халықтың қуанышы мен қайғысы, еңбек пен махаббат тақырыптары кеңінен көрініс тапқан. Мысалы, «Маржан қыз» және «Жастар мерекесі» сияқты шығармалары жастардың арман-мұраттары мен ұлттық дәстүрін насихаттай отырып, тыңдаушылардың жүрегін жаулады. Еспаевтың композициялары қоғамдағы өзгерістер мен рухани құндылықтардың сақталуына ықпал етті, сол арқылы қазақ музыкасының дамуына тың серпін сыйлады.

Сонымен қатар, әндері қазақ тілінің поэзиясы мен музыкасының үйлесімін көтере түсті. Оның мәтіндері мен әуендері халықтың ұлттық дүниетанымына терең еніп, қазақ музыкасының эстетикалық деңгейін арттырды. Әндердің қарапайымдылығы мен мейірімділігі тыңдаушыларды біріктіретін үлкен күшке айналды. Бұл композициялар мәдени мұра ретіндегі ұлттық кодты сақтай отырып, заманауи аудитория үшін де өзектілігін жоғалтқан жоқ [5].

Әбілахаттың шығармалары сондай-ақ әлеуметтік мәселелерді көтеруге де ерекше мән берді. Оның музыкасы арқылы халықтың еңбек адамының маңыздылығы, достық және патриотизм идеялары насихатталды. Әндерінде әрқашан қоғамдағы өміршеңдік, адамгершілік және ұлттық бірегейлік идеялары басым болды. Бұл бағыт туындыларының халықтық және рухани маңызын арттырды, себебі олар еңбек пен жанашырлық, туған жерге деген шынайы сүйіспеншілікті ұрпақтарға жеткізді.

Әбілахат Еспаевтың шығармашылығында халықтық музыкалық дәстүрлердің элементтері заманауи орындау тәсілдерімен үйлестірілді. Ол аспаптық шығармашылықта да жаңа ізденістерге барды, бұл қазақ симфониялық музыкасының дамуына өз ықпалын тигізді. Оның концерттік әндері мен радиожобаларға жазылған әуендері қазақ музыкасының кең аудиторияға жетуіне жағдай жасады, бұл мәдени ортада ұлттық ән өнерінің ерекшелігін бекітті [4].

Әндерінің құрамында ұлттық музыканың мелодиялық құрылымы мен ритмдік ерекшеліктері ұтымды үйлестірілді. Мұндай үйлесім композитордың маңыздылығын ғана емес, сонымен бірге қазақ музыка өнерінің әлемдік деңгейде танылуына жол ашты. Еспаевтың музыкасы әрдайым елдің рухани өмірінің айнасы болғандықтан, оның шығармалары халық арасында өзіндік ерекше орын алды. Осындай факторлар нәтижесінде Әбілахат Еспаевтың

композициялары қазақ музыка өнерінде ұлттық әрі заманауи дыбыста үлкен алатын орнын анықтайды.

Зерттеген сазгердің танымал әуендері – шығармашылық шеберлігінің айқын дәлелі. Оның «Маржан қыз» әні қазақ музыка өнерінде ерекше орын алған туынды болып табылады. Бұл ән алғаш рет 1950-ші жылдары жазылған және қазақтың жас қыздарының тазалық пен сұлулыққа толы бейнесін әсем бейнелейді. Әннің құрылымы қарапайым, бірақ мелодиялық сызықтары ерекше мелодиялық әсемдікпен өрілген. Мұнда ұлттық нақыштар, қазақтың дәстүрлі музыкалық формалары айқын байқалады, ал поэтикалық мазмұны әдеттегі махаббат пен елге деген сағыныш сезімдерін терең жеткізеді. «Маржан қыз» әнінің жүрекке әсер етуі оның ұтымды құралған әуені мен халыққа жақын мәтінінің үйлесуінен туындады әрі бұл ән Үндістан мен Жапонияға дейін кеңінен таралды [2].

Тағы бір әйгілі туынды – «Жастар мерекесі» әні. Бұл композиция жастардың өмірге барынша сеніммен қарауы мен ұлттық дәстүрлердің маңыздылығын насихаттайды. Әннің ырғақты пульсациясы мен әуенінің көтеріңкілігі оны түрлі мерекелер мен жастар жиналыстарында жиі орындауға мүмкіндік берді. Мәтіннің поэтикалық мазмұнында оның жас ұрпаққа арнауы, достық пен бірлікке шақыру, сонымен бірге ұлттық рухты нығайту идеялары басым. Құрылымы жағынан қарағанда ән динамикалық даму мен эмоционалды шиеленіспен ерекшеленеді, бұл тыңдаушының көңіл күйін көтере түседі [3].

«Ұстазым менің, ұстазым» әні – педагогикалық тақырыптағы туында, мұндағы поэзия мен музыка арақатынасы ерекше үйлесім тапқан. Әннің мәтіні ұлттық дәстүрлерге сай мұғалімге деген құрмет пен алғысты жырлайды, ал әуені жылы әрі адамға жақын, бұл туындының халық арасында кең танылуына ықпал етті. Ән құрылымында қарапайым қайталанатын мотивтер мен лирикалық аралықтар кездеседі, бұл оны есте сақтауға және орындауға жеңілдетеді [2].

Әбілахат Еспаевтың әндерінің поэтикалық мазмұны терең психологиялық және әлеуметтік сипатта. Ол көбіне халықтың өміріндегі маңызды сәттерді, жеке сезімдерін және ұлттық құндылықтарды көтереді. Ән мәтіндері арқылы ол патриоттық рухты, еңбекке деген құрметті, жасұландық махаббатты паш етеді. Әрбір туындыда ұлттық поэзия элементтері айқын көрініп, қазақ тілінің сұлулығы мен мәнерлілігін ашады. Бұл қасиеттер оның әндерінің халық арасында ұзақ уақыт бойы сүйікті болып қалуына әсер етті [6].

Әндердің музыкалық құрылымы да ерекше назар аударуға тұрарлық. Композитор дәстүрлі халық музыкасының мотивтерін заманға лайық композициялық әдістермен ұштастыра отырып, қазіргі тыңдаушыларға түсінікті әрі тартымды әуендер шығарды. Мысалы, «Маржан қыз» әніндегі фольклорлық элементтер мен заманауи гармониялардың үйлесімі музыканың терең эмоционалды салмағын арттырса, «Жастар мерекесі» әні энергиясы мен ырғақтық қуатымен ерекшеленеді. Бұл тәсіл шығарманы жан-жақты әсерлі етеді және қазақ музыкасының дәстүрлі үлгілерін дамытудың жаңа парадигмасын құрады [3].

Әндердің халық арасында қабылдануында олардың әлеуметтік маңызы зор рөл атқарды. Соғыс және оның кейінгі кезеңдерде жазылған әндері халықтың рухын жоғалтпауына, ұлттық патриоттық сезімді оятуға бағытталды. Олардың қарапайым әрі шынайы тақырыптары қазақ халқын біріктіріп, баршаға ортақ мәдени құндылықтарды дәріптеді. Содан бері осы шығармалар әртүрлі ұрпақтардың жүрегіне жол тауып, қазақ мәдениетіндегі тыңдаудың тұрақты элементтері болып келеді [2].

Еспаевтың музыкасы қазіргі жастарды тәрбиелеуде маңызды рөл атқарады. Оның шығармалары ұлттық мәдениеттің негізін қалыптастырып, жастардың рухани дүниесін байыта түседі. Композитордың туындыларындағы халықтық мотивтер мен қарапайым лиризм қазіргі заманның музыкалық әлемінде де өзекті болып қала беруде. Еспаевтың әндері тек қана уақыттың өтпелі үрдістеріне төтеп берген жоқ, сонымен бірге жаңа музыкалық жанрларға, мысалы, эстрада мен фольклорлық бағыттарға ықпал етті. Бұл әсіресе оның шығармаларындағы ұлттық нақыштардың сақталуы және оны заманауи орындау әдістерімен ұштастыруында көрініс табады [7].

Қазақ музыкасының жаңғыруына елеулі үлес қосқан Әбілахат Еспаев туындылары бүгінгі жастар арасында музыкалық оқыту мен білім беру үрдісінде маңызды ресурс болып табылады. Оның әндеріндегі қарапайымдылық пен жүрекпен айтылған сезімдер жас орындаушыларға ұлттық ән өнерінің құндылықтарын сіңіруге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, шығармашылығы мектептер мен музыкалық үйлерде қолданылып, ұлттық тәрбие құралы ретінде қызмет атқарады. Қоғамдық мәдени шараларда, атап айтқанда балалар мен жастарға арналған концерттер мен бағдарламаларда Еспаевтың туындылары жиі орындалып, олардың маңызы артып келеді [2].

Бүгінгі жаһандану заманында ұлттық өнердің өзегін сақтау міндеті ерекше маңызға ие. Осы тұрғыда, Әбілахаттың шығармалары ұлттық музыканың тарихы мен дәстүрлерін жаңа ұрпаққа жеткізудің тиімді құралы болып отыр. Оның шығармашылығы ұлттық мәдениеттің тұтастығын, тіліміз бен әдет-ғұрпымызды сақтауда қызмет етеді. Жастардың музыкалық талғамын қалыптастырып, оларға өз ұлттық түпнұсқасын қадірлеуін үйретеді. Сонымен қатар, Еспаевтың шығармалары заманауи музыка аясында өзіндік жаңалықтар мен эксперименттер жасауды ынталандырады [8].

Қазіргі музыкалық нарықта көптүрлі жанрлардың басымды болғанына қарамастан, Әбілахаттың қазақ музыкасына қосқан үлесі ерекше. Оның шығармашылығындағы халықтық компоненттер қазіргі заманның музыкалық дәстүрлеріне әсер етіп, жаңа шығармашылық ізденістерге жол салады. Осыған байланысты, композитордың туындылары заманауи орындаушылар мен композиторлар үшін рухани және әдістемелік негіз болып табылады. Бұл оның музыкасының тек өткеннің жауһары ғана емес, бүгінгі және болашақтың мәдениетіне де қажетті екенін көрсетеді [9].

Әбілахат Еспаевтың өмірі мен шығармашылығын зерттеу барысында оның қазақ музыка өнеріндегі орны айрықша екендігі анықталды. Ол өз дәуірінің қиыншылықтары мен өзгерістерін өз туындылары арқылы бейнелеп, ұлттық музыканың дамуына елеулі үлес қосты. Әрі оның алғашқы шығармалары соғыс жылдары туғанымен, олар бүгінгі күнге дейін өзектілігін сақтап, ұлттық рухты көтерудің құралына айналды.

Композитордың музыкалық мұрасы көпқырлы және терең мағыналы болды. Туындылары халық өмірінің әр түрлі саласын қамтып, қазақ музыкасының дәстүрлі үлгілерін сақтай отырып, заманауи ән жанрының дамуына ықпал етті. Бұл композициялар ұлттың мәдени тарихын жаңғыртады және жастардың ұлттық құндылықтарды қадірлеуіне септігін тигізеді.

ӘДЕБИЕТ

1. Әбілахат Еспаевтың өмірбаяны. YouTube [Электронный ресурс] // [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=8mwwroeippg) - Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8mwwroeippg>
2. Әбілахат Еспаевтың балалар музыкасына қосқан үлесі зор [Электронный ресурс] // egemen.kz - Режим доступа: <https://egemen.kz/article/164118-abilakhat-espaevtynh-balalar-muzykasyna-qosqan-ulesi-zor>
3. Бір әннің тарихы [Электронный ресурс] // [www.facebook.com](https://www.facebook.com/filarmoniyataraz/videos/-bir-annin-tarixy-abilakhat-ysmagululy-esbaev-qazaqyn-aygili-kompozitory-1951-19/198559541781456/) - Режим доступа: <https://www.facebook.com/filarmoniyataraz/videos/-bir-annin-tarixy-abilakhat-ysmagululy-esbaev-qazaqyn-aygili-kompozitory-1951-19/198559541781456/>
4. Әбілахат Еспаев. Музыка Mail.Ru [Электронный ресурс] // my.mail.ru - Режим доступа: <https://my.mail.ru/music/playlists/bilakhat-espaev-8678776990>
5. Еспаев Аблахат Смагулович, биография и творчество [Электронный ресурс] // ru.ruwiki.ru - Режим доступа: <https://ru.ruwiki.ru/wiki/>
6. Әбілахаттың ән әлемі Qazaquni.kz. Қазақстан жаңалықтары [Электронный ресурс] // qazaquni.kz - Режим доступа: <https://qazaquni.kz/news/1616--bilahattyi-n-lemi>
7. Көңіл құсы әсем ән - Композитор Әблахат Еспаев жайлы толғанys [Электронный ресурс] // kaz.inform.kz - Режим доступа: https://kaz.inform.kz/news/konil-kusy-asean-kompozitor-ablahat-espaev-zhayly-tolganys_a2746193/

8. Әбілахат Смағұлұлы Еспаев | Жұлдыздар отбасы [Электронный ресурс] // juldzy.kz - Режим доступа: <https://juldzy.kz/2016/11/16/abilahat-smaghululy-espaev/>
9. Әбілахат Еспаев туралы [Электронный ресурс] // vk.com - Режим доступа: https://vk.com/wall-134889186_478

АЛЬПЕЙСОВА АЛИЯ ТУЯКБАЕВНА
преподаватель школы-колледжа Казахского
национального университета искусств
им.К.Байсейитовой, магистр гуманитарных наук

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ К.КУМИСБЕКОВА (НА ПРИМЕРЕ «ПОЭМЫ» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО)

Аннотация. *Статья посвящена «Поэме» для виолончели и фортепиано Кенжебека Кумисбекова — одного из значимых произведений казахстанской камерной музыки. Особое внимание уделено синтезу казахской песенной традиции и академической формы как примете музыкального языка композитора. Анализируется трехчастная структура произведения, где лирические и повествовательные элементы образуют органичное драматургическое целое. Отмечается диалогическая природа взаимодействия виолончели и фортепиано, а также роль коды в обобщении лирико-драматического содержания. В результате произведение предстает как яркий пример мастерского воплощения национального стиля в академической камерной музыке.*

Ключевые слова: *Кенжебек Кумисбеков, камерная музыка, поэма, виолончель, казахская песенность.*

Аңдатпа. *Мақала Кенжебек Күмісбековтің виолончель мен фортепианоға арналған «Поэма» туындысына арналған. Ол қазақстандық камералық музыкасындағы маңызды үлгілерінің бірі ретінде қарастырылады. Автор композитордың музыкалық тілінің айрықша белгісі болып табылатын қазақтың әншілік дәстүрі мен академиялық форма синтезіне ерекше назар аударады. Үш бөлімді құрылымның талдауы лирикалық және баяндаушылық элементтердің өзара үйлесіп, тұтас драматургиялық дамуды қалыптастыратынын көрсетеді. Сондай-ақ виолончель мен фортепианоның диалогтық табиғаты және шығарманың лирико-драмалық мазмұнын жинақтайтын коданың рөлі айқындалады. Нәтижесінде туынды академиялық камералық музыкадағы ұлттық стильді шебер іске асырудың жарқын үлгісі ретінде танылады.*

Түйін сөздер: *Кенжебек Күмісбеков, камералық музыка, поэма, виолончель, қазақ әншілігі.*

Abstract. *The article examines Poem for cello and piano by Kenzhebek Kumisbekov, regarded as one of the notable works of Kazakh chamber music. Special attention is given to the synthesis of the Kazakh song tradition and academic musical form, which constitutes a distinctive feature of the composer's musical language. The analysis of the three-part structure demonstrates how lyrical and narrative elements intertwine to create a coherent dramaturgical development. The dialogic interaction between the cello and piano, as well as the role of the coda in summarizing the lyrical and dramatic content, is also highlighted. As a result, the work emerges as a vivid example of the skillful integration of national style within the framework of academic chamber music.*

Keywords: *Kenzhebek Kumisbekov, chamber music, poem, cello, Kazakh song tradition.*

Одним из ярких произведений казахстанской музыки для виолончели является «Поэма» для виолончели и фортепиано Кенжебека Кумисбекова, написанная в 1960 году. Многим оно известно в переложении для скрипки и фортепиано, прима кобыза и фортепиано.

Благодаря своей глубокой эмоциональности, мелодической насыщенности и выразительности – это произведение сразу получило признание среди любителей музыки. Композитор мастерски соединил элементы казахской народной музыки с академической камерной традицией, создав произведение, наполненное глубоким лиризмом и драматизмом.

Как известно, Кенжебек Кумисбеков является значимой фигурой в казахской музыкальной культуре, наследие, которого включает произведения для оркестра казахских народных инструментов, симфонические сочинения, камерно-инструментальные и камерно-вокальные опусы. «Как отмечают казахстанские музыковеды, сочинения композитора отличались особенной мелодичностью, философской составляющей, были наполнены грустью» [1]. Важно отметить, что К.Кумисбеков первым написал произведение для симфонического оркестра, назвав их «кюй-поэма».

Поэма для виолончели и фортепиано написана в трехчастной форме, в которой тесно переплетаются лирические и повествовательные элементы. Начинается произведение с короткого фортепианного вступления, которое вводит в атмосферу глубокого лирико-философского раздумья.

Первая часть (*Andante, molto espressivo*) изложена в форме периода. Распевная мелодическая линия строится на широких интервалах – секстах, септимах, а их последующее поступенное заполнение придает музыкальной ткани плавность и выразительность. Подобный прием характерен для казахского музыкального языка в целом: использование широких интервалов в сочетании с их мелодическим распевом отражает природную кантилену казахской песни, основанную на свободном, певучем интонировании. Это создает ощущение пространственности, певучести, что особенно проявляется в песенной мелодике, где широкие интервальные скачки и их плавное заполнение формируют образную выразительность и подчеркивают национальную специфику звуковой речи. Некоторую меланхоличность в мелодию вносит минорная тональность (g-moll):



Дальнейшее мелодическое развитие отличается особой гибкостью и экспрессивностью. Длительные ноты с плавным движением *legato* создает ощущение непрерывности

музыкальной мысли. Композитор умело использует богатый звуковой диапазон виолончели, передавая через нее всю эмоционального настроения.

Средняя часть в «Поэме» Кенжебека Кумисбекова начинается с указания *Più mosso*. Происходит смена темпа и характера, что вносит небольшой контраст в произведение. Хотя, мелодическое развитие средней части основывается на материале первой части. В этом проявляется монотематизм, характерный для инструментальной традиционной музыки:

Музыкальный фрагмент из произведения «Поэма» Кенжебека Кумисбекова. Фрагмент включает ноты для виолончели и фортепиано. Темп обозначен *Più mosso*, динамика *p*. В фортепиано присутствует пометка *sempre legato*. Под нотами виолончели есть примечание: «^{а)} Первый раз исполняется верхняя нота, при повторении – нижняя».

В целом, подвижный темп, более активное движение меняет общий настрой произведения. Появляется энергичность и действенность, что служит контрастом к медленным и плавным линиям экспозиционной первой части. Динамика также становится более насыщенной: появляются частые смены *crescendo* и *diminuendo*, что создает некоторое эмоциональное напряжение. Мелодическая линия виолончели приобретает более импульсивный характер, чему способствует более четкое ритмическое дыхание, которое проявляется в более коротких фразах и энергичных движениях. Далее в мелодии появляются синкопированные ритмические рисунки, более мелкие длительности (шестнадцатые) и акцентированные ноты, что придает музыке ощущение стремительности. Гармоническое развитие становится более насыщенным за счет плотной аккордовой фактуры и октавных удвоений.

Фортепиано становится не только аккомпанементом, но оно по сути дублирует мелодическое развитие, и в ключевых моментах выдвигается на первый план. Например, быстрые пассажи в верхнем регистре, повторы плотных аккордов короткими длительностями подчеркивают драматическую напряженность в развитии:



В результате секвенционного развития происходит модуляция в с-moll с преобладанием звука «as», которые для g-moll воспринимается как неаполитанская вторая ступень. В партии фортепиано звучат цепочки аккордов, насыщенные диссонантными гармониями, которые усиливают эмоциональную насыщенность произведения. Драматическое развитие музыкального материала приводит к кульминации. Высокий регистр и двойные ноты в партии виолончели создают напряженную и драматичную атмосферу.

Особую прелесть произведению придает внезапное solo виолончели, которое с высокого регистра через весь ее диапазон (в четыре октавы) стремительно достигает басового звучания:



Это своеобразная каденция в импровизационном стиле, обыгрывая весь звукоряд, плавно спускается в нижний регистр. Виртуозные пассажи, экспрессия, тонкая интонация требуют технического мастерства от исполнителя. После такого эмоционального всплеска музыка возвращается к спокойной репризе, создавая завершенность и логичность развития. В репризе вновь преобладают спокойные ритмические фигуры лирико-философского размышления.

Завершается «Поэма» Кенжебека Кумисбекова тонко выстроенной кодой, в которое резюмируется лирико-драматическая линия произведения. В ней с особой выразительностью происходит взаимодействие виолончели и фортепиано, которое в «Поэме» строится на диалогической основе. Виолончель выполняет роль главного выразителя эмоционального содержания, в то время как фортепиано предоставляет как гармоническую основу, так и дополнительные драматические элементы. Фортепиано также играет ключевую роль в создании кульминационного момента, в котором фактура становится более плотно, насыщенной и динамичной.

В целом, музыкальный язык произведения опирается на интонационные структуры казахской песенности и ее натуральную ладовую систему. Это слышится через плавные распевные обороты, гибкую мелодичность и выразительность. Благодаря этому произведение звучит как обобщенное национально окрашенное музыкальное высказывание, восходящее к казахской песенности как лирического склада, так и повествовательного. Профессор У.Джумкова причисляет К.Кумисбекова ко второму типу казахстанских композиторов, которые преимущественно опирались на национальную традицию: «Можно выделить три типа казахстанских композиторов, опирающихся преимущественно на: европейскую традицию (Г.Жубанова, А.Серкебаев, Т.Кажгалиев), национальную традицию (Н.Тлендиев, Ш.Калдаяков, К. Кумисбеков), на обе традиции в относительно равном значении (Е.Рахмдиев, С.Мухамеджанов)» [2,130].

«Поэму» для виолончели и фортепиано Кенжебека Кумисбекова – можно назвать шедевром казахстанской камерной музыки, в котором представлен уникальный синтез национальной музыки с академической традицией. Через лиризм, драматизм и виртуозность – это произведение раскрывает глубину эмоционального мира композитора и демонстрирует богатство его широкой души. Оно до сих продолжает оставаться самым популярным в репертуаре виолончелистов, подтверждая свою художественную значимость и актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майсеит Ч. Кенжебек Кумисбеков: душа, рожденная в музыке // El.kz https://el.kz/ru/kenzhebek_kumisbekov-dusha_rozhdannaya_v_muzyke
2. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов: Проблемы истории, смысла и ценности: исследование. – Астана : Фолиант, 2003. – 226 с.

ПОСТКЕҢЕСТІК КЕЗЕҢДЕГІ ҚАЗАҚ АКАДЕМИЯЛЫҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ: ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІК ПЕН АВАНГАРДТЫҚ ІЗДЕНІСТЕР МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация. *Баяндамада посткеңестік кезеңдегі қазақстандық академиялық музыканың даму үдерістері қарастырылады. Автор жанрлық және стильдік жүйенің трансформациясына, ұлттық мұраны жаңаша пайымдауға және дәстүрлі мен еуропалық музыкалық тәжірибелердің интеграциясына ерекше назар аударады. Ұлттық авангардтың қалыптасуы, аспаптық, вокалды-хор және камералық музыканың жаңғыруы, сондай-ақ жанрлық синтездің үлгілері (күй-поэма, камералық симфония, опера-балет) талдау нысанына айналады. Зерттеуде этномәдени бірегейліктің рөлі мен стильаралық үнқатысуға ұмтылыс атап өтіледі, бұл композиторлардың фольклордың терең қабаттарына жүгінуі мен заманауи композициялық тәсілдерді меңгеруінен көрініс табады. ХХІ ғасырдағы Қазақстан музыка өнері заманауи бағыттарға ашықтығын таныта отырып, ұлттық дәстүрмен сабақтастығын сақтап келеді. Талдау қазіргі қазақстандық кейінгі буын композиторларының шығармашылығына негізделген.*

Түйін сөздер: *Қазақстанның академиялық музыкасы, ұлттық музыкалық мұра, этномәдени бірегейлік, ұлттық авангард, заманауи композиторлық техникалар, посткеңестік кезең, жанрлық трансформация, мәдени тәжірибелердің синтезі.*

Abstract. *The report examines the developmental processes of Kazakhstani academic music in the post-Soviet period. Special attention is paid to the transformation of genre and stylistic systems, the reinterpretation of national heritage, and the integration of traditional and European musical practices. The formation of the national avant-garde, the renewal of instrumental, vocal-choral, and chamber music, as well as examples of genre synthesis (kui-poem, chamber symphony, opera-ballet) become the focus of analysis. The study highlights the role of ethnocultural identity and the aspiration toward inter-style dialogue, which manifests itself in composers' turn to the deeper layers of folklore and their mastery of contemporary compositional techniques. In the 21st century, Kazakhstani musical art continues to maintain continuity with national tradition while demonstrating openness to modern directions. The analysis is based on the creative output of contemporary Kazakhstani composers of the post-independence generation.*

Keywords: *Kazakhstani academic music, national musical heritage, ethnocultural identity, national avant-garde, contemporary compositional techniques, post-Soviet period, genre transformation, synthesis of cultural practices.*

Қазіргі Қазақстандағы музыка мәдениетінің қалыптасуына кеңестік мұраның әсері елеулі. ХХ ғасырдың тоқсаныншы жылдарының басында ел тәуелсіздік алғаннан кейін, бұрынғы дәуірдің көптеген жетістіктеріне, соның ішінде музыкалық өнер саласына да сыни тұрғыдан баға берілді. Кеңес Одағы ыдырағаннан кейін тәуелсіздік алған бұрынғы кеңестік республика үшін жаңа құндылықтарды айқындау мен бұрынғы құндылықтарды сақтау, сондай-ақ қазіргі уақытта жаһандық мәдени кеңістіктің маңызды бөлігі ретінде қабылданатын төл өнерді дамытудағы өзгерістер басты тақырыптардың біріне айналды. Кеңес Одағының күйреуінің салдары музыкалық әлемнің барлық қырларына және жалпы музыкалық ортаға әсерін тигізді. Бағытына қарамастан, идеологиялық және дүниетанымдық негізі ретінде «этникалық өзіндік сананы қайта жаңғырту» идеясы алға шығады.

Еуразияның батыс және шығыс өркениеттерінің тоғысында орналасқан, халықтың ерекше дүниетанымын бейнелейтін қазақстандық музыкалық өнер өзіне еуропалық мәдениеттен өзгеше құбылыс ретінде назар аудартады. Қазақстанда, посткеңестік кеңістіктегі өзге елдердегідей, музыкалық шығармашылыққа, музыкалық қызметтің құрылымына және білім беру формасына еуропалық тәсілдер жедел түрде енгізілді. «Жаңа өнердің жедел даму жағдайында пайда болған дәстүр мен *жаңа музыкалық шығармашылық түрлер*¹⁶ арасындағы теңгерімсіздік XX ғасырдың соңында – XXI ғасырдың басында мәдени мұраны қайта бағалауға түрткі болды» [8,12].

Сексенінші жылдарға дейін Қазақстанның музыкалық өнер қайраткерлері батыс әлемінің жетістіктерін зерделеуге ұмтылса, кейін ұлттық мәдени мұраны қайта бағалау басталып, әлемдік өнермен өзара әрекет тең құқықты алмасу сипатына ие болды. «Бұрынғы кеңестік жүйенің идеологиясы мен үгітінің қамытынан босанған сазгерлер қауымы ұлттық тарихымыздың жағдаяттарын жан-жақты қозғай бастады, шығармалардың тақырыбы, мазмұны мен формасы қайта түледі. Музыкалық лексика қоры толыса түсті, фольклордың шынайы тамыры қайта қаузалды, сазгерлік техниканың әдіснамасы өсті» [7, 496].

Алайда жиырмасыншы ғасыр мәдениетті дамытудың жарияланған мақсаттары мен олардың іс жүзінде іске асырылуы арасындағы айтарлықтай қарама-қайшылықпен ерекшеленді. Ұлттық өнердің басымдылығы жариялануына қарамастан, бір жағынан дәстүрлерге іріктеп қарау мен дәстүрлі өнердің академиялық нұсқаларымен алмастыруы байқалды, дәстүрлі «ұстаз-шәкірт» оқыту жүйесінің орнына институттық білім беру енгізілді. Алайда, мәдени мұраны қайта бағалаудың ең айқын көрінісі – отандық композиторлық мектептің дамуы болып табылады. Академиялық қазақ музыкасының ұлттық стилін композиция типтері теориясы тұрғысынан қарастыру қажет: еуропалық бағытталған¹⁷ және дәстүрлі (еуропаға жат емес)² стильдер.

Қазақстан музыкалық мәдениетінің құрылымы оның даму үдерісін көрсетеді. Онда ежелгі өнердің формалары, ауызша-профессионалдық ән және аспаптық дәстүрлер сақталған. XX ғасырда еуропалық үлгідегі музыкалық өнер (және оған байланысты қоғамдық институттар), сондай-ақ жаппай музыкалық өнер (популярлық және кино музыкасы) қалыптасты. «Қазіргі Қазақстанның музыкалық мәдениеті оның тарихындағы негізгі кезеңдерді көрсетеді, әр кезеңге жаңа пласттар қосылған: фольклор (ең ежелгі дәуір); ауызша дәстүрдегі кәсіби өнер (эпос, әндер мен аспаптық музыка); еуропалық үлгідегі кәсіби өнер және бұқара мәдениеті (1930-жылдардан бастап)» [8, 9].

Осылайша, ұлттық мәдениеттің дербестігін үш бағытта қалыптастыру айқындалады: еуропалық үлгідегі академиялық музыкаға сүйену, ұлттық-этникалық негіздерді параллельді қайта қарау, дәстүрлерді жаңғырту және жаңа шығармашылық түрлерді дамыту. Аталмыш кезең ішкі құрылымы мен стилистикалық көптүрлілігімен ерекшеленеді. «Бірінші кезеңде (1985–1991 жж.) ұлттық бірегейлік мәселелері айқын көрініс табады (дәстүрлерді қайта жаңғырту кезеңі); екінші кезеңде (1992–1998 жж.) мәдениет жаңа әлеуметтік-экономикалық жағдайлар мен либерализацияға (автономизацияға) бейімделеді; үшінші кезеңде (1998 жылдан бастап) ұлттық өнер жаңарып, оның сыртқы байланыстары кеңейеді (бұл кезең әлі аяқталған жок)» [8, 13].

1980-жылдарға дейін Қазақстан музыкасында негізінен классикалық-романтикалық стильдік бағыт дамыды, ал ұлттық стильді жаңғырту жолдарын іздестіру ұлттық авангард бағытының қалыптасуына себеп болды. Олардың музыкалық мәдениетіндегі рөлі бірдей емес. Жаңа кезеңде академиялық музыкада ұлттық стиль мен жанрлық жүйе елеулі түрде жаңартылады. Шығармашылық ізденістердің негізгі бағыттарының бірі – мәдениеттердің, жанрлардың және композициялық техникалардың өзара ықпалдастығы саласындағы эксперименттер болып табылады. Ұлттық бағыттағы стильдік ортада қазақ музыкасына тән

¹⁶ В. Дж. Коненнің термині

¹⁷ В.Н. Юнусованың терминдері

гармониялық тіл мен мелодико-интонациялық құрылымда даралық белгілері, жеке композиторлық қолтаңбалар сипаттары айқындала бастайды.

Композиторлық шығармашылығындағы жетекші болып табылатын классикоромантикалық бағытпен (реконструкцияланған дәстүрлі аспаптарға арналған музыканы қоса алғанда) қатар 1980-жылдардан бастап авангардтық бағыт қалыптаса бастайды. Еуропалық музыкалық жаңашылдықтың жетістіктері ұзақ уақыт бойы Қазақстан композиторларының шығармашылығында көрініс таппады. Бұл жағдай композиторлық мектептің қалыптасу ерекшеліктерімен, аймақтың әлемдік мәдени орталықтардан алшақтығымен, сондай-ақ кеңестік кезеңдегі идеологиялық және эстетикалық ұстанымдармен байланысты болды. Авангардтық бағыттағы туындылардың басым көпшілігіне бұрын қалыптасқан мелодиялық-стильдік тәсілдердің заманауи композициялық әдістермен үйлесуі, сондай-ақ музыкада ежелгі дәстүрлердің өзіндік интерпретациясы тән.

КСРО-ның көптеген ұлттық композиторлық мектептеріне ортақ жарқын құбылыстардың бірі – «жаңа фольклорлық толқын» феномені. Бұл бағыттың музыкалық қағидаттары аға буын өкілдерінің (Ғ.Жұбанова, Қ.Қожамяров, М.Сағатов, Б.Баяхунов және басқалары), сондай-ақ орта және жас буын композиторларының (Б.Аманжол, А.Бестыбаев, Е.Хусаинов, А.Райымқұлова, С.Абдинұров, А.Абдинұров және басқалары) шығармашылығынан көрініс тапты. Композиторлар шығармашылығындағы фольклоризм мен этнографизмнің орнына дәстүрлі, батыстық және еуропалық модельдегі Қазақстан музыкасының үш стильдік бастамасының терең өзара алмасуы басым бола бастады.

Халық музыкасын өңдеу барысында оның дәстүрлі материалын XX ғасырдың заманауи композиторлық әдістеріне бейімдеу мен көркемдік құралдарын күрделендіруге деген ұмтылыстар байқалады. Неоклассикалық үрдістер Қазақстандық музыкалық ортада өзіндік ерекшелікпен дамып, композиторлар тарапынан өткен дәуірлердің еуропалық музыка шеберлерімен диалог ретінде қабылданады. Композиторлар қазіргі заманғы техникалық әдістердің ішінен «этноесту және этникалық дыбыс идеалына¹⁸» ең үйлесімді тәсілдерді таңдайды (сонористика, электронды музыка, пластар полифониясы, спектрализм және басқалары). «Композиторлардың қазіргі таңдағы музыкалық бейнелеудің әдістерін кең түрде қолданады: кварта-квинталық бифункционалдық дыбыс шоғыры, моноырғақ, кластерлік техника, әрқилы ладтық жүйелер, күрделі оркестрлік амалдар – дивизи, рикошет, суль понтичелло, пицicato, әртүрлі тембрлік контрастар» [7, 499]. Дәстүрмен байланыс сақтау әртүрлі буын композиторлардың шығармашылық үрдістеріндегі негізгі бағдар болып қалып отыр, ал олардың ізденістерінің ауқымы едәуір кеңейген.

Ұлттық мәдениеті жағдайының өзгеруі мен оның жаһандану контекстіндегі жаңа функциясы Қазақстан музыкасының ашықтығын және жаңа ғаламдық бағыттарды қабылдауға дайындығын анықтады. Бұл дәстүрлі және академиялық жанрлардың синтезі негізінде жаңа жанрлық формалардың пайда болуымен көрінісін тапты. Қазақ музыкалық өнерінде этникалық және композиторлық екі бағыттың қатар дамуы дәстүрлі жанрлардың академиялық музыка жүйесіне бейімделуіне себеп болды. Жаңа кезеңде жалпыевропалық және қазақ музыкасының синтезі **жанрлар мен формалар** деңгейінде көрініс табады, соның ішінде ұлттық ерекшелігі бар академиялық жанрлардың қалыптасты: камералық күй, күй-поэма, «күй» балеті¹⁹.

Әлеуметтік-экономикалық жағдайлар 1990-жылдары музыкалық-театр өнерінің және ірі аспаптық жанрлардың жағдайына әсер етіп, 2000-жылдардың басында олардың қалпына келуіне ықпал етті. Мысалға ұлттық опера қайта жанданды, алайда жаңа қойылымдар саны аз. Зерттеліп отырған кезеңдегі оперлардың басым бөлігі тарихи тақырыптарға арналған («Махамбет» Б.Жұманиязов; «Абылай хан» Е. Рахмадиев; «Домалақ ана» Д.Ботпаев; «Томирис» А.Серкебаев; «Отырар қасіреті» М.Маңғытаев; «Бейбарыс сұлтан» А.Жайымов). Ұлттық опера үшін ғұрыптық жоктаулар мен үйлену той салттарына, ауызша кәсіптік жанрлар

¹⁸ Неміс этномузыкатанушы Ф.Бозе енгізген термині

¹⁹ Г. Котлованың термині

– терме, желдірме, шешендік сөз, ән және күйге жүгіну типтік құбылысқа айналды; сондай-ақ поэтикалық сайыстар – айтыстар да кеңінен пайдаланылды. Соңғы онжылдықтардың оперларындағы ерекшелігі – тікелей цитаталардан бас тарту және дәстүрлі музыканың терең қабаттарына назар аудару.

Қазақстандағы балет жанрының дамуы көптеген тұрғыдан опера өнерінің даму үрдісін қайталайды. Зерттеліп отырған кезеңде композиторлар мен либреттистер балет жанрларының барлығында дерлік еңбек етті. Эпикалық тақырыптағы балеттер («Фрескалар» Т.Мынбаев), лирикалық («Тілеп пен Сарықыз» А.Серкебаев) және ертегілік («Аспан көші» А.Раимқұлова) балеттер басым болды.

Адам Канаповтың либреттосы бойынша жазылған, ежелгі түркі аңызына негізделген екі актілі А.Раимқұлованың «Аспан көші» балеті тақырыптық интонацияның көзі ретінде халық музыкасына сүйенеді. «Халық өмірінің көріністерін айшықтауға күйді номерлердің жанрлық негізі ретінде пайдалану ықпал етеді. Сонымен бірге, балетте тікелей алынған цитаталар жоқ, музыка толықтай авторлық болып табылады» [9, 308]. Ұлттық-авангардтық бағыт Қ.Шілдебаевтың балеттік шығармаларында көрініс табады. Композитордың академиялық музыка саласындағы ең көрнекті жетістіктері театр, балет жанры және драмалық қойылымдарға арналған музыкамен тығыз байланысты. Оның балеттері – рок-балет «Манкүрт туралы аңыз» (Ч.Айтматов бойынша, 1978), модерн стиліндегі балет «Сезімдер геометриясы» (2002), камералық балет «Тамыр» (2004), «Прото Адам» (2007, либреттосы – Д.Накипов) – заманауи спектакльдер қатарын құрайды.

Музыкалық театр саласында әртүрлі жанрларды біріктірген жаңашыл туындылар ерекшеленеді: мысалы, опера-балет («Қалқаман-Мамыр» Б.Қыдырбек), рок-опера-балет («Бауырым менің, Маугли» А.Серкебаев), сондай-ақ ұлттық мюзикл үлгілері – К.Дүйсекеевтің «Мәди» және М.Маңғытаевтың «Мақташылар» музыкалық қойылымдары. Мюзиклдер мен рок-опералардың либреттосы халық эпосы мен аңыздарының сюжеттері негізінде, сондай-ақ қазіргі заман шындығынан туындаған идеяларға негізделеді. Б.Қыдырбектің аса көрнекті туындысы – Шәкәрімнің аттас поэмасының негізінде жазылған «Қалқаман-Мамыр» опера-балеті. Шығарма желісіне XVI ғасырда Тобықты руында болған шынайы тарихи оқиғалар арқау болған. «Бұл терең жаңашыл шығарма – драматургиялық кульминациясы опера құралдары арқылы беріліп, ал бейнелі-көркемдік сипаты балет арқылы жеткізілетін синтетикалық жанрдағы туынды» [2, 201]. А.Серкебаевтың «Бауырым менің, Маугли» рок-опера-балеті композитор шығармашылығындағы ерекше әрі дара жанр болып табылады. Авторлық стильдің айқын белгілері – нәзік лиризм, сахналық драматургияны терең түсіну және бейнелердің хореографиялық интуициясы музыкасына көрнекті түрде енді.

Инструменталды музыка, оның ішінде симфониялық және камералық жанрлар, дағдарыс салдарының әсеріне ұшыраған жоқ. Осы кезеңде жазылған аспаптық музыкаға тән үрдіс – «поэмалық сипатқа тартылу». Қазақ композиторлары поэмалардан басқа да бағдарламалы увертюралар, картиналар, фантазиялар, халық аспаптары оркестріне арналған күйлер, бір бөлімді концерттер, сонаталар, квартеттер және т.б., сондай-ақ симфониялық күйлер жазады. Бір бөлімді шығарманың формасы дәстүрлі аспаптық пьеса формасымен сәйкес келеді және әлемдік үрдісті – бір бөлімді жанрларға және ықшамдылыққа деген қызығушылықтың артуын көрсетеді.

Симфониялық шығармалар саны көп болмаса да, мәні зор туындылар бар. Композиторлар бұл жанрдың дәстүрлі талаптарын дәлме-дәл ұстанудан гөрі, ықшамды форма мен цикл құрылымын қысқартуды артық көреді. Мұның жарқын мысалы ретінде А.Бестыбаев пен С.Абдинуровтың бір бөлімді симфонияларын атауға болады. «Циклді тығыздау арқылы бірбөлімді композиция жасау тенденциясы А.Серкебаевтің «Қарсылық» атты бірінші симфониясынан байқалады. Оның драматургиялық өзегі екі образды сфераны бір-біріне қарсы қоюға негізделген, алғашқы образ белсенді, екіншісі әрекетшіл, біреуінде жарық дүние әлемі суреттелсе, енді біреуінде автордың соған деген көзқарасы баяндалады. Симфониялық циклдің камераланып, А.Серкебаевтің жүрек қалауымен «мини-симфонияға» айналуы – XX ғасырдың симфониялық музыкасында кең етек алған үрдіс болатын» [7, 500].

Оркестр құрамымен жүргізілген ізденістердің нәтижесінде симфония мен концерт (Б.Баяхунов шығармашылығы) немесе кантата (С.Абдинуров пен С.Еркімбеков туындылары) арасындағы шекаралардың жойылуы байқалады. Жанр шеңберінде өзіндік көркемдік ойды жеткізудің бір тәсілі ретінде қосарлы анықтамаларды біріктірген шығармалардың («симфония-концерт», «камералық симфония», «вокалды симфония») пайда болуы мен әдеби формалармен интеграциялау үрдісі байқалады.

С.Абдинуровтың аралас хорға арналған а'cappella үлгісіндегі «Бейіт-симфониясы» – қазақ халқының сан ғасырлық тарихына терең үңілуге мүмкіндік беретін, тарихи тағылыммен астасқан көркем туынды. Қазақстандық композитор шығармашылығында хормен орындалатын симфония жанрының пайда болуы – отандық музыкалық мәдениет үшін тұңғыш тәжірибе әрі елеулі жаңалық ретінде бағаланатын бірегей құбылыс. «Мәтінді қолдану тәсілі дәстүрлі түсінік шеңберінен тыс жатыр: «таза вокалдан» бөлек, композитор симфонияның басында «тыныс алу мен шығару» тәсілін, ауызды жапқан күйде ән салу, солистер мен хорға ортақ речитатив, түрлі буындарға ән айту сияқты бейтарап, жаңашыл вокалдық әдістерді қолданады. Симфониядағы поэтикалық сөздерінің авторлары – халықтың ұлы шабыттандырушы тұлғалары, хандардың кеңесшілері мен серіктері болған рухани көшбасшылар: Бұқар жырау, Ақтанберді жырау, Қазтуған жырау, Асан қайғы, Махамбет Өтемісұлы, Ахмет Байтұрсынұлы және Қадыр Мырза Әлі» [1, 343].

Қазақ симфонияларындағы семантикалық мазмұн мен драматургиялық құрылымның өзара байланысы олардың бағдарламалық сипатына негізделген. «XX ғасыр сазгерлері «симфония» ұғымын әдеттегідей дәстүрлі классикалық цикл ретінде емес, бұл сөздің классикалық музыка өркендеуінен бұрынғы уақыттардағы мағынасында қолдануды салт қылды (ескі мағынада – мәтіні бар симфониялық музыка, оның міндетті түрде әдеби нұсқасы болуы шарт)» [7, 502]. Көптеген композиторлар симфония жанрын ұлттық тарихты немесе адамзаттық құндылықтарды бейнелейтін ауқымды идеяларды жүзеге асыру құралы ретінде қолданады. Бұл симфонияның бейнелік палитрасының кеңдігіне, құрылымдық тәсілдерінің әртүрлілігіне және стильдік бағыттарының сан алуандығына байланысты.

Зерттеліп отырған кезеңде үрмелі аспаптар оркестрі музыкасы айтарлықтай дамыды, бұл негізінен 1990 жылы құрылған Мемлекеттік үрмелі аспаптар оркестрінің (бас дирижері – Қ.Ахметов) қызметімен байланысты. Осы музыкалық салада Қазақстанның танымал авторларының бірі – А.Бестыбаев. Бұл бағыттағы үрмелі аспаптар оркестріне арналған шығармалар жазған алғашқы композиторының бірі Б.Қыдырбектің еңбегі де ерекше маңызға ие. «Мерекелік увертюра» мен «Қазалы күй» үрмелі аспаптар оркестрлерінің репертуарына енді және посткеңестік кеңістікте табысты орындалды. 80-жылдардың басында дивертисмент «Жекпе-жек» (толық атауы – «Шапырашты Наурызбай батырдың Қаскелемен жекпе-жегі») үрмелі аспаптар оркестрлерінің ең танымал шығармаларының бірі болды. 1987 жылы үрмелі аспаптар оркестрі үшін жазылған шығармалары үшін Б.Қыдырбекке А.Александров атындағы сыйлығының лауреаты атағы берілді [2, 200].

Ұлттық аспаптар оркестрі үшін жазылған шығармалар – оркестрлік музыка саласындағы ең тұрақты бағыттардың бірі болып табылады, мұнда Қазақстанда кеңінен танылып, халықтың сүйіспеншілігіне ие болған классикалық күй аранжировкалары және оларға ұқсас стильде жазылған туындылар басым.

1870-жылдары тәжірибелі қазақстандық композиторлар халық аспаптары оркестрінің әлеуетін толық бағаламай, негізінен симфониялық оркестрлерді артық санаған. Қазақ халық аспаптары оркестрінде симфониялық принциптер мен оркестровка әдістерін қолдану мүмкін емес деген пікір орын алған болатын. 1980-жылдары «Адырна», «Жетіген» және басқа да бірнеше фольклорлық ансамбльдер құрылды. 1984 жылы қазақ халық аспаптары ансамблінің негізінде «Отырар сазы» оркестрі пайда болды. 1990 жылға қарай қазақ халық аспаптары оркестрлерінің тағы бірнеше құрамы қалыптасты. Үлкен оркестрлердің бірі ретінде жоғары музыкалық білімі бар музыканттардан құрылған Қарағанды филармониясының оркестрі қалыптасты. Павлодар, Талдықорған, Көкшетау, Семей қалаларында да оркестрлер құрылды.

Б.Қыдырбектің қазақ халық аспаптары оркестріне арналған шығармалары бағдарламалық мәнге ие: әрбір туынды автордың нақты немесе жасырын идеясын көрсетеді, ол көбіне шығарманың атауында көрініс табады. Музыкалық құрылымның қарапайым көрінісі шын мәнінде терең мағыналы болып табылады. «Автор шығармаларын ірі симфониялық оркестрдің оркестровка әдістері негізінде өңдейді. Музыкалық тілдің көркемдігі мен көпқырлылығы, сондай-ақ шығармалардың кең образдық диапазоны оркестрдің бірегейлігін қалыптастырып, тыңдарманның қызығушылығын арттырады. «Алтай-Атырау арасы» увертюрасы, «Мән баласы Майқы би» дивертисменті, «Қырғызкүй» және халық аспаптары оркестріне арналған басқа да көптеген шығармалар ерекше назар аударуға лайықты» [2, 205].

Аталған салада да біртіндеп жаңғыру үрдісі байқалады: дәстүрлі және еуропалық аспаптардың тембрлік үйлесімін біріктіру арқылы (Н.Меңдіғалиевтің халық аспаптар оркестріне арналған фортепианоға арнаған концерті, 1985), сондай-ақ электронды музыканың құралдарын енгізу арқылы (А.Ершованың терменвокс, фортепиано және халық аспаптар оркестріне арналған «Номад» шығармасы).

Н.Меңдіғалиевтің Құрманғазы атындағы қазақ халық аспаптар оркестрінің 50 жылдық мерейтойына арналған Бесінші ре-минор фортепианолық концерті ұжымның орындаушылық ерекшеліктерін ескере отырып ойластырылған. Өзінің ең маңызды туындылары – «Домбыра туралы аңыз» және Үшінші концерті сияқты, бұл шығармада да Н.Меңдіғалиев фактураға баса назар аударып, орындаушылық интерпретацияға кең мүмкіндік береді. «Бұл шығарма ең алдымен фортепиано мен халық аспаптарының тембрлік үйлесімін жүзеге асыру идеясымен ерекшеленеді. Халық аспаптық стильдің белгілері ән сарынымен астасып, өзіндік көркемдік тұтастықты құрайды» [10, 162]. «Қазіргі буын сазгерлерінің ең үздік жетістігі ретінде еуропалық мәдениет инструментариясымен бірге қазақ аспаптарының бір ансамбльде орындаушылық мүмкіндігінің болдырғанын айтуға болады. Бұл орайда Б.Дәлденбаев пен Қ.Шілдебаев шығармаларын ерекше атай аламыз. Әсіресе, Қ.Шілдебаевтің қыл қобыз бен органға арналған концертиносының орны бөлек» [7, 504].

Бір бөлімді поэма үлгісіндегі шығармалар қатарында ұлттық ерекшелігімен дараланатын жанрлар ерекше көзге түседі: еуропалық және қазақ аспаптарына арналған камералық күйлер, сондай-ақ синтетикалық сипаттағы әртүрлі туындылар – күй-поэма, күй-фантазия сияқты. Вокалдық-аспаптық шығармалар ішінде ең маңызды екі бағыт ерекшеленеді: патриотизм тақырыбына арналған шығармалар және бейбітшілік, халықтар мен мәдениеттер бірлігі, қоршаған ортаны қорғау мәселелерін қозғайтын туындылар. «Кантаталарда циклды бір бөлімді, контрастты-композициялық құрылымға айналдыру үрдісі (М.Сағатов пен М.Маңғытаев шығармаларында), сондай-ақ вокалдық-симфониялық және хорлық поэмалармен интеграциялану үрдісі байқалады» [8, 21].

Дмитрий Останковичтің музыкалық шығармашылығындағы негізгі бағыты – күрделі философиялық тұжырымдамаларды жүзеге асыруға мүмкіндік беретін вокалдық-симфониялық поэма жанры болып табылады. «Барлық поэмалар белгілі бір идеяға негізделген бағдарламалық туындылар болып табылады және олар әлемдік деңгейдегі маңызды оқиғаларды жинақтап, көркем сюжет арқылы бейнелейді. Меццо-сопрано, аралас хор және үлкен симфониялық оркестрге арналған «2001 жылғы 11 қыркүйек» вокалдық-симфониялық поэмасы жеке сезімдердің пафосына толы. Поэманың музыкасы бүтін бір ұрпақтың абыржуын, қорқынышын және жан күйзелісін бейнелейді» [3, 525].

Жеке бір шығармашылық сала – дауысқа (хорға) және қазақ халық аспаптар оркестріне жазылған туындылар. Қазіргі ақындардың өлеңдеріне жазылған шығармалардан бөлек, қазақстандық композиторлар ораториялар мен поэмалар да жазып келеді.

Неоархаикалық бағытта жазылған Е.Хусаиновтың поэмалары айрықша көзге түседі. Е.Хусаиновтың «Күлтегіннің тас хаты» атты баритонға, көмеймен айту және қазақ халық аспаптар оркестріне арналған поэмасы – көне түркі көмей әні феноменін қазақ музыка өнерінде алғаш рет қолданудың үлгісі болды. Бұл шығарманың жазылуына Астанадағы Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінде Орхон-Енисей ежелгі түркі жазба ескерткішінің тас стелласының көшірмесін орнатуы түрткі болды. Солист партиясында

қолданылған мәтін белгілі қазақ ақыны Қадыр Мырза Әлидің аудармасындағы руникалық жазудың түпнұсқасы болып табылады. «Қазақстан композиторларының шығармашылық тәжірибесінде қазақ және түркі халықтарына тән тембрлік бояулар оркестрлік фактураға не тікелей енгізу, не оларды имитациялау тәсілдері арқылы белсенді түрде қолданыс табуда. Тембр түркі музыкасының коды ретінде қолданылып, көне дәуірдің атмосферасын қайта жаңғыртады, осылайша көшпелілер мәдениетінің архаикалық қабаттарын мәдени кеңістікке қайта алып шығуға септігін тигізеді» [6, 412].

Дәстүрлі мәдени мұраны жаңғырту үрдісі аясында рухани мазмұндағы музыкалық шығармаларға деген қызығушылық едәуір күшейе түсті. Осы кезеңде алғашқы реквием жанрындағы туындылар дүниеге келе бастады. Қазақстан композиторларының реквиемі кантата-ораториялық музыкалық форма элементтері мен ежелгі қазақтың жоқтау ғұрыптық әнінің синтезі негізінде қалыптастырылған. Б.Қыдырбектің «Реквием» шығармасы Қазақстан композиторларының қаламынан шыққан осы жанрдағы алғашқы музыкалық туынды ретінде танылады. «Реквием» туындысы адамзат бірлігі, әлемдік бейбітшілік және рухани үйлесімділік идеяларын, сондай-ақ әртүрлі діндер мен конфессиялар арасындағы толеранттылықты дәріптейді. Шығарманың тағы бір негізгі идеясы – ұрпақтардың сабақтастығы, тарихи кезеңдер арасындағы байланыс және өз халқыңа қызмет етудің биік идеалдары. Жалпы алғанда, жанр канондары (католик мессасы) сақталған» [2, 201].

Композиторлар мен тыңдармандардың вокалдық және хорлық шығармаларға деген зор қызығушылығы Қазақстан мәдени мұрасындағы әншілік дәстүрдің маңызды рөлін, өткен ғасырдағы хор өнерінің белсенді өркендеуін және белгілі хор ұжымдарының қазақстандық композиторлардың туындыларын насихаттаудағы аса мәнді қызметін айқындайды.

Композиторлар хорлық поэма (Т.Базарбаев, В.Новиков), хорлық концерт (С.Абдинуров), вокалдық-хорлық композиция (М.Мангитаев), хорлық цикл (Б.Аманжол) және хорлық симфония (С.Абдинуров) сияқты жанрларда шығармалар жазады. Еуропалық классикалық және қазақ дәстүрлі жанрларының тоғысқан тұстарында тың эксперименттер пайда болды: айтыс формасындағы сюита (Д.Ботбаев), хорлық күй. Ұлттық-авангардтық бағыттағы сирек кездесетін шығармалардың қатарынан С.Абдинуровтың аралас хорға арналған *a cappella* концерті ерекшеленеді.

Зерттеліп отырған кезеңде камералық және бір актілі опералардың алғашқы үлгілері пайда болды. Бұл үрдіс, бір жағынан, вокалдық циклдердің жанрлық және көркемдік тұрғыдан жетілуімен, екінші жағынан, XX ғасырдағы әлемдік музыкалық кеңістікте аталған форматтың белсенді өрлеуімен тығыз байланысты. О.Несіпхановтың сопрано, бас және симфониялық оркестрге арналған «Мен сенемін» атты бір бөлімді монологиялық операсы – композитордың консерваторияны бітіру кезінде дипломдық жұмысы ретінде жазылған ең ірі шығармасы әрі бұл жанрдың жарқын үлгілерінің бірі. Операның әдеби негізі – фашистердің тұтқынында болған он бес жастағы Катя Сусанинаның шынайы хатына сүйене отырып, автордың өзі жазған мәтіні болып табылады. «Опера ірі монологиялық формада құрылуына байланысты сахналық әрекеттен мүлде тыс қалады. Вокалдық партиялардың интонациялық табиғаты речитативтік формаға жақын, ал пластикалық икемділікпен өрілген оркестрлік фактурада алеаторикалық сипаттағы баяндау тәсілдері анық байқалады» [5, 490].

Қазақстан композиторлардың басым көпшілігі кино музыкасы саласында белсенді жұмыс істей бастады, бұл бағыттың кең таралуына себеп болды. Бұл салада екі басты бағыт байқалады: бірі – композиторлық әдістердің кең ауқымын және ұлттық стиль элементтерін қамтитын универсалдылық; екіншісі – көмеймен айту, қобыздың тембрі және көне рәсімдерге тән көркемдеу тәсілдері арқылы көрініс табатын ұлттық болмысты бейнелеуге деген ұмтылыс. Мысалы, «Қыз Жібек» музыкалық-драмалық спектакліне (режиссері К.Қасымов) музыкасын жазған композитор Е.Хусаинов бұл шығармада дәстүрлі аспаптық құрамды және көмеймен айтудың ерекше тембрлік бояуын қолданған. Композитор қойылымға актер ретінде де қатысып, сыбызғы, сазсырнай, жетіген, шаңқобыз, қамыссырнай секілді ұлттық аспаптарда ойнап, көмеймен айту техникасын да тікелей өзі сахнада жүзеге асырған.

Соңғы үш онжылдықта қазақстандық академиялық музыка әлемдік музыкалық үрдістермен үндесіп, ұлттық мәдениетке тән ерекшеліктерді айқын бейнелейтін ауқымды трансформацияларға ұшырады. Дәстүрлі музыкалық мұраны қайта қарау үрдісі еуропалық және қазақ музыкалық практикаларын біріктіру негізінде өрбіп, стильдік бағыттардың жаңаруын қамтамасыз етеді. Академиялық музыканың жанрлық жүйесі құрылымдық тұрғыдан жаңартылуда. Композиторлардың көлемді музыкалық-театрлық және симфониялық жанрларға деген қызығушылығы азайып, қазақстандық өнер үшін жаңадан қалыптасып келе жатқан жанрлардағы шығармалар дүниеге келуде. Композиторлар этномәдени элементтерді, халық фольклорын, ұлттық аспаптар мен вокалдық техникасын кеңінен қолдана отырып, сонымен қатар қазіргі заманғы композиторлық әдістер мен жаңа музыкалық технологиялардан да бас тартпайды. Қазіргі композиторлардың жағдайы мен шығармашылық бағыттарын профессор Ұ.Р.Жұмақова дәл сипаттайды: «Ұлттық сананың жаңа доминанттық даму формасы тоғысу кезеңінде ұлттық мәдениеттің тектік қасиеттерін бейнелеумен тығыз байланысты болды. Дәл осы кезеңде қазақ халық аспаптарына арналған музыканың композиторлық практикаға кеңінен және жан-жақты енгізілуі байқалды, ал түрлі жанрдағы шығармалардың фактуралық құрылымында ұлттық дәстүрдің тембрлік және дыбыстық мүмкіндіктері игеріле бастады» [4]. Осылайша, көпстильдік әдістері мен ұлттық бірігейлікті терең зерттеу арқылы ерекшеленетін ұлттық авангард бағыты қалыптасады, жанрлық жүйенің дамуы жаңа белеске көтеріледі. Аталған үрдіс қазақстандық музыканың жаһандық мәдени кеңістікпен үйлесімді ықпалдасуын, сонымен қатар мәдени төлтумалығын сақтап қалуға және қазіргі заман талаптарына сай дамуын жалғастыруға қабілетті екенін көрсетеді.

ӘДЕБИЕТ

1. Абдинуров А. – Серикжан Абдинуров // Композиторы Казахстана. Том третий / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 343 с.
2. Багисбеков К. – Балнур Кыдырбек // Композиторы Казахстана. Том третий / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 201 с.
3. Бодарева Г.В. – Дмитрий Останькович // Композиторы Казахстана. Том второй / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 525 с.
4. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана на рубеже двух веков и «перезагрузка» в его научном осмыслении // Культура, искусство и наука в современном образовательном пространстве. Материалы международной научно-практической конференции. – Уральск, 2013.
5. Кетегенова Н.С. – Омархан Несипханов // Композиторы Казахстана. Том первый / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2012. – 490 с.
6. Кузбакова Г.Ж. – Едиль Хусаинов // Композиторы Казахстана. Том второй / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 412 с.
7. Күзембай С., Егінбаева Т. XX ғасырдың екінші жартысындағы Қазақстан сазгерлерінің шығармашылығы // Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011.
8. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2017.
9. Недлина В. Е. – Актоты Раимкулова // Композиторы Казахстана. Том второй / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 308 с.
10. Нусупова А.С. – Нагим Мендығалиев // Композиторы Казахстана. Том первый / сост. Кетегенова Н.С., ред. Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2012. – 162 с.

ӘБІЛҚАСЫМОВ АЗАТ РАХМАНБЕКҰЛЫ
магистрант 2 курса образовательной программы
«Инструментальное исполнительство.
Духовые и ударные инструменты»,
Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой
КУЗБАКОВА ГУЛЬНАРА ЖАНАБЕРГЕНОВНА
кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор кафедры
«Музыковедение и композиция»,
Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой

**VOICE OF ASIA АДИЛЯ БЕСТЫБАЕВА
КАК СИМВОЛ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И
СОВРЕМЕННОГО ДУХОВОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА**

Аннотация. *Статья посвящена анализу триумфального марша Voice of Asia – Азия дауысы Адиль Бестыбаева как одного из наиболее значимых музыкальных произведений в формировании современной казахстанской идентичности. Особое внимание уделено историко-культурному контексту появления марша, связанному с становлением Государственного духового оркестра РК и активизацией национальной художественной политики начала 1990-х годов. Рассматриваются жанровые, стилевые и тембровые особенности марша, включая мотивную и ритмическую организацию, ударную группу и специфический характер замедленной «азиатской» поступи. Показано, что произведение не только воплощает древнетюркский образ триумфальной процессии, но и стало музыкальным символом Казахстана на международной арене, войдя в репертуар духовых коллективов республики. Обоснован вывод о том, что марш «Голос Азии» является репрезентативным примером синтеза национальных интонаций и современных композиторских техник, определившим его устойчивую культурную значимость.*

Ключевые слова: Адиль Бестыбаев, марш, Voice of Asia, Азия дауысы, духовой оркестр, национальная идентичность, музыкальная культура Казахстана.

Аңдатпа. *Мақала Voice of Asia – Азия дауысы әділ Бестыбаевтың заманауи қазақстандық бірегейлікті қалыптастырудағы аса маңызды музыкалық шығармалардың бірі ретіндегі салтанатты шеруін талдауға арналған. ҚР Мемлекеттік үрмелі оркестрінің қалыптасуына және 1990 жылдардың басындағы ұлттық көркемдік саясаттың жандануына байланысты шерудің пайда болуының тарихи-мәдени контекстіне ерекше назар аударылды. Марштың жанрлық, стильдік және тембрлік ерекшеліктері, соның ішінде мотивтік және ритақты ұйымдастыру, соққы тобы және баяу "азиялық" әрекеттің ерекше сипаты қарастырылады. Бұл туынды салтанатты шерудің көне түркі бейнесін бейнелеп қана қоймай, республиканың үрмелі ұжымдарының репертуарына еніп, халықаралық аренада Қазақстанның музыкалық символына айналғаны көрсетілген. "Азия дауысы" шеруі оның тұрақты мәдени маңыздылығын анықтаған ұлттық интонациялар мен заманауи композиторлық әдістердің синтезінің репрезентативті мысалы болып табылады деген тұжырым негізделген.*

Түйінді сөздер: Әділ Бестыбаев, марш, Voice of Asia, Азия дауысы, үрмелі оркестр, ұлттық бірегейлік, Қазақстанның музыкалық мәдениеті.

Abstract. *The article is devoted to the analysis of the triumphal march Voice of Asia (Asia dáýysy) by Adil Bestybayev, regarded as one of the most significant musical works in the formation of modern Kazakh identity. Special attention is paid to the historical and cultural context of the march's creation, associated with the establishment of the State Brass Band of the Republic of*

Kazakhstan and the intensification of national cultural policy in the early 1990s. The genre, stylistic, and timbral features of the march are examined, including its motivic and rhythmic organization, the role of the percussion section, and the distinctive character of the slow “Asian” tread. The study demonstrates that the work not only embodies the ancient Turkic image of a triumphal procession, but has also become a musical symbol of Kazakhstan on the international stage, entering the repertoire of brass bands throughout the republic. The article concludes that The Voice of Asia march represents a vivid example of the synthesis of national intonations with modern compositional techniques, which has determined its enduring cultural significance..

Keywords: *Adil Bestybayev, march, Voice of Asia, Asia da'uisi, brass band, national identity, musical culture of Kazakhstan.*

В истории музыкальной культуры Казахстана значатся произведения, которые становятся не только художественными событиями, но и знаками эпохи. К числу таких феноменов относится марш **Voice of Asia** («Голос Азии») Адила Бестыбаева – произведение, объединившее национальную идентичность, торжественный дух независимости и современную оркестровую эстетику. Марш стал культурным символом: музыкальным образом, через который Казахстан заявил о себе в первые годы государственного суверенитета. За маршем **Voice of Asia - Азия дауысы** (как его объявляют на концертных площадках) закрепился имидж «визитной карточки» духовой музыкальной культуры Казахстана. Его появление совпало с формированием новой модели духового искусства страны, возглавляемой дирижёром Канатом Ахметовым и Государственным духовым оркестром Казахстана.

Адил Бестыбаев (1959–2024) – выдающийся казахский композитор, автор произведений в жанрах симфонической, духовой, балетной, камерно-инструментальной, камерно-вокальной, эстрадной, театральной и кино-музыки. Его сочинения исполняются на международных и республиканских фестивалях и конкурсах. Многие произведения прочно утвердились в репертуаре исполнительских коллективов в Казахстане и за его пределами. Творчество композитора в той или иной степени освещено как в академических изданиях [1], [2] [3] [4], так и в средствах массовой информации [5], [6], [7]. Воспоминания об Адиле как о начинающем композиторе оставила и его первый учитель композиции Газиза Жубанова [8]. В книге «Мир мой – музыка» Г.Жубанова пишет: «Свой почерк имеет Адиль Бестыбаев, пришедший в мой класс после окончания специальной школы им. Жубанова. Мне понравилось то, что он слышит музыку в комплексе. В его сочинениях – развитая фактура, яркая мелодия, интересный гармонический язык, хорошее слышание оркестра. Его первая фортепианная пьеса «Токката» сразу была принята слушателями и много исполнялась» [8].

Творчество Бестыбаева состоит из трех периодов. Первый период составляют произведения 1980-х годов. Это годы поиска, становления творческой личности Бестыбаева. Композитор осваивает жанры концерта, симфонии и симфонической поэмы, пишет вокальный цикл на стихи О. Сулейменова, работает с различными исполнительскими составами – оркестром народных инструментов, камерным оркестром, ансамблями. К этому периоду относятся такие разножанровые произведения, как сюита для кыл-кобыза, домбры и струнных (1980), «Симфония круглой звезды», картина для симфонического оркестра (1982). кюй «Толғау» для оркестра казахских народных инструментов «Отырар Сазы» (1984), симфонический кюй «Ашу басар» (1986) [2].

Второй период начинается с 1990-го года, в это время Бестыбаев знакомится с Канатом Ахметовым, который формирует Государственный духовой оркестр. Знакомство Бестыбаева с Ахметовым предопределило последующий многолетний творческий путь композитора: отныне Бестыбаев большей частью сочиняет музыку для духового оркестра, посещает зарубежные конкурсы и фестивали, где успешно исполняются его произведения. Для духового оркестра им написаны: симфоническая поэма «Великий Могол» (1991), Симфония «Idee Fixe» (1992-1993), Триумфальный марш «Voice of Asia» (1993), концертная пьеса «Silk Road» для

трубы, тромбона и духового оркестра (1997), Симфоническая картина «Аргымак» (1997-1998) [2].

Третий период начинается с произведения «Ниагара» для флейты, камерного оркестра и ударной установки, написанное композитором в 2006 году, то есть сразу после того, как он переехал в Канаду. Масштабным произведением этого периода творчества Бестыбаева является балет «Байтерек», написанный композитором в 2010 году, который стал победителем в номинации «Лучший балет» в Первом национальном конкурсе композиторов и драматургов «Тауелсіздік толғауы», организованный Министерством культуры Республики Казахстан [2].

Среди многих произведений Бестыбаева именно «Voice of Asia» стал наиболее исполняемым за рубежом. Об этом свидетельствуют данные, которые приводит художественный руководитель и главный дирижёр Государственного духового оркестра РК Канат Ахметов [9]. Значение Каната Ахметова в становлении традиции исполнения данного марша трудно переоценить. Он сформировал устойчивый исполнительский канон, распространив произведение по всей стране и закрепив его значение как символа торжественности и государственной культуры.

Премьера марша «Voice of Asia», написанного специально для международного фестиваля «Азия дауысы», состоялась в августе 1990 года на открытой площадке высокогорного стадиона Медео в окрестностях Алма-Аты.

После первого исполнения за рубежом в США (Сиэтл, 1995) все 200 партитур, изданных австрийским издательством Johann Kliment KG, были полностью раскуплены. Ещё 200 экземпляров разошлись по Европе в течение нескольких недель. С середины 1990-х годов марш вошёл в постоянный репертуар крупных духовых коллективов США, Европы и Азии. Особую роль сыграл Grand American Wind Orchestra численностью свыше 500 человек, ежегодно исполнявший «Voice of Asia» на конгрессах духовой музыки.

«Voice of Asia» исполняли сводные духовые оркестры США, что составило более 500 музыкантов, в том числе коллективы Германии, Австрии, Нидерландов, Швейцарии, Швеции, оркестры России (Ростовская филармония), Тайваня и Южной Кореи, студенческие и школьные отечественные, американские и российские духовые оркестры. Данные крупнейшего видеохостинга YouTube свидетельствуют, что «Voice of Asia» продолжает звучать на международных фестивалях духовой музыки, различных конкурсах и концертах.

Композиторская концепция: стержневая идея и художественный замысел. Бестыбаев сознательно ориентировался на создание музыкального архетипа, который соединял бы: парадность европейского марша, степную мощь тюркского мира и современный оркестровый звук. Он стремился показать образ Азии не как «экзотику», а как мощный цивилизационный мир с богатым прошлым. Заголовок «Voice of Asia Triumphal Procession: Scythia» - («Голос Азии Триумфальное шествие: Скифия») подчёркивает эту идею.

Несмотря на компактность музыкального материала, марш обладает сложной внутренней организацией, драматургической линией мотивного развития и яркой оркестровой палитрой. Марш обладает трехчастной структурой: вступление – центральный раздел – реприза, где каждая из этих частей многотемна.

Вступление включает в себя две темы. Начинается марш с фанфарной темы у валторн и труб (См. *Пример 1*):



Вторая тема по своему мелодическому рисунку восходящая, носит призывный характер (см. *Пример 2*). Исполняют ее четыре валторны, и сразу же как эхо, вторит ей первый гобой.

Пример 2 – А.Бестыбаев Voice of Asia: Triumphal Procession: Scythia. Вступление, вторая тема



Что касается тематизма всего марша, то следует сказать, что произведение построено на системе коротких попевок-мотивов. Это фанфарные, лаконичные интонации, порученные различным группам оркестра. Мотивы обладают «азиатским характером» за счет модальной ладовой системы и создают ощущение большой силы при минимуме мелодического материала.

В центре марша – квинтовая тема *карная*, состоящая из двух звуков. Такой мотив напоминает древние сигналы. Карнай (каз. *керней*) представляет собой медную трубу длиной около 3 метров. На конце инструмента расположен конический раструб. Звук карная мощный и низкий, с натуральным звукорядом. Во время игры музыкант держит инструмент в наклонном положении, раструбом вверх, и, поворачиваясь, направляет звук в разные направления. В прошлом карнай использовался как военный (сигнальный) инструмент для связи на больших расстояниях, а также во время парадных выездов шахов и военачальников. В настоящее время карнай сохранился в таких странах, как Таджикистан и Узбекистан, где он используется как церемониальный инструмент на парадах, демонстрациях и массовых гуляньях [10].

Вторая часть центрального раздела представляет собой вариантно-динамическое развитие темы. Деревянные духовые ведут активную мелодическую фигурацию, тогда как медные удерживают основную тему. Фактура представляет собой полифонию пластов. Если при первом проведении в экспозиции тема звучит в среднем регистре, то при повторении – расслаивается по крайним регистрам, одновременно используется контраст тембров – медные и деревянные. Первоначальные мотивы, организованные линейно при экспозиционном изложении, теперь звучат в вертикальном и горизонтально подвижном контрапунктах, как бы расслаиваясь в шахматном порядке. Вторая фанфарная тема из вступления звучит канон у деревянных и медных в разных голосах, а также в стреттном проведении. Это придает эффект расширения звукового пространства, характерный для крупных парадных шествий.

Первая же тема в коде звучит в ритмическом увеличении, что придает ей монументальность и незыблемость. Партитура в целом изобилует полифоническими

приемами, свидетельствующими о том, что автор владеет техникой полифонического письма и это неотъемлемое качество его стиля.

Особенность оркестровки марша Адила Бестыбаева состоит в том, что ударная группа расширена, включающая в себя барабаны, большие литавры, там-там, тарелки, ксилофон, треугольник и др., что позволяет композитору создавать полиритмию и ритмическую полифонию средствами одних только ударных. Насыщенная ударная ткань создаёт ощущение степной монументальности. партия ударных рассматривается как самостоятельный художественный пласт, определяющий динамику, фактуру и тембровую насыщенность всего произведения [4]. По мнению Д.Ботабаева, композитор выстраивает развернутую темброво-ритмическую драматургию, где каждый инструмент выполняет специфическую функцию. Уже с первых тактов звучание там-тама и малого барабана формирует типичную для торжественного марша характер призыва. Это мощный вступительный жест с ярко выраженной педалью – выдержанным звуком, создающим акустическую опору для дальнейшего развития. Партия малого барабана задаёт устойчивый ритмический рисунок, который в дальнейшем становится своеобразным лейтмотивным импульсом произведения [4, с. 59].

В дальнейшем Бестыбаев постепенно наращивает многослойность звучания: в фактуру поэтапно вводятся бас-барабан, тарелки, литавры, Glockenspiel, тимбалы и тамтам, что создаёт эффект «тембрового накопления» и стереофонического расширения. Ударная группа функционирует как фундаментальная конструкция марша, определяя энергетический рельеф и поддерживая устойчивый метр, на который ориентируется весь оркестр. Особенно показателен длительный участок (примерно *т. 30–60*), где малый барабан несёт непрерывный ритмический поток, требующий от исполнителя высокой физической и профессиональной подготовки [4].

Композитор вводит и элементы свободы – пометка «Ad lib» позволяет барабанщику проявить индивидуальность, импровизационное чувство стиля и ритма, не выходя за рамки общей фактуры. Таким образом, партия ударных сочетает строго заданные структурные функции (поддержка метроритма, создание кульминационных волн, тембровое обогащение) и элементы исполнительской свободы, что подчёркивает характер стиля Бестыбаева, синтезирующего европейские выразительные средства и традиционные казахские ритмико-интонационные модели. Отметим в этой связи, что мелодика марша диатонична, ряд мотивов написан в миксолидийском ладу.

Темп марша – намеренно замедлен по сравнению с европейским *standard march tempo*. Тем самым композитор стремился показать азиатский характер. Таким образом, все музыкально-выразительные средства композитор подчиняет главной художественной идее.

В заключение отметим, что марш *Voice of Asia* («Азия дауысы») является одним из наиболее ярких примеров современного казахстанского музыкального искусства, соединившим национальную идентичность и парадный жанр. Произведение сыграло ключевую роль в укреплении статуса казахстанской духовой школы и стало маркером творчества Адила Бестыбаева на мировых сценах. Его историческая и художественная значимость позволяет рассматривать марш не только символом музыкального искусства страны, но и высоким достижением композиторской школы Казахстана. «Voice of Asia» Адила Бестыбаева воплотил образ молодого государства, став музыкальным символом независимости Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Суюмбакиева Т. Адиль Бестыбаев – мастер духовой музыки Казахстана // Родному ВУЗу – наш талант (выпускники-композиторы): сб. ст. к 60-летию КазНХ им. Курмангазы / сост. Н. С. Кетегенова. – Алматы, 2005. – 496 с.
2. Кдырнязова Ж., Кузбакова Г. Адиль Бестыбаев // Композиторы Казахстана / сост. А. Нусупова. – Алматы: Болашақ, 2013. – С. 470–504.

3. Кузбакова Г. Ж. Творчество композитора Адила Бестыбаева в контексте культуры Казахстана 1990-2000 годов // Вестник Евразийского национального университета имени ЛН Гумилева. Серия: Исторические науки. Философия. Религиоведение. – 2018. – №. 2. – С. 48-56.
4. Ботабаев Д. Бестыбаевтың «Азия дауысы» маршындағы ұрмалы қондырғы партиясына барабаншы-орындаушының көзқарасы // Сарын. – 2021. – Т. 9. – №. 1. – С. 58-63.
5. Кузбакова Г. Взрывной Бестыбаев. - Новое поколение. – 12.07.2002 <https://archive.np.kz/old/2002/28/ludi1.html>
6. Кузбакова Г. Композиторы Казахстана: реальность бытия // Континент. – №18 (18 сентября – 1 октября). – Алматы, 2002.
7. Бестыбаев А. Мы не беженцы! [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.caravan.kz/gazeta/adil-bestybaev-my-ne-bezhency-52711> (дата обращения: 02.03.2018).
8. Жубанова Г. Мир мой – музыка: в 2 т. – Т. 2. – Алматы: Алматы, 1997. – 316 с.
9. Волобуева С. Дирижер К. Ахметов о композиторе А. Бестыбаеве // Новая музыкальная газета. – 1999. – №9–11.
10. Карнай // Музыкальная энциклопедия. Том 2. – М.: Советская энциклопедия, 1974.

КАНАЖАНОВА БАЛЖАН ЕСКАНДИРҚЫЗЫ

магистрант 2 курса образовательной программы
«Инструментальное исполнительство. АВАК»

КазНУИ им. К.Байсейітовой

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор М.С.Курманғалиева

**НАДЕЖДА И ТЕРРОР В КОНЦЕПЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С
ОРКЕСТРОМ «NEVER GIVE UP» КОМПОЗИТОРА ФАЗЫЛ САЙ (НА ПРИМЕРЕ 1
ЧАСТИ)**

Аннотация. Данная статья посвящена изучению произведения современного турецкого композитора Фазль Сай. Его Концерт для виолончели с оркестром «Never Give Up» рассматривается как непосредственная художественная реакция на серию террористических атак 2015 года, что определило его глубокую программность и драматургию. Анализ сосредоточен на I части, где конфликт солиста (виолончели) и оркестра интерпретируется как столкновение «хрупкой человеческой индивидуальности» с «хаотическими силами зла». Прослеживается, как композитор выстраивает масштабное музыкальное полотно, используя минималистичное «драматургическое ядро» – трехтактовую ячейку (2+1).

Ключевые слова: Фазиль Сай, Концерт для виолончели, «Never Give Up», программная музыка, анализ, драматургическое ядро, виолончель, Камиль Томас.

Аңдатпа. Бұл мақала қазіргі түрік композиторы Фазиль Сайдың шығармасын зерттеуге арналған. Оның Виолончельге арналған «Never Give Up» («Ешқашан берілме») концерті 2015 жылғы террористік шабуылдарға композитордың тікелей көркемдік жауабы ретінде қарастырылады, бұл оның терең бағдарламалығын және драматургиясын айқындайды. Талдау I бөлімге шоғырланған, мұнда солист (виолончель) пен оркестр арасындағы қайшылық «әлсіз адам тұлғасының» «хаотикалық зұлым күштермен»

қақтығысы ретінде түсіндіріледі. Композитордың минималистік «драматургиялық өзекше» – үш тактілі ұяшықты (2+1) қолдана отырып, ауқымды музыкалық кенепті қалай құратыны бақыланады.

Түйін сөздер: Фазиль Сай, Виолончельге арналған концерт, «Never Give Up», бағдарламалық музыка, талдау, драматургиялық өзекше, виолончель, Камиль Томас.

Abstract. This article is devoted to the study of the work of contemporary Turkish composer Fazil Say. His Cello Concerto Never Give Up is interpreted as a direct artistic response to the series of terrorist attacks in 2015, which determined its profound programmatic character and dramaturgy. The analysis focuses on the first movement, in which the conflict between the soloist (cello) and the orchestra is understood as a confrontation between “fragile human individuality” and “chaotic forces of evil.” The study traces how the composer constructs a large-scale musical canvas from a minimalistic dramaturgical core – a three-measure cell (2+1).

Key words: Fazil Say, Cello Concerto, “Never Give Up”, programmatic music, analysis, dramaturgical core, cello, Camille Thomas.

Фазыл Сай, пианист и композитор мирового масштаба, занимает особое место в современном турецкой академической музыке, сочетая наследие Востока с традициями европейского авангарда. Его произведения, часто резонирующие социально-политическим контекстом, отличаются яркой программностью, обилием мыслей и идей и виртуозной техникой.

Концерт для виолончели с оркестром впервые исполнен в 2016 году. Идея концерта для виолончели зародилась в 2014 году при знакомстве композитора с французской виолончелисткой Камиль Тома на церемонии вручения премии “Victoires de la Musique”.

Чтобы понять драматургическую основу концерта «Never Give Up», необходимо обратиться к историческому контексту его создания. Произведение было задумано как непосредственная реакция композитора на серию террористических атак осенью 2015 года (13 ноября в Париже и спустя некоторое время – в родном для Сая Стамбуле). Эти события потрясли весь мир. Как отмечал А.Ф.Лосев, музыка обладает уникальной способностью передавать ощущение напряженного развертывания и временного становления «Если мы поймем, - писал он, - что музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни, то делается понятной эта необычность волнения, которая доставляется музыкой, и ее максимально интимная переживаемость, которая в других искусствах заслоняется неподвижными формами» [4].

Главная драматургическая концепция концерта строится на противопоставлении и конфликте солиста и оркестра, в котором виолончель воплощая хрупкость человеческой жизни сталкивается с хаотическими, разрушительными силами зла. Как подчеркивает Н. Шахназарова, в данном случае «речь идет об особом типе художественного мирозерцания, в основе которого лежит представление, что именно композитор вносит своим разумом порядок в первозданный хаос».[5,231] «Название «Never Give Up» в этом контексте перестает быть абстрактным девизом и становится слышимым лейтмотивом всего сочинения — виолончельная партия постоянно преодолевает напряжение, порожаемое оркестром, что символизирует непоколебимую волю к жизни».[1]

Концерт состоит из 3 частей.

I часть Never give up (Никогда не сдавайся)

II часть Terror elegey (Элегия террора), в которой «ударная группа инструментов имитирует выстрелы автомата Калашникова и человеческие крики».[1]

III часть Song of hope (Песня надежды) начинается со звуков пения птиц и журчания воды.

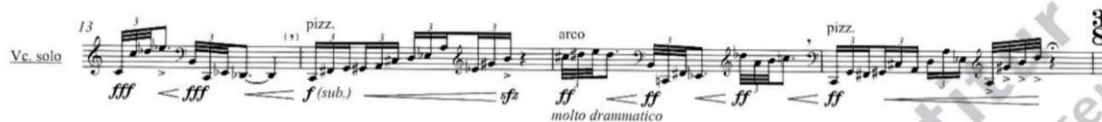
Концерт открывается сольной каденцией виолончели, в которой сразу же противопоставляются две темброво-выразительные линии: экспрессивное *Arco* и тревожное пиццикато. Основная партия, несущая в себе восточные интонации, излагается в виде лаконичного трех-тактового предложения. Данная структура (2+1) станет драматургическим ядром всей части: два такта напряженной, аритмичной мелодии *cantabile* на *fortissimo*, создающей ощущение драматического высказывания, которое сменяется одним тактом угрожающего пиццикато, ассоциирующегося с таинственными зловещими шагами, которые композитор усиливает ремаркой для виолончелиста «играть как литавры» (*quasi timpani*).



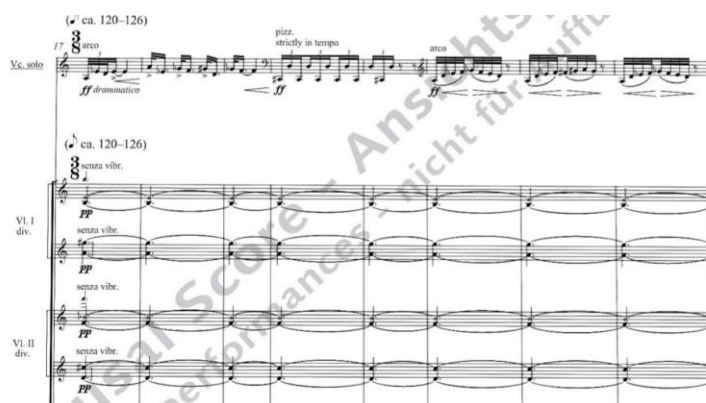
В дальнейшем драматургическое ядро (первоначальная тема), развивается через расширение диапазона и дробление мотивов. Композитор подвергает мотив темы интенсивной разработке: мелодия многократно фиксируется на III ступени *a-moll* (пример №2), утверждая новый устой, от которого происходит резкий динамический взлет.



Драма нарастает через захват обширных звуковысотных пространств, которые продемонстрированы в 9-12 тт.



Кульминация этого раздела достигается через ритмическое уплотнение: тридцать вторые ноты переходят в триоли, подводя к смене метра на 3/8. На этом драматическом взлете солирующая виолончель поддерживается аккордами всего оркестра. Не смотря на то, что автор прописал отсутствие вибрации и *pp* (*Senza vibr.+pp*), в исполнении концерта Камиль Тома с Симфоническим оркестром Брюссельской филармонии (дирижер Стефан Деневе) динамика иная: интерпретация дирижера еще более сурова и поддержка оркестра идет на сплошной «вибрирующей» волне аккордов.



Следующий раздел, который должен соответствовать классической разработке является не типичным для данной части. Соло виолончели с «драматургическим ядром» по формуле 2+1, развивается в тревожную, волнообразную линию. Развитие и нарастание напряжения усиливается за счет атональных модуляций, которые создают интонации плача и отчаяния. Пример воплощения интонации горя с опорой на современные средства выразительности – это нисходящие малосекундовые попевки повторного строения в вопросно-ответной форме, в которых ответ звучит нарочито подчеркнуто в предельно низком регистре – является одним из самых выразительных моментов концерта. Именно на этом этапе становится очевидно, как важна жанровая основа. Как отмечал Е.В.Назайкинский, «конечно, и сама структура мелодии, характер ее окружения, аккомпанемента, фона, да и слуховой настроенности зависят еще и от того, какой жанровый прототип или конкретный жанр лежит в ее основе» [2, 185] Произведения Фазил Сая выходят за рамки чистого академического жанра и имеет ярко выраженную програмность и смешанный жанровый стиль. Концепция данной части посвящена борьбе человека с жизненными невзгодами, насилием и хаосом, но также сочетает в себе отголоски Agit (турецкий траурный плач).



В такте 34 вновь возникает контраст между вопрошающей интонацией и ответом, выведенный через противопоставление арко и пиццикато и *con legno battuto* (ударять тростью смычка по струне)

Большую и решающую роль играет и оркестр, демонстрирующий все современные средства выразительности XX-XXI веков. В «разработке» сталкиваются различные образные сферы:

Урбанистическая стихия: Переключки виолончели с трубой, «танковые» ритмы ударных, джазовые аккорды и перкуссия создают звуковую картину современного мегаполиса.

«Ритм-джунгли»: Сложная полиритмия и резкие тембровые контрасты, обостряющие конфликт. Ритм данного раздела 1 части – это кинетика. Е.В. Назайкинский пишет, что кинетика в ритме связана с такими уровнями: акустические, кинетические и феноменологические «...музыка выступает не только как особый род движения, но и как инструмент художественного запечатления множества разнообразнейших форм временного развертывания». [2,165]



Кульминация разработки строится на мощном тремоло оркестра, основанном на тритоне, и широком, замедленном соло виолончели, после которого все стихает.

Динамическая реприза (с такта 149) – также не типична для классического строения. С одной стороны, в ней есть мотивы «тревожных» переключек разработки (с примера 6), которые в этой части звучат в партии гобоя и завуалированы партией оркестра и виолончели. Виолончель провозглашает совершенно другую партию, которая носит лирический, волнующий струны души характер. Данная тема, сохраняя восточный колорит, звучит теперь более натурально и умиротворенно, ассоциируясь с звуками природы.

Однако покой оказывается кратковременным. Начиная с 21-й цифры, возникает новая волна тревоги, обусловленная, в частности, ритмической фигурой ударных, вызывающей ассоциации с ритмическим рисунком Болеро М.Равеля и образами из Седьмой симфонии Шостаковича. Ровный и навязчивый ритм придает структуре организованный, но устрашающий характер.



Таким образом, композитор выстраивает драматургию первой части из лаконичной трехтактовой ячейки (2+1) и лирической темы третьей части – так называемой «репризы». Обилие средств выразительности XX-XXI веков, играющих главную роль в выстраивании драматургического концепта, привнесло и изменения в понимание формы данной части концерта. Противостояние личного и общественного, социального и индивидуального, духовного и кричащего террора и его духа – это начало конца. Уже первая часть обрывается резко, на фортиссимо, с звучанием в мелодическом миноре и завершающим резким скачком на большую септиму вниз. Через приемы динамического и тембрового контраста (арко/пиццикато), ритмического уплотнения, атональных модуляций и насыщенной оркестровой палитры, микро модель (драматургическое ядро 2+1) разрастается в масштабное полотно, отражающее конфликты современного бытия. Главный конфликт заключается в противоборстве лирического, ориенталистски-окрашенного начала, олицетворяемого виолончелью, и агрессивной, урбанистической стихии, воплощенной оркестром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Sentimental Work: Camille Thomas.

Режим доступа: <https://www.thestrad.com/playing-hub/sentimental-work-camille-thomas/11646.article>

2. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. Высш. Учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

3. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Учеб. пособие по курсу муз. гармонии в муз. вузах. – М.: Музыка, 1977. – 379 с.
4. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки// Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура – М.: ВЛАДОС, 1991. – 325 с.
5. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского Шенберга Хиндемитта. – М.: Советский композитор. 1975. – 237 с.

IBROKHIMOVA SHAKHZODA MUSINKHON QIZI

Master's student 2nd year department of academic
choral conducting faculty of musical art
the State Conservatory of Uzbekistan
Scientific supervisor: Candidate of science in art
studies, professor Khakimova A.H.

THE TRANSFORMATION OF THE CHORAL GENRE IN THE WORKS OF 21ST CENTURY COMPOSERS OF UZBEKISTAN

Abstract. *The article analyzes the transformation of the choral genre in the works of 21st-century Uzbek composers. It explores new trends in genre synthesis, the interaction between national and global musical traditions, and the influence of modern technologies on the development of choral art. Particular attention is given to the renewal of musical language, the integration of theatrical elements into choral performance, and the reinterpretation of the folk musical heritage. The study demonstrates that the choral genre in contemporary Uzbek compositional creativity has become one of the most expressive and dynamic directions of genre transformation in the 21st century.*

Keywords: *choral music, genre transformation, Uzbek composers, musical synthesis, national traditions, modern technologies, stage elements.*

Аннотация. *В статье рассматривается процесс трансформации музыкальных жанров в композиторском творчестве XXI века на примере узбекской хоровой музыки. Анализируются особенности жанрового синтеза в современных хоровых произведениях, влияние технологических инноваций, взаимодействие национальных и мировых традиций, а также использование театральных элементов в хоровом исполнении. Особое внимание уделено современным интерпретациям народных песен узбекскими композиторами и социально-воспитательному значению хорового искусства как формы «культурной терапии». В исследовании показано, что хоровая музыка стала одним из наиболее динамичных направлений жанровой трансформации в XXI веке.*

Ключевые слова: *хоровая музыка, трансформация жанров, узбекские композиторы, музыкальный синтез, театральные элементы, технологическое развитие, национальные традиции.*

The 21st century, marking a new stage of human development, has brought numerous changes in the fields of art and culture. Musical language and musical genres have undergone significant transformation shaped by social, political and economic processes. Uzbek choral music has also gained an important place in this development, merging with other cultures and giving rise to new genres and compositional approaches.

Historically associated with religious rituals, court ceremonies, and academic performance, choral art has now entered a broad socio-cultural arena, deepening arena the transformation of the genre. Uzbek choral music comprises many genres, including folk songs, dance melodies and ritual-based music influenced by historical and cultural processes.

In the 21st century, Uzbek choral music is experiencing a new stage of genre transformation. Musical style and compositional techniques are evolving under modern cultural influences. Genre

boundaries are fading, enabling composers to incorporate diverse musical languages. Contemporary choral works increasingly explore themes such as ecology, peace, migration, globalization, technology and personal freedom, expanding the social and educational role of choral music. Traditional religious or folk-based works are reinterpreted with modern compositional approaches.

Genre transformation is also evident in the synthesis of choral music with opera, oratorio and cantata forms. Rhythmic and textural features from jazz and electronic music are incorporated, making choral music more accessible (e.g. A.Mansurov, N.Norkhojayev, M.Otajonov). For example, composer A.Mansurov used rhythmic features of jazz in his piece of music called “Talaba”. This music was written for solo and young choir groups:

The image displays a musical score for the piece "Talaba" by A.Mansurov, written for solo and young choir groups. The score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 14-17):** The vocal line begins with the lyrics "na, Na-na - na - na - na - na." The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Above the system, the instruction "(chapak...) (barmoqlarni qirsillatib...)" is written.
- System 2 (Measures 18-21):** The vocal line continues with the lyrics "Ta - la -". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern with eighth-note figures and chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the vocal line.
- System 3 (Measures 22-25):** The vocal line includes the lyrics "ba... ta - la - ba..." and "1.2. Biz bax - ti - yor". The piano accompaniment concludes with sustained chords and a final melodic phrase in the right hand. Above the system, the instruction "Yakkaxonlar:" is written.

Technological progress further contributes to genre transformation. Programs like Sibelius and MuseScore enable rapid international distribution of choral works. The Virtual Choir phenomenon illustrates the emergence of a global digital choral culture. Uzbek composers also shape this transformation. Folk melodies and Uzbek makoms remain key artistic sources, but their treatment now involves polyphony, politonality, clusters, and rhythmic alterations. Makom modes are interpreted a new way in choral texture, and folk songs acquire theatrical staging (e.g. N.Sharafiyeva’s “Soqiynoma savti kalon”, “Ey nozanin”, “Mustahzod”).

Соқийномаи савти калон

Рост мақомидан

З.М.Бобур газали

moderato

(Уртача суръатда)

trp

хор учун

Н.С.Шарафиева қайта ишлаган

Алто 3010

Кел-тур - са юз ба-ло - ни ў-шал бе - ва-фо мен-га (а)

О... О... О... О...

С. *p* *p* *p* *p*

А. *trp*

Кел-тур - са юз ба-ло - ни ў-шал бе - ва-фо мен-га (а)

У 3010

Кел-сун а-гар ю-зум - ни э-вур - сам ба-ло... мен-га (а)

О... О... О... О...

13

С. *trp*

Кел-сун а-гар ю-зум - ни э-вур - сам ба-ло... мен-га (а)

А.

1/

Бар. 3010

Нег-гай ман ул ра-фи (и) қ би-ла ким қи-лур ба-си (и)

Ох... *вздохи* (нафас билан) Ох... Ох... Ох...

Ох... Ох... Ох... Ох...

О... О... О... О...

О... О... О... О...

Along with traditional monody and chordal writing, pointillism, clusters, aleatoric techniques and polyrhythms are applied. Vocal imitation of instrumental timbres, noise effects and beatbox elements enrich performance practice.

"Qarsak o'yini"

N.Sharafiyeva xor uchun qayta ishlagan

Qarsak

9 Xor
Jum - ja - qa ja - qa ja - qa jum jaq - jaq jum ja - qa ja - qa ja - qa jum jaq jaq

Qarsak

13 Allegretto (harakatchan) $\text{♩} = 104$
solo (yakka)
o-chil - di yo o-chil - di cha-ral - la-bo o-chil - di o-chil - di yo o-chil - di tog'-da gul-lar o-chil - di
yet-ti soy-di gul bo - g'i, o - - chil - di o-chil - di

Qarsak

21 yakka (solo) Xor Xor
gul ter - ga - ni kel dik... bi-za tog'-da gul-lar o-chil - di yakka (solo) tog'-da gul-lar o-chil - di
G'u zor - dan na ri Boy su - na Har kim sev-ga - nin ol - si-na tog'-da gul-lar o-chil - di.

Qarsak

Choral performance also gain social significance. Research shows that choral singing reduces stress, improves psychological well-being, and strengthens collective unity. Thus, choral music in the 21st century functions as a form of “cultural therapy”.

Genre transformation in 21st century compositional practice has reached a new stage. Choral music clearly demonstrates this process: the fusion of national and global traditions, combined with technological advancements and inter-genre synthesis, has created new artistic forms. Composers reinterpret traditional genres in modern ways while also creating entirely new ones. Thus, choral music stands as one of the most dynamic fields of genre transformation in the 21st century.

ОМАШЕВА ДАНА ЕСЕНГЕЛЬДИЕВНА

преподаватель отделения «Теория, история
музыки и композиция» Республиканской Казахской
специализированной музыкальной
школы-интерната имени А.Жубанова

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ОПЕРЫ И ЕЕ ЭВОЛЮЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Андатпа. Бұл мақалада операның тарихи дамуы өнер мен мәдениеттегі терең өзгерістердің көрінісі ретінде қарастырылады. Автор жанрдың қалыптасуын зерттей отырып, опера жасаушылардың бұрынғы шектеулерді жеңуге және жаңа мәнерлеу

құралдарын ашуға деген ұмтылысын атап өтеді. Үнемі өзгеріс арқылы операның құрылымы мен мазмұны қазіргі заманға бейімделеді, сонымен бірге оның өзектілігі мен кең аудиторияға тартымдылығын сақтайды. Операның өзін-өзі дамыту механизмдерін зерттеу өнер мен мәдениет эволюциясының жалпы заңдылықтарын жақсы түсінуге мүмкіндік береді. Операның шығармашылықтың әртүрлі түрлерін біріктірудегі ерекше қабілеті атап өтіледі, бұл дыбыс, бейне және эмоция синтезін жасайды. Бұл операны терең сезімдер мен ойларды білдірудің қуатты құралына айналдырады, оны басқа көркемдік қозғалыстардан ерекшелендіреді. Адамзаттың мәдени прогрессіндегі негізгі элемент ретіндегі операның әлеуетін терең зерттеу қажеттілігі негізделген.

Түйінді сөздер: опера, тарихи даму, эволюция, мәдени прогресс, интеграция

Аннотация. Статья рассматривает историческое развитие оперы как отражение глубоких изменений в искусстве и культуре. Автор исследует формирование жанра, отмечая стремление создателей оперы преодолевать ограничения прошлого и находить новые выразительные средства. Через постоянные преобразования структура и содержание оперы адаптируются к современности, сохраняя свою актуальность и привлекательность для широкой аудитории. Исследование механизмов саморазвития оперы позволяет лучше понять общие законы эволюции искусства и культуры. Акцентируется уникальная способность оперы интегрировать разные виды творчества, создавая синтез звука, образа и эмоции. Благодаря этому она становится мощным инструментом выражения глубоких чувств и размышлений, отличающим её от иных художественных направлений.

Ключевые слова: опера, историческое развитие, эволюция, культурный прогресс, интеграция.

Abstract. This article examines the historical development of opera as a reflection of profound transformations in art and culture. The author traces the formation of the genre, highlighting the aspiration of opera creators to transcend traditional limitations and explore new expressive possibilities. Through continual evolution, the structure and content of opera adapt to the modern era while preserving the genre's relevance and its appeal to a broad audience. The analysis of opera's internal mechanisms of self-development helps to elucidate broader patterns in the evolution of art and culture. Special emphasis is placed on opera's unique ability to integrate diverse artistic forms—sound, image, and emotional expression—into a unified whole. This synthesis makes opera a powerful medium for conveying deep feelings and complex reflections, distinguishing it from other artistic disciplines.

The article substantiates the need for further, in-depth study of opera's potential as a key cultural phenomenon that contributes significantly to human artistic development

Keywords: opera, historical development, evolution, cultural progress, integration.

Формирование и развитие жанра оперы сопровождается постоянным поиском новых выразительных средств и способов организации материала, что способствует сохранению её жизнеспособности и актуальности в современном культурном пространстве. Преодоление прежних ограничений и расширение горизонтов возможностей позволяют опере оставаться актуальной формой самовыражения художника и зрителя. Более того, постоянное обновление структуры и содержания оперы помогает ей адаптироваться к изменениям в обществе и культуре, обеспечивая её долговечность и привлекательность для широкой аудитории. Таким образом, изучение механизмов саморазвития и адаптации оперы имеет важное значение для понимания общих закономерностей развития искусства и культуры в целом.

Начало жанру оперы положила деятельность группы художников, поэтов и музыкантов, известных как Флорентийская Камерата, собравшаяся вокруг графов Джованни де' Барди и Якопо Корси в конце XVI века. Их целью было воссоздание древнегреческого театра, и именно эта идея привела к созданию первых произведений, называемых тогда "dramma per musica" («драма на музыке»), которые впоследствии стали называться операми.

Корни оперы лежат в попытке вернуться к музыкальному театру древности, одновременно отвергнув сложный полифонический стиль позднего Средневековья и раннего Ренессанса. Опера стала ярким примером возрожденческой идеи синтеза искусств, объединившего музыку, драму и поэзию в единое целое, которое получило дальнейшее развитие в течение последующих веков вплоть до наших дней.

Преобразование театрального представления путем введения музыки позволяло композиторам и либреттистам выражать глубокие эмоции персонажей гораздо ярче и глубже, чем простая речь или даже поэзия. «Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, настоящего искусства произнесения, т.е. выявления голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности только и мог вызвать к жизни оперное пение» [1, 18]. Монодийный стиль позволял раскрыть индивидуальность каждого героя, подчеркнуть драматизм ситуации и создать уникальный образ. Мелодия и гармония становились средством выражения эмоций, мыслей и чувств, недоступных простой речи. Опера стала не просто развлечением, но серьезным искусством, способным вызывать сильные эмоции и глубоко затрагивать зрителей. Этот сдвиг в восприятии привел к возникновению новых форм и стилей, таких как бельканто, речитатив, буффа и героико-трагический жанр, каждый из которых предлагал свое уникальное видение внутренней жизни персонажей.

Рассмотрение оперы как высшего проявления человеческого духа связано с её способностью объединять разные виды искусства и создавать уникальный синтез звука, образа и эмоции. Опера выступает как мощное средство выражения глубинных чувств и мыслей, что отличает её от других видов искусства.

Представление оперы как особого способа бытия соответствует идее её универсальной ценности и роли в развитии человечества. Оно подчеркивает необходимость дальнейшего изучения и освоения потенциала оперы как средства выражения человеческих устремлений и ценностей.

Действительно, взгляд на историю оперы как непрерывный процесс культурной трансгрессии и преодоления границ является плодотворным способом анализа её эволюции и роли в культуре. Опера изначально возникла как попытка объединить разные формы искусства – театр, музыку, танец и живопись – в единое целое, создав новое качество художественного высказывания. Этот подход предполагает постоянный диалог между традициями и новаторством, между академическим искусством и народной культурой, между элитарностью и демократичностью. История оперы полна примеров экспериментов, реформ и поисков новых путей развития, что свидетельствует о её гибкости и приспособляемости к различным социальным условиям и культурным эпохам.

Именно благодаря своему постоянному движению вперёд и готовности нарушать установленные нормы и правила, опера смогла сохраниться и развиваться на протяжении веков, оставаясь важной частью мирового культурного наследия. Такое видение оперы как постоянной трансгрессии позволяет лучше понять её природу и значимость в истории искусства и культуры.

Исторически, каждая эпоха накладывала отпечаток на развитие оперы, формируя её стилистические черты и тематические предпочтения. Романтизм, например, привнес в оперу эмоциональную глубину и психологическую тонкость, отразив характерные черты романтической эстетики. Композиторы той эпохи, такие как Джоаккино Россини, Гаэтано Доницетти, Винченцо Беллини, Карл Мария фон Вебер, Гектор Берлиоз, Шарль Гуно, Жорж Бизе, Жюль Массне и ранний Джузеппе Верди, создали шедевры, ставшие классикой оперного репертуара.

Романтическая опера отличалась особым вниманием к внутренним переживаниям героев, драматизму сюжета и выразительности вокала. Музыкальная драматургия была тесно связана с литературными источниками, такими как драмы Шекспира, трагедии Гёте и романы Дюма-отца. Все это вместе позволило опере стать универсальным средством выражения художественных замыслов композиторов и либреттистов. Осознавая свою внутреннюю

динамику и готовность идти за пределы привычного, опера продолжает вдохновлять музыкантов и зрителей новыми открытиями и возможностями.

Для романтизма музыка стала главным инструментом передачи тонких оттенков настроения и внутренних конфликтов, тогда как текст выполнял второстепенную функцию, служа дополнением к музыкальному потоку. Такое изменение отношения к слову и музыке объясняется несколькими факторами. Во-первых, это общее течение романтической мысли, ориентированной на эмоциональность и индивидуальный опыт. Во-вторых, технический прогресс в области инструментоведения позволил музыкантам достигать большей выразительности и богатства звуков, что сделало музыку самостоятельным языком выражения. Е.С. Цодоков верно отметил важный аспект изменения соотношения музыки и текста в период романтизма. Если раньше слово играло значительную роль в создании общего впечатления от оперы, то теперь музыка стала доминирующей силой, диктующей направление развитию сюжетных линий и выражающей внутренние переживания героев.

Таким образом, романтики внесли значительный вклад в формирование современного взгляда на соотношение музыки и текста, утвердив приоритет первой над второй. Как известно, Рихарду Вагнеру принадлежит фраза: «Ошибка в художественном жанре оперы состояла в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством» [2, 102].

Во второй половине XIX века опера действительно приобрела статус социального института, становясь неотъемлемой частью повседневной жизни и самоопределения буржуазного слоя населения. Несмотря на своё постепенное распространение среди широких слоев публики, опера сохранила свою художественную утонченность и сложность восприятия, что подтверждает ваш тезис о сохранении высокого уровня качества в произведениях позднего периода творчества великих композиторов.

Композиторы, такие как Джузеппе Верди, Джакомо Пуччини, Жюль Массне, Пётр Чайковский, Модест Мусоргский и Николай Римский-Корсаков, продолжили развивать жанр оперы, вводя новые техники композиции и сценографии, обогащая музыкальный язык и усиливая эмоциональное воздействие произведений на публику. Их творчество стало символом высокого вкуса и престижа, привлекая внимание интеллигенции и образованных кругов общества.

Несмотря на это, многие современные исследователи отмечают, что оперу нельзя назвать легко доступной для массового зрителя. Сложность сюжетов, высокая степень мастерства исполнения и требования к восприятию делают её скорее привилегированным видом искусства, доступным лишь определённым группам слушателей. Однако именно эта специфика сохраняет высокий уровень интереса к опере и поддерживает её репутацию классического искусства, достойного внимания и уважения.

Вторая половина XIX века оказалась важным периодом в истории оперы, характеризующимся интенсивным развитием жанра и его социальной значимостью, хотя и сохранившей высокие стандарты исполнительского мастерства и художественной выразительности.

Творческое наследие Р.Вагнера знаменует собой важнейший этап в развитии музыкального театра, приведя к формированию нового направления – музыкальной драмы. Вагнеровская трансгрессия оперы проявляется в радикальном изменении подходов к форме и содержанию оперного спектакля. Среди ключевых этапов реформы выделяются оперы «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин», признанные самим автором как соответствующие новому типу оперы. Вагнер выразил свое революционное отношение к искусству в статье «Искусство и революция», подчеркивая взаимосвязь творческого процесса и социальных преобразований.

Деятельность Вагнера значительно повлияла на эволюцию оперы, проложив путь к созданию монументальных музыкальных драм, известных своими философскими глубинами и сложной психологической структурой персонажей. Развитие целостной драматургической концепции в опере привело к значительным изменениям в структуре и функциях вокальных

партий. Традиционно сольные номера играли центральную роль в построении действия и выражении эмоций персонажей. Однако в условиях усложнения общей драматургической схемы партии утратили свою автономность и стали подчиняться общим требованиям целостности произведения. Изменения затронули не только содержание вокальных номеров, но и их исполнение. Теперь солисты были вынуждены учитывать общую концепцию постановки, следуя режиссерам и дирижёрам, чьи решения становились решающими в определении характера исполняемых ролей. Такая ситуация потребовала от певцов новых навыков и умения взаимодействовать с ансамблем и хором, учитывая общий замысел автора и постановщика.

Эти тенденции оказали значительное влияние на развитие оперного искусства, способствуя возникновению новых направлений и стилей. Современные исполнители продолжают сталкиваться с подобными проблемами, стремясь найти баланс между собственными артистическими амбициями и необходимостью соответствовать общему стилю и концепции конкретной постановки.

Однако взгляды Вагнера нашли поддержку и признание в среде профессиональных критиков и музыкантов, что подтверждают многочисленные исследования и публикации, посвященные его творчеству. Эти разногласия иллюстрируют вечную дискуссию о балансе между интеллектуальной глубиной и доступностью искусства. Исследователи справедливо указывают на творческий вклад Рихарда Вагнера как переломный момент в истории оперы. Подход Вагнера характеризуется кардинальным изменением взглядов на структуру и содержание оперы, ведя к формированию концепции музыкальной драмы, которая разрушает классические принципы построения оперного произведения.

Вместо деления оперы на арии, дуэты и ансамбли, как это делали предшественники вроде Верди и Россини, Вагнер разработал идею непрерывного потока музыки, охватывающего весь спектакль. Такой подход существенно изменил восприятие оперы, превратив её из развлекательного мероприятия в глубокое исследование психологии и мифологии. Создание крупных циклов, таких как знаменитая тетралогия «Кольцо нибелунга», подчеркнуло глобальность амбиций Р.Вагнера. Тем не менее, несмотря на огромные достижения, некоторые критики считают, что его нововведения привели к стагнации жанра, ибо последующие поколения композиторов столкнулись с трудностями при попытке продолжить линию Вагнера, ведь они рисковали оказаться вторичными или непоследовательными.

Отметим, творчество Р.Вагнера представляет собой яркий пример революции в жанре, которая привела к кризису, требовавшему дальнейших творческих решений и адаптаций.

Теория, выдвигаемая Славоем Жижекком и Младеном Доларом, вызывает интерес своим необычным взглядом на судьбу оперы как искусства. Они утверждают, что сама природа оперы предопределила её неизбежный конец, и возникновение психоанализа в начале XX века совпало с её закатом. Хотя такое мнение кажется парадоксальным, оно заслуживает рассмотрения [3].

Одной из возможных причин упадка оперы могло быть изменение вкусов публики и культурных предпочтений. Появление кино, радио и телевидения создало конкуренцию традиционным видам искусства, включая оперу. Новые медиа предложили более доступные и разнообразные формы развлечения, что уменьшило популярность оперы среди широкой аудитории.

Другой фактор – техническая революция в музыке, ведущая к появлению новых жанров и стилей, таких как джаз, рок-н-ролл и электронная музыка. Эти направления привлекли молодых слушателей, предпочитавших энергичные ритмы и экспериментальные подходы к звуковой палитре.

Наконец, социальный контекст тоже сыграл свою роль. Политические потрясения, войны и экономические кризисы вызвали глубокие перемены в общественной жизни, изменившие приоритеты и интересы людей. Всё это вместе взятое сформировало ситуацию, в которой опера постепенно утрачивала свою актуальность и привлекательность.

Тем не менее, вопреки этим обстоятельствам, опера продолжает существовать и развиваться, доказывая свою живучесть и способность адаптироваться к современным реалиям. Одним из главных аргументов является утверждение о том, что опера переживает кризис идентичности, связанный с устаревшими формами и методами выражения. Современная аудитория привыкла к быстрым темпам жизни и разнообразным средствам массовой информации, что делает традиционный стиль оперы менее привлекательным. Утрата автономии оперы как самостоятельного вида искусства связана с интеграцией других форм, таких как кинематограф, телевидение и интернет. Сегодняшние артисты стремятся интегрировать технологии и мультимедийные элементы в свои выступления, что размывает границу между различными видами искусства. Тотальная условность означает, что опера больше не отражает реальную жизнь, а превращается в абстрактное искусство, существующее отдельно от повседневного опыта. Зрителям сложно ассоциировать себя с персонажами и ситуациями, представленными на сцене, что снижает эмоциональную вовлеченность.

Уход в сферу иррационального также рассматривается как причина кризиса оперы. Произведения, основанные на фантазиях и мечтах, теряют связь с действительностью, превращаясь в эскапистские конструкции, неспособные предложить реальные решения жизненных проблем.

Эти аргументы заслуживают внимания, так как они ставят важные вопросы о будущем оперы и её месте в современной культуре. Однако важно помнить, что искусство всегда развивается и меняется, реагируя на социальные и технологические изменения. Опера, возможно, столкнулась с серьёзными вызовами, но это не обязательно означает её гибель.

Авангардизм, возникший в начале XX века, привел к коренному изменению представлений о природе искусства и его назначении. Отказавшись от традиций прошлого, художники-авангардисты искали новые формы выражения, пытаясь передать внутренний мир человека и общественные проблемы.

Основные характеристики авангардизма включают разрушение старых норм и стандартов, создание новых методов и техник, направленных на выражение личного видения и эмоций. Целью художников было показать внутренний мир человека, раскрывая его страхи, сомнения и надежды. Этот подход привел к возникновению множества направлений в искусстве, таких как кубизм, сюрреализм, экспрессионизм и абстракционизм.

Современные ученые отмечают, что авангардизм оказался реакцией на социально-экономические и политические изменения, происходящие в обществе. Рост индустриализации, урбанизация и коммерциализация породили чувство отчуждения и тревоги, которые находили отражение в произведениях искусства. Художники пытались выразить свое несогласие с существующими порядками и продемонстрировать альтернативные пути развития общества.

Таким образом, авангардизм играет важную роль в истории искусства, открывая новые горизонты для творчества и вызывая дискуссии о целях и задачах искусства в современном мире.

Экстериоризация внутреннего мира в искусстве XX века нашла яркое выражение в различных формах, включая живопись и оперу. Одним из ярких примеров является творчество норвежского художника Эдварда Мунка, известного своими работами, такими как "Крик", которые передают глубокие эмоциональные состояния и внутренние конфликты. Использование пародийно-иронического и фантастически-сатирического стиля в авангардной опере действительно стало одним из эффективных способов выражения авторских идей. Этот подход позволял композиторам и либреттистам не только усиливать эмоциональное воздействие на аудиторию, но и подчеркивать абсурдность и противоречивость современного мира. Особенности авангардной оперы выражается через:

- *комбинация стилей*: часто иронично-гротескная условность воплощалась в традиционно лирической или даже чувственно-сентиментальной форме. Это создавало контраст, который делал произведение более запоминающимся и многослойным.

- *социальная критика*: использование сатиры и гротеска помогало авторам критиковать социальные и политические явления, зачастую маскируя острые темы под внешне забавные или абсурдные сюжеты.
- *экспериментальный подход*: авангардная опера часто включает эксперименты с формой и содержанием, что позволяет авторам свободно выражать свои идеи, не ограничиваясь традиционными нормами и ожиданиями.
- *психологическое исследование*: через гротеск и сатиру авторы могли исследовать глубокие психологические состояния и внутренние конфликты персонажей, делая их более реалистичными и близкими зрителю.

Яркими примерами гротескной и сатирической оперы являются: «Нос» Д.Шостаковича – опера-буффа, основанная на одноименной повести Н.Гоголя. Здесь абсурдность и гротеск служат инструментами для раскрытия социальных и политических тем. «Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева – аллегорическая опера-сказка, наполненная юмором и сатирой, критикующая поверхностность и легкомыслие. «Воцек», «Лулу» А.Берга – трагические оперы, исследующие темные стороны человеческой психики и общества. «Замок герцога Синяя борода» Б.Бартока – баллада-опера, погружающая зрителя в глубины подсознания главного героя.

Евгений Замятин, писавший либретто для некоторых из этих произведений, подчеркивал важность иронии как движущей силы в условно-лирических жанрах, таких как опера и балет. Он утверждал, что ирония позволяет художникам критически оценивать окружающий мир, сохраняя при этом эмоциональную насыщенность и красоту формы. Примером служит балет Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», где комичные персонажи и нелепые ситуации контрастируют с глубокой философией произведения. Аналогично, оперы Эрнста Кшеника, такие как «Орфей и Эвридика», «Джонни наигрывает», «Таинственное королевство» и «Диктатор», используют иронию и сатиру для критики общественных устоев и власти.

Таким образом, использование иронии и гротеска в опере XX века стало эффективным методом выражения авторских идей, позволяя сочетать острую социальную критику с эмоциональной глубиной и эстетической привлекательностью.

Гротескно-пародийный авангардный стиль современной оперы, характеризуемый эстетикой абсурда, действительно проявляется в широком спектре оперных постановок. Этот стиль охватывает как традиционные "высокие" формы оперы, так и пограничные жанры, такие как опера-мюзикл, фолк-опера, рок-опера, зонг-опера и опера-фарс.

В классических постановках можно заметить элементы гротеска и пародии, которые используются для усиления драматического эффекта или для привлечения внимания к определенным аспектам сюжета.

Опера-мюзикл: жанр, сочетающий элементы оперы и мюзикла, часто использует гротескные образы и юмор для создания ярких и запоминающихся сцен. Пример – "Вестсайдская история" Леонарда Бернстайна.

Фолк-опера: включает народные мотивы и элементы фольклора, иногда с использованием гротескных образов для передачи местных обычаев и суеверий.

Рок-опера: Использует рок-музыку и современную поп-культуру, часто с элементами абсурда и сатиры. Яркий пример – "Иисус Христос – суперзвезда" Эндрю Ллойда Уэббера.

Зонг-опера: стиль, разработанный Бертольтом Брехтом и Куртом Вайлем, где песни ("зонги") прерывают повествование, создавая дистанцию между зрителем и действием. Примером является "Трехгрошовая опера".

Опера-фарс: легкая комедия с элементами фарса, использующая гротескные образы и абсурдные ситуации для создания комического эффекта.

Таким образом, гротескно-пародийный стиль современной оперы проявляет себя в различных формах, обогащая жанр и делая его более доступным и увлекательным для широкой аудитории.

Появление постмодернистских опер в конце XX – начале XXI века стало важным этапом в развитии жанра, продемонстрировав новые подходы к созданию оперных произведений. Альфред Шнитке, Леонид Десятников, Джордж Бенджамин и Йорг Видман представляют поколение композиторов, активно работающих с современными техниками и концептуальными идеями.

Александра Самохвалова в своей диссертации подчеркнула ключевые аспекты постмодернистской оперы, отметив, что она представляет собой театр абсурда, где главенствует синтез слова, сценического действия и музыки [4]. Особое внимание уделено опере "Жизнь с идиотом" Альфреда Шнитке и Виктора Ерофеева, которая, согласно её исследованию, знаменует рождение нового типа музыкального спектакля.

А.Самохвалова описывает «Жизнь с идиотом» как оперу с психоделическим уклоном, где раздвоенное сознание героя усиливается иррациональными побуждениями и действиями. Это подчёркивает уникальность и новаторство данного произведения, где музыка и сценическое действие работают совместно, выявляя суть и подтекст либретто. Такие операции с текстом и музыкальной тканью создают эффект, при котором зритель вовлекается в происходящее, испытывая сильное эмоциональное воздействие. Важно отметить, что подобные спектакли привлекают внимание к проблемам современного общества, делая акцент на внутреннем опыте персонажа и окружающей его атмосфере.

В операх, относящихся к высокому мистериально-ораториальному модусу, действительно наблюдается влияние традиции *opera seria*, что выражается в выборе известных сюжетов из классической литературы, сакральной поэзии или народных легенд. Такие произведения нередко обладают возвышенным характером, отражающим духовные и нравственные поиски человека.

Мистериально-ораториальный модус в современной опере представлен, например, операми Кшиштофа Пендерецкого «Страсти по Луке», «Потерянный рай», «Дьяволы из Лудена», «Чёрная маска» (по пьесе Г.Гауптмана); Николая Каретникова «Мистерия апостола Павла» и «Тиль Уленшпигель», Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» (1972), «Король Лир» (2000–2001) и «Видения Иоанна Грозного» (1994), операмистерия Александра Смелкова «Братья Карамазовы».

Резюмируя, мы видим, что опера на протяжении всего своего развития получает значительное вдохновение и обогащение от литературных жанров, заимствуя сюжеты, персонажей и поэтические формы. Благодаря этому взаимопроникновению формируется уникальная художественная среда, подобная миру, создаваемому литературой.

Опера продолжает развиваться и адаптироваться к современным условиям, сохраняя при этом свою уникальную природу и способность привлекать аудиторию. Сегодняшняя ситуация характеризуется несколькими ключевыми тенденциями:

Современная режиссура. Современные постановки часто предлагают свежие интерпретации классических сюжетов, сочетая традиционные элементы с современными художественными приемами. Режиссеры используют инновационные сценографические решения, мультимедийные технологии и необычные пространства для усиления визуальной составляющей спектакля. Например, использование цифровых технологий позволяет создавать динамичные и интерактивные сцены, расширяя границы восприятия зрителем происходящего на сцене.

Новые музыкальные направления. Композиторы продолжают экспериментировать с формой и содержанием оперных произведений. Появляются новые стили и техники композиции, включая минимализм, электронную музыку и смешанные формы исполнительства. Современные оперы нередко объединяют классические инструменты с электронными звуками, голосовыми эффектами и нестандартными инструментами, обогащая звуковую палитру традиционного оперного звучания.

Экспериментальные подходы. Некоторые современные композиторы и постановщики стремятся разрушить привычные рамки классической оперы, вводя в спектакли элементы перформанса, танца, кино и других видов искусства. Такие эксперименты позволяют привлечь молодую аудиторию и расширить кругозор традиционных любителей оперы.

Социальная тематика. Сегодняшние оперы часто поднимают острые социальные проблемы, отражают современную реальность и вызывают общественный резонанс. Произведения, посвященные актуальным вопросам экологии, глобализации, миграции, расовым и культурным различиям, становятся важными средствами коммуникации и взаимодействия между обществом и культурой.

Обучение и популяризация. Организации и театры проводят образовательные программы, направленные на привлечение молодежи и расширение аудитории. Мероприятия включают мастер-классы, лекции, экскурсии за кулисы и специальные мероприятия для детей и подростков. Все это способствует вовлечению новых поколений в мир оперы и поддерживает интерес публики к данному виду искусства.

Современный этап развития оперы демонстрирует многообразие подходов и методов, открывающих перед слушателями новые горизонты художественного творчества и культурных взаимодействий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. 1973.
2. Батай Ж. Теория религии. Литература и зло. – Минск: Современный литератор, 2000.-352 с.
3. Славой Жижек и Младен Долар, [в:] S. Žižek, M. Dolar, Druga śmierć Opery, Warszawa 2008.
4. Самохвалова А.А. Феномены театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» [электронный ресурс]// www.dissercat.com (дата обращения 30.09.2025).

ДЕНДЕРБАЕВА АЙЯ ТЕМЕРХАНОВНА

Магистрант 1 курса образовательной программы

«Традиционное музыкальное искусство. Прима кобыз»

Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой

Научный руководитель: к.п.н., ассоциированный профессор А.А.Досанова

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ КАК СПОСОБ АДАПТАЦИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Андатпа. Бұл мақалада академиялық репертуарды қазақ халық аспаптарына бейімдеу құралы ретінде қарастырылатын переложение құбылысы зерттеледі. Жұмыстың мақсаты – Батыс Еуропа классикалық дәстүріндегі шығармаларды домбыра, қобыз, жетіген және басқа да ұлттық аспаптарда орындауға бейімдеудің көркемдік, орындаушылық және әдістемелік негіздерін айқындау. Зерттеу әдістемесі салыстырмалы-талдамалық тәсілге, құрылымдық-функционалдық және жанрлық-стильдік талдауға, сондай-ақ этномузыкологиялық ұстанымдарға сүйенеді.

Зерттеу барысында бейімдеудің негізгі заңдылықтары анықталды: фактураны ықшамдау немесе қайта құру арқылы модификациялау; ұлттық интонациялық ерекшеліктерге байланысты гармониялық өзгерістер енгізу; аспаптың артикуляциялық және техникалық мүмкіндіктеріне сәйкес табиғи әрі еркін орындалуын қамтамасыз ететін метроритмдік трансформация. Переложение қазіргі концерттік және оқу репертуарын қалыптастыруда маңызды рөл атқаратыны, орындаушылық кәсібиліктің артуына ықпал ететіні және академиялық пен ұлттық музыкалық дәстүрлердің өзара байланысын күшейтетіні айқындалды. Алынған нәтижелер переложениені қазақ халық аспаптарының көркемдік әлеуетін кеңейтетін және оларды әлемдік музыкалық кеңістікке интеграциялауға мүмкіндік беретін маңызды мәдени-оқытушылық механизм ретінде қарастыруға негіз береді.

Түйінді сөздер: переложение; репертуарды бейімдеу; қазақ халық аспаптары; прима-

кобыз; академиялық музыка; фактура; гармониялық трансформация; метроритм; орындаушылық практика; транскрипция.

Аннотация. Статья посвящена исследованию переложения как способа адаптации академического репертуара для казахских народных инструментов. Цель работы заключается в определении художественных, исполнительских и методических принципов, лежащих в основе переноса произведений западноевропейской классической традиции на домбру, кобыз, жетиген и другие инструменты. Методологическая база построена на сравнительно-аналитическом подходе, структурно-функциональном и жанрово-стилевом анализе, а также учёте этномузыкологических факторов.

В ходе исследования выявлены ключевые закономерности адаптации: модификация фактуры с её уплотнением или переработкой; гармоническая трансформация, связанная с особенностями традиционной интонационности; метроритмические изменения, обеспечивающие естественность звучания в соответствии с артикуляционными и техническими возможностями инструментов. Установлено, что переложение играет важную роль в формировании современного концертного и учебного репертуара, способствует профессионализации исполнительства и укрепляет связь между академической и национальной музыкальными традициями. Полученные результаты подтверждают значимость переложения как художественного и образовательного механизма, расширяющего возможности казахских народных инструментов и их интеграцию в мировое музыкальное пространство.

Ключевые слова: переложение; адаптация репертуара; казахские народные инструменты; прима-кобыз; академическая музыка; фактура; гармоническая трансформация; метроритмика; исполнительская практика; транскрипция.

Abstract. This article examines arrangement and transcription as a method of adapting academic repertoire for Kazakh traditional instruments. The purpose of the study is to identify the artistic, performance-related, and methodological principles that guide the adaptation of Western classical works for instruments such as the dombra, kobyz, jetigen, and others. The methodological framework relies on comparative and analytical approaches, structural-functional and genre-stylistic analysis, as well as ethnomusicological perspectives.

The study reveals several key adaptation patterns: modification of texture through simplification, compression, or restructuring; harmonic transformation conditioned by traditional intonational features; and metrorhythmic adjustment that ensures natural and idiomatic performance within the technical and articulatory capacities of the instruments. The findings demonstrate that arrangement plays a significant role in shaping contemporary concert and pedagogical repertoire, contributes to the professionalization of performance practice, and strengthens the connection between academic and national musical traditions.

The results confirm that arrangement functions as an important artistic and educational mechanism that expands the expressive potential of Kazakh traditional instruments and supports their integration into the global musical landscape.

Keywords: arrangement; repertoire adaptation; Kazakh traditional instruments; prima kobyz; classical music; texture; harmonic transformation; metric and rhythmic adaptation; performance practice; transcription.

В условиях глобализации и межкультурного музыкального взаимодействия особую актуальность приобретает проблема адаптации академического репертуара для исполнительства на казахских народных инструментах - домбры, кобыза, жетигена, сыбызгы, шанкобыза и других. Расширение концертно-педагогического репертуара за счёт переложений произведений западноевропейской классической традиции становится важным этапом в процессе профессионализации казахского инструментального искусства и его интеграции в мировое музыкальное пространство.

Переложение (аранжировка, транскрипция, обработка) выступает не только техническим средством переноса музыкального текста с одного инструмента или состава на другой, но и сложным художественным процессом, предполагающим переосмысление темброво-звукового образа произведения с учётом специфики национального инструментария. В этом контексте переложение становится важным инструментом сохранения и одновременно обновления национальной музыкальной традиции, способствуя её развитию в современных культурных условиях.

Теоретическая разработка проблем переложения и транскрипции представлена в трудах таких исследователей, как Ф.Липс, И.Н.Павловна, Б.Бородин, Н.Римский-Корсаков (в аспекте оркестровки), а также в работах, посвящённых практике адаптации академического репертуара для народных инструментов. В казахском музыкознании данная проблематика затрагивается в исследованиях, посвящённых развитию национальных инструментов, оркестров народных инструментов и исполнительских школ.

Цель данной статьи – проанализировать переложение как способ адаптации академического репертуара для казахских народных инструментов и выявить его художественно-эстетические, исполнительские и педагогические особенности.

Методологическая база исследования опирается на труды по музыкальной аранжировке, оркестровке, инструментоведению, сравнительной инструментовке, а также на работы в области этномузыкологии и теории исполнительства. В работе применяется сравнительно-аналитический подход, позволяющий сопоставлять оригинальные академические произведения с их версиями для казахских народных инструментов. Используется структурно-функциональный анализ, направленный на выявление изменений фактуры, регистра, тембра и штрихов в процессе адаптации. Этномузыкологический ракурс помогает интерпретировать переложения с точки зрения соотношения академических и традиционных исполнительских принципов, а жанрово-стилевой анализ позволяет проследить, как преобразуются жанровые и стилистические особенности произведений при их переносе в иной инструментальный контекст. Эмпирическую основу составляют переложения произведений М.Мангани, А.Хачатуряна, Янни, П.И.Чайковского и др., выполненные для домбры, кобыза, жетигена и саз сырная в современной казахстанской исполнительской практике.

В данной работе рассмотрение темы переложения начинается на примере прима-кобыза как одного из самых молодых инструментов в системе казахских народных инструментов. Его исполнительская и учебно-педагогическая практика все еще находится на этапе активного формирования, вследствие чего остро ощущается недостаток репертуара. В связи с этим переложения академических произведений становятся не только вынужденной, но и закономерной формой пополнения репертуара прима-кобыза, способствующей раскрытию его технических и тембровых возможностей, а также расширению концертной и образовательной практики.

Изначально прима-кобыз использовался в основном в составе оркестров, но со временем стал активно использоваться в сольном исполнительстве, что явилось новым этапом в его развитии.

На сегодняшний день искусство игры на прима-кобызе сформировалось как самостоятельная обширная профессиональная школа, сопоставимая по значимости с домбровым исполнительством. Ежегодно эта школа готовит высококвалифицированных музыкантов, а активные творческие поиски и новые исследовательские направления постоянно расширяют ее художественные и технические горизонты. Появление сольного исполнительства на прима-кобызе стало важным этапом развития инструмента и обусловило заметный рост технических требований к исполнителям. В связи с этим стремительно увеличилось число фестивалей и конкурсов, где предъявляются всё более сложные и многообразные требования к репертуару, что свидетельствует о динамичном повышении профессионального уровня прима-кобызистов.

Несмотря на усложнение конкурсных программ, их структура сохраняет жанровое

разнообразие. В нее неизменно входят как крупные формы – концерты, сонаты, фантазии и другие развернутые композиции, – так и произведения, представляющие национальную традицию, включая казахские пьесы и домбровые или кобызовые кюи. Такое сочетание академического и традиционного репертуара отражает специфику развития современной исполнительской школы прима-кобыза и подчеркивает ее многожанровую природу.

Благодаря таким требованиям на конкурсах, экзаменах и концертах, с каждым годом растет значимость и спрос на обработки и переложения, благодаря чему неустанно расширяется и пополняется репертуар прима-кобыза как отдельного и не зависящего от других инструмента.

Одной из первых, кто внес в репертуар прима-кобыза первую обработку, была дочь Ахмета Куановича, Газиза Жубанова. Она выпустила обработку домбрового кюя «Асем коныр» Дины Нурпеисовой, который стал целым открытием, ставшим показателем высокой нотной грамотности в те времена. С этого момента началась эпоха обработок и переложений с целью расширить и разнообразить репертуар прима-кобыза как солирующего инструмента. Самые первые переложения и обработки были сделаны на основе домбровых или кыл-кобызовых кюев, такими выдающимися деятелями как Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский, Сергей Шабельский, Леонид Шаргородский, Александр Затаевич, а также Иосиф Коган.

Таким образом, если первоначальный этап эпохи переложений был связан преимущественно с обработками домбровых и кыл кобызовых кюев, то последующий период можно охарактеризовать как освоение переложений академических произведений. Последователями и продолжателями вышеперечисленных авторов обработки стали такие деятели искусства, как М.Каленбаева, Е.Усенов, А.Казакпай, Г.Болтаева, К.Мусаева, А.Жайым и др. Они написали значительное количество обработок и сборников с переложениями, которые широко используются в учебной и концертной практике. Их деятельность сыграла важнейшую роль в формировании репертуара прима-кобыза, способствуя не только популяризации инструмента, но и развитию самой культуры переложений для него. Благодаря их труду были заложены основные принципы адаптации академических и народных произведений к техническим и тембровым особенностям прима-кобыза, что оказало существенное влияние на дальнейшее развитие исполнительской школы.

Вклад вышеперечисленных деятелей искусства стал отправной точкой для полноценного развития направления переложений. Но чем больше возникала потребность в переложениях академических произведений, тем отчетливее проявлялись и связанные с этим сложности. Вследствие этого становится необходимым более подробно остановиться на проблемах, возникающих при переложении академического репертуара для казахских народных инструментов.

Одной из ключевых проблем при создании переложений является различие в природе звукоизвлечения, диапазоне, тембровых возможностях и исполнительских техниках академических и народных инструментов. В частности, домбыра и кобыз имеют иные принципы звукообразования, связанные с традиционной интонационностью, микротональностью и особой ролью штриха и артикуляции.

Поэтому при адаптации академического материала возникает необходимость:

- трансформации фактурного слоя (упрощение, усложнение или переработка полиструктурных моделей); частичной гармонической редукции;
- смещения регистров в соответствии с диапазонными возможностями инструмента.

Выявленные в ходе анализа проблемы показывают, что процесс создания обработок и переложений для казахских народных инструментов требует не только творческого подхода, но и глубокой профессиональной подготовки, знания исполнительской специфики и стилевых особенностей оригинального произведения. В этой связи возникает необходимость в формировании системы определенных принципов, опираясь на которые возможно более осознанно и художественно обоснованно выстраивать процесс адаптации академического репертуара. Далее представляется целесообразным рассмотреть основные принципы

написания обработок и переложений, направленные на сохранение художественного замысла оригинала.

Процесс создания переложения требует глубокого знания специфики инструмента, для которого оно предназначено, а также мастерства в использовании его уникальных выразительных средств. Важнейшей задачей остаётся сохранение стиля и основной идеи произведения, при этом образное содержание должно быть интерпретировано таким образом, чтобы не уступать оригиналу.

Переложение неизбежно связано с проблемой сохранения стилистической аутентичности оригинала и одновременного переосмысления произведения в контексте национального тембра и интонационного мышления.

Казахские народные инструменты вносят в академическое произведение новые выразительные краски:

- использование характерных приемов звукоизвлечения;
- внедрение традиционной интонационности;
- тембровое обогащение музыкального образа.

Тем самым создается новый художественный пласт, где классическое произведение обретает этнокультурное звучание. Таким образом, основным принципом переложения является сохранение художественного образа произведения в новой звуковой интерпретации.

Следующий принцип, которым должен руководствоваться транскриптор при адаптации музыкальных произведений, можно сформулировать таким образом: инструментальное удобство, соответствующее специфике инструмента, при максимальном уважении к исходному тексту. Музыкант, занимающийся переложением, должен не только глубоко знать технические и выразительные возможности инструмента, но и четко представлять себе конечный звуковой результат каждого игрового приёма или штриха. При использовании специфических инструментальных средств в процессе переложения необходимо исходить прежде всего из того, чтобы звучание произведения в акустическом плане было естественным и максимально выигрышным для инструмента, на который оно адаптируется.

Также при создании обработки важно четко понимать ее предназначение. Например, существуют обработки для концертного репертуара, которые отличаются высокой сложностью и строгостью, соответствующими академическим стандартам. В то же время есть обработки, предназначенные для педагогического репертуара, которые более упрощены и ориентированы на образовательный процесс. Это два совершенно разных уровня, и автор обработки обязан учитывать это при её написании.

Таким образом, переложения академического репертуара играют важную роль не только в профессиональном исполнительстве, но и в современной музыкально-образовательной практике. Они активно включаются в учебные программы специализированных музыкальных школ, колледжей и вузов, расширяя кругозор студентов и способствуя развитию их профессионального мышления. Подобная практика формирует у исполнителей аналитическое отношение к музыкальному тексту, развивает навыки стилистической гибкости, а также укрепляет связи между традиционной и академической школой. [1]

В рамках сформировавшейся традиции переложений особое место занимают обработки академического репертуара, выполненные современными казахстанскими музыкантами и педагогами для казахских народных инструментов. Эти работы не только дополнили концертно-исполнительскую репертуарную базу, но и стали важной частью учебного репертуара, активно применяемого в музыкальных образовательных учреждениях.

Значительный вклад в развитие академического репертуара для прима-кобыза внесла Кенжегул Мусаева. Ею создан ряд обработок крупных форм, пьес и развернутых произведений итальянского композитора Микеле Мангани, объединенных в отдельный сборник. В него вошли такие сочинения, как «Листок из альбома», «Романс», «Китайские зарисовки», «Фантазия», Соната №1 и Соната №2 «Воспоминания о Китае» [2]. Кроме того,

К. Мусаева осуществила переложение «Концерта для моринхура №3» Шатара Улзиибаяра для примы кобыза и для кыл кобыза в двух разных тональностях. Следует отметить, что данные произведения с момента публикации получили широкое распространение и активно используются в педагогической и концертной практике.

Интересные примеры переложений представлены и в творчестве Тогжана Жахина. Им сделано переложение «Лезгинки» из балета А.Хачатуряна «Гаянэ» для саз сырная и шынырау, а также обработка первой части концерта А.Вивальди «Весна» для двух прима-кобызов. Эти работы демонстрируют успешную адаптацию европейского классического материала к тембровым и техническим возможностям казахских народных инструментов.

Существенный вклад в развитие репертуара для кыл-кобыза внес Арман Жайым. В его обработках были представлены такие образцы западноевропейской классики, как «Лебедь» К.Сен-Санса, «Пробуждение» Г.Форе, «Лунный свет» К.Дебюсси, «Павана» М.Равеля и др. Данные переложения позволяют по-новому раскрыть выразительные и тембровые возможности кобыза в контексте академической музыки [3]. Не менее важным является вклад в развитие академического репертуара для домбры. Так, Толепберген Токжанов осуществил обработку фортепианного цикла П. И. Чайковского «Времена года», адаптировав его к особенностям домбровой фактуры [4]. Х. Тастанов выполнил обработку закарпатского народного танца «Верховина», М. Айткалиев выполнил обработки народной грузинской песни «Цицинателя» и русской народной песни «То не ветер ветку клеит» [5]. А.Улкенбаева – обработала «Баркаролу» из цикла П.И.Чайковского «Времена года», расширив тем самым жанровые горизонты домбрового исполнительства [6].

Наряду с развитием практики переложений для домбры, активная работа в этом направлении ведется и в сфере репертуара для жетигена. Значительный вклад в адаптацию академических и эстрадно-инструментальных произведений для жетигена внесла К. Картенбаева. В ее обработках представлены такие сочинения, как вальс И. Шатрова «На сопках Манчжурии», композиция Л. Джеймса «Одинокий пастух», «Анонимный романс», а также пьеса И. Савио «Часы». Эти произведения органично вписываются в тембровую природу жетигена и способствуют расширению его художественно-выразительных возможностей [7].

Продолжая данную традицию, Дана Нурабаева осуществила ряд обработок произведений Г. Ф. Генделя «Пьеса во французском стиле» и Пола де Сенневиля «Станция любви», а также создала адаптации популярных саундтреков из мультипликационных фильмов для использования в детском музыкальном обучении. Тем самым ее деятельность охватывает не только концертную сферу, но и педагогическую практику, способствуя раннему привлечению учащихся к академическому и современному репертуару через доступный и художественно ценный материал [8].

Таким образом, можно отметить устойчивую тенденцию к расширению академического репертуара для казахских народных инструментов и обработок, осуществляемых отечественными музыкантами.

Результаты

В ходе исследования были выявлены ключевые закономерности, определяющие процесс адаптации академического репертуара для казахских народных инструментов. Прежде всего, существенные изменения затрагивают фактуру. Полиголосные, пространно выписанные текстуры академической музыки, как правило, подвергаются уплотнению и упрощению: многослойные гармонические пласты и внутренние голосовые линии переводятся в более компактную форму, соответствующую технической природе конкретного инструмента. Такое преобразование не только делает материал удобным для исполнения, но и обеспечивает выразительность, не нарушая основного художественного замысла оригинала.

Вторым важным аспектом является гармоническая адаптация. При переносе академических произведений на домбру, кобыз или другие казахские народные инструменты нередко возникает необходимость замены отдельных гармонических оборотов. Это связано как с инструментальными ограничениями, так и с особенностями традиционной

интонационности, которая предъявляет свои требования к звучанию устойчивых и неустойчивых ступеней, к мелодико-ладовым моделям и к типичным кадансовым формулам. Гармоническая организация произведения сохраняет общую логику оригинала, однако претерпевает изменения, позволяющие органично встроить академический материал в тембровую и ладовую природу народного инструмента.

Не менее значимой оказывается метроритмическая трансформация. Адаптация может включать уточнение акцентуации, перераспределение долей, смягчение или, напротив, усиление синкопирования, а также преобразование ритмических формул для более естественного и выразительного исполнения. В некоторых случаях требуется изменение темпа или его внутренней организации для согласования с традиционными исполнительскими принципами и артикуляционными возможностями инструмента. Метроритмические изменения не нарушают художественной целостности произведения, напротив – они позволяют раскрыть его в новой инструментальной среде, сохраняя образное содержание и усиливая характерность звучания. Строгий метр может смягчаться за счёт агогики, приближающей звучание к традиционной ритмической свободе.

Современные казахстанские исполнители и аранжировщики активно работают в этом направлении, создавая многочисленные переложения для домбры, кобызы и жетигена, что способствует формированию новой исполнительской традиции. Таким образом, переложение выполняет не только репертуарно-практическую функцию, но и становится катализатором развития национального профессионального исполнительства.

В результате проведённого исследования было установлено, что переложение академического репертуара для казахских народных инструментов является не только формой расширения исполнительского и педагогического репертуара, но и важнейшим культурным механизмом интеграции национальной инструментальной традиции в контекст мировой академической музыки. Переложение выступает как многослойный художественный процесс, сочетающий в себе уважительное отношение к оригинальному авторскому замыслу с переосмыслением его в системе иной темброво-интонационной природы.

Анализ исторических этапов становления традиции переложения показал, что от первых обработок домбровых и кыл-кобызовых кюев до современных интерпретаций произведений мировой классики для казахских народных инструментов прослеживается устойчивый вектор профессионализации данного направления. Деятельность казахстанских исполнителей и композиторов – от основоположников до современных мастеров — сформировала полноценную исполнительскую и педагогическую практику, в которой переложения уже не выступают вторичным материалом, а становятся самостоятельной художественной ценностью.

Выявленные в ходе исследования принципы и закономерности адаптации академического материала (модификация фактуры, гармоническая и метроритмическая трансформация, учёт специфики звукоизвлечения и исполнительских возможностей) подтверждают, что процесс переложения требует высокой степени профессиональной ответственности, глубокой стилистической эрудиции и тонкого понимания природы как оригинального, так и принимающего инструмента.

Особое значение переложения приобретают в сфере музыкального образования, где они становятся важным средством формирования у обучающихся стиливой гибкости, аналитического мышления и исполнительской универсальности. Они способствуют не только техническому росту молодых музыкантов, но и формированию у них целостного художественного мировоззрения, соединяющего традиционную и академическую музыкальную культуры.

Таким образом, переложение академического репертуара для казахских народных инструментов можно рассматривать как динамично развивающееся направление, формирующее новую страницу в истории национального исполнительского искусства.

Перспективными направлениями дальнейшего развития данной области представляются:

- систематизация существующих переложений в виде тематических и репертуарных сборников;
- разработка специализированных методических пособий по аранжировке и транскрипции для казахских народных инструментов;
формирование профессиональной школы переложения и транскрипции, сочетающей академические принципы и национальные исполнительские традиции.

Реализация данных направлений будет способствовать дальнейшему укреплению статуса казахских народных инструментов в академической музыкальной культуре и расширению их присутствия в международной исполнительской практике.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Липс. Ф. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика переложений музыкальных произведений для баяна. – Курган: Мир нот, 1999. – с. 1-14, 22-25.
2. Мусаева К. Сборник произведений Микеле Мангани. – Астана, 2023. – с. 18-120.
3. Жайым А. Кобызовые кюи, обработки для кобызы и фортепиано. – Нур-Султан, 2019 – с. 18-22.
4. Токжанов Т. Мәңгілік сарын: хрестоматия. – Кызылорда, 2011. – с. 38.
5. Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методы. — Алматы, 1970. – с. 62-71.
6. Улкенбаева А. Домбыраға лайықталған шетел шығармалары. – Алматы, 2024. – с. 8.
7. Жакыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011.
8. Нурабаева Г. Жетігенге арналған хрестоматия. – Кызылорда, 2021.

ТИХОМИРОВ МАКСИМ СЕРГЕЕВИЧ

магистрант 1 курса образовательной программы
«Инструментальное исполнительство. Фортепиано»,
Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой
Научный руководитель: PhD,
ассоциированный профессор
Абдысагин Рахат-Би Толегенулы

ОТ НЕРАВНОМЕРНОЙ ТЕМПЕРАЦИИ К МИКРОТОНАЛЬНОСТИ: ЭВОЛЮЦИЯ СТРОЯ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА КОМПОЗИТОРСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

Аннотация. В статье рассматривается историческая эволюция музыкального строя – от пифагорейской и среднетоновой систем к равномерной темперации, микротональности и спектральной технике. Показано, что изменения в системе строя отражают трансформацию музыкального мышления – переход от математически упорядоченного звука, его высоты, к его акустическому и феноменологическому пониманию. Особое внимание уделено микротональным экспериментам И.Вьинеградского, А.Хабы и Г.Партча, а также становлению спектрального направления во Франции. Анализируется общая тенденция – стремление к естественной, спектрально обоснованной гармонии.

Ключевые слова. строй, темперация, микротональность, спектральная техника, акустика, интонация.

Аңдатпа. Мақалада музыкалық стройдың тарихи эволюциясы қарастырылады – пифагорлық және орта тондық жүйелерден тең темперацияға, микротоналдылыққа және спектралдық техникаға дейін. Строй жүйесіндегі өзгерістер музыкалық ойлаудың

трансформациясын бейнелейді – дыбыстың математикалық реттелген биіктігінен оның акустикалық және феноменологиялық түсінігіне көшу. И.Вышнеградский, А. Хаба және Г.Партчтың микротоналдық эксперименттеріне, сондай-ақ Франциядағы спектралдық бағыттың қалыптасуына ерекше назар аударылады. Мақалада табиғи, спектралдық тұрғыдан негізделген гармонияға ұмтылу үрдісі талданады.

Түйінді сөздер: строй, температура, микротоналдылық, спектралдық техника, акустика, интонация.

Abstract. The article examines the historical evolution of musical tuning systems – from Pythagorean and meantone temperaments to equal temperament, microtonality, and spectral techniques. It demonstrates that shifts in tuning reflect broader transformations in musical thinking: a transition from mathematically regulated conceptions of sound and pitch to their acoustic, psychoacoustic, and phenomenological understanding. Special attention is devoted to the microtonal experiments of Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, and Harry Partch, as well as to the emergence of the spectral movement in France. The study underscores their shared tendency – the search for a natural, spectrally grounded approach to harmony.

Keywords: tuning, temperament, microtonality, spectral technique, acoustics, intonation.

Понятия и термины, используемые в статье

Музыкальный строй – совокупность закономерно организованных высотных отношений между тонами звукоряда, основанных на определённой системе деления октавы. Цент в музыкальной акустике – единица меры интервала, равная 1/100 равномерно-темперированного полутона (октава = 1200 центов) [1]. Биения в музыкальной акустике – пульсация амплитуды (или периодическое изменение громкости) при одновременном звучании двух тонов, находящихся близко друг к другу. Частота биений равна разности частот звуковых волн²⁰[2].

Интервальный коэффициент – это отношение частот двух звуков, определяющее величину музыкального интервала в акустическом смысле. Он показывает, во сколько раз верхний тон выше нижнего, и служит объективной мерой интервала независимо от его нотного обозначения. Например, интервальный коэффициент октавы равен 2:1.

Чистый интервал – интервал, в котором выражаются отношения небольших целых чисел (например, интервальный коэффициент 3:2 для квинт, 5:4 для терций). Биения в интервале отсутствуют либо минимальны [3]. Темперированный же интервал напротив – это интервал, который целенаправленно отклонен от простого целочисленного соотношения частот, в результате чего он не может быть выражен точно отношением небольших целых чисел. Темперированный интервал, в отличие от чистого, имеет биения.

Чистая интонация (англ. Just intonation) – музыкальная система, которая основана на октаве (2:1), чистой квинте (3:2), и чистой мажорной терции (5:4) [1].

Пифагорейская комма – очень малый интервал, равный разнице между построенными от одного основного звука двенадцатью чистыми квинтами и семью октавами. Равна ≈ 23.46 цента в пифагорейском строе [4]. По причине несовпадения, несоразмерности интервалов по отношению друг к другу в пифагорейском, мезотонических строях неизбежно явление, название которому «волчья» квинта. Своё название квинта получила оттого, что она остро диссонирующая, и звучанием напоминает вой волка [5].

Синтоническая комма – интервал, равный разнице чистой мажорной терции (5:4) и мажорной терции, построенной в системе Пифагора (81:64). Разница выражается в интервальном коэффициенте 81:80, что составляет 22 цента [1].

История музыкального строя представляет собой не только развитие акустических систем, но и глубинное изменение музыкального мышления. Каждая эпоха формировала свой

²⁰ Статья Encyclopaedia Britannica «Tuning and temperament»,

звуковой идеал, а следовательно – и систему интонационной организации. От пифагорейского строя к равномерной темперации, от тональной гармонии к микротональной и спектральной технике – путь западно-европейской музыки можно рассматривать как непрерывное расширение границ интонационного восприятия.

Современный интерес к микротональности, а также к аутентичному исполнению старинной музыки показывает, что вопрос строя сегодня выходит за рамки чисто технической проблемы. Он становится частью философии звука, эстетики и музыкальной выразительности. Цель данной статьи – проследить эволюцию темперации и показать, как изменение строя влияет на композиционные методы и музыкальное мышление в разные исторические периоды.

Исторические предпосылки и развитие темперации

Пифагоров строй

Музыка Европы раннего средневековья была одноголосна, существовала в форме монодии – исполнения одной мелодической линии без гармонического сопровождения. Наиболее ранние свидетельства подобной практики относятся к древнегреческой музыкальной традиции (VI–IV вв. до н. э.), где музыка рассматривалась как выражение гармонии космоса и числового порядка.

В соответствии с пифагорейской теорией музыкальных интервалов, эстетически совершенными признавались простейшие консонансы – унисон (1:1), октава (2:1) и чистая квинта (3:2). Эти интервалы считались совершенными не только по акустическим основаниям (пропорциональность частот), но и по философским представлениям о числовой гармонии мира, где соотношения звуков отражали универсальный порядок бытия [6]

Пифагор и его ученики первыми научно обосновали диатоническую гамму как последовательность чистых квинт. Этот строй был идеален для монодической музыки, где не требовалось модуляций.

Главные особенности Пифагорова строя:

- 11 чистых квинт и 1 «волчья» (уменьшенная на пифагорейскую комму); чистые квинты, но неблагозвучные терции – слишком широкие или узкие; отсутствие чистых терций ограничивало гармоническое развитие.

Чистый строй и среднетоновая (мезотоническая) система

С развитием полифонии во второй половине XV века пифагоров строй стал неудобен. Музыканты искали строй, в котором терции звучали бы чисто, что привело к созданию чистого (среднетонового) строя.

Среднетоновая система возникла как компромисс между чистыми терциями и приемлемыми квинтами. В пифагорейском строе квинты чистые, но большие терции очень завышены – на синтоническую комму (≈ 408 центов вместо 386 центов). Чтобы приблизить терции к чистым, настройщики начали сжимать квинты – на долю синтонической коммы. В зависимости от того на какую долю синтонической коммы уменьшается квинта при настройке, существуют различные виды чистого строя: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{1}{3}$.

Свое название «среднетоновый» строй получил по причине наличия в звукоряде средних тонов. Если мы сделаем мелодический анализ звукоряда «до», «ре», «ми» среднетоновой системы, мы увидим, что тон «ре» равноудален от соседних тонов «до» и «ми» [7] (см. таблицу 1). В этой системе терции настраивались чистыми, а квинты – немного сужались. Преимущества этого строя: чистые терции, благозвучие в близких тональностях, настоящие диезы и бемоли. Недостатки: невозможность игры в отдалённых тональностях, «волчья» квинта, неровная хроматика.

У Луи Николя Клерамбо есть сочинение *Premier livre d'orgue* (1710), содержащая две сюиты для первого и второго тонов. Это соответствует французской традиции органной литературы, где «тон» может означать определённую тональность или «тон церковного употребления». Композитор выбрал в качестве первого тона – «ре», а второго – «соль», так как эти тональности наиболее чистые и приятны слуху в мезотонической системе [8]

Сравнение равномерно-темперированного и среднетонового строёв

Таблица показывает интервалы в центах для каждой ступени октавы относительно ноты С (до первой октавы). Данные для $\frac{1}{4}$ -комматного среднетонового строя приведены по источнику: J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament: A Historical Survey* (1951) [1]

№	Интервал от ноты “до”	Равномерно-темперированный строй (в центах)	Среднетоновый строй ($\frac{1}{4}$ -комма) (в центах)	Отклонение (в центах)
0	С (унисон)	0.0	0.0	+0.0
1	С $\sharp$ / D $\flat$	100.0	76.0	-24.0
2	D	200.0	193	-7
3	D $\sharp$ / E $\flat$	300.0	310	+10
4	E	400.0	386	-14
5	F	500.0	503	+3
6	F $\sharp$ / G $\flat$	600.0	579	-21
7	G	700.0	697	-3
8	G $\sharp$ / A $\flat$	800.0	773	-27
9	A	900.0	890	-10
10	A $\sharp$ / B $\flat$	1000.0	1007	+7
11	B	1100.0	1083	-17
12	С (октава)	1200.0	1200.0	+0.0

Таблица

1

Примечание: $\frac{1}{4}$ -комма среднетоновая температура основана на квинтах шириной 696,6 цента (на $\frac{1}{4}$ синтонической коммы уже чистой квинты).

«Чистый строй» имел большое распространение по всей Европе в течение нескольких веков. “Дом Бедос в конце XVIII века продолжал ратовать за эту систему, считая её наилучшей”, - пишет Волконский в “Основах темперации” [7]

Среднетоновая настройка прекрасно подходила для клавирной музыки XVI–XVII веков. Например, токкаты К.Меруло, Дж.Габриели, Дж.Фрескобальди, Л.Росси звучат лучше, красочнее, если исполняются в мезотоническом строе. Французские композиторы, которые сочиняли клавирную музыку, старались больше использовать чистые терции в силу их благозвучия.

История возникновения равномерно-темперированного строя

Равномерно-темперированный строй (РТС) – это музыкальная система, в которой октава делится на 12 равных полутонов, благодаря чему все тональности становятся равноценными по звучанию и взаимозаменяемыми. Возникновение этой системы стало результатом длительных поисков темперации, способной преодолеть или хотя бы смягчить ограничения пифагорейского и среднетонового строёв.

В XVII–XVIII веках существовало множество неравномерных темпераций, в которых интервалы распределялись неравномерно, сохраняя в «удобных» тональностях чистоту звучания, а в других – допуская отклонения. Среди наиболее известных – темперации Веркмайстера, Кирнбергера, Валлотти, каждая из которых по-своему стремилась сбалансировать чистоту и универсальность [9]. Именно в этом контексте появляется практика, связанная с именем И.С.Баха, чьи два тома «Хорошо темперированного клавира» символизировали художественное воплощение идеи универсального строя, хотя речь шла ещё не о полном равенстве полутонов, а о «хорошо» (то есть умеренно) темперированной системе.

Теоретические предпосылки РТС закладывались чуть ли не первыми наряду с неравномерно-темперированными системами. Ещё в XVI–XVII вв. идеи равномерного деления октавы обсуждали Дж.Ланфранко, М.Мерсенн, И.Г.Нейдгардт, Ж.-Ф.Рамо и Ф.В.Марпург, но на практике музыканты предпочитали «хорошие темперации» – умеренно неравномерные системы, в которых каждая тональность имела собственный темброво-эмоциональный характер [10].

Только с развитием фортепианного и оркестрового исполнительства в XVIII–XIX веках РТС постепенно утвердился как универсальный стандарт европейской музыкальной культуры.

Кризис равномерной темперации и поиски новых систем

Проблема равномерно-темперированного строя, окончательно закрепившегося в европейской музыкальной практике XVIII–XIX веков, к началу XX столетия стала восприниматься некоторыми композиторами как ограничение выразительных возможностей звука.

Систематическое художественное осмысление микротональности началось лишь в первой половине XX века. Среди первых композиторов, осознанно обращающихся к расширенным интонационным системам, выделяются Иван Вышнеградский, Алоис Хаба. Вышнеградский, развивая идею «непрерывной гармонии», создал серию сочинений для четвертитонового фортепиано и теоретически обосновал использование непрерывного звукового пространства, утверждая, что «музыка будущего есть музыка бесконечно делимого тона» [11]. Алоис Хаба в 1920-е годы разработал собственную теорию шестнадцатитоновой и четвертитоновой систем, а также построил специальные клавишные инструменты – в частности, четвертитоновое фортепиано, созданное совместно с фирмой August Förster – что сделало возможным исполнение новых ладов в реальной акустической практике [12].

К середине XX века микротональность становится не просто экспериментом, но новым направлением музыкального мышления. Гарри Партч – центральная фигура этого процесса в американской музыке – отверг равномерную темперацию, построив собственную 43-ступенную шкалу на основе натуральных обертонов [13]. Он спроектировал и изготовил целую семью уникальных инструментов – хромелодеон, адаптированный альт, облачно-камерные чаши, квадрангулярис реверсум – способных воспроизводить его сложные интервальные структуры. Эти инструменты обеспечивали практическую реализацию микротональных ладов и становились звуковыми лабораториями для исследований акустической чистоты и восприятия консонанса [14].

Значительный вклад в развитие микротональной мысли внесли также Джон Кейдж и Бен Джонстон, продолжившие линию Партча. Кейдж, начиная с 1940-х годов, рассматривал нестабильность звучания и микроотклонения от высоты тона как неотъемлемую часть музыкального процесса, связывая их с философией случайности и восприятием звука как события. Его работы для подготовленного фортепиано и композиции, использующие «неравные» интервалы между струнами, фактически создавали микроинтервальные структуры внутри темперированных инструментов [15]. Бен Джонстон, ученик Партча, стал одним из первых композиторов, разработавших систематическую запись микротональных высот в рамках чистой интонации. Он создал цикл String Quartets (1960–1995), где использовал сложные отношения натурального звукоряда (до 81-го обертона включительно), вырабатывая метод точной нотации и развивая идею «расширенной тональности» [16].

К концу XX века развитие теории и практики микротональности приобрело междисциплинарный характер. Согласно У.Сетаресу, восприятие консонанса зависит не только от отношения частот, но и от тембрового спектра звука [14]. Это положение положило начало спектральному и темброво-ладовому подходу, в рамках которого композиторы проектировали строи в зависимости от акустических характеристик инструмента.

История становления и развития спектральной техники в музыке

Спектральная техника как самостоятельное направление музыкального мышления сформировалась во Франции в 1970-е годы, став результатом синтеза акустических исследований, философских идей восприятия звука и стремления композиторов выйти за пределы серийных и алеаторных практик послевоенного модернизма. Истоки спектральной техники следует искать в пересмотре самого понятия «звука» – от абстрактной ноты к физико-акустическому феномену, обладающему внутренней структурой и динамикой. Композиторы нового поколения стремились не конструировать музыку из звуков, а «выводить» её из самого звука, используя его спектральные свойства как основу гармонической, тембровой и формообразующей логики.

Ключевыми фигурами становления направления стали Жерар Гризе и Тристан Мюрай, деятельность которых была тесно связана с исследовательской студией IRCAM и ансамблем L'Itinéraire. Гризе впервые сформулировал идею «звук как временной процесс», противопоставив её статичности серийной техники: его цикл *Les Espaces Acoustiques* (1974–1985) представляет собой последовательное разворачивание спектральных принципов — от анализа обертонового ряда до формирования макроформы из микроакустических процессов [17]. Мюрай, в свою очередь, в работах *Gondwana* (1980) и *Désintégrations* (1983) развивает цифровую обработку и моделирование спектров, применяя частотные фильтры и фазовую модуляцию для создания «переходов» между гармоническими и шумовыми состояниями звука [18].

Теоретическое осмысление феномена было развито Югом Дюфуром, впервые использовавшим термин *musique spectrale* в 1979 году. Дюфур придал спектральной технике философское измерение, рассматривая звук как «онтологическую единицу» и утверждая, что акустические параметры (высота, спектр, плотность, атака) являются не второстепенными характеристиками, а основой музыкальной формы.

Несмотря на французское происхождение, спектральная техника обрела международное развитие. Георг Фридрих Хаас перенёс спектральное мышление в контекст микротональности и австрийской школы, разрабатывая многослойные микротональные поля (*in vain*, 2000) и исследуя психологию восприятия интерференции и биений. Джачинто Шельси, предшествующий французским спектралистам, ещё в 1950-1960-е годы интуитивно предвосхитил спектральный подход, концентрируясь на внутренней жизни одного звука (*Quattro pezzi su una nota sola*, 1959) – его творчество стало важным мостом между ранним авангардом и последующим анализом звукового спектра [19].

Таким образом, спектральная техника представляет собой не набор приёмов, а фундаментальную переоценку звуковой материи, где форма, тембр и высотная структура сливаются в единую акустико-временную модель.

Взаимосвязь спектральной техники и микротональности

Связь между спектральной техникой и микротональной музыкой представляет собой одно из наиболее значимых направлений в эволюции музыкального мышления конца XX – начала XXI века. Обе концепции исходят из критики традиционного равномерно-темперированного строя и стремления приблизить музыкальную организацию к природным акустическим законам. Однако если микротональность первоначально была сосредоточена на поиске альтернативных систем интервальных делений (– как у Гарри Партча, Эрва Уилсона или Бена Джонстона), то спектральная техника сделала акцент на анализе и моделировании самого звукового спектра как основы для высотно-гармонической структуры композиций.

Как отмечает Уильям Сетарес в работе *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (2005), различие между этими подходами заключается не столько в интервальной логике, сколько в «векторе исходной точки»: микротональность исходит из математической модели строя, тогда как спектральная техника – из физико-акустической модели тембра [14].

Во французской спектральной школе (Гризе, Мюрай, Дюфур) микротональность выступает не как самоцель, а как следствие анализа спектра. Например, в *Partiels* (1975) Гризе

реконструирует обертоны низкого тромбонового звука, создавая микротональные интервалы, непосредственно выведенные из акустического спектра – это не «альтернативный строй» в математическом смысле, а «акустическая интонация». Именно в этом заключается принципиальное отличие спектральной техники от ранних микротональных экспериментов: звук не подгоняется под систему, а сама система возникает из звука.

Композиторы постспектрального поколения, такие как Георг Фридрих Хаас и Бен Джонстон, реализовали синтез двух подходов. Хаас в произведениях *in vain* (2000) и *Limited Approximations* (2010) сочетает спектральные принципы с использованием строев, основанных на делении обертонового ряда, – тем самым создавая «живую микротональность», органично вытекающую из акустики. Бен Джонстон, продолжая линию Партча, разрабатывает расширенную чистую-интонацию, соединяя её с идеями тембровой модальности, что сближает его с логикой спектрального мышления. Как подчёркивает Кайл Ганн в *The Arithmetic of Listening* (2019) [20], подобные системы «переносят акцент с температуры на акустическую достоверность», превращая строй в форму слышимого анализа спектра.

В музыке Каи Саариахо микротональные отклонения и спектральные текстуры используются для создания плавных акустических переходов между инструментальными тембрами. В сочинениях Тристана Мюроя микротональность становится результатом цифрового анализа спектра, а не предварительной системы строя. Таким образом, можно говорить о конвергенции двух традиций – рационально-теоретической (микротональной) и феноменологической (спектральной) – в рамках единой акустико-композиционной парадигмы.

Для современной науки о музыкальных строях и фортепианной акустике подобная тенденция означает переход от нормативной настройки к контекстуальной, от фиксированного строя – к динамически адаптивной структуре, соответствующей спектральной природе инструмента и человеческого восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Barbour J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. – East Lansing: Michigan State College Press, 1951. – 228 p.
2. *Tuning and Temperament* [Электронный ресурс] // *Encyclopaedia Britannica*. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/art/tuning-and-temperament> (дата обращения: 19.10.2025).
3. *Intervals* [Электронный ресурс] // *AudioLabs Erlangen*. – Режим доступа: https://www.audiolabs-erlangen.de/resources/MIR/FMP/C5/C5S1_Intervals.html (дата обращения: 19.10.2025).
4. *Pythagorean comma, Didymic or syntonic comma* [Электронный ресурс] // *Skole.nl*. – Режим доступа: https://skole.nl/index.php?Itemid=401&catid=110&id=290&lang=en&option=com_content&view=article&/ (дата обращения: 19.10.2025).
5. *Tuning Systems* [Электронный ресурс] // *OpenCurriculum.org*. – Режим доступа: <https://opencurriculum.org/5570/tuning-systems/> (дата обращения: 19.10.2025).
6. Холопов Ю. *Музыкально-теоретические системы*. – М.: Композитор, 2006. – 632 с.
7. Волконский А. *Основы темперации*. – М.: Композитор, 1998. – 72 с.
8. Clérambault, Louis-Nicolas. *Premier Livre d'Orgue*: Сборник нот. – Paris, 1710. – 34 p.
9. Werckmeister Andreas. *Musicalische Temperatur*. – Franckfurt und Leipzig: Theodor Philipp Calvisi 1691. – 124 p.
10. Isacoff Stuart. *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*. – New York: Alfred A. Knopf, 2001. – 288 p.

11. Wyschnegradsky, Ivan. Manual of Quarter-Tone Harmony. – Underwolf Editions #1, 1932. – 31 p.
12. August Förster [Электронный ресурс]: Quartertone Grand Piano. – Режим доступа: <https://www.august-foerster.de/en/quartertone-grand-piano/> (дата обращения: 09.11.2025).
13. Partch Harry. Genesis of a Music. Second Edition, Enlarged. – New York: Da Capo Press, 1974. – 517 p.
14. Sethares William A. Tuning, Timbre, Spectrum, Scale. – London: Springer-Verlag, 2005. – 417 p.
15. Cage John. Silence: Lectures and Writings. – Wesleyan University Press, 1961. – 276 p.
16. Johnston Ben. Maximum Clarity and Other Writings on Music. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. – 271 p.
17. Grisey, Gérard. Écrits ou l'invention de la musique spectrale / éd. par Guy Lelong, Anne-Marie Réby. – Paris: Musica Falsa, 2008. – 292 p. – (Répercussions). ISBN 978-2-915794-31-1.
18. Murail, Tristan. Modèles et artifices / Textes réunis par Pierre Michel. – Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004. – 223 p.
19. Абдысагин Р.-Б. Т. Новейшие композиторские и исполнительские техники. – Астана: КазНУИ, 2022. – 120 с.
20. Gann Kyle. The Arithmetic of Listening. – Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2019. – 291 p.

ТУРЕБЕКОВА ЗАРИНА БАКЫТЖАНОВНА

студент 4 курса, Карагандинского высшего
гуманитарного колледжа

Научный руководитель: преподаватель специальных
дисциплин А.М.Мамбетназарова

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА КАК ЗЕРКАЛО ОБЩЕСТВА. ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ ЧЕРЕЗ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация: *Статья посвящена исследованию популярной музыки 21 века как отражения социокультурных и психологических процессов в Казахстане. Рассматриваются примеры развития музыкальной сцены от истоков народного творчества, популярной культуры 1990-х годов до современных направлений рэпа и Q-поп. Автор показывает, что музыка становится инструментом международной коммуникации, фиксирует дух времени, формирует идентичность и ценности народа, а также служит инструментом общественного диалога.*

Ключевые слова: *современная казахстанская музыка, национальный код, идентичность, социокультурный анализ, отражение культуры, кросс-культурное взаимодействие, музыкальная эволюция.*

Abstract: *The article explores 21st-century popular music as a reflection of sociocultural and psychological processes in Kazakhstan. It examines examples of the development of the musical scene – from the origins of folk creativity and the popular culture of the 1990s to contemporary trends such as rap and Q-pop. The author demonstrates that music becomes a tool of international*

communication, captures the spirit of the time, shapes the identity and values of the nation, and serves as an instrument of public dialogue.

Keywords: *contemporary Kazakhstani music, national code, identity, sociocultural analysis, cultural reflection, cross-cultural interaction, musical evolution.*

Музыка на протяжении многих веков является не только художественным средством, но и своеобразным зеркалом общества. Каждая эпоха оставляет в звуковом пространстве собственный след: фольклор отражает коллективный опыт народа, закрепляя связь между прошлым и будущим.

В 21 веке, роль музыки становится намного более многогранной и неоднозначной. Она сопровождает человека на протяжении жизни, а еще- активно участвует в формировании личности, выступая инструментом коммуникации и культурного диалога. Современное общество характеризуется процессами глобализации, цифровизации и ускоренными социокультурными трансформациями. Эти изменения напрямую влияют на музыкальную сферу: жанры гибридизируются, традиции переосмысляются, а новые технологии позволяют мгновенно распространять музыкальные идеи.

Музыка становится универсальным языком общения, который объединяет разные поколения, социальные группы и культуры. Однако, исследовать музыку исключительно в музыковедческом контексте сегодня-недостаточно. Чтобы ее понять, следует обратиться к междисциплинарным подходам: социокультурному и психологическому. Первый помогает рассмотреть ее как элемент социальной памяти, индикатор глобальных процессов, а второй- раскрывает ее влияние на личность: эмоциональная сфера, когнитивные процессы и формирование мировоззрения.

Вопрос моего исследования звучит следующим образом: «Как современная популярная музыка Казахстана отражает социальные и культурные трансформации общества и влияет на формирование личностной идентичности в социокультурном и психологическом измерении?»

Из этого мы составим **гипотезу**. «Современная популярная музыка Казахстана в 21 веке выступает не только художественной практикой, но и зеркалом общества, фиксирующим глобальные изменения. Одновременно она влияет на эмоциональные функции и формирование идентичности.

«Народ, не знающий своего прошлого, не имеет будущего», – М.Ломоносов

Для того, чтобы начать исследование современной музыки, следует в первую очередь обратиться к корням. Первые музыкальные формы, которые дошли до нас- обрядовые, бытовые, эпические песни и кюй.

Кюй-инструментальное произведение, исполняемое на домбре или кобызе, являлся «устной хроникой» истории. Через него из поколения в поколение передавались воспоминания о великих подвигах, трагедиях рода и радостях кочевой жизни: транслировались семейные ценности и проживались утраты. Так в сознании народа закрепились важная особенность-коллективная память и чувство принадлежности к обществу. Именно благодаря этой традиции, важность общности и сплоченности, проходя через века, оставила крепкую нить, которая держит связь между поколениями казахского народа. Фраза «все мы друг-другу родственники» вероятно, берет истоки именно отсюда.

Особое место, конечно, занимали акыны, жырау, жыршы и сері- импровизаторы, передающие через свое творчество духовные ориентиры и общественные смыслы. Их слова одновременно становились инструментом социального регулирования и способом воспитания, т.к через них осознавались нормы морали, справедливости и доблести.

Таким образом, казахская музыка и ее исполнители с древнейших времен выполняли те функции, которые сейчас мы можем описать в известных междисциплинарных терминах:

-социокультурная функция- сохранение и передача культурного кода

-психологическая функция- формирование эмоциональной устойчивости и коллективного опыта

-воспитательная функция-трансляция ценностей и норм поведения

Становление профессиональной музыки в Казахстане

Если прежде творчество было ориентировано на музыкально-поэтическое бытовое, то с 1920 года началась новая эра. Социально-политическое направление задало тон для развития письменной профессиональной музыки Казахстана.

Такая традиция была совершенно новой, а потому-истoki заимствовались из европейской культуры. Она требовала новых навыков и освоения новых форм музыкальной деятельности, самая яркая из них-потребность в получении профессиональной базы для передачи музыки, путем вплетения ее в культуру. Триада композитор-исполнитель-слушатель-тоже достаточно новый формат, обращаясь к истокам, вспоминаем о том, что рамки между тремя этими ролями были размыты.

Важный момент заключается в том, что европейская культура принесла с собой новые средства музыкальной выразительности-казахская музыка приобрела не свойственную ей ранее многоголосную форму.

Кроме этого, начинается процесс институционализации. Невзирая на гражданскую войну, открываются школы, техникумы и институты. По инициативе одного из большевиков, был организован Красноармейский хор, исполнивший революционные и народные песни. Одновременно, в 1920 году начинается документирование и закрепление казахского творчества. Многие акыны и кюйши охотно сотрудничали с исследователями. Передавая потомкам все свои знания, они стали проводниками между устоявшейся народной традицией и созданием чего-то нового.

На основе синтеза европейских форм и национального содержания, в 1930-40 годы была представлена масса академических произведений казахского искусства- первая опера в истории казахского народа – «Қыз Жібек», а за ней и «Абай», «Біржан Сара». Подмостки первого оперного театра стали местом, где перед взором современного слушателя разворачивается старинный свадебный обряд и искрометный айтыс между акынами Біржаном и Сарой, где можно услышать полную внутренней страсти песню героя народно-освободительного восстания XIX века, поэта и кюйши Махамбета и скорбную похоронно-поминальную песню-плач жоқтау.

Эти оперы стали переломным моментом, в котором народ осознает, что его история может жить на большой сцене, что она достойна мирового масштаба, что в советскую нестабильную эпоху укрепила казахский дух и уверенность.

1990 годы: кризис, новая идентичность

После распада СССР, музыка лишается госзаказа, начинается рыночный период. Артисты выходят в свободную эстраду и ориентируются на массового слушателя, телевидение и другие способы заработка.

В этот переломный момент на сцену выходит Батырхан Шукенов – интеллигентный и лирический голос поколения, живший во время смуты, находившийся в поиске надежды на светлое будущее. В условиях социального хаоса и страха, его песни стали тоской по утраченному единству и ностальгии в целом.

Яркий пример-альбом «Отан Ана», который стал первым массовым казахоязычным эстрадным сборником такого уровня. Его выход в свет в момент перехода к независимости, помог народу пережить утрату советского союза, при этом найдя опору в национальной идентичности. Батырхан совместно с композитором Куатом Шілдебаевым мог трудиться над произведениями неделями, месяцами. Песни из этого альбома звучат и исполняются в самых разных вариантах по сей день. На них выросло уже не одно поколение.

Группа «А-Студио», «Musikola», «URKER» и сольные исполнители не комментируют социально-политическую картину, а скорее становятся замещением, некой терапией для преодоления страха и объединения людей. Появление первых казахоязычных поп-хитов благодаря таким певицам, как Дильназ Ахмадиева и Макпал Исабекова, группе «Орда» и

многим другим деятелям отечественной эстрады, обеспечили распространение казахского языка на новые арены, продвижение казахской культуры в массы, а это во времена приобретения независимости-очень важный шаг.

Буквально одно десятилетие стало крепким мостом и фундаментом для прочного перехода от советской академичной музыки к независимой, новой казахской сцене. Артисты смогли возродить то, что создали наши предки, и, синтезируя жанры, вплетая народные мотивы в современные тенденции, шагая в ногу со временем, вышли в свет с независимым, колоритным звучанием.

Подводя итоги этого отрезка времени, сделаны следующие выводы:

-Формирование новой идентичности. Артисты 90-х вернули национальный код и казахский язык в массовую культуру.

-Стабилизация общества через музыку: в условиях кризиса и дальнейшего перехода к независимости, песни давали эмоциональную опору и надежду.

-Жанровое обновление: рок, джаз, соул-казахское творчество вернулось в свою самобытную волну.

-Базис XXI века: благодаря прочному укреплению современной казахской музыки, появилась огромная площадка для открытия новых направлений и развития индустрии в огромных масштабах.

Современная музыка XXI века

С начала XXI века наступает новый этап, который можно назвать периодом «медиатизации». Массовое распространение новых площадок (YouTube, Spotify, AppleMusic). Музыка уходит от образа исключительно сценической деятельности, становится еще ближе и встраивается в повседневное медиапространство. В условиях глобализации, перед казахскими артистами становится все тот же двойной вызов: сохранить культурный код и при этом адаптироваться под современные направления.

Группы «Улытау» и «МузАРТ»- яркие примеры таких смелых интеграций.

«Улытау» соединили в себе звучание скрипки, переплетенное с традиционными мотивами казахской домбры на основе рок-музыки. Это сломало стереотип о том, что народное творчество звучит однообразно и показало какой драйв может подарить родная мелодия, которую просто адаптировали в новый лад. Их блестящая победа на Всемирном фестивале музыкальных исполнителей в Голливуде (2001 год)- признание нового звучания на международной арене, еще сильнее укрепила веру в алмазный потенциал казахской музыкальной индустрии. Основатель группы, Кыдырлы Болманов: «ULYTAU»-проект всей моей жизни. Я думал, как сделать кюй понятным всему миру, независимо от национальности и возраста слушателей. Нужна была форма, изюминка”

Мы все знаем и помним, какой фурор произвел кюй «Адай» в рок-обработке. Его транслировали в 20+ странах, слушатели со всего мира были в восторге от такого звучания.

А вот группа “МузАРТ” выполняла более сплочающую функцию, так как они служили медиаторами между поколениями- старшие слышали знакомые мелодии, а молодые-новое звучание. Их треки живут и исполняются до сих пор, а значит, традиция-это живое наследие, она не осталась частью прошлого, она шагает в будущее вместе со своим народом.

Отходя от инструментально-вокального, привычного нам жанра, я считаю, что важно обратить внимание на рэп-культуру, которая зародилась в Казахстане в 2000 годах. У истоков стояли группы «Ghetto Dogs», «Rap Zone», «ДМХ». Если все вышеперечисленные исполнители основывали свое творчество на лирике, трансляции моральных ценностей и воспевании Родины, то рэп-культура-больше про андерграунд. Альтернативный голос молодежи, который обращается к реальности городских улиц, к поиску идентичности и проблемам, которые поймет молодое поколение.

Тексты этих исполнителей ориентированы на отражение социального неравенства, маргинализации, экзистенциального кризиса и поиске себя. К сожалению, мы не можем тщательно изучить треки, которые стали истоками этого направления, поскольку рэп очень

символично своей андерграундности не звучал по радио или на телевидении, он оставался в своем узком кругу, на улицах и в сердцах ценителей.

Такое творчество-некий контрапункт официальной музыки, репрезентация общественного неравенства, призыв обратить внимание на другую сторону медали.

Самые известные современные рэп-исполнители, которых знает каждый второй студент – «Скриптонит» (Адил Жалелов), группа «Ирина Кайратовна».

Первый известен своим альбомом «Дом с нормальными явлениями», который попал в топ-чарт iTunes, обогнав российского рэпера «Оxxxуmiron»- а. На первом месте стоял альбом британской певицы Adele.

По этому альбому можно составить портрет поколения, которое пережило постсоветскую нестабильность, глобализацию, получение независимости и пришло к цифровизации.

«В своих песнях я рассказываю о жизни обычных граждан бывшего Советского Союза с их повседневными проблемами. Поэтому я стараюсь выражать свои мысли простыми словами, чтобы они были понятны многим. Какой смысл писать музыку, если люди её не понимают? Я не понимаю рэперов, которые читают рэп о своём рэпе. Я считаю их ущербными. Где остальная часть их жизни? Где в ней люди?» – цитата Жалелова с интервью на sobaka.ru

Это подтверждает тезис о том, что музыка Адила=голос обычного народа. Он говорит о реальности, о живых людях и их переживаниях. Музыка здесь самое что ни на есть, яркое отражение действительности, сублимация.

То же самое делает и коллектив «Ирина Кайратовна».

Яркий кейс-трек «5К»

Выпущенный в 2018 году, клип «5к» произвел фурор, стал настоящим социальным манифестом, поскольку задокументировал в себе самые глубокие раны и переживания казахского народа, причем не только из современности, но и из всей исторической хроники. С одной стороны-образы Алашординцев, предков, отдавших свою жизнь за свободу и благополучие страны; с другой-современная молодежь, погруженная в виртуальный мир и настолько отрешенная от исторического контекста, что способна превратить трагические эпизоды истории в шутку.

Однако, ключевая метафора содержится в финале клипа. Молодые люди вместе закрашивают черное полотно, оставляя лишь белую карту Казахстана. Это не только критика современности, но и вера в поколение, в его способность построить светлое будущее, если мы вспомним о своих корнях и истории.

В мелодии соединяется звучание домбры и современных битов, что полностью поддерживает связь с историей, традицией и духовностью. В таком, казалось бы, далеком от фольклора жанре мы все равно отдаем дань уважения своим истокам. Это доказывает, что наша связь с предками-неразрывна, она будет жить и крепнуть, преисполняться в новых обликах, но никогда не потухнет.

Завершающий блок исследования я хочу посвятить субкультуре q-ror. Термин придуман основателем данного жанра, Ерболатом Беделханом, чтобы отделить казахскую поп-музыку от мировой. Это уникальное музыкально-социокультурное явление 21 века, которое стало символом нового поколения Казахстана. Вдохновение Ерболат черпнул в южнокорейской поп-индустрии, но фишка-казахский язык в основе всей поэтики. Для группы NinetyOne первичной целью стал ребрендинг казахской культуры, популяризация казахского языка. «Мы сами по себе можем быть кем-то, как народ. Мы можем посмотреть назад» - цитата Дулата Мухаметкалиева на подкасте Zamandas.

«91» в своем творчестве показывают, что казахская музыка может быть разной-нежной, дерзкой, протестной, инновационной. Песни группы поднимают самые разные темы- от любви до поиска себя, кризиса идентичности, свободы самовыражения и других глобальных проблем. Их стратегия-сначала разрушить, потом построить. Первые песни были посвящены бунту против устоев, они ворвались в индустрию с совершенно новым искусством-от звучания, до внешнего вида.

В контексте социокультурной дисциплины, мы рассмотрим два нашумевших произведения – «Men Emes» и «Bari Biled».

«Мен емес» – трек международного уровня. Дулат называет его «рекламной интеграцией казахской культуры», поскольку он пропитан воплощением философии “7 казына», а именно: Ер-жігіт, сұлу әйел – участники группы и приглашенные для съемок модели в части Азамата Зенкаева

Құмай тазы-Данияр Кулумшин в своей локации снимается вместе с собакой породы тазы

Берен мылтық-на столе Батырхана Маликова лежит кинжал, а в шкафу-оружие

Жүйрік ат-Азамат Ашмакын садится в машину и проворачивает на ней крутые виражи

Ақыл-білім-на локации Батырхана, прямо за ним висит портрет “Алаш Орды”, наших предков-казахской интеллигенции

Қыран бүркіт- Азамат Зенкаев и Дулат Мухаметкалиев в своих сценах спокойно читают рэп с беркутом на руках

Юрта, руны, «Балбал тас», танец «Қамажай» в современной технике-все это отсылает нас к культуре, которая активно течет в наших венах, которая дает вдохновение и почву для расцвета творчества.

Если трек «Мен емес» был ориентирован на нашу народную культуру и самобытность, то «Бәрі біледі» ориентируется на глобальные мировые проблемы- информационная война, свобода слова, бытовое насилие, экологический кризис и суицид. Впервые национальная группа вывела на первый план своего творчества мировую проблематику, не заикливаясь на локальных темах. Этот проект показывает музыку Казахстана как глобальную арену, часть мирового дискуса. Новая идентичность казахского народа-участие в мировой культуре без утраты своего собственного языка и корней. Музыка перестает быть только декоративной или патриотической, она может быть и социальным инструментом!

Через все произведение и визуальный ряд тянется одна мысль: «любовь и эмпатия-лучший путь к позитивным изменениям», а что это, если не репрезентированная казахская философия? «Қонақжайлық», «кеңпейілдік», эпосы, в которых любовь сильнее страха и смерти-та же история «Қыз Жібек», стремление к гармонии человека и природы, душевное спокойствие и крепкие эмоциональные связи.

Из этнической памяти мы перешли в зону мировой ответственности.

Проведенное исследование подтвердило выдвинутую гипотезу: музыка является зеркалом общества, в котором отражаются психологическое настроение, ценности и социокультурная трансформация 21 века.

Мы видим, что музыка фиксирует ключевые процессы времени-от зарождения традиций до их переосмысления и глобализации. В рэп-культуре мы видим честное отражение социального неравенства, поиска себя и самобытности, эстрада воспекает образы родного края, истории и культуры. Рок, соул, джаз, другие стремительно развивающиеся жанры-помогают совместить историю с субъективным видением артиста.

Таким образом, популярная музыка XXI века – это не просто эстетическая форма, это социокультурный документ, который отражает коллективное бессознательное, фиксирует проблемы и предлагает пути их преодоления. Она выполняет психотерапевтическую функцию для общества, обеспечивая право голоса маргинализированным группам, возвращая связь поколений и формируя новые культурные смыслы.

ҚАРЕКЕНОВА ДИЛАРА ТАЛҒАТҚЫЗЫ
өнертану ғылымдарының магистрі,
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
САДЫРХАН МӨЛДІР АБДИЛҒАЗЫҚЫЗЫ
3 курс студенті, 6B02127 «Хорды дирижерлеу»
білім беру бағдарламасы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Б.ДЕМЕУОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ХОРҒА АРНАЛҒАН ӨҢДЕУЛЕРДІҢ СТИЛЬ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстанның кәсіби хор мәдениетінің дамуына зор үлес қосқан көрнекті дирижер және хормейстер Б.Демеуовтың шығармашылығы қарастырылады. Автордың хорға арналған өңдеулеріндегі стильдік ерекшеліктер, құрылымдық және интонациялық сипаттар жүйеленіп, қазақ халық әндері мен халық композиторларының туындылары негізінде жасалған өңдеулердің көркемдік табиғаты талданады. Зерттеу барысында Б.Демеуовтың хорға арналған өңдеулері ұлттық интонациялық дәстүр мен заманауи көпдауысты жазбаның үйлесімін көрсететіні анықталды. Оның шығармашылығы қазақ хор өнерінің репертуарын байытып, ұлттық музыканың кәсіби деңгейін жаңа белеске көтергенін дәлелдейді.

Түйін сөздер: Б.Демеуов, хор өңдеулері, стильдік ерекшелік, қазақ халық әндері, көпдауыстылық, ұлттық интонация.

Аннотация. В статье рассматривается творческое наследие видного дирижёра и хормейстера Б.Демеуова, внёсшего значительный вклад в развитие казахстанской хоровой культуры. Анализируются стилевые, структурные и интонационные особенности его хоровых обработок, основанных на казахских народных песнях и произведениях народных композиторов. Установлено, что хоровые обработки Б.Демеуова демонстрируют органичное сочетание национальных интонационных традиций и современных принципов многоголосного письма. Творчество композитора существенно обогатило репертуар казахского хорового искусства и способствовало повышению его профессионального уровня.

Ключевые слова: Б.Демеуов, хоровые обработки, стилевые особенности, казахские народные песни, многоголосие, национальная интонация.

Abstract. This article examines the creative work of B.Demeuov, a prominent conductor and choirmaster who made a significant contribution to the development of Kazakh choral culture. The study analyzes the stylistic, structural, and intonational features of his choral arrangements based on Kazakh folk songs and works of folk composers. It is revealed that Demeuov's choral arrangements reflect a harmonious synthesis of national intonational traditions and modern polyphonic techniques. His artistic legacy has enriched the repertoire of Kazakh choral music and elevated its professional and artistic standards.

Keywords: B.Demeuov, choral arrangements, stylistic features, Kazakh folk songs, polyphony, national intonation.

Қазақ хор мәдениетінің дамуына өзіндік үлесін қосқан көрнекті тұлғалардың бірі – Бейімбет Демеуов. Ол кәсіби дирижер, хормейстер және өңдеуші ретінде ұлттық музыкалық мұра мен заманауи хор өнерін ұштастыра білді. Б.Демеуовтың шығармашылық қызметі қазақ халық әндері мен халық композиторларының туындыларын хорға бейімдеу арқылы ұлттық интонациялық байлықты көпдауысты фактурада жаңаша қырынан танытумен ерекшеленеді. Оның хор өңдеулері орындаушылық тұрғыдан қолжетімді, сонымен қатар көркемдік және эмоциялық әсері терең шығармалар қатарынан орын алады. Бұл мақалада Б.Демеуовтың

барлық хор өңдеулері талданып, қазақ халық әндері мен халық композиторлары әндерінің өңдеулерін жүйелеп, олардың стильдік, құрылымдық және интерпретациялық ерекшеліктері анықталады.

Б.Демеуов – қазақтың кәсіби хор өнерінің дамуына зор үлесін қосқан дирижер, хормейстер және өңдеуші. Ол 1964 жылы дүниеге келген. Алғашқы музыкалық білімін А.Жұбанов атындағы республикалық мектеп-интернатында алды. Кейін Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында «Хор дирижерлеу» мамандығы бойынша кәсіби бағытта білімін тереңдетті. Б.Демеуовтың шығармашылық жолы 1988 жылы Б.Байқадамов атындағы Қазақ мемлекеттік хор капелласында басталды. Алғашында хор әртісі қызметін атқарып, көп ұзамай хормейстер қызметіне ауысты. Кейіннен 1933 жылдан бастап қазіргі күнге дейін Б.Демеуов сол капелланың көркемдік жетекшісі әрі бас дирижеры лауазымына тағайындалды. Қазіргі таңда қазақ хормейстерлік мектебінің беделін көтерген кәсіби шебері әрі рухани ұстазы ретінде танылды. Б.Демеуов өз кәсіби жолында дирижерлық, педагогикалық және ұйымдастырушылық қызметтерімен қатар, хор шығармаларын өңдеуде ерекше дарын иесі ретінде танылған тұлға. Өңдеулері ұлттық хор өнерінің дамуына серпін беріп, қазақ музыкасының кәсіби деңгейін жаңа белеске көтерді [1, 25].

Б.Демеуовтың шығармашылығы қазақ хор мәдениетінің дамуы мен жаңаруына зор ықпал еткен. Оның өңдеулерінде ұлттық дәстүрлер мен жеке авторлық мәнері бір-бірімен табиғи түрде үйлеседі. Оның «Бипыл», «Кермаралдай», «Ғайни» және «Қыздар-ай» сынды қазақтың халық әндерінің, «Тау ішінде», «Сағынам» және «Қайықта» сынды авторлық туындылардың өңдеулері ерекше танымал. Әр шығармасында композитор ұлттық бояуды жоғалтпай, хор фактурасын заманауи тәсілмен байытады.

Б.Демеуовтың хор өңдеулері:

	Шығарманың атауы	Тоналдық/ құрам	Авторы
1	«Бипыл»	f-moll SATB	Қазақтың халық әні
2	«Кермаралдай»	F-dur SATB	Қазақтың халық әні
3	«Қыздар-ай»	F-dur SATB+solo tenor	Қазақтың халық әні
4	«Әпиток»	f-moll SATB	Қазақтың халық әні
5	«Ғайни»	F-dur SATB+solo	Қазақтың халық әні
6	«Ахау керім»	F-dur SATB+solo tenor	Қазақтың халық әні
7	«Баянауыл»	D-dur SATB	Қазақтың халық әні
8	«Айгөлек»	//-//-// //-//-//	Қазақтың халық әні
9	«Балқадиша»	g-moll SATB	Ақан серінің әні
10	«Маңмаңгер» (28.09.2023)	H-dur SATB+solo	Ақан серінің әні
11	«Сырымбет» (21.09.2023)	C-dur SATB+solo+acc	Ақан серінің әні
12	«Көзімнің қарасы»	d-moll SA	сөзі мен әні: Абай
13	«Айттым сәлем, Қаламқас»	d-moll SATB+ solo soprano	сөзі мен әні: Абай

14	«Қараңғы түнде тау қалғып»	f-moll SATB+solo soprano	Гете, Лермонтов, Абай
15	«Тау ішінде» (2007)	e-moll SATB	сөзі мен әні: С.Сейфуллин
16	«Бу ахшам»	g-moll SATB+solo	с: Қ.Қожаямьяров ә: К.Хасанов
17	«Қайықта»	d-moll SATB+ solo	с: Н.Әлімқұлов ә: Ш.Қалдаяқов
18	«Ақ көгершін» (2018)	D-dur SATB+solo soprano	с: Н.Баймухамедов ә: А.Жұбанов
19	«Бәрінен де сен сұлу»	d-moll TB	с: М.Жұмабаев ә: Ш.Қалдаяқов
20	«Туған жер»	//-//-/ //-//-/	с: М.Ниязбеков ә: Ө.Байділдаев
21	«Сағынам»	C-dur SATB+solo tenor	с: К.Алмазбеков ә: Б.Жандаров

Б.Демеуовтың хор өңдеулерін саралау барысында халық әндері, халық композиторларының әндері және кәсіби композиторлар әндері топтамасына жіктеуге болатындығы анықталды. Халық композиторларының ішінде Абай және Ақан сері әндерінің басымдылығы байқалады. Сонымен қатар қырғыз және ұйғыр композиторларының әндерінің өңдеулері де кездеседі. Қазақ кәсіби композиторларының қатарынан А.Жұбанов, Ш.Қалдаяқов Ө.Байділдаев әндеріне жасалған өңдеулері бар.

Б.ДЕМЕУОВТЫҢ ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ ӘНДЕРІНІҢ ӨНДЕУЛЕРІ

«Биыл» – кезеңдік дивизиялары бар төрт дауысты аралас хор құрамына арналып жазылған. Тоналдығы f-moll. Бұл өңдеу басқаларына қарағанда музыкалық штрихтар мен нюанстық өзгерістердің әр алуандылығымен ерекшеленеді.

Кіріспе	1 шумақ	2 шумақ	Кода
1-2 такт	3-16 такт	17-33 такт	34-42 такт
Adagio	Allegro	Allergando – Rubato – Adagio - Allegro	Adagio

Б.Демеуов бұл өңдеуінде қазақ халық әндерінің алғашқы өңдеулерінен бастап қалыптасқан екі тактілік кіріспе дәстүрін ұстанады. Негізгі тақырыптың әуенінен құрылған кіріспе бөлімде толық ұзақтығын сақтау, (tenuto), әр нотаны үзіп айту (staccato), сәл жылдамдата (piu mosso) және тежей отыра айту (rit.) сынды нюанстық өзгерістердің көптігін көре аламыз.

Негізгі бөлім бас партиясының дивизиясынан құралған 2 тактілік ырғақтық кіріспеден тұратын тақырыптан бастау алады. Кейін әннің негізгі тақырыбы сопрано дауысында орындалады. Альт және тенор партиялары әуеннің гармониялық толықтырлуы қызметін атқарса, бас партиясы ырғақтық пульсацияны ұстанады.

Он жетінші тактіден басталатын кезекті шумақта негізгі әуен тенор партиясына жүктелген. Сопрано партиясында органдық фа (f) тоны ұсталып, альт партиясы тенор партиясындағы негізгі әуенге гармониялық үйлесім құрайды. Екінші шумақтың қайырмасын кеңейту негізінде құралатын шарықтау шегіне жеткізу үдерісі Allergando, Rubato, Adagio және Allegro аралық өзгерістер арқылы іске асады.

Қорытынды бөлімде бас партиясының кіріспедегі ырғақтық пульсациясы қайта оралып, сопрано партиясының «а» ашық буынындағы вокализы логикалық аяқталуына әкеледі.

«Кермаралдай» – F-dur тоналдықтағы көңілді халық әнінің заманауи оқылуы болып табылады. Allegro темпіндегі ұсақ ұзақтықтардан құралған әуен негізіндегі 2 тактілік кіріспе, бірінші және үшінші үлестердегі екпіндер негізіндегі синкопалық ырғақты ұстанған.

Негізгі бөлімде тақырып тенор партиясына жүктеліп, қалған партиялар гармониялық толықтыру қызметін атқарады. Бөлімнің қайырмалық жалғасында тақырып сопрано партиясына алмасып, динамикалық даму шегіне жеткізіледі.

Репризалық белгі арқылы жаңа мәтінді орындау негізінде жүретін екінші шумақтың соңғы бөлімдерінде төрт тактілік кеңейтілу жүреді. Кода қызметін атқарушы соңғы екі тактіде әуен өте жай қарқында аяқталады.

«Қыздар-ай» – толық құрамды аралас хор мен solo tenor орындауына арналып жазылған өңдеу. Тоналдығы – F-dur. Бұл (allegro, giocoso) көңілді, жылдам темпте және ойнақы, әзіл-қалжың мәнерінде орындалатын туында. Шығарманың негізгі қарқынына қарама-қайшылық тудырушы ортаңғы бөлімі бар үш бөлімді формада жазылған. Фактурасы екі дауысқа бөлінген тенор партиясының басымлығымен ерекшеленеді. Хор партитурасының өзінде сопрано және альт партиялары біріктірілген бір жолға жазылып, негізгі тақырыпты орындайтын бірінші тенор партиясы мен екінші тенор партиясы жеке-жеке жолдарда жазылған.

«Әпитөк» – әнінің сөздік негізі халықтық мәнерге жақын, қазақ тұрмысы мен күнделікті өмір көріністерін бейнелейді. Мазмұнында табиғатпен үндестік, тыныштық пен өмірдің үйлесімділігі көрініс табады. Әдеби мәтін көлемі жағынан шағын, бірақ қарапайым дүниенің өзіндегі сұлулықты және адамның табиғи ортамен үйлесімді қарым-қатынасын көркем көрсетеді.

Қазақтың дәстүрлі ән қазынасына жататын «Әпитөк» ұлттық фольклорлық әуендік ойлау жүйесінің жарқын үлгісі саналады. Бейімбет Демеуовтың хорға арнап жасаған өңдеуінде түпнұсқа әуеннің табиғи болмысы сақталып, хор тембрі арқылы жаңа дыбыстық өрнектер пайда болады. Бұл өңдеу ұлттық музыкалық мұраны жаңаша дыбыста көрсетумен қатар, оның қазіргі хор ұжымдары арасында орындалу мүмкіндігін кеңейтеді және мәдени дәстүрді сақтауда маңызды рөл атқарады.

Музыкалық-теориялық талдауға келетін болсақ лирикалық ән жанрында жазылған өңдеуде халық әндеріне тән шұмақтық құрылым сақталған. Қайталанатын поэтикалық жолдар әуеннің табиғи тынысын және сабырлы ағымын күшейтеді. Негізгі тоналдық f-moll. Өлшемі ауыспалы 4/4 және 2/4. Өлшемнің қарапайымдығы мен ырғақтық құрылымының айқындылығы халықтық шығармаларға тән табиғилықты көрсетеді. Әуен көбінесе сөйлеу тілінің ырғағына икемделгендіктен, ырғақ еркін сезіледі. Фразалық құрылымы мажор мен минорлық интонациялардың алма-кезек қолданылуы негізінде дамиды. Мелодиясы оңай қабылданатын, бірқалыпты сипатқа ие. Қазақ дәстүрлі музыкасына тән микросаздық иірімдер, обертоңдарға сүйенген интонациялар ұлттық дыбыстық бояуды айқындайды. Қарқыны баяулау, сабырлы сипат әуеннің ой толғамдық табиғатын күшейтеді. Әуен диатоникалық саз негізде дамиды. Композитор халықтық әуезділікті дәл жеткізу үшін дәстүрлі саздық айналымдарды қолданады.

Фактурасы негізінен гомофония-гармониялық, бірақ кейбір тұстарда полифониялық элементтер байқалады. Хорлық өңдеу әуенді жұмсақ, мөлдір етіп көрсетуге бағытталған. Әнде қазақ музыкасына тән секундалық және кварта-квинталық қозғалыстар кең қолданылған. Каденциялар айқын және тоникаға аяқталады. Әуен құрылымында күйлерге тән қайталанбалы және айналмалы әуездер байқалады. Темп көбінесе Andante, әннің лирикалық сипатын бейнелейді. Ырғақ бірқалыпты, жұмсақ екпінмен, кейде синкопалық элементтер әуенге жеңіл серпін береді.

«Ғайни» – F-dur тоналдықтағы аралас хор мен солисттің орындауына арналып жасалған өңдеу. Бұл өңдеуде Б.Демеуовтың екі тактілік кіріспеден бас тартып, көлемді формаларға ауысқанын байқауға болады. 2/4 өлшеміндегі сегіздік ноталардың стаккатоларынан басталатын кіріспе бес тактілік екі сөйлемнен құралған.

Негізгі бөлімде тақырып тенор солисттің орындауына берілген. Хор партияларында гармониялық аккордтардың жіктелуімен қатар, кезеңдік домбыра үніне еліктеуші «дң» буынындағы стаккатолар кездеседі.

Екі мәрте қайталанатын қайырма тақырыбы біріншіде жеңіл және ширақ қозғалыспен жүріп, екіншіде лирикалық шарықтау шегіне жету арқылы кең тынысты сипатқа ие болады. Қорытынды бөлімде негізгі әуен бәсең үнде бас партиясында жүргізіледі, және біз бастапқы темпке (a tempo) қайта ораламыз. Осылайша шығарма жұмсақ әрі жинақы түрде аяқталады.

«Ахау керім» – қазақтың лирикалық халық әні. Бұл ән махаббаты, жастардың бір-біріне деген іңкәр сезімін, сүйіктісін аңсау мен сағыныш назын суреттейді. Өнде адам жанының нәзік күйі – сүйгенін көргендегі тебіреніс, оны мақтау, әсем бейнесін көз алдына елестету бар.

Шығарма осы сезімдерді айқын жеткізе алатын, жарқын F-dur тоналдығында жазылған. Шығарма басында автор жылдамдықты нақты белгілемей, оның орнына жалпы суреттелген сезімдерді жеткізетін «көңілді, толқыта» деген сипаттама береді. Формалық құрылымы: шумақ пен қайырмадан тұрады. Шығарманың өңдеуінде жанрлық және ырғақтық негіз ретінде вальс алынған. Сол арқылы әуенге жеңіл толқынды, тербелмелі сипат беріледі. Өндеу соңында, кіріспенің 4 тактіндегідей сопрано партиясының вальс ырғағын ұстанып, қалған партиялардың әндетуімен аяқталады. Бұл туындыны тұтастырып, бастапқы музыкалық ойды қайта еске салады.

Б.ДЕМЕУОВТЫҢ ХАЛЫҚ КОМПОЗИТОРЛАРЫ ӘНДЕРІНІҢ ӨНДЕУЛЕРІ.

Ақан серінің әні «Балқадіша» – шығармасы төрт дауысты аралас хорға (S, A, T, B) арналған. Формасы куплетті-вариациялық, екі қайталауы бар. Тональдық негізі – g-moll, композиция барысында параллельді H-dur тональдігі де кездеседі. Өлшемі ауыспалы: 2/4 және 3/4. Ритмдік негізін сегіздік және төрттік ноталар құрайды. Темпі – Allegro moderato («сәл жылдамдықпен»).

Фактурасы – гармониялық, полифония элементтерімен байытылған. Шығарма әйел дауыстарының кіріспесінен басталады (1–6 такт). Одан кейін негізгі әуен ер адамдар дауысына өтеді (6–25 такт). Бұл бөлімде сипаттау байсалды, ұстамды берілген. Автор бұл арқылы Қадіша атты қыз туралы әңгіме желісінің басталуын көрсетеді.

Екінші сөйлемде темп баяулап, орындалу сипаты нәзік жүреді (Meno mosso, dolce). Динамика pp-ден біртіндеп F-ке дейін ауысып, қайта p белгісіне түседі, әрі бастапқы темпке оралады (26–44 такт).

Үшінші сөйлемде негізгі тақырып тенор партиясына көшеді. Ал әйел дауыстары подголосок ретінде фондық сүйемелдеуші рөл атқарады. Бұл бөлімде полифониялық өрім айқын естіледі (45–59 такт). Шығарма кода-эпилогпен аяқталады. Мұнда әуен қатаң хорал сипатында орындалады. Темп Adagio-ға баяулап, жалпы хор (pp) динамикасына келеді. Композитор мұнда жалпы шығарманың идеясын – өкініш пен тағдырға мойынсұнуды көркемдейді. Музыкалық мәтін мен поэтикалық мәтін өзара сәйкестікте дамиды, екпіндердің, сөз буындарының және әуендік өрістің табиғи үйлесімі сақталған. Мысал №1 шығармада өлшемнің ауысуы орын алады: 2/4 → 3/4 → 2/4.

Ақан серінің әні «Маңмаңгер» – Ақан серінің кеңінен таралған, әсерлі шығармаларының бірі. Бұл туындыда автор өзіне сенімді серік болған асыл тұлпары Маңмаңгерге деген терең махаббаты мен сағынышын жүректен өрілген әуен арқылы жеткізеді. Ән мазмұнында адамның табиғатқа және жануарға деген айрықша ілтипаты, өмірдің қуанышы мен қайғысы, тұлғаның ішкі толғаныстары көрініс табады. Ақан сері Маңмаңгерді жай ғана ат емес, нағыз достың, сырлас серіктің, ерлік пен сұлулықтың белгісіндей көреді. Шығармада табиғат, тұлпар және адам тағдыры өзара астасып, тыңдаушыны терең философиялық ойға жетелейді [2, 62].

Б.Демеуовтың «Маңмаңгер» әнін өңдеуі кезінде негізгі әуен сақталғанымен, ол жаңа көпдауысты құрылымда жаңаша тыныс алады. 2023 жылдың 28 қыркүйегінде жазылған бұл нұсқа – дәстүрлі халықтық нақыш пен кәсіби музыкалық стильдің үйлесімді бірігуінің

мысалы. Шығарма аралас хор мен жеке солоға лайықталып жазылған. Өлшемі ауыспалы (4/4, 3/4, 5/4), ал тональдігі d-moll. Шығарманың кіріспе бөлімі шабандоз сөзін суреттейтін «үи» буынындағы жылдам қарқынды тақырыптан басталады. Әйелдер хоры mр, ал 2 тактіден тенор партиясы рр динамикасында қосылады. Он бірінші тактіден басталатын қайырма әуені 1 шумақта солистке жүктелген, сопрано мен альт органдық тон, си нотасын ұстап тұрады. Он жетінші тактіде шығарманың негізгі бөлімі басталады. Тенор-солисттің әуенін аралас хор толық құрамда баяу, толқын тәрізді ырғақпен сүйемелдейді, бұл тұлпардың баяу маңғаз жүрісін елестетеді. Мұндай қозғалыс әуенге сағыныш пен тыныштық реңін береді. Негізгі тақырыптың әуені кең, диапазоны шамамен октава мен кварта арасында, кей жерлерде хор партияларының бір-біріне жауаптасуы тұлпардың алыстаған үнін бейнелейді. Әрі қарай әуендік даму үдей түсіп, өлшем жиі өзгеріске ұшырайды. Ортаңғы бөлімде crescendo арқылы сезімдік шиеленіс күшейеді. Шарықтау сәтінде барлық хор партиялары бірігіп, тұлпардың еркін шабысын және иесінің сағынышын ашық көрсетеді. Соңында динамика біртіндеп бәсеңдеп, diminuendo арқылы шығарма сабырлы күйге оралады, ал аяқталуы росо rit-та орындалады.

Ақан серінің әні **«Сырымбет»** – Б.Демеуов өңдеулерінің арасында жалғыз сүйемелдеуі бар туынды болып табылады. Тенор солист, аралас хор және фортепиано аспабының орындауына арналып жазылған туынды C-dur тоналдықта жазылған. Түпнұсқасында кездесетін 6/8, 3/4 және 9/8 аралық ауыспалы өлшем Б.Демеуов өңдеуінде сол қалпында сақталған.

Абайдың әні **«Көзімнің қарасы»** – әйелдер хорының орындауына арналып жазылған туынды. Негізгі тоналдығы d-moll, темпі Moderato. Куплетті форма, 3 шұмақтан тұрады. Ыңғайлы диапазонда жазылғандықтан вокалдық тұрғыда аса күрделілік туғызбайды. 11 тактте берілген molto espressivo арқылы мәтіндегі ой тереңдей түсіп, бұл жерде эмоциялық шарықтау көрсетілгенін байқай аламыз. Шығарма, 3 такттен тұратын кіріспеден басталады. Негізгі тақырып сопрано партиясында. 7 тактте негізгі тақырыпты одан әрі таза әрі түсінікті ету мақсатында барлық партиялар бірдауысқа келеді. Шығарма бойы көпдауысты жүргізулер соңғы тактте музыкалық ойды анық жеткізіп, шығарманың нүктесін қою үшін, соңында барлығы бір үнге бірігеді.

Абайдың әні **«Қараңғы түнде тау қалғып»** – бұл әлемдік әдеби классиканың шығармашылық тоғысуының жарқын үлгісі. Бұл әннің мәтіні М.Ю.Лермонтов «Горные вершины» деп аударған, түпнұсқасы И.В.Гете жазған «Wanderers Nachtlid» өлеңі болып табылады. 3 ұлы тұлғаның шеберлігі қосылып, қазақ мәдениетінің бөлінбес шығармасына айналады. Әнде жанның тыныштыққа деген ұмтылысы, бейбіт күйі, түңгі табиғаттың байсалды бейнесі және қолғалыссыз күйде тұрған таудың маңында баяу ғана есіп тұрған жел суреттеледі. Шығарма f-moll тоналдығында, $\frac{3}{4}$ өлшемінде жазылған. Темптік белгі ретінде largo con anima-кең тыныспен, көтеріңкі көңілмен деп берілген.

Кіріспеде жабық буынға T S A партиялары бастау алады, 2 тактіде В партиясы қосылып, екінші үлестен сопрано Солосы шырқалады. 7 тактіде негізгі бөлім басталады. Хор «у» және жабық буынды алмастыра отырып солони сүйемелдейі. Таудың қатып, қозғалыссыз тұрған бейнесіне сай ферматолардің жиі қоданылуын байқай аламыз. 19 тактіден бастап өте мұқият, rrr нюансында хор өз әуендік тақырыбын жүргізеді. Шығарма контрастты mf-мен аяқталады.

Абайдың әні **«Айттым сәлем, Қаламқас»** –аралас хор мен сопрано солистің орындауына арналып жазылған хор. Негізгі тоналдық - d-moll. Автордың Абай әндеріне жасалған өңдеулерінің ішінде ең көлемді кіпіспесімен ерекшеленетін хор. «А» ашық буынанда орындалатын жиырма бес тактілік кіріспе негізгі тақырыптың алғашқы жүргізілуі болып табылады. Негізгі бөлімде әйелдер партиясына органдық тон беріліп, ерлер партиясындағы негізгі гармониялық тізбектер толық ұзақтығымен орындалатын (tenuto) штрихы негізінде дамиды.

С.Сейфуллиннің әні **«Тау ішінде»** – табиғат пен адамның ішкі жан әлемінің тоғысуының нәзік сәті. Күн сайын түн шуағына малынып, ақ боз атқа мініп, кең даланы басып бас сауғалап, жүрегінде ерекше орны бар жанға қарай жол тартқан, айлы түн, бозғылт тұман, алыстан

көрінген киіз үйлер мен табиғаттың үнсіздігі – олардың сырлы кездесулерінің куәсі болғаны жайлы. Өлеңде С.Сейфуллиннің өмірінің бір нәзік кезеңі жатыр деуге де болады.

Шығарманың жанры – лирикалық. Ән 2 шумақтан тұрады, кіріспесі бар және соңында бастапқы әуендік тақырып қайта оралады. Жазылу фактурасы – гомофонды-гармониялық. Жалпы сипаттамасы – жұмсақ, жүрекке жақын, нәзік лиризм. Тоналдығы – *e-moll*. Композитор шығармада *T* және *D* аккордтарын әртүрлі орналастыруды қолдана отырып, оның сезімдік табиғатын айқындатады. Сонымен бірге, күрделі гармониялық құрылымдар да кездеседі. Бастапқы темп – *Allegretto*. Ән барысында *rubato*, *meno mosso*, *dolce*, және *a tempo* сияқты темп өзгерістері орын алады. Өлшемі негізінен 4/4, кейбір музыкалық сөйлемдерде 4/4 → 2/4 → қайтадан 4/4 ауысуы кездеседі, бұл қазақ музыкасына тән ырғақтық ерекшелік.

Шығарма кіріспемен басталады. Алғашқы әуенді әйел дауысты (соло) орындайды. 9 тактіден бастап тенор партиясында негізгі әуен басталады. 22- такттан бастап шығарманың ең қызықты бөлімі басталады, себебі бұл жерде барлық дауыстар бірге айтып, дыбыстың біртіндеп күшеюі орын алады. Осылайша біз шығарманың шарықтау шегіне жақындаймыз. Бұл тұста *rubato* штрихын қолдану арқылы аккордтық үндестіктің эмоционалдық әсерін айқын күшейтеміз, яғни мәтіннің сезімдік тереңдігін көрсетеміз. Қорытынды бөлімде негізгі әуен бас партиясында жүргізіледі, және біз бастапқы темпке (*a tempo*) қайта ораламыз. Осылайша шығарма жұмсақ әрі жинақы түрде аяқталады.

Б.ДЕМЕУОВТЫҢ КӘСІБИ КОМПОЗИТОРЛАР ӘНДЕРІНІҢ ӨНДЕУЛЕРІ.

Қ.Қожамьяровтың әні «**Бу ахшам**» – бұл махаббат жайлы лирикалық шығарма. Мәтінде ол жас кездегі шынайы, таза махаббатты, өшпейтін сезімді суреттейді. Жастықта басталған таза, жүректен туған сезімнің уақытпен жоғалмайтынын айтады. Шығарма *g-moll* тоналдығында аралас хор мен солистке арнап жазылған. Өлшемі тұрақты 3/4. *Andante* екпінімен басталатын 7 тактіден тұратын кіріспеден шығарма өз бастауын алады. 8 тактіден бастап соло партиясы басталады, ал хор өз кезегінде сүйемелдеу рөлін атқарады. Шығарма бойы пен хор арасында имитациялық байланыс орнатылған. Басынан аяқ хорда *pp*, *ppp*, тек басында ғана *tr* нюансы айтылады.

Ш.Қалдаяқовтың әні «**Қайықта**» – қазақ музыкасындағы танымал лирикалық әндерінің бірі, вальс патшасы ХХ ғасырдың аса көрнекті композиторы Ш.Қалдаяқовтың туындысы. *d-moll* тональдігінде, өлшемі вальс ырғағына сай 3/4. Шығарма басында *Dolce* белгісі берілген. Фактурасы гомофонды-гармониялық.

Б.Жандаровтың әні «**Сағынам**» – бұл жігіттің сүйіктісіне деген сағыныш сезімін білдіруден шыққан лирикалық әсем ән. Сағыныштан сарғайған мәтінге қарамастан, ән ашық жарқын айтылуына, таза тоналдық *c-moll* өз ықпалын тигізеді. Кейбір тактілерде ұзаққа созылмайтын *a-moll* тональдігіне ауысуды көре аламыз. Шығарма аралас хор мен тенор солосына арнап өңделген. Формасы: куплетті, шұмақ пен қайырмасы қайталанып отырады. Құрылымы: кіріспе, 2 шұмақ, 2 қайырма және кодадан тұрады. Хор сүйемелдеу қызметін атқарады. Күрделі ұзықтықтар қолданылғандықтан, орындаушылық жағынан қиындықтар туындауы мүмкін. Шумақта өлшемі қолданса, қайырмада 4/4 және 3/4 арқылы ауысуы арқылы би ырғағын көрметеді. Шығарманың темпінеде ерекше көңіл аударуға болады. Басында *Andantino* темпінде басталса, қайырмада *Giacoso*, *dolce* ауысады. Ал шығарма соңында *Adagio* темпіне келеді. Динамикаға келетін болсақ, динамика *pp-tr* нюанстары арасында жүреді.

Қоратынды. Б.Демеуовтың хор шығармашылығы қазақ музыка өнеріндегі ұлттық дәстүр мен кәсіби хор мәдениетінің тоғысын айқын көрсетеді. Оның халық әндері мен халық композиторларының туындыларына жасаған өңдеулері ұлттық интонацияны сақтай отырып, көпдауыстылықтың заманауи тәсілдерімен үйлесімді біріктірілген. Б.Демеуовтың дирижерлік және хормейстерлік тәжірибесі оның өңдеулерінде айқын сезіліп, әрбір шығармасында орындаушылық нақтылық пен көркемдік үйлесім тапқан. Зерттеу нысаны болып табылатын

жиырма бір өңдеуі арқылы композитор қазақ хор өнерінің репертуарын байытып, ұлттық музыка мұрасын жаңа көркемдік деңгейге көтерді.

Б.Демеуов өңдеулерін талдау барысында авторға тән бірнеше ерекшеіктер кешені анықталды. Біріншіден, алғашқы туындыларында қазақ халық әндерінің өңдеулеріне тән екі тактілік кіріспе дәстүрі ұстанылып, кейінгілерінде формалық күрделілену тенденциясы байқалады. Екіншіден, Б.Демеуов тәжірибелі хор дирижері ретінде орындаушылық құрамның диапазондық ауқымына қолайды орта регистрлік тоналдықтарды жие қолданатындығы анықталды (g-moll, F-dur, f-moll). Үшіншіден, өңдеулердің басым бөлігінде staccato, tenuto және accent сынды орындаушылық штрихтардың басымдылығын көре аламыз. Төртіншіден, өңдеулерінің көбісі соңғы темптік баяулау (rit.) арқылы, музыкалық ойдың табиғи аяқталуын қамтамасыз ететін көркемдік тәсіл ретінде пайдаланатынын байқалады. Бесіншіден, Б.Байқадамов атындағы капелла құрамында кәсіби опера әншілерінің көп болуына байланысты, негізгі тақырыпты солисттің орындауына жиі берілетіндігі анықталды. Бұл арқылы әр дауыстың тембрлік ерекшеліктері арқылы мәнерлік мүмкіндіктерін көрсете тұра, хор фактурасында дауыс табиғатын толық ашуға мүмкіндік беретінін көре алдық.

ӘДЕБИЕТ

1. Падсабек Н.П. Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі хор өнерінің даму тенденциялары: өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін қорғауға арналған магистрлік диссертациясы: 7М02105 Дирижерлеу / ғылыми жетекші: Касимова З.М. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2024. – 64 б.
2. Жұбанов А.Қ. Замана бұлбұлдары. – Алматы, 1963. – 442 б.
3. Ермекова К.Б. Обработки народных песен для хора асаpella в отечественной музыкальной культуре (на примере творчества Б.Демеуова, Г.Берекешева): магистерская диссертация на защиту ученой степени магистр искусствоведения: 6М040500-Дирижирование – Алматы: Казахская национальная консерватория им.Курмангазы, 2019. – 52 б.
4. Алданазарова Б.Ж. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе. – Алматы: Классик, 1995. – 164 б.
5. Ахметова М.М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 113 б.

**3 СЕКЦИЯ. ХАЛЫҚ КӘСІБИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ МЕН
ФОЛЬКЛОР: ӨТКЕННЕН ҚАЗІРГЕ ДЕЙІН**
**СЕКЦИЯ 3. НАРОДНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И
ФОЛЬКЛОР: ОТ ПРОШЛОГО К НАСТОЯЩЕМУ**

БАЙБЕК АЙГҮЛ ҚЫДЫРҒАЛИҚЫЗЫ

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой

**К 165-ЛЕТИЮ ҮКІЛІ ЫБЫРАЯ: КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ И
НОВАТОРСКИЕ ПОДХОДЫ
В АРКИНСКОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Аңдатпа. Мақалада Арканың дәстүрлі ән өнерінің ең көрнекті өкілі Үкілі Ыбырайдың композиторлық стилі мен жаңашылдығы қарастырылады. Оның шығармашылығы XIX–XX ғасырдың аяғы мен басындағы ауызекі-кәсіби өнердің дамуында маңызды кезең болды. Зерттеу барысында оның шығармашылық келбеті стильдік өзгешіліктері: музыкалық ойлауының ерекшеліктері, дәстүрлі жанрлардың синтезі, сондай-ақ Арқа ән мәдениетінде жаңа жанрлық және композициялық құрылымдарды қалыптастырудағы рөлі талданады. «Алтын ғасыр» классикалық ән өкілдері – Ақан сері мен Біржан салмен салыстыру арқылы Арқа ән стилінің жалпы қағидалары мен жеке шығармашылық жаңашылдығы айқындалады.

Түйін сөздер: Үкілі Ыбырай, Арқа мектебі, сал-сері, ән дәстүрі, жаңашылдық, ән-желдірме, ән-терме, ауызша кәсіби мәдениет, композиторлық стиль.

Аннотация. В статье рассматривается композиторский стиль и новаторство Үкілі Ыбырая – одного из крупнейших представителей Аркинской песенной традиции, чье творчество стало важным этапом развития устно-профессионального искусства конца XIX – начала XX века. Анализируются особенности его музыкального мышления, синтез традиционных и авторских элементов, а также роль Үкілі Ыбырая в формировании новых жанровых и композиционных моделей Аркинской песенной культуры. В сопоставлении с другими представителями «золотого века» традиционной песни – Ақаном сері и Біржаном сал – выявляются как общие принципы Аркинского стиля, так и индивидуальное художественное новаторство.

Ключевые слова: Үкілі Ыбырай, Аркинская школа, салы и сері, песенная традиция, новаторство, ән-желдірме, ән-терме, устная профессиональная культура, композиторский стиль.

Abstract. The article examines the compositional style and innovations of Ukili Ybyray, one of the most prominent representatives of the Arka song tradition, whose work marked a significant stage in the development of oral-professional art at the turn of the 19th-20th centuries. The study analyzes the characteristics of his musical thinking, the synthesis of traditional and individual authorial elements, and his role in forming new genre and compositional models in Arka song culture. By comparing Ukili Ybyray with other representatives of the «Golden age» of traditional song – Akan Seri and Birzhan Sal – both the general principles of the Arka style and his individual artistic innovations are revealed.

Keywords: Ukili Ybyray, Arka school, sal-seri, song tradition, innovation, an-zheldirme, an-terme, oral professional culture, compositional style.

«*Алтын ғасыр*» («Золотой век») казахской устно-профессиональной песенной культуры второй половины XIX века ознаменовался расцветом Аркинской песенной традиции и её индивидуальных исполнительских школ, достигших высшего развития в творчестве таких мастеров, как *Біржан сал*, *Ақан сері*, *Үкілі Ыбырай*, *Естай*, *Жаяу Мұса* и многих других. Появление самобытных музыкально-поэтических стилевых систем в рамках Аркинской школы стало результатом эволюции устно-профессионального искусства, вобравшего в себя богатую традицию песенного фольклора, элементы суфийской поэтики, философскую образность акын-жырау и эстетизированную виртуозность *салов* и *сері*.

Творчество *Үкілі Ыбырай* (1860-1930) представляет особый интерес как феномен, в котором гармонично сочетаются многогранность дарования – музыкально-поэтический талант, импровизационность и сценическое мастерство. Целью данной статьи является – выявление новаторских черт композиторского стиля *Үкілі Ыбырай* в контексте Аркинской песенной культуры и определить его вклад в формирование новых жанровых, структурных и интонационно-стилистических моделей казахской традиционной песни.

I. Аркинская школа как художественно-эстетический феномен.

Аркинская песенная традиция – ключевое культурное явление, связанное с творчеством *салов* и *сері*. Она сформировала уникальную певческую школу с высоким исполнительским мастерством, виртуозным вокалом и ярко выраженными индивидуально-стилевыми особенностями. Стиль объединяет социально-художественные функции и музыкально-стилевые принципы, отражая мировоззрение, композиционные подходы и исполнительские особенности традиции. Так, *феномен аркинского песенного стиля* заключается в сочетании ряда социально-художественных функций и музыкально-стилевых принципов [1, 187]. В его структуре можно выделить несколько взаимосвязанных уровней, отражающих *мировоззренческие, художественно-композиционные и исполнительско-инструментальные особенности традиции*:

1. На мировоззренческом и авторском уровне Аркинская школа представляет собой *синкретическую деятельность*, воплощающую принцип универсальной целостности – гармоничное единство традиционного и новаторского, проявляющееся как в индивидуальном авторском стиле, так и в музыкальной культуре в целом. Существенным компонентом является *музыкально-поэтическое творчество, реализуемое в формах вокально-инструментального, сольного и концертного исполнения*. Важную роль играет также *развитый институт осознанного авторства*, породивший многообразие индивидуально-стилевых систем, где личностное начало становится определяющим фактором художественного самовыражения.

2. На композиционно-художественном уровне Аркинский стиль характеризуется *стилистическим единством песенно-поэтической системы, музыкального языка и формообразования*. Особое внимание уделяется созданию песен высокого художественного уровня, отражающих стремление к эстетизации жанра и расширению его выразительных возможностей.

3. Исполнительско-инструментальные традиции проявляются в характеристике формировании высоких профессиональных стандартов, развитии концертного исполнительского стиля, *овладении инструментом и мастерстве певческого интонирования*. Так, включение домбры в коммуникативную структуру исполнения устно-профессиональных песен усиливает выразительность и драматургическую цельность исполнения, формируя устойчивую модель взаимодействия певца и слушателя.

Таким образом, Аркинский песенный стиль представляет собой сложное многослойное явление, в котором соединяются философская целостность, художественная изысканность и высокая исполнительская культура.

Художественные открытия выдающихся аркинских композиторов-певцов-классиков, таких как *Біржан сал*, *Ақан сері* и *Үкілі Ыбырай*, являются в целом ярким проявлением творческого духа традиционной музыкальной культуры. Их песни,

различающиеся как музыкально, так и художественно-эстетически, в основе своей остаются локальными ветвями единой исполнительской школы, что свидетельствует о непосредственной преемственности как внутри отдельных локальных стилей, так и в общем искусстве салов и сері. **В рамках рассматриваемой вопросов исследования Новаторство классиков Аркинского песенного стиля** обусловлено множеством взаимосвязанных факторов, действие которых происходило в неделимой совокупности. Порядок их изложения не отражает степени значимости, а подчинён логике вербального описания. В целом данные факторы можно рассматривать по нескольким уровням проявления:

1. Мировоззренческо-личностный уровень. Новаторство аркинских салов и сері прежде всего связано с их многоликим дарованием (*segiz qyrlы*), проявившимся на всех уровнях жизнедеятельности. Универсальность художественной натуры способствовала обновлению содержания и смыслов творчества, в котором личностное и общественное, духовное и эстетическое составляли единое целое.

2. Эстетико-образный уровень. Важным направлением стало **объединение различных художественно-образных систем**, в частности **суфийской поэтики** и **мелоса фольклорных лирических кара өлең**, что особенно характерно для творчества *Ақан сері*. Этот синтез расширил философское и эмоциональное поле песенного жанра.

3. Поэтическо-содержательный уровень. Художественное обновление выражалось в **трансформации традиционных тем и образов**: любовная лирика приобрела более психологическую и исповедальную окраску (песни *Ақан сері*), комическое – **сатирический характер** («25» *Үкілі Ыбырай*), а трагическое – **экспрессивно-драматическую глубину** («Бабыңды, дүние, сенің ешкім таппас» *Үкілі Ыбырай*, «Теміртас» *Біржан сала*, «Құлагер» *Ақан сері*).

4. Жанрово-композиционный уровень. Новаторство проявилось в **синтезе двух различных родов творчества – эпики и лирики**, что особенно ощутимо в песнях *Үкілі Ыбырай*, где сливаются мелодический песенный и речитативный акынский стили. На основе интегрального принципа **художественного синтеза** создаются новые жанровые формы – *ән-терме*, *ән-желдірме* (*Үкілі Ыбырай*) и *ән-әңгіме* (*Біржан сала*).

5. Музыкально-композиционный уровень. Одним из ключевых проявлений новаторства является **эмансипация музыкальной составляющей синкретического жанра песни**, проявившаяся в использовании асинхронности как формообразующего приёма (*Ақан сері*). Это привело к усложнению мелодической линии, свободе ритмической организации и большей выразительности музыкального языка.

6. Исполнительский уровень. Значительный вклад в развитие аркинской школы связано с **развитием концертного стиля исполнения**, обусловившим эстетизацию пения, его кантиленность и виртуозность. Создание специальных разделов песни, демонстрирующих вокальные возможности певца (*Үкілі Ыбырай*, *Біржан сала*), свидетельствует о становлении новых профессиональных стандартов исполнительства. **Таким образом**, творчество *салов и сері* – особенно *Біржана сала*, *Ақан сері* и *Үкілі Ыбырай* стало настоящей лабораторией музыкального новаторства, где происходила кристаллизация индивидуальных стилей в рамках общей Аркинской традиции.

II. Композиторский стиль Үкілі Ыбырай предполагает рассмотрение нескольких ключевых характеристик, каждая из которых раскрывает уникальность его художественного мира. К ним относятся: творческий облик и индивидуальная манера автора; тематическое и жанровое разнообразие песенного наследия; поэтическая структура сочинений и их стилевые особенности; а также композиционные модели и элементы новаторства, сформировавшие его вклад в традиционную музыкальную культуру. Рассмотрим эти аспекты последовательно [2, 140]. При анализе стиля *Үкілі Ыбырай* использовано значительное количество исследований различных авторов, в том числе трудов ведущих музыковедов [3; 4], а также нотные образцы его песен [6; 7].

1. Творческий облик и стилевые особенности Үкілі Ыбырай. Акын и певец-импровизатор *Үкілі Ыбырай* (1860-1932) – один из наиболее ярких представителей Аркинской

песенной традиции. Его имя стало символом вдохновения, артистизма и духовной силы казахской песни. Народное прозвище «Үкілі» – «украшенный перьями филина» – подчеркивало его неординарность, внутреннюю свободу и яркую индивидуальность. Үкілі Ыбырай воспринимал песню как живое, одухотворённое существо. Его вдохновение нередко связывалось с вещими снами. По воспоминаниям современников (С.Муканова, С.Сейфуллина), в восьмилетнем возрасте ему приснился седовласый аксакал, передавший домбру – как знак будущего дара. Сны о прекрасной девушке-*пері* он воспринимал как предвестие творческой удачи. Это мистико-психологическое восприятие музыки во многом определило глубину и духовную насыщенность его авторского мировоззрения [5]. От других профессиональных певцов Үкілі Ыбырай отличали темперамент, сценическая свобода и выдающееся импровизационное мастерство. Современники отмечали его феноменальную память, актёрский и сатирический талант, умение превращать исполнение в своеобразное театральное действие. Природная артистичность, остроумие и лёгкое лукавство создавали неповторимую атмосферу общения с публикой. Голос Үкілі Ыбырай поражал современников своей мощью и диапазоном – «*дауысы алты қырдан асқан*» («его голос был слышен за шестью холмами»). Даже в преклонном возрасте он сохранял силу и выразительность звучания. В песнях «*Шалқыма*» и «*Толқын*» особенно ощутимы динамика дыхания, плавность мелодических линий, передающих парение птицы или течение реки. Его песни отличаются жизнеутверждающим пафосом, эмоциональной энергией и внутренним оптимизмом. В раннем творчестве преобладают лирические, восторженные образы («*Шалқыма*», «*Толқын*»), тогда как в позднем проявляется философская рефлексия о судьбе и времени. Композиционно произведения Үкілі Ыбырай строятся на контрастах настроений, мелодической изысканности и выразительных распевах. **Таким образом, Үкілі Ыбырай оставил богатое песенное наследие, в котором органично соединены поэзия, философия и артистизм. Большинство его песен представляет собой синтез эмоционального и духовного начал, отражающий миропонимание салов и сері, а также личную харизму автора. Үкілі Ыбырай стал живым воплощением искусства салов и сері, где песня, слово и личность сливаются в единое художественное целое.**

2. Тематика и жанровый диапазон песен Үкілі Ыбырай. Творчество Үкілі Ыбырай отличается **многоплановостью тем и жанровым богатством**, отражающим жизненные и духовные искания акына, особенности его мировоззрения и артистической природы.

Центральное место занимает **лирика сал-сері**, это – песни о любви, красоте и молодости: «*Қарақат көз*», «*Қаракөз*», «*Қалқа бала*», «*Гәкку*». Песня «*Гәкку*» воспринимается как гимн вечной любви и символ духовной чистоты, а в песнях-заигрываниях («*Қызыл асық*», «*Кідік-ай*») преобладают юмор и ирония. В ряде песен акын раскрывает **тему творческого самосознания**, утверждая своё имя и авторский статус: «*Атанған әнші Ыбырай біздей ерге*» («*Гәкку*»), «*Орта жүздің ішінде ән шырқаған мен едім*» («*Қалдырған*»), «*Ыбырай ақын сөйлесін*» («*Ыбырайдың термесі*»). Он воспеваёт силу поэтического слова (*қызыл тіл*), связывая вдохновение с природной стихией и божественным даром речи. Во многих Акын выступает как **народный обличитель**, высмеивающий социальные пороки: «*Ақтайлақ*», «*Шөренге*» – сатирические миниатюры, осуждающие жадность, лицемерие, неравные браки. Поздний период отмечен **морализаторскими и афористичными песнями**, в которых звучат размышления о жизни, дружбе и бренности бытия: «*Білмеген дос көңілін жаралайды*», «*Кісіге кісі жары жар болмайды*», «*Бабыңды, дүние, сенің ешкім таппас*». В них автор утверждает ценности духовности, веры и творческого самопознания. Песни последних лет как «*Қалдырған*», «*Құрама*» имеют характер **өсиет (завещания)**, где звучат мотивы бата и аманат, итог творческого пути.

3. Поэтические структуры песен Үкілі Ыбырай. Как известно ведущими линиями традиционного искусства являются: **песенная лирика салов и сері и назидательная лирика терме-желдірме и философские толғау**. Так, закономерностями стихосложения песен Үкілі Ыбырай основываются на: 1) 11-тисложной форме кара өлең и 2) 7-8-мисложном размере *жыр*. Нами было проанализировано больше количество его песен по нотным сборникам, и среди них: 11-сложные – 15 песен и 7-8-мисложны – 9 песен [6;7].

1) **11-тисложный стихотворный размер** представлен в различных композиционных структурах:

- **форма шумақ-четверостишие (3+4+4)**. Примеры: «Гэкку», «Қайлау», «Кідік-ай», «Қаракөз», «Ақтайлақ», «Шалқыма». Характерная рифма: кара өлең ұйқасы (а а б а), часто использование **глагольных рифмы** и повторения ключевых слов (редиф) для усиления ритма и смысла.

- **свободные строфические композиции**, которые представлены в следующих песнях: «Шөренге» (6 строк), «Ыбырайдың былқылдағы» (8 строк).

2) **7-8-мисложный стихотворный размер (жыр)**. Основные примеры сочинений – это «Ыбырайдың термесі», «Елді сағынғанда», «Желдірме», «Жиырма бес», их особенностями являются: речитативная манера, форма тирады, монорифмы и редифные рифмы и последовательный повтор слов (*кезекті қайталау*), а также быстрое развитие мелодии, «скороговорка», остроумные выражения и конечно же создание нового синтезирующего жанра **ән-желдірме**.

7-8-мисложный стихотворный размер представлен в различных композиционных структурах: «Отарба», «Келдік думан ортаңа» (4 строки), «Қалдырғанның ән түрі» (6 строк), «Қарақат көзді сым саусақ» (8 строк).

Новаторство заключается в синтезе традиций: *Үкілі Ыбырай* раскрыл латентный потенциал традиционных поэтических форм; создал новые синтезирующие жанры, объединяя 11-сложные и 7-8-мисложные формы; песни, сохраняют связь с традицией, но демонстрируют композиционное новаторство и эмоциональную выразительность.

4. **Стилевое своеобразие и формообразующие особенности песен включает следующие ключевые аспекты:**

1. **Эмоциональный порыв и выразительность его песен.** Любовные песни характеризуются сочетанием страсти и нежности. Высокий эмоциональный тонус и экспрессия создаются через: филигранную отделку музыкальных фраз; изощрённость вокальной техники и артикуляции; переходы от вокализации к говорку с перепадами громкости и темпа и т.д.

2. **Индивидуализированные алексические припевы, свое начало которые приобрели** от песни «Гэкку», которая явилась творческим «кредо» автора. Имитация звуков природы и лебединых голосов («гэкку, гэкку каккак, гагага...»), давали свободу певцу, демонстрировали вокальную технику и эмоциональность.

3. **Ладовая и жанровая специфика его песен:** преобладает **мажорная ладовость** – приподнятое, оптимистическое, порой шуточное настроение. А Жанровой базой служат экспрессивные песни «желдірме», создающие эффект непрерывного потока музыки и эмоций.

4. **Формообразующие особенности песен Үкілі Ыбырай** – ораторская, экспрессивная манера исполнения. В песнях наблюдаются: речитативно-декламационная мелодика; отсутствие внетекстовых элементов в запеве; высокая регистровая тесситура; ритмическая раскованность и полётность мелодических линий с скачками и волнообразными движениями.

5. **Синтезе жанров в его песнях.** На основе жанра «желдірме» и акынской музыкальной атрибутики возник новый **синтезирующий жанр ән-желдірме** (песня-желдірме). Отличительная черта – динамичное, ускоренное и воодушевлённое исполнение («желдірте, желпінте айту», «төгіп айту»).

5. **Композиционные модели сочинений Үкілі Ыбырай включает следующие структуры:** 1) варианты песен «Гэкку» как классическая форма песен с 11-тисложником и ее различные композиционные модификации; 2) 11-тисложные песни, характеризующие динамизацией формообразующих принципов; 3) 7-8-мисложные сочинения в творчестве Үкілі Ыбырай и 4) новаторство в формообразовании.

5.1 **Тема: Варианты песен «Гэкку» как классическая форма песен с 11-тисложником и ее различные композиционные модификации** включает следующие стилевые параметры: характеристика множество вариантов песни «Гэкку», которые

представляют классическую форму Аркинских песен с 11-тисложной стихотворной структурой с различными формами: от фольклорных *қайталанған жарты шумақ* (повторенная полустрофа) до профессиональной шумақтық құрылым (строфической формы). Мелодические строки чаще строятся по схеме 3+4+4 (двухцезурный тип), создающие особую распевность или комбинированные формы (3+4+4 → 7+4), обеспечивая повествовательность. Среди основных композиционных элементов можно назвать: типовые мелостроки на основе АМФ; внетекстовые слова (одағай сөздер); мелодические распевы в шумақе; алексические припевы («гэкку, гагагигай»). **Интонационно-мелодические особенности вариантов представляют в первую очередь** типичную Аркинскую локальную интонацию (АМФ-по С.Елемановой) как регистровый пик песни в сочетании с секстовой интонацией для выражения светлой грусти и нежной любви. **Особенностями припевов и экспрессии этих песен являются индивидуализированные** алексические припевы – эмоционально-насыщенные, импровизационные, которые демонстрируют вокальную технику.

5.2 Тема: 11-тисложные песни, характеризующиеся динамизацией формообразующих принципов. Песни данной группы наиболее полно отражают темперамент певца и его особую эмоциональную выразительность. Их уникальность определяется динамизацией всех формообразующих принципов Аркинской устно-профессиональной песни, что придает композициям приподнятый тонус и ощущение «полетности». Композиционно песни строятся на основе *шумақтық құрылым* (строфической формы). Чаще всего используется четверостишие, где каждая поэтическая строка несет **новый тематический материал**. Для этих песен характерен большой диапазон, **тесситура**: высокая, создающая ощущение лёгкости и подвижности. **Ритмическая организация** этих песен свободная, импровизационно-динамичная, с волнообразными и скачкообразными движениями и свободное достижение верхней вершины мелодии, характерное для общей композиции песен.

5.3 Тема: 7-8-тисложные сочинения в творчестве Үкілі Ыбырай. Прежде всего надо отметить что 7-8-тисложные песни не так часто встречаются у других салов и сері (чаще встречаются у Жаяу Муса). Основными особенностями этих песен у Үкілі Ыбырай являются: «размывание» и расширение традиционных композиционных рамок; усложнение ритмико-интонационных средств; высокая выразительность широким мелодической и акынской речевой интонации и динамический потенциал. Вот это то, что отличает его творчество от других представителей Аркинской устно-профессиональной традиции.

5.4 Тема: Новаторство в формообразовании. Основная идея новаторства Үкілі Ыбырай заключается в следующем: Үкілі Ыбырай использует эффектное развёрнутое вступление на алексических распевах, которое обычно располагается в разделе қайырма-припев; типичная структура казахских песен «запев-припев» у Ыбырай часто переворачивается: «припев-запев». Примерами новаторства являются: «Бабынды, дүние, сенің ешкім таппас», «Қарақат көзді сым саусақ», «Кідік-ай», «Ақтайлақ», «Қаралдым», «Шалқыма» и «Шөренге». Из них яркими образцами **являются «Қарақат көзді сым саусақ» и «Шалқыма».** Данные песни относятся к жанру 7-8 и 11-тисложных **ән-желдірме**, которые требуют от исполнителя сильного голоса, вдохновения и темперамента.

Таким образом, новаторство Үкілі Ыбырай заключается не только в тематике, но прежде всего – в структурно-композиционной и жанровой трансформации традиции. Многочисленные варианты песен «Гэкку» – это пример того, как исполнительская вариантность становится методом композиции. Различные исполнительские интерпретации в «Гэкку» (автор сам отмечает: «*түрлентіп тоқсан түрлі ән саламын*») отражают живое дыхание Аркинской традиции, где каждый певец является соавтором музыкальной формы. На стыке традиционных жанров ән, терме и желдірме формируются новые типы песен — ән-терме, ән-желдірме, ән-толғау в которых соединяются речитативность и кантиленность, импровизационность и структурная чёткость. Если у многих устных профессионалов музыкальный компонент служил фоном для слова, то у Үкілі Ыбырай мелодия становится самостоятельной движущей силой его экспрессии. Он превращает песню в миниатюрный

спектакль, где голос, слово и движение – равноправные выразительные средства. Особое внимание заслуживает тип композиции с припевным началом – «перевернутой» формы, когда алексический припев предшествует запеву. Эта инверсия превращает припев в эмоциональный пролог, задающий тон всей песне.

Песенное наследие и композиторский стиль Үкілі Ыбырай представляет собой высшую ступень развития Аркинской песенной традиции, где органично соединились поэтический дар, музыкальная импровизация и сценическое мастерство. Его новаторство проявилось в преобразовании традиционных жанров, создании новых синтетических форм, свободе обращения с ритмом и мелодией, а также в утверждении индивидуально-личностного начала в казахской традиционной песне. Так, Аркинская школа в лице Үкілі Ыбырай стала центром формирования нового художественного сознания – перехода от фольклорного мышления к авторскому самовыражению. Его композиторский стиль, богатый экспрессией, философской глубиной и драматургической цельностью, оказал значительное влияние на последующее развитие казахской традиционной песенной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки в контексте творчества Біржан сала, Ақан сері и Үкілі Ыбырай. Монография. – А., Асыл кітап, 2021. – 280 с.
2. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау: Этносольфеджио курсы: оқу құралы – А., 2020. – 264 б.
3. Үкілі Ыбырай Сұраған саған аманат (құрастырушы: Сарсебай Хасенов). – Көкшетау, 2018. – 140 б.
4. Төлеутай Е. Үкілі Ыбырай. – Алматы: Қазақ кітабы, 2020 – 272 б.
5. Мұқанов С. «Өмір мектебі». Үкілі Ыбырай // Үкілі Ыбырай Сұраған саған аманат (құрастырушы: Сарсебай Хасенов). – Көкшетау, 2018. – 13-14.
6. Ыбырай Сандыбайұлы Әндер. – Сост. Б.Ерзакович – А., 1968.
7. Қ. Жүзбасов, З. Қоспақов Үкілі Ыбырай Гәкку. – Алматы, 1995.

ТОЛИБЖОНОВА ЛАТОФАТ МАЪРУФЖОН ҚИЗИ

музыковед, антрополог культуры и искусства,
докторант Института социально-культурных
исследований при Республиканском
центре духовности и просвещения

БАСТАКОР КАК АРХИТЕКТОР ИДЕНТИЧНОСТИ: СТРАТЕГИЯ ГЕНОМНОГО КОДИРОВАНИЯ ЛОКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Аннотация. Исследование представляет философско-аксиологический анализ трансформации акустического ландшафта общетюркского пространства Великой Степи сквозь призму идей Олжаса Сулейменова об «эпохе осознанной взаимозависимости». Актуальность определяется феноменом акустического диссонанса и «звукового ориентализма», где доминирование гомогенизированной коммерческой стандартизации низводит аутентичный звук до декоративной ценности. Проблема коренится в методологическом «импланте» европейской эстетики, оторвавшей музыку от ее сакрально-прикладной функции. Цель работы – обосновать методологию достижения аксиологического суверенитета. Мы постулируем, что истинная субъектность культуры достигается через возрождение Архетипа Звучащего «Я». В качестве методологической основы выступает концепция «Геномного кодирования» — устойчивого, генетического паттерна тюркского

музыкального языка, доказанного институтом Жырау и Сакральным Кобызом как Глобальной Исторической Нормой. Для практической реализации предлагается технология «Музыкальный Аудиобренд» и Матрица Регионального Аудиокода (МРАК). Применение Геномного кодирования позволяет реконструировать утраченную психоэмоциональную функцию ландшафта. Таким образом, исследование предлагает механизм перехода от культурного хаоса к устойчивой и аксиологически ценной среде, где тюркское наследие выступает как сильный культурный субъект в рамках единства «Ұлығ Ұлыс».

Ключевые слова: аксиологический суверенитет, геномное кодирование, ұлығ ұлыс, жырау, бастакор, маком, акустический диссонанс, музыкальный аудиобренд.

Аннотация. Зерттеу Ұлы Даланың жалпы түркілік кеңістігіндегі акустикалық ландшафттың трансформациясын Олжас Сүлейменовтің «саналы өзара тәуелділік дәуірі» туралы идеялары тұрғысынан философиялық-аксиологиялық талдауды ұсынады. Өзектілігі акустикалық диссонанс пен «дыбыстық ориентализм» феноменімен анықталады, мұнда гомогенделген коммерциялық стандарттаудың үстемдігі шынайы дыбысты жасай әшекейлік құндылыққа дейін төмендетеді. Мәселе музыканы қасиетті-қолданбалы қызметінен айырған еуропалық эстетиканың әдіснамалық «имплантында» жатыр. Жұмыстың мақсаты – аксиологиялық егемендікке қол жеткізу әдіснамасын негіздеу. Біз мәдениеттің шынайы субъектілігі «Дыбысталған «Мен» архетипін» жандандыру арқылы жүзеге асады деп тұжырымдаймыз. Әдіснамалық негіз ретінде жырау институты мен қасиетті қобызбен дәлелденген түркі музыкалық тілінің тұрақты, генетикалық үлгісі – «Геномдық кодтау» тұжырымдамасы ғаламдық тарихи норма ретінде қолданылады. Практикалық іске асыру үшін «Музыкалық аудиобренд» технологиясы және өңірлік аудиокод матрицасы (ӨАМ) ұсынылады. Геномдық кодтауды қолдану ландшафттың жоғалған психоэмоционалдық қызметін қайта құруға мүмкіндік береді. Осылайша, зерттеу түркі мұрасы «Ұлығ Ұлыс» бірлігі аясында күшті мәдени субъект ретінде әрекет ететін мәдени хаостан тұрақты және аксиологиялық тұрғыдан құнды ортаға өту механизмін ұсынады.

Түйін сөздер: аксиологиялық егемендік, геномдық кодтау, ұлығ ұлыс, жырау, бастакор, мақам, акустикалық диссонанс, музыкалық аудиобренд.

Abstract. The study presents a philosophical and axiological analysis of the transformation of the acoustic landscape of the common Turkic space of the Great Steppe through the prism of Olzhas Suleimenov's ideas about the "era of conscious interdependence." Its relevance is determined by the phenomenon of acoustic dissonance and "sonic Orientalism," in which the dominance of homogenized commercial standardization reduces authentic sound to a merely decorative value. The problem lies in the methodological "implant" of European aesthetics, which separated music from its sacred and applied functions.

The aim of the study is to substantiate a methodology for achieving axiological sovereignty. We argue that true cultural subjectivity is attained through the revival of the Archetype of the Sounding "Self." As the methodological framework, the research employs the concept of "Genomic Encoding" — a stable, genetically embedded pattern of the Turkic musical language, evidenced by the institution of the zhyrau and the Sacred kobyza as a Global Historical Norm.

For practical implementation, the study proposes the technology of the "Musical Audio Brand" and the Matrix of the Regional Audio Code (MRAC). The application of Genomic Encoding enables the reconstruction of the lost psycho-emotional function of the landscape. Thus, the study offers a mechanism for transitioning from cultural chaos to a sustainable and axiologically meaningful environment, in which Turkic heritage emerges as a strong cultural subject within the unity of "Ұлығ Ұлыс."

Keywords: Axiological Sovereignty, Genome Coding, Ulyg Ulus, Jhyrau, Bastakor, Maqom, Acoustic Dissonance, Musical Audio Brand.

Современная проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации требует смены научной парадигмы: перехода от простого этнографического коллекционирования к **аксиологическому** и **технологическому** осмыслению звукового наследия.

Общетюркское пространство Великой Степи представляет собой интегративную и структурно сложную систему, которая исторически функционировала как единое цивилизационное поле, охватывающее как степной **Дашт-и Кыпчак**, так и урбанизированный **Мавераннахр**. Именно это глубинное единство региона наиболее адекватно описывается тюркским самоназванием **“Ұлығ Ұлыс”** (Великий Улус), которое преодолевает европоцентризм термина «Золотая Орда» и подчеркивает его ключевое, центральное положение в тюркско-монгольской ойкумене.

Актуальность исследования определяется феноменом **акустического диссонанса** и **«звукового ориентализма»**, где доминирование гомогенизированной коммерческой стандартизации низводит аутентичный звук до декоративной, коммерческой ценности. Музыковедчески это выражается в **деградации ладо-интонационной среды**, что является формой культурной эрозии, препятствующей формированию и укреплению **Архетипа Звучащего «Я»** народов Степи.

Цель данной статьи – обосновать методологию достижения **аксиологического суверенитета** над звуковым пространством. В качестве теоретической рамки выступает философский принцип Олжаса Сулейменова об **«эпохе осознанной взаимозависимости»**, который в данной работе переведен в музыковедческий инструментарий **«геномного кодирования»**.

1. Философско-аксиологический фундамент: код Сулейменова и культурный суверенитет

Философская концепция Олжаса Сулейменова о «Формуле пути в будущее» утверждает, что истинная субъектность культуры достигается через сознательное овладение *phenomenon of acoustic dissonance and "sound orientalism," where the dominance of homogenized commercial standardization reduces authentic sound to mere decorative value. The problem is rooted in the methodological "implant" of European aesthetics, which detached music from its sacred-applied function. The goal is to substantiate the methodology for achieving axiological sovereignty. We postulate that the true subjectivity of culture is reached through the revival of the Archetype of the Sounding "I". The methodological foundation is the concept of "Genome the Matrix of Regional Audio Code (MRAK) is proposed. Applying Genome Coding allows for the reconstruction of the lost psycho-emotional function of the landscape. Thus, the research offers a mechanism for transitioning from cultural chaos to a sustainable and axiologically valuable environment, where the Turkic heritage acts as a strong cultural subject within the unity of “Ұлығ Ұлыс”. Coding – a stable, genetic pattern of the Turkic musical language, evidenced by the Jhyrau institution and Sacred Kobyz as the Global Historical Norm. For practical implementation, the technology of the "Musical Audio Brand" and собственными глубинными ценностями. В контексте музыкального наследия это трансформируется в понятие **аксиологического суверенитета**: способности культуры самостоятельно определять ценность своего звукового наследия и защищать его от внешней стандартизации.*

Философский принцип Олжаса Сулейменова об **«эпохе осознанной взаимозависимости»** становится в музыковедении аксиологической программой действий. Он обязывает культуру самостоятельно определять ценность своего звукового наследия и защищать его от внешней стандартизации, что и является целью аксиологического суверенитета. Переход к **«эпохе осознанной взаимозависимости»** возможен только через обретение контроля над акустическим пространством. Для этого необходимо перевести традиционные ценности в технологически применимые активы. Инструментарий **«геномного кодирования»** и **матрица регионального аудиокода (МРАК)** позволяют выполнить этот переход: они экстрагируют основные ритмо-интонационные ячейки (усули, нола) и технологически преобразуют их в целевые аудиоактивы. Таким образом, концепция

Сулейменова выступает философской легитимацией для технологии **реинжиниринга духовной среды** («музыкального аудиобренда») и достижения аксиологического суверенитета.

Доминирование экономического прагматизма в глобальном масштабе сводит ценность традиционного звука к товару, что знаменует собой современную форму исторической уязвимости перед внешним диктатом. Методологический корень этой проблемы кроется в **эстетической парадигме Запада**, где **идеал автономного искусства** (*L'art pour l'art*) оторвал музыку от ее социокультурной и ритуальной функции, противопоставив её **функциональной тюркской традиции**. Если аутентичный звук теряет свою глубинную терапевтическую и этическую функцию, он неизбежно лишается своего ценностного содержания, что порождает духовный и культурный хаос. Поэтому обретение контроля над акустическим пространством выступает критически важным условием для вступления в «эпоху осознанной взаимозависимости».

Обоснование аксиологического суверенитета, в свою очередь, опирается на глубокие традиции средневековой философии музыки. Идеи **Мусульманского Ренессанса** [9, 10] заложили теоретическую основу для классических жанров, таких как **маком**. Учения Фараби и последующие трактаты о «илми мусаика» (наука о музыке) рассматривали музыку не как развлечение, а как точную науку, связанную с математикой, этикой и влиянием на душу. Эта историческая традиция доказывает, что тюркский музыкальный язык изначально обладал доказанной аксиологической функциональностью, проявлявшейся в **строгой системе ладовых и метроритмических правил (усулей)**, которые непосредственно влияли на психоэмоциональное состояние слушателя.

2. Музыка как цивилизационный код: институт жырау и единство "Ұлығ Ұлыс"

Неразрывная связь Дашт-и Кыпчака и Мавераннахра, объединенного под эгидой **"Ұлығ Ұлыс"** [4], доказывает универсальность тюркского музыкального языка. Эта историческая общность **интонационных и ритмических паттернов** выступает прямым основанием для методологии «**геномного кодирования**».

Это единство было закреплено в **институте жырау**, который являлся ключевым элементом социальной и духовной структуры. Жырау, сочетая роли мудреца, воина и сказителя, выполнял функцию **носителя этнической памяти и «живого архива»** тюркской истории [5]. Он выступал как ключевой **транслятор и интерпретатор** геномного кода.

Глубинная структура, которую мы определяем как **геномный код**, не является просто набором мелодических формул; она представляет собой **системное единство**, пронизывающее все уровни культуры. Жанровая система традиционной музыки сложилась на основе **жизненного цикла** человека, являясь непосредственным отражением его содержания [1]. Более того, она интегрирована в космические ритмы, о чем свидетельствует привязка к **мушелю** – двенадцатилетнему животному циклу. Этот принцип демонстрирует изначальную **неразделенность макро- и микрокосмоса** в тюркской аксиологии. В таком контексте музыкальный язык (геномный код) находится в **структурном единстве** с другими языками культуры, такими как **орнамент**, выступая в качестве единого **этнознакового кода** [14]. Утрата даже одной из этих системных связей ведет к разрыву культурного единства.

Значение тюркской музыки как инструмента управления и дипломатии подтверждается прецедентом **Кетбуги-жырау** и кюя **"Ақсақ құлан"**. Передача жизненно важного сообщения посредством инструментального кюя демонстрирует, что звук в этой культуре был признан **высшим, зашифрованным уровнем коммуникации**.

Роль **кобыза** как сакрального артефакта, неразрывно связанного с фигурой жырау, подчеркивает его **онтологический статус** в культуре Степи. В отличие от европейского подхода, акцентирующего **индивидуальное авторство** (модель композитора-творца), модель жырау (выступающего как **создатель-исполнитель-носитель**) отражает **коллективную, функциональную парадигму**, где ценность музыки неразрывно связана с её **ритуально-прикладной миссией**. Эта модель, веками обеспечивавшая жизнеспособность традиции, выступает как фундаментальная онтологическая основа тюркского музыкального мышления.

Все компоненты этой акустической системы (кюй [5], ашула, эпос и др.) развивались в рамках единого цивилизационного поля, что подтверждается археологическими и источниковедческими данными об интеграционной роли таких центров, как **Сыгнак** [2].

3. Музыковедческий анализ кризиса: разрушение интонационного генома

Ключевой вызов для тюркского звукового наследия связан с методологической несовместимостью его ладовых систем с **12-ступенной равномерной темперацией** – основой глобальной музыкальной индустрии. Традиции Степи и Мавераннахра, особенно **классические ладовые системы Востока**, построены на **флюидности микротонов** и тонкой ладовой переменности. Внедрение унифицированной темперации ведет к технологическому упрощению этого богатства, заменяя аутентичную интонацию стандартизированными полутонами. Следствием этого процесса является искажение [6] изначального акустического материала и постепенная **деградация слуховой культуры**, не способной воспринимать сложные интонационные нюансы. Эта проблема имеет исторические корни, поскольку уже первые попытки коллекционирования в XX веке столкнулись с неадекватностью европейской нотации для фиксации тюркского языка [7].

Кризис, который мы называем **разрушением интонационного генома**, коренится в **музыковедческой неадекватности** – попытке фиксации устной, импровизационной традиции с помощью европейской нотации и 12-ступенной темперации. Традиционные ладовые системы Центральной Азии оперируют **флюидными интервалами** и **микротоновыми зонами**, требуя специфических инструментальных настроек, которые принципиально **несовместимы** с равномерной темперацией [10]. Параллельно происходит утрата **двуединства «кюй-легенда»**: в традиционном творчестве кюй для **сыбызгы** или **курая** обладал смысловой и композиционной связью с повествованием или легендой [6]. Когда этот нарративный слой отсекается в угоду концертной эстетике, музыка утрачивает свою **сакрально-прикладную функцию** и низводится до уровня абстрактной звуковой декорации, что и является **энтропией** геномного кода.

Аналогичный урон наносится ритмическому фундаменту. Традиционная музыка оперирует комплексными метрическими структурами: от **полиметрии в кюях-толгау** до развитой **системы усулей** (система Двадцати двух усулей) в оседлых жанрах. В противовес этому, **глобальная музыкальная индустрия** тиражирует примитивные, **бинарно-гомогенизированные** ритмические схемы, что приводит к энтропии **усульной матрицы** и, как следствие, к утрате способности к восприятию метрической сложности — ключевого элемента культурного кода [12].

Таким образом, разрушение интонационного генома – это следствие системной атаки, направленной на утрату как микротонного интонационного богатства, так и сложной метроритмической организации традиции.

В ответ на этот кризис, мы определяем **«геномный код»** как первичную семантическую матрицу тюркского музыкального языка, состоящую из его базовых интонационно-ритмических формул. Термин **«геномный код»** в данном контексте выступает как методологическая категория, обозначающая первичную семантическую матрицу тюркского музыкального языка. Его устойчивость доказана исторической практикой: он состоит из базовых интонационно-ритмических формул, которые передавались через принцип **бастакорлик ижодиёти** (творческий опыт бастакоров), а не через нотную фиксацию. Этот код обеспечивал живую адаптацию и сохранение интонационной ДНК региональных школ, что демонстрирует его способность к самовоспроизведению.

Верифицируемость этого кода подтверждена прецедентом **Кетбуги-жырау** и кюя **«Аксақ құлан»**, где звук являлся зашифрованным, высшим уровнем коммуникации, признанным носителем этической и юридической ответственности. Таким образом, **«геномное кодирование»** – это модель культурной передачи, обеспечивающая структурное единство **кюя, ладоинтонационных и метроритмических систем** и эпоса на уровне архетипических звуковых ячеек, унаследованных от неделимого пространства **“Ұлығ Ұлыс”**.

Методологически этот код наследует творческий опыт бастакоров [3]. Бастакор исторически выступал не как фиксирующий, а как **динамически интерпретирующий субъект**, обеспечивая живую адаптацию и сохранение интонационной ДНК региональных школ.

Для практического применения этой матрицы предлагается концепция **матрицы регионального аудиокода (МРАК)**, которая переводит принципы **бастакорлик ижодиёти** в применимые аудиоактивы:

1. **Интонационные формулы (нола):** извлечение и моделирование **устойчивых интонационных комплексов**, несущих четкий семантический (смысловой) заряд, для использования в современном аудиодизайне.

2. **Ритмические паттерны (усули):** экстракция основных ритмо-интонационных ячеек для их технологичной интеграции в аранжировки, что позволяет сохранить **аутентичный тюркский хронотоп и метроритмическое мышление** в современных аранжировках.

4. Технологический суверенитет: концепция «Музыкальный аудиобренд»

Методология достижения **аксиологического суверенитета** требует восстановления исторических институтов, обеспечивающих живую трансмиссию кода. Основой **Матрицы регионального аудиокода (МРАК)** должен стать возрожденный институт устоз-шогирд. В частности, **домбровая школа** исторически выступала не просто как учебное заведение, а как **социокультурный институт сохранения и эволюции традиции** [13]. Эта школа обеспечивала передачу интонационно-ритмических формул через **творческий опыт** (бастакорлик ижодиёти), а не через фиксированную нотацию. На современном этапе это требует разработки новых методов, таких как **этносольфеджио**, которое, опираясь на свойственную традиционным певцам **устность и импровизационность**, становится ключом к раскрытию подлинного композиторского потенциала и сохранению ценностного ядра.

В качестве стратегического ответа на проблему «**звукового ориентализма**» и **акустического диссонанса** предлагается концепция «**Музыкальный аудиобренд**». Эта авторская методология является не просто маркетинговым инструментом, а **технологией реинжиниринга духовной среды**, позволяющей активно выстроить звуковой суверенитет над пространством [8].

Цель концепции состоит в переходе от пассивной архивации наследия к инженерному формированию культурной устойчивости акустического ландшафта:

1. **Аудио-экологическая диагностика:** проведение систематического анализа шумового фона и картирования зон **акустической деградации** (шумовое загрязнение и диссонанс) для выявления подлинно аутентичных звуковых «резерваций» в городских центрах [8].

2. **Кодирование наследия:** формулы, полученные через **матрицу регионального аудиокода (МРАК)**, технологически преобразуются в целевые аудиоактивы. Эти активы – интонационные мотивы и ритмические паттерны – служат основой для **формирования аутентичного звукового ландшафта** городской и туристической инфраструктуры, включая корпоративные звуковые логотипы.

3. **Стратегическое внедрение и функция:** размещение этих аутентичных аудиоактивов (вместо стандартизированной фоновой музыки) стимулирует у слушателя глубокое культурное узнавание. Это, в свою очередь, восстанавливает **аксиологическую функциональность** звуковой среды, которая была утрачена в результате рыночной стандартизации.

Таким образом, концепция «**Музыкальный аудиобренд**» выступает как **практическая технология реинжиниринга**, обеспечивающая **аксиологический суверенитет**. Она не только диагностирует зоны **акустической деградации** в рамках аудио-экологического картирования [8], но и, используя формулы **Геномного кода**, технологически переводит культурную ценность в целевой аудиоактив. Это обеспечивает долгосрочную

защиту и самодостаточность тюркского наследия, восстанавливая его сакрально-прикладную функцию в современном городском пространстве.

Заключение

Исследование доказывает, что достижение **аксиологического суверенитета** над звуковым пространством тюркского наследия возможно через внедрение **технологии геномного кодирования**, основанной на глубинных принципах тюркской мысли [9] и обеспечивающей технологический суверенитет над акустической средой [7]. Философия Олжаса Сулейменова предоставляет необходимый каркас, а историко-культурологическая концепция **“Ўлығ Ўлыс”** [4] обосновывает единство цивилизационной основы, из которой выводится наш **«Геномный код»**.

Концепция **«Геномного кодирования»**, опирающаяся на **бастакорский принцип** [3] и доказанная прецедентом **Кетбуги-жырау**, предлагает конкретный механизм для перехода от культурного хаоса к устойчивой и аксиологически ценной среде. Утверждение суверенитета над акустическим пространством является необходимым, стратегическим шагом к достижению **«эпохи осознанной взаимозависимости»**, где **Архетип Звучащего «Я»** Великой Степи выступает как сильный, самодостаточный культурный субъект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурамбаева М.Н., Мухамбетова А.И. (2018). Жанровая система традиционной музыки в контексте жизненного цикла // Eurasian Journal of Philology: Science and Education. №1 (169).
2. Воякин, Д. А., Бахтыбаев, М. М., Искандерова, А. Д. (2021). Гавань Дешт-и-Кыпчака: Археологические исследования некрополя городища Сыгнак. Алматы-Самарканд: МИЦАИ.
3. Гафурбеков, Т. Б. (2019). Бастакорлик ижодиёти: тарихи, тахлили, тақдири. Тошкент: Фан.
4. Кляшторный, С. Г., Султанов, Т. И. (2009). Государства и народы Евразийских степей. СПб.: Петербургское Востоковедение.
5. Мухамбетова, А. И. (2002). Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век / А. И. Мухамбетова, Б. Ж. Аманов. - Алматы: Дайк-Пресс. - С. 119 - 152.
6. Недлина В.Е. (2017). Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.
7. Толибжонова, Л. М. (2025). Коллекционирование и систематизация музыкального наследия Туркестана в начале XX века: научный вклад и культурная трансформация // Материалы Международной научно-практической конференции «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации». СПб, РИИ, 13–15 октября.
8. Толибжонова, Л. М. (2025). Аудио-брендинг исторических городов как новый подход к сохранению культурного наследия (на примере Узбекистана) // Sciences of Europe, 173, 2025. сс. 13–15. ISSN 3162-2364. DOI: 10.5281/zenodo.17237456
9. Толибжонова Л. М. (2021). Мусулмон Ренессанси и илми мусиқа фалсафаси // Academic research in educational sciences, 2(6), сс. 151–155, 2021. DOI:10.24412/2181-1385-2021-6-151-155.
10. Tolibjonova, L. M. (2021). “Tasavvufda musiqa konsepsiyasi” // Uzacademia ilmiy-uslubiy jurnali. Vol.2 Issue 1 (16), May 2021, Part 2. bb. 38-42.
11. Tolibjonova, L. M. (2015). Cultural Representations of New Uzbeks: Society, Music, Media // Anthropology of the Middle East, Volume: 10/Issue: 1.

12. Утегалиева С.И. (2016). Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). Дисс. ... д-ра искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

13. Шахназарова, Н. Г. (2018). Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма // Музыкальная академия. №4. С. 104-109.

14. Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Нехвядович Л. И. (2021). Семиотический базис казахской культуры: орнамент как этнознаковый код // Вестник КазНПУ. №1 (169). С. 132-142.

НҮРСҰЛТАН АЯГӨЗ ЕРКІНБЕКҚЫЗЫ

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Домбыра» пәндік-циклдік комиссиясының оқытушысы

ҚАЗАНҒАПТЫҢ “БҰРАҢ БЕЛ” АТТЫ КҮЙІ

Аңдатпа. Қазақтың күй өнеріндегі жеті мектеп болса, солардың сүбелісі – Қазанғап мектебі. Қазанғап Тілепбергенұлы – дәуірде бір туатын дара күйші. 124 күйдің авторы. Тек бүгінгі ұрпаққа 50-60 күйі ғана жетті. Әлі толық зерттелмеген. Күйшілік өнерде өзгеге ұқсамайтын сара жол салып, өзіндік орындаушылық мектебін қалыптастырған саңлақ күйшілеріміздің бірі — Қазанғап, әсіресе «Ақжелең» деп аталатын тармақты күйлерге айтарлықтай үлес қосып, оны түр және мазмұн жағынан байытқан. Заманында Ақжелеңнің 62 түрін түгелдей тартып «Күйдің пірі» атанған Қазанғап қазақтың күй мәдениетінің інжу-маржандары қатарында тұратын шығармалар туындатып, оны орындап, кейінгі ұрпаққа мұра етіп қалдырған.

Түйін сөздер: Қазанғап, күй аңызы, «Ақжелең» күйлер топтамасы.

Аннотация. В казахском искусстве кюя существует семь школ, одной из ветвей которых является школа Казанғапа. Казанғап Тілепбергенұлы – выдающийся күйші, рожденный в эпоху, когда на свет появляются настоящие гении. Он является автором 124 кюев, из которых до наших дней дошло лишь 50–60. Его творчество до сих пор не изучено полностью.

Казанғап – один из мастеров, оставивших в күйском искусстве уникальный, неповторимый стиль и создавший свою собственную исполнительскую школу. Особенно значим его вклад в развитие серии кюев под названием «Ақжелең», которые он обогатил как по форме, так и по содержанию. В свое время Казанғап исполнял все 62 вариации «Ақжелеңа», за что получил прозвище «Пірі кюя» – «Святой кюя». Его произведения — это настоящие жемчужины казахской күйной культуры, которые он не только создавал и исполнял, но и передал как наследие последующим поколениям.

Ключевые слова: Казанғап, легенда кюя, цикл кюев «Ақжелең»

Abstract. In Kazakh kui (instrumental music) art, there are seven recognized schools, one of which is the Kazanğap school. Kazanğap Tilepbergenuly was a unique and outstanding kui composer of his time. He composed 124 kuis, though only 50–60 have survived to this day. His work remains not fully explored.

Kazanğap is one of the brilliant kui masters who created his own distinct performing style, paving a unique path in the art of kui. He made a significant contribution to the genre known as “Akzhelen” – enriching it both in terms of musical structure and content. In his era, Kazanğap performed all 62 variations of “Akzhelen” and was honored with the title “Pir of the Kui” – the spiritual master of kui. His compositions stand as precious pearls of Kazakh musical heritage, which he not only composed and performed but also passed down to future generations.

Keywords: *Kazangap, kui legend, “Akzhelen” kui collection*

Тілепбергенұлы Қазанғап (1854-1921) Арал көлінің жағасындағы Ақбауыр деген жерде туып, осы жерде дүниеден өткен. Руына келсек, Ұлы жүз құрамындағы байырғы тайпалардың бірі Шанышқылыдан тараған. Шежіре дерегі бойынша, Ұлы жүз Ақарыстан тараған ұрпақтың бірі – Кейкі би, одан Төбей туған. Төбейден Майқы, Қоғам, Мекіре, Құйылдар деген төрт ұл туады. Осылардың Қоғамынан Қаңлы мен Шанышқылы туған. Шанышқылыдан Қорбақа, Дархан, Қырықсадақ, Бектау деген төрт ұл туады.

Қазанғаптың бойы өсіп, бұғанасы қатып үлгермей-ақ, маңдайына қойшылық өмір бұйырған. Қой соңында өткізген он жылда ол домбыраны жан серігі етіп, өзінің сезім-түйсігін күй тілінде сыртқа шығаруды машық етеді. Содан, оң-солын тани бастағанда күйге біржола өмірін арнамақ болып, әке-шешесінен рұқсат алады.

Доңызтау-Аққолқада – Төреш, Бесқалада – Орынбай, Құрманғазы, Орынборда – Үсен төре сияқты әйгілі домбырашылармен кездеседі. Арал алабын, Үстірт, Маңғыстау өңірін, Ақтөбе, Ырғыз, Қостанай, Троицк, Орынбор төңірегін шарлап, ел ішіндегі күй сарындарын көкірегіне армансыз сіңіреді. Небір додалы күй сайыстарына түсіп, өнерін шыңдайды. Мұның бәрі Қазанғап бойындағы тегеурінді дарынның жарқырай көрінуіне, шабыт тұғыры болуына себепші болады. Қазанғап қарақалпақтар ортасында болған кезінде Балжан деген қызбен көңіл жарастырып, бас құрауға уәде береді.

Алайда жоқ-жітікпен тірлік кешкен қарт әке-шешенің жағдайы Қазанғаптың қолын байлап уәделі уақытта Балжанға келе алмайды. Сонда Балжан: “Қазанғап аға, тағдырдың бұйрығы осылай болды. Менде жазық жоқ, сағынышты серік етіп, уәделі мерзімді екі еселеп күтіп-ақ едім. Уәдеде тұра алмаған айып-шамыңызға маған өмір бойы күй арнап өтіңіз!” – деп, ашық мінезімен ағынан жарыла айтады.

Қазанғап Балжан қызға өмір бойы күй арнап өткен. Қазанғап шығарған күйлердің ішінде Балжанға арналған күйлер циклі қазақ күй өнерінің ең бір шуақты шоғырына жатады. Жалпы, Қазанғап – эпикалық күйші. Оның күйлері қазақтың өткеніне де, бүгінгіне де, болашағына да терең бойлайды. Қазанғап күйлері халық тарихының артта қалған алмағайып кезеңі туралы «Ноғайлы босқыны», “Ноғайлы зары” деп, он алтыншы жылғы патша жарлығын сезіне отырып “Жұртта қалған, деп күй шығарған.

Ал, «Майда қоңыр», «Учитель», «Өтті-ау дүние», «Көкіл», сынды күйлері өмірдің мәні мен сәні туралы, бүгінгі мен болашағы туралы таусыла толғанады.

Дегенмен қайраткер Ахмет Жұбанов қайтпас қажырлылық танытып, қазақ музыкасының антологиясына ұлы күйшінің есімін енгізді. Күйшінің есімі онсыз да белгілі болатын. Елдегілер жасыруға келмейтін Қазанғаптың күйлерін орындап жүрді. Ал А.Жұбанов ұлы күйшінің күйлерін жинастырып, нотаға түсіргеннен кейін ашық насихатталып, халық арасына тарай бастады. Сондай-ақ күйші туралы мәлімет 1975 жылы жарық көрген Қазақ Совет энциклопедиясында жазылды.

Энциклопедияда атап көрсетілген күйшінің тырнақ алды «Торы ат» күйі «Торы аттың кекіл қапайы» «Торы аттың шыбын қағары» деп те аталады. Бұл туындыны өзінің алғашқы ұстазы Шүйт Орынбайға тартып беріп сынатты, батасын алған екен. Кейінірек ұстазына арнап “Орынбай Ақжелең” деп күй шығарған.

Қазанғап әрі қарай дамытып, Ақжелеңнің 62 түрін шығарады. Қазанғаптанушылардың айтуынша, солардың қырыққа жуығы белгілі көрінеді. Қазанғап қашан да күй тартуды алдымен «Ақжелеңнің» бір түрі “Күй шақырудан” бастайды екен.

Қазанғап “Ақжелеңінің” 15 күйі Балжан қызға арналған. Балжан Қарақалпақ елінде Уәли деген байдың жалғыз қызы екен. Сұлу, киім киісі де, жүріс-тұрысы да ерекше. Ол кезде Балжанның жасы он бесте екен. Қазанғап оның ауыл-аймағын күймен сусындатып, бірнеше күннен кейін еліне жиналады. Сол кезде Балжан қыз күйші ағасын қимай, жиі-жиі келіп тұруын өтінеді.

Алайда Қазанғап араға жылдар салып барып оралады. Келсе, Балжан ұзатылып жатқан тойының үстінен түседі. Уәли бай күй тартып, тойды думанға айналдыратын Қазанғаптың

келгеніне, Балжан Қазанғапты көргеніне қатты қуанады. Оң жағынан орын береді. Ішкі сезімін ірке алмаған еркін қыз Қазанғапқа күткенін, енді тағдырдың жазуымен күйеуге шығып бара жатқанын айтады. Қазанғап той үстінде “18 жасар Балжан қыз” күйін шығарады. Той бірнеше күнге созылып 30 күн ойын, 40 күн тойы болады. Балжанқыз Қазанғапқа күй тарттырып, жібермейді.

Қыздың алты бірдей адуын ағаларынан қорыққан және намысқа тырысқан жеңгелері күйшіден еліне қайтуын өтінеді. Жағдайды түсінген Қазанғап қоштасу ретінде тағы бір күй орындайды. Бірнеше күн Қазанғап күйлеріне қанық болған тойшылар жаңа күй екенін аңғарып, күйдің атын сұрайды. Ал Қазанғап үндемей отырады да, шешуін өздеріне қалдырады. Сонда Балжан қыз: «Қазанғап ағаның келгеніне бірнеше күн болды. Күйдің мазмұны қайтуға рұқсат сұрап тұрған секілді», – депті. «Рұқсат берші, Балжан қыз, қайтатын мезгіл болды ғой» атты күйі осы отырыста шықса керек. Содан кейін Балжанды бірнеше жыл көрмесе де, қазір бұрынғы шолжаңдықты қойып, қазақ әйелдеріне тән ұстамды жанға айналған болар деген оймен «Балжан әйел», «Балжанның мықымының бүлкілдеуі», «Балжан 55 жаста» атты күйлерін шығарады.

Ақтөбе өңірінде Үсен төре деген күйші өткен. Өзі бай әрі күйші Үсен төре бұрын-соңды көрмеген Қазанғапты жылы шыраймен қабылдай қоймайды. Қазанғап үйде жүрген келіншектен ілулі тұрған домбыраны сұрайды. Келіншек атасы Үсеннің жақтырмайтынын білсе де, қонаққа амалсыз алып береді. Содан Қазанғап бірнеше күйді қайырып тастайды. Риза болған Үсен төре басын көтеріп, Қазанғап екенін біледі де, жөн сұрасады. Қазанғап кетерінде “Қанша байлық болғанмен, дүние екі айналып келмес. Заман өзгерер, маңдайдағы бақ-дәулет мәңгі болмас” деген терең ойды білдіретін «Өттің дүние, кеттің дүние» атты күйін Үсен төреге арнап шығарады. Қазанғаптың «Жұртта қалған», «Көкіл» күйлерінде де үлкен философиялық ойлар есіледі.

Қазанғап бұрынғы жыраулық дәстүрді домбыра тілімен дамыта білген. «Ноғайлының босуы», «Балжанның жыр күйі», «Бекеттің жыр күйі» атты күйлер жыраулық сарынмен үндес келеді.

«Шәкіртсіз ұстаз – тұл» деген, Қазанғаптың шәкірті аз болмаған. Олар – Матай Қуантайұлы, Құрманғали Өмірзақов, Кәдіралы Ержанов, Нұркат Қосуақұлы, Медеубай Бақтыбергенұлы және басқа көптеген домбырашылар. Сондай шәкірттерінің бірі – Жәлекеш Айпақов. Ахмет Жұбанов Қазанғаптың күйлерін зерттеп жүріп, 1965 жылдары Шалқарда Жәлекеш Айпақовты кездестіреді. Оның шеберлігіне тәнті болған Ахмет Жұбанов Алматыға алдырып, Құрманғазы атындағы ұлт аспаптары оркестріне домбырашы етіп қабылдайды. 1904 жылы туған Жәлекеш Қазанғаптың көзін көрген. Әкесі күйші шаңырағына іргелес қонған. Жәлекеш Айпақовтың орындауындағы Қазанғаптың 13 күйі Қазақ радиосында 1975 жылға дейін беріліп келді. Қазанғап күйлерін алғашқы насихаттаушылар ретінде Жәлекеш Айпақовқа Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген әртісі атағы берілген.

Ахмет Жұбанов Кәдіралы Ержанов орындаған Қазанғаптың күйлерін магнитофон таспасына жазып алған. Мол мұраны сол күйінде жеткізген еңбегін бағалаған академик Кәдірәліге консерватория есебінен өмірлік стипендия тағайындаған. Кәдірәлі Ержанов 1885 жылы туған, яғни Қазанғапты көзімен көріп, күйшінің өзі орындаған күйлерді құлағымен тыңдап, жүрегімен қабылдаған шебер домбырашы болды. Ахмет Жұбанов бастап берген соқпақ жалғасын тапты. 1978 жылдың маусымында Қазақ Ұлттық ғылым академиясының экспедициясы Шалқар ауданында болды. Экспедицияның басында Академияның корреспондент-мүшесі, тарих ғылымдарының докторы Бек Сүлейменов және ұлттық фольклордың, жалпы мәдениетіміз бен өнеріміздің нағыз жанашыры Мардан Байділдаев болды. Ел аралап, күйші туралы деректер жинады.

Осы сапарда күйшінің қызы Ақілгекті жолықтырып, бірқатар мәліметтерге қанығады. Қазанғаптың 75 жастағы шәкірті Шүрен Сартовпен кездесіп, бірнеше күйді таспаға жазып алады. Экспедицияның жемісті еңбегінің нәтижесінде Қазанғаптың бейіті анықталды. 1921 жылы Қазанғап қайтыс болғанда ағайын-туыспен бірге Кәдіралы, Балмағанбет және басқа шәкірттері басын қарайтып, бейітін тұрғызады. Бірақ, қиын уақытта тұрғызылғандықтан

болар, кейініректе жермен-жексен болады. Дегенмен, 1994 жылы Құдайберген Жұбанов атындағы Ақтөбе педагогика институтының ректоры Мұхтар Арынның басшылық етуімен Қазанғаптың 140 жылдығы атап өтілді. Ақтөбе қаласында екі күн бойы ғылыми конференция, күй сайысы өткізілді. Той Шалқар ауданында жалғасып, күйші жерленген Ақбауыр құмындағы бейіті жаңартылды.

Қазанғап мұрасын Ахмет Жұбановтан кейін беріле зерттеп, зор еңбек еткен Сәдуақас Балмағамбетов еді. Сәдуақас 1974 жылы Құрманғазы атындағы қазақ мемлекеттік консерваториясын бітіргеннен бастап сол оқу орнында еңбек етті. Сол кездегі билік Қазанғапқа әлі де қырын қарап тұрғанына қарамастан, қазанғаптануға кірісіп кетті.

Сәдуақас күйшінің өмірі туралы онсыз да білетін, себебі сол өңірде туған. Күйлеріне бала кезінен қанық. Қазанғаптың шәкірті болған әкесі Балмағамбеттен талай күйді үйреніп өсті. Енді тек ғылыми тұрғыдан зерттеп, дәлелдеу еді. «Тірі Қазанғап» атанған С.Балмағамбетов балалық, студенттік шақтан кейінгі тура 25 жыл профессионалдықы ғұмырын Қазанғаптың мұраларына арнады.

Қазанғаптанушы, журналист Мұхамбетәли Есмағанбетовтен Сәдуақас Балмағамбетов жасы кіші болса да, сол кісімен шығармашылық байланыстары арқылы рухани достықта болды. М.Есмағанбетов Сәдуақастың қалай “Тірі Қазанғап” атанғанын айтып еді.

Ұлы сазгер Нұрағиса Тілендиев бір отырыста Сәдуақастың тартқан күйіне тәнті болып: «Мынау кімнің күйі?» депті. Қашаннан сырбаз, ешкімге бас имейтін, өткір мінезді Сәдуақас: «Немене, Қазанғап Тілепбергенұлы деген қазақтың ұлы күйшісін білмеуші ме ең, бұл сол Қазанғаптың «Кербез Ақжелеңі» деген екен. Сонда Нұраған: «Ойпырмай, сонда бұл күйді Қазанғаптың өзі қалай тартқан екен, сен нағыз тірі Қазанғаптың өзісің ғой» - деп, Сәдуақастың домбыра тарту шеберлігіне өзінің жүрекжарды бағасын берген екен. Содан кейін Сәдуақас Балмағамбетов күйші-домбырашылар, өнер адамдары арасында, ел ішінде “Тірі Қазанғап” атанып кеткен.

Сәдуақастың ұзақ жылдар бойы Қазанғап күйлерін орындап, қалың жұртқа таныстырудағы еңбегі ұшан теңіз. Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қызметкері марқұм Бақыт Басығараев өмір бойы Қазанғап күйлерін тартып, халыққа жеткізді. Академик Ахмет Жұбанов ертеректе Б.Басығараевқа хат жазып, түптің түбінде Қазанғап шығармашылығы халықтың рухани байлығына айналатынын айтқан. Ахмет Жұбанов бастаған ауыр да игілікті еңбектің нәтижесінде Қазанғап қайта оралды.

Қазанғап Тілепбергенұлына қатысты деректер мен мағлұматтар жинау мақсатында күйшінің туған жеріне, яғни Ақтөбе өңірі, оның ішінде Шалқар совхозындағы күйшінің туған ауылы Айшуақ деген жерге бірнеше рет этнографиялық экспедициялар жасаған болатынбыз.

Осы сапарларымыздың барысында күйші жайында тың деректер жинап, күй мұраларын үн және бейне таспаларға жазып алдық. Сонымен қатар халыққа кеңінен танылмай келе жатқан Қазанғаптың шәкірті Шүрен Сартов және жас күйші Оразғали Көшімов, жасы алпысты алқымдаған Задаш Байдәулетов, Нәжімеддин Мәмбетәлин, өмірден озған күйші Тасыбай Махамбетов, Теңел Көлбаев, Қазанғап күйшінің 145 жылдық мерей тойында күйшілер арасынан озып шығып бас жүлдені иемденген, күйші Қожагелді Аманов жайында еш жерде айтылмаған халық аузындағы тың деректер мен өмірі мен күйшілік ортасы жайында төмендегі мәліметтерге қанықтық.

“Бұраң бел Ақжелең” күйінің шығу тарихы

Қазанғап “Ақжелең” күйлеріне кіріспе ретінде “Күй шақыру” немесе “Бас Ақжелең” деген күй шығарған. Осы күйлері арқылы басқа күйлерінің әуенін есіне түсіріп отыратын болған. Бұл күйлерді тыңдағанда Қазанғапқа тән “Ақжелең” күйлерінің ортақ желісі байқалады. Бұл топтама күйлердің әрқайсысының өрнек нақышын өзгертіп отырумен қатар, жалпы стильдік ерекшелігі өзінің атына сәйкес “Ақжелең” күйлерінің өн бойында сақталып отырады. “Ақжелең” күйлерінің тағы бір ерекшелігі оның күрделі құрылысында.

2004 жылы Ақтөбе өңіріне жасалған Этнографиялық экспедиция барысында Қазанғаптың Ақжелең күйлерінің мынадай төмендегі түрлерін тауып, жинаған болатынбыз. Олар – “Бұраң бел”, “Бұраңдама келіншек”, “Бұраңдаған келіншек” “Бұраң бел Ақжелең” деп

тартылатын топтама күйлер. Осылардың шығу тарихымен қатар, Қазанғап күйлерін орындаушы Теңел Көлбаевтың тартуында осы күйлерді үн таспаға жазып алдық.

Күй аңызында былай дейді.:

«Мен өзім бұл күйдің аңызын 1972 жылы бір қарт кісіден естіген едім», - дейді ол. Қазанғап ұстазы Үсен төренің ауылын іздеп шаңқай түсте келе жатқан бір сапарында бір шеткі үйге келіп, ұстазының үйі қай тұста екенін сұрайын деген оймен үйге енеді. Ел жарты ай түрінде қоныстанған. Ол уақытта ат үстінде тұрып есік алдында: «хабарлас» деп айтатын дәстүр бар. Келін есік алдына шығады. Қазанғап сонда:

- Бұл кімнің ауылы? - дейді.

- Атамыздың.

- Атаңыз кім?

Атасының атын атай алмайды. Келін ғой.

- Әйгілі күйші Үсентөренің ауылы ма?

- Иә, - дейді келін.

Қазанғап:

- Мен жолаушы едім, сусын беріңізші?- дейді.

Ұйқылы-ою жүрген келін күркесінің ішіне еніп, ас үйден бір зерен сусын әкеп береді. Зереннің ішіндегі дірілдеген қатыққа су құйылған, қатық сумен араластырылмаған. Бұл қазақтың ұзақ жолға шығатын уақытта ішетін асы – шалап.

Қазанғап сонда зереннің бетіндегі суын ішіп, қатығын келінге ұсынады да, жүріп кетеді. Қазанғап ұстазы Үсентөренің үйінің маңына келіп қараса, Үсентөре бәйбішесімен көлеңкеде қымыз ішіп отыр екен. Үсен төре Қазанғаппен амандасып болған соң:

- Әй інім, домбыранды тартшы - депті. Ол кезде Қазанғаптың домбырасы ердің басында жүреді ғой. Содан күй аяқтала бергенде Үсентөре Қазанғаптың қолын ұстай алып:

- Інім, осы да жетеді, - дейді. Үсентөре бәйбішесіне:

- Анау шеткі үйдегі келінді шақырт! - дейді. Бәйбіше келінді алып келеді. Үсентөре келінге:

- Айнам, мынау жолаушы не деді, сен не дедің? –дейді.

Келін сонда:

- Бар болғаны сусын сұрады, мен сұрағанын бердім, - дейді.

- Әй, айналайын-ау, сусыныңды дұрыс бермегенге ұқсайсың ғой, - дейді. Мына күй соны айтып тұр, – деп қапаланыпты күйші Үсентөре.

Сондағы Қазанғаптың тартқан күйі «Бұраңдама келіншек» атты күй екен.

Енді күйдің тағы бір аңызын Қазанғап күйлерінің шығу тарихы жөнінде баспасөз беттерінде ұзақ жылдар бойы қалам тартып жүрген Шалқарлық журналист М.Есмағамбетов күй аңызын былайша өрбітеді:

“Қазанғап өзінің ұстазы Құрманияздың үйінде қонақта отырғанда, осы үйдегі жеңгесінің жүріс-тұрысы, тал шыбықтай бұралған белі бала күйшіні тәнті етеді. Қазанғап осы отырыста ұстазы мен жеңгесінің риясыз көңіліне риза болып, бір күй тартады. Күйді тыңдап отырған Құрманияз:

- Апырмай, мына күй біздің үйдегі жеңгеңнің бүкіл бітім-болмысын бейнеленіп тұр ғой, аты “Бұраң бел” болсын, - дейді.

- Иә болса, болсын деп қауқаласыпты. Сондағы Қазанғаптың тартқан күйі “Бұраң бел Ақжелең” атты күйі екен.

Қазанғап күйлерін шебер орындаушы белгілі күйші Жаңаберген Әлбетов осы күйдің тағы да бір аңызын былайша баяндайды:

“Қазанғап бұл күйін өзінің нағашысының әйелі, яғни жеңгесіне арнап шығарған.

Қазанғап ашаршылық жылдары Жем бойы Назар жұртын жағалайды. Нағашысы өте бай адам болған. Сол нағашысына бір жыл болса да, паналау үшін осы елге келеді. Нағашысын іздеп барса, үйінде қонақ отырады. Ағасы енжар, адамды көзіне де алмайтын кісі екен. Қазанғап үйге “ассалаумағалайкум” деп ішке енеді. Ал нағашы ағасы оған еш мән бермейді.

Сонан Қазанғап есіктен қайта сыртқа шығып кетеді. Сол мезетте артынан жеңгесі жүгіріп шығып:

- Әй, Қазанғап, сен ренжіме, нағашы ағанның мінезін білесің ғой, анау үйге барып дем ал, - дейді.

Қазанғап сонда “нағашы ағамның адам сиқы жоқ екен, ал жеңгемнің адамшылдығы мол екен” деп ойлап, жеңгесіне арнап осы күйін тартқан екен.

Қазанғаптың “Бұраң бел” атты күйінің шығу тарихын, аңыздарын тізіп жазудағы мақсатымыз - келер ұрпақ Қазанғап күйшінің күйлерінің аңызын бірнеше нұсқада білсін деген ой. Мақаламыздың соңында белгілі күйші Алтынбек Үмбетовтың нұсқасында “Бұраң бел Ақжелең” күйінің нота желісін салуды жөн санадық.

ӘДЕБИЕТ

- 1.Дүйсенов, О. Мерғалиев, Т, Бүркітов С. Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы, 2000 ж.
- 2.Балмағамбетов С. «Саз зергері Қазанғап» . – 2001 жылы
- 3.Есмағамбетов М. «Бұраң бел» күйі туралы. Қазақ күйлерінің шығу тарихы» атты мақаласы.
- 4.Қазақ Совет энциклопедиясы, 1975 жылы жарық көрген.

ЕРТАЛАПҚЫЗЫ НҰРАЙЫМ

«Дәстүрлі орындаушылық өнер. Дәстүрлі жыр»
мамандығының 2 курс магистранты

К.Байсейітова атындағы

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, профессор

Курманғалиева М.С.

НОҒАЙЛЫ ДӘУІРІ ЖЫРЛАРЫ ЖӘНЕ ЖЕТКІЗУШІЛЕР МЕН МАҚАМ САЗ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада Ноғайлы дәуірінде қалыптасқан тарихи және батырлық жырлардың қазіргі қазақ мәдениетіндегі сақталу арналары мен насихатталу ерекшеліктері қарастырылады. Зерттеу барысында жырлардың ауызша дәстүр арқылы ұрпақтан-ұрпаққа берілуі, жыраулар мен жыршылар мектебінің маңызы, сондай-ақ олардың орындаушылық дәстүрі талданады. «Едіге жыры» мысалында Ноғайлы дәуірі эпосының тарихи мазмұны мен рухани мәні айқындалып, халық жадында сақталу себептері мен насихатталу тәсілдері сипатталады. Мақалада жыр мұрасының ұлттық мәдениеттегі орны мен оның рухани сабақтастықтағы рөліне назар аударылады.

Түйін сөздер: Ноғайлы дәуірі, тарихи жырлар, Едіге жыры, жыраулық дәстүр, фольклор, мәдени мұра, насихат, дәстүр жалғастығы.

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности сохранения и популяризации исторических и героических песен, сформировавшихся в эпоху Ногайлы в контексте современной казахской культуры. В процессе исследования анализируется процесс устно-профессиональной передачи жывров из поколения в поколение, значение школ жырау и жырышы, а также их исполнительская манера. На примере жыра «Едиге» раскрываются историческое содержание и духовная сущность эпоса ногайлинской эпохи, описываются причины его сохранения в народной памяти и способы распространения. В статье уделяется внимание роли поэтического наследия в национальной культуре и его значению для дальнейшей духовной преемственности.

Ключевые слова: эпоха Ногайлы, исторические жывры, жывр Едиге, традиция жырау, фольклор, культурное наследие, популяризация, преемственность традиций.

Abstract. *This article examines the channels of preservation and the features of popularization of historical and heroic epics formed during the Nogai period within contemporary Kazakh culture. The study analyzes the transmission of epic songs (zhyr) from generation to generation through oral tradition, the importance of the schools of zhyr performers and poets (zhyrau, zhyrshy), as well as their performing style. Using the example of “The Epic of Edige”, the article reveals the historical content and spiritual essence of the Nogai-era epic, describing the reasons for its preservation in collective memory and the methods of its dissemination. The paper also focuses on the place of this poetic heritage in national culture and its role in ensuring spiritual continuity.*

Keywords: *Nogai period, historical epics, Edige epic, zhyr performance tradition, folklore, cultural heritage, dissemination, continuity of tradition.*

Ноғайлы дәуірі – XIV–XVI ғасырлар аралығын қамтитын тарихи кезең. Бұл уақыт Алтын Орданың ыдырауы, Ноғай Ордасының, Қазан, Қырым және Астрахан хандықтарының құрылуымен тығыз байланысты. Осы дәуірде Еділ мен Жайық бойында, Сыр мен Арал өңірінде өмір сүрген түркі тайпаларының саяси және рухани тағдыры ортақ болды. Осы ортада туған Ноғайлы жырлары – елдің бірлігі, ерлік рухы, ел қорғау идеясы мен тарихи оқиғаларды көркем бейнелеген эпикалық мұралар. Тоқтамыс пен Әмір Темір арасындағы соғыстар (XIV ғ. соңы) Алтын Орданың күйреуіне алып келді. Осы тарихи құбылыстар «Едіге туралы жырда» көрініс табады. Едіге – тек батыр емес, мемлекетті сақтап қалуға тырысқан билеуші тұлға ретінде бейнеленеді. Ол Алтын Орданың бірлігін қорғап, Темірдің шапқыншылығына қарсы тұрған халық қаһарманы ретінде дәріптеледі. Ноғайлы дәуіріндегі тарихи жырлар тек ерлік пен батырлықты ғана емес, сол кездегі нақты тарихи соғыстар мен қақтығыстарды да бейнелейді. Мысалы: Алтын Орданың күйреуі, Тоқтамыс пен Әмір Темір арасындағы шайқастар – «Едіге батыр» жырында суреттеледі. Қазан хандығының Ресей патшасы Иван Грозный тарапынан жаулап алынуы (1552 ж.) – «Қобыланды батыр» мен «Шора батыр» жырларында тарихи астармен берілген. Қазақ пен ноғай руларының бірлескен жорықтары мен кейінгі айырылысы – «Сайын батыр», «Алпамыс батыр» жырларында баяндалады. Қырым хандығындағы ішкі соғыстар мен билік таластары – «Тарғын батыр» жырында көрініс тапқан. Осылайша, Ноғайлы дәуірі жырлары – сол заманның саяси және әскери оқиғаларын көркем бейнелейтін халықтық хроника іспетті. [1]

«Ноғайлы дәуірі» атауының шығу тегі мен мәні. «Ноғайлы дәуірі» деген ұғым – Алтын Орда ыдырағаннан кейінгі кезеңде өмір сүрген түркі халықтарының ортақ атауы ретінде қалыптасты. Тарихшылардың пікірінше, XV–XVI ғасырларда Алтын Орда, Қазан және Қырым хандықтарының мәдени-тарихи кеңістігі біртұтас «Ноғайлы» атауымен аталған. Бұл атау бір ғана Ноғай Ордасын емес, сонымен бірге сол дәуірдегі барлық туысқан түркі жұрттарының ортақ әлемін білдіреді. Қазақ эпосында «Ноғайлы елі» немесе «Ноғайлы заманы» деген тіркестер ел бірлігі, дәстүр қуаты, батырлық рухы сақталған алтын ғасыр ретінде сипатталады. Сол себепті Ноғайлы дәуірі қазақ фольклорында «ерлік пен елдік дәуірі» ретінде қалыптасты.

Жырлардың тарихи жадтағы орны. Ноғайлы дәуірінің тарихи жырлары – халықтың сол замандағы мемлекет, жер, бірлік және ерлік жайлы түсінігін бейнелейді. Бұл жырларда нақты тарихи тұлғалар (Едіге, Тоқтамыс, Орақ, Мамай, Тарғын, Қобыланды) арқылы ел тағдыры көрініс табады. Жырлар халықтың тарихи санасын қалыптастырған, ұлттың азаттық пен әділдікке деген ұмтылысының көрінісі болып қалған. Осылайша, Ноғайлы дәуірі – Алтын Орданың күйреуінен кейінгі түркі халықтарының жаңа тарихи және мәдени кезеңі. Бұл дәуірде туған тарихи жырлар – сол кезеңнің рухани шежіресі, халықтың басынан өткен саяси оқиғалардың көркем айғағы. Ноғайлы жырларының тарихи тамыры мен тақырыптық байлығы қазақ эпосының дамуындағы шешуші белеске айналды [2].

Ноғайлы дәуіріндегі тарихи және батырлық жырлар – қазақ халқының фольклорлық мұрасының ең бай әрі күрделі қабаттарының бірі. Бұл жырлар тек әдеби туындылар ғана емес, халықтың тарихи жадын, дүниетанымын, ерлік идеалын және рухани сабақтастығын сақтаған көркем ескерткіштер болып табылады. Алтын Орда ыдырағаннан кейінгі кезеңде (XIV–XV ғғ.) қазақ, ноғай, қырым, қазан, астрахан халықтарының арасында ортақ тарихи тағдыр қалыптасты. Сол дәуірдің ел тағдыры, ерлік оқиғалары, билік үшін күрестер – барлығы Ноғайлы эпикалық дәстүрінде бейнеленді. Бұл дәстүрдің негізгі сақтаушылары мен таратушылары – жыраулар мен жыршылар еді. Ноғайлы дәуірі – жыраулық поэзияның ең биік кезеңі. Жыраулар елдің қоғамдық өмірінде ерекше орын алды: олар ел билеушілерінің кеңесшісі, халықтың рухани жетекшісі және тарихи жадының сақтаушысы болды [3].

Жыраулардың шығармалары – халықтың дүниетанымын, ел бірлігін, ерлік пен отансүйгіштік идеяларын жырлаған философиялық туындылар. Асан Қайғы, Қазтуған, Доспамбет, Шалкиіз, Жиёмбет, Марғасқа, Ақтамберді, Үмбетей сияқты жыраулар – осы дәуірдің рухани көрінісін бейнелеген тұлғалар. Олардың толғауларында ел мен жерге деген сүйіспеншілік, көшпелі өмірдің мәні мен философиясы, еркіндік идеясы ерекше көрініс тапқан. Мәселен, Қазтуған жыраудың: «Алаң да алаң, алаң жұрт, Ағала ордам қонған жұрт...» – деген жолдары елінен айырылған ноғайлы жұртының мұңын, туған жерге сағынышын сипаттайды. Жыраулар тек поэзия тудырған жоқ, сонымен қатар өз дәуірінің шежірешілері мен тарихшылары болды. Олардың өлеңдерінде нақты тарихи тұлғалар – Едіге, Орақ, Мамай, Қарасай, Қазі, Тарғын сияқты батырлар бейнеленіп, елдік идея насихатталды [4].

Эпикалық дәстүрдің жалғастығы және жыршылар мектебі. XVIII–XX ғасырларда Ноғайлы дәуірі жырларын сақтап, халыққа жеткізген жыршылардың ең ірілері – Мұрын Сеңгірбекұлы мен Нұртуған Кенжеғұлұлы болды. Олар өз жырлау дәстүрін атадан балаға өткен жыраулық мектептің өкілдері ретінде жалғастырды. Мұрын жырау Сеңгірбекұлы (1843–1954) – қазақ эпикалық дәстүрінің ең ұлы өкілдерінің бірі. Ол «Қырымның қырық батыры» атты эпикалық циклды толық нұсқада жырлаған тұлға ретінде танылды. 1950-жылдары этнографтар мен фольклоршылар оның аузынан 300 мың жолдан астам жыр жазып алған. Бұл көлемі мен мазмұны жағынан қазақ фольклорындағы ең ірі жырлық корпус болып есептеледі. Мұрын жырау жырларын термелі, баяу, салмақты мақаммен айтқан. Оның мақамдары көбіне қисса сазына, ал поэтикалық құрылымы жыраулық толғау дәстүріне жақын. Нұртуған Кенжеғұлұлы (1887–1953) – Арал, Қарақалпақ, Маңғыстау өңірлерінде кең танылған жыршы, суырыпсалма ақын және импровизатор. Ол «Едіге батыр», «Мамай батыр», «Орақ батыр» жырларын өзіндік әуенмен орындаған. Нұртуғанның ерекшелігі – жырды айту барысында дауыстың динамикасын, тембрін, ырғақтық ерекшеліктерін өзгертумен тыңдаушыға әсер етуінде. Сондай-ақ, ол жыр мазмұнын заманға бейімдеп, поэтикалық жаңғыртулар енгізген. Оның айтуындағы нұсқалар бүгінгі күні Қазақстан мен Қарақалпақстан архивтерінде сақталған. Осы екі тұлға – Мұрын мен Нұртуған – Ноғайлы дәуірі эпосының соңғы ауызша жеткізушілері және рухани жалғастырушылары саналады. Олардың орындаушылық дәстүрі арқылы Ноғайлы жырлары қазақ эпикалық мұрасының ажырамас бөлігіне айналды [5].

Мақам мен орындаушылық саз ерекшелігі. Ноғайлы жырларының көркемдік құндылығы тек мазмұнында емес, саздық құрылымында да жатыр. Жыр айту – тек баяндау емес, ол музыкалық орындаушылықтың ерекше түрі. Әр жырдың өзіне тән ырғақтық өрнегі, интонациясы, мелодиялық желісі бар. Жыршылар орындау кезінде батырдың мінезіне, жағдайына қарай дауыс тембрін өзгертіп, поэзия мен музыка синтезін жасаған. Мысалы, Мұрын жырау «Едіге» жырын баяу, философиялық ырғақта, ал «Мамай батырды» сергек, көтеріңкі әуенмен айтқан. Ал Нұртуғанның айтуындағы нұсқаларда домбыра сүйемелімен, жеңіл, динамикалық ырғақ басым. Осы арқылы әр жырдың мінезі айқындалған. Музыкалық этнография тұрғысынан қарағанда, Ноғайлы дәуірінің мақамдары қазақтың жыр және терме дәстүрімен, сондай-ақ түркі халықтарының ортақ интонациялық жүйесімен тығыз байланысты [6]. Бұл – Ноғайлы дәуірі мұрасының тек поэтикалық емес, музыкалық сабақтастығын да дәлелдейді.

Ноғайлы дәуірінің батырлық жырлары мен жыраулық дәстүрі – түркі халықтарының ортақ рухани кодының бір бөлігі. Жыраулар мен жыршылардың арқасында бұл эпикалық мұра ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа беріліп, бүгінгі қазақ мәдениетінде өз орнын тапты. Жырды орындау дәстүрі, мақам мен саз ерекшелігі, тарихи бейнелердің көркемдік жинақталуы – бәрі бірге Ноғайлы рухының мәңгілік өмір сүруінің кепілі болды.

Ноғайлы дәуірінің тарихи жырлары – түркі халықтарының ортақ рухани мұрасының ең маңызды қабаттарының бірі. Солардың ішінде «Едіге батыр» эпосы ерекше орын алады. Бұл жыр XIV–XV ғасырлардағы Алтын Орда мен Ноғай ордасының ыдырау кезеңіндегі әлеуметтік-саяси оқиғаларды бейнелейді. Эпостағы Едіге бейнесі – ел бірлігі мен әділеттің символы. Эпостың түрлі нұсқалары қазақ, татар, қарақалпақ, башқұрт, ноғай, өзбек және басқа да түркі халықтарының фольклорында сақталған. Едіге туралы эпикалық жырлардың тарихи өзегі XIV ғасырдың соңы мен XV ғасырдың басындағы Алтын Орданың ыдырау дәуірімен байланысты. Бұл кезеңде Тоқтамыс хан мен Әмір Темір арасындағы соғыстар, Алтын Орданың саяси әлсіреуі және Ноғай ордасының қалыптасуы сияқты тарихи оқиғалар орын алған. Эпостағы кейіпкерлер – Тоқтамыс, Едіге, Әмір Темір – нақты тарихи тұлғалар. Олардың арасындағы қайшылықтар мен ел тағдыры үшін күрес көркем бейнелеу арқылы жеткізілген [7].

Қазақ дәстүріндегі «Едіге батыр» жыры. Қазақ фольклорында «Едіге батыр» жыры жыраулық поэзияның ең көне және көрнекті үлгілерінің бірі ретінде орын алады. Жыр елдік пен бірлік идеясын дәріптеп, отаншылдық рухты оятады. Мұрын жырау Сеңгірбекұлы мен Нұртуған Кенжеғұлұлы сияқты жыршылар бұл эпосты халық арасына кеңінен таратқан. Мұрын жырау нұсқасы қоңыр мақаммен, баяу ырғақта орындалса, Нұртуған нұсқасы сергек, термемен толғау элементтері аралас әуенде айтылады. Қазақ нұсқасының музыкалық ерекшелігі – пентатондық дыбыс қатарлары мен төмен регистрден жоғары өрлейтін әуен қозғалысы. Бұл батырдың рухын көтеріп, ерлік пен әділдік идеясын тереңдетеді. Орындау кезінде жыраулар көбіне аспаптық сүйемелдеусіз, таза дауыспен жырлайды. Мұндай тәсіл жырдың рухани салмағын арттырады.

Татар дәстүріндегі «Едигей» эпосы. Татар халық дәстүрінде «Едигей» эпосы көбіне діни және моральдық бағытта қалыптасқан. Онда Едіге бейнесі әділдік пен имандылықтың үлгісі ретінде суреттеледі. Эпосты татар орындаушылары – «риваятшылар» қисса және аңыз үлгісінде орындайды. Мақамдық жүйесі шығыстық ладтар негізінде, минорлық құрылымда орындалады. Орындау стилі баяу, мұнды интонациялар басым. Бұл эпоста тағдыр, әділет және адамның рухани тазалығы сияқты идеялар көрініс табады. XX ғасыр басында татар фольклористері Ғабделхак Мидхатов, Мирхәйдәр Фәйзи сынды зерттеушілер эпостың бірнеше нұсқасын жинақтап, баспаға дайындаған.

Қарақалпақ дәстүріндегі нұсқа және орындаушылық ерекшеліктер. Қарақалпақ халқының орындаушылық дәстүрінде «Едіге» жыры – ең көлемді және күрделі эпикалық туынды. Жыршылар (бағшылар) оны домбыра, қобыз және дауылпаздың сүйемелдеуімен орындайды. Мақамдық құрылым күрделі, дыбыс өрісі кең, ырғақ еркін. Әуен көбіне төмен регистрде басталып, кульминацияда жоғарыға көтеріледі. Белгілі қарақалпақ жыршылары – Ерполат Бағшы, Қияс жырау, Отенияз жырау. Олардың орындауындағы нұсқалар 30 мың жолдан асады. Қарақалпақ нұсқасы халықтық рух пен азаттық идеясын айқын бейнелейді. Мұнда Едіге – тек батыр емес, елдің рухани тірегі, әділеттің сақшысы ретінде суреттеледі [7].

«Едіге батыр» жырының түрлі аймақтарда сақталған орындаушылық дәстүрі белгілі бір музыкалық мектептермен тығыз байланысты. Бұл мектептер жырдың әуендік, ырғақтық және интонациялық ерекшеліктерін айқындап қана қоймай, әр халықтың мәдени-рухани болмысын да танытады.

Татар орындаушылық дәстүрінде Қазан мектебі ерекше орын алады. Мұндағы риваятшылар мен қиссашылар «Едигей» жырын көбіне діни-философиялық бағытта, баяу ырғақпен, минорлық әуенде орындайды. Орындау кезінде мақамдық жүйелер қолданылады – хиджаз, раст, нахаванд сияқты шығыстық ладтар. Бұл жырдың рухани мазмұнын тереңдетіп, тыңдаушыны ойлануға жетелейді.

Қарақалпақ дәстүрінде Нүкіс жыршылық мектебі кең тараған. Мұнда бағшылар мен жыраулар «Едіге» эпосын домбыра, қобыз және дауылпаздың сүйемелдеуімен орындайды. [8]. Әуендік құрылым күрделі, ырғақ еркін, дыбыс өрісі кең. Орындаушылар әуенді кең тыныспен, драмалық екпінмен жеткізеді. Бұл мектептің басты өкілдері – Ерполат Бағшы, Қияс жырау және Отенияз жырау. Олардың орындауындағы жыр нұсқалары 25–30 мың жолға дейін созылады. Аймақтық мектептердің барлығы бір түпкі дәстүрден нәр алғанымен, олардың музыкалық формасы мен орындаушылық тәсілі жергілікті мәдени ерекшеліктерге бейімделген. Қазақ мектебі – эпикалық кең тыныспен, татар мектебі – философиялық тереңдікпен, қарақалпақ мектебі – эмоционалды драматизммен ерекшеленеді. Осы айырмашылықтар жырды әр ұлттың рухани болмысымен үндестіріп, оның өміршендігін қамтамасыз етті.

Мақам-саз және орындаушылық дәстүрдің салыстырмалы талдауы. Үш халық дәстүріндегі орындаушылық жүйені салыстырғанда, олардың түпкі музыкалық негізі ортақ – жыраулық және ауызша эпикалық дәстүр. Дегенмен, әр ұлттың тарихи және мәдени ерекшеліктеріне сай мақам мен ырғақ айырмашылықтары бар. Қазақ нұсқасы – қоңыр, кең тынысты, эпикалық баяндауға негізделген. Татар нұсқасы – баяу, діни және философиялық мазмұндағы минорлы әуендермен ерекшеленеді. Қарақалпақ нұсқасы – кең дыбыстық диапазонды, күрделі ырғақты, аспаптық сүйемелдеуі бар форма. «Едіге батыр» эпосы – түркі халықтарының ортақ тарихи жадын сақтаған ұлы мұра. Қазақ, татар және қарақалпақ халықтарының дәстүріндегі орындаушылық пен мақам ерекшеліктері эпостың әр халық мәдениетінде өзінше дамығанын дәлелдейді. Бұл жыр тек тарихи дерек емес, рухани тұтастықтың белгісі, халықтың ерлік пен әділетке деген сенімінің көрінісі болып табылады.

Бұл жыр – халықтың тарихи жадын, рухани дүниетанымын және музыкалық мәдениетін тоғыстырған синкретті туынды. Оның поэтикалық жүйесі, орындаушылық мақамдары мен саздық ерекшеліктері арқылы түркі халықтарының ортақ мәдени кодын тануға болады. Төменде ең белгілі орындаушылар мен зерттеушілер көрсетілген: Қазақ жыраулары: Мұрын жырау Сеңгірбекұлы (1841–1954), Марабай жырау Құлжабайұлы (XIX ғ.), Нұрпейіс Байғанин (1860–1945), Беркімбай, Жанқылыш жыраулар. Татар орындаушылары: Мирхайдар Файзи, Н.Хаким, Татар сказительдері мен молдалары. Қарақалпақ орындаушылары: Жиенбай жырау Жақсыбеков (1864–1945), Бекмұрат жырау Аллаярұлы, Есжан жырау, М.Құрбанниязұлы.

ӘДЕБИЕТ

1. Бартольд В.В. Сочинения. Том II. Работы по истории Золотой Орды. — Москва: Издательство восточной литературы, 1963.
2. Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Казахстан: летопись трех тысячелетий. — Алматы: Рауан, 1992. — 320 б.
3. Мырзахметов М. Жыраулар поэзиясы және оның дәуірлік сипаты. — Алматы: Ғылым, 1982.
4. Нұрпейісов Е. Ноғайлы дәуірі эпосының көркемдік жүйесі // Қазақ фольклоры және дәстүр сабақтастығы. — Алматы: Ғылым, 2008.
5. Бабалар сөзі. 50-том: Қырымның қырық батыры. — Астана: Фолиант, 2013.
6. Zakirova I.G. Nogai version of the epic “Edige”: a review of versions and a history of study. — RCSI Journals Platform, 2024.
7. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. — Л.: Наука, 1974.
8. Ассанов З.А. “Edigey” as the Common Heritage of the Turkic People. — Int. Journal of Environmental & Science Education, 2016.

4-СЕКЦИЯ. ЗАМАНАУИ ИННОВАЦИЯЛАР МЕН ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТТІҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТАҒЫ РӨЛІ

СЕКЦИЯ 4. РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ИННОВАЦИЙ И ИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

KHARLAMOVA TATYANA VALERYEVNA

PhD,

Head of the Department of Science
of the Kulyash Bayseitova
Kazakh National University of Arts

EXPERIMENT AS A FORM AND METHOD OF COMPOSITIONAL THINKING IN THE DIGITAL AGE

Abstract. *The article examines the phenomenon of experiment as a key trend in contemporary compositional thinking in the context of digitalization and the rapid integration of Artificial Intelligence (AI). The understanding of experiment is traced from the early avant-garde practices of the 20th century to current forms of digital, algorithmic, and hybrid composition. The study concludes that an interdisciplinary paradigm of experimental compositional thinking is taking shape. In the musical culture of Kazakhstan, the notion of “experiment” acquires a distinctive manifestation, intertwining with a deep reliance on national traditions.*

The aim of this research is to demonstrate the transformation of experiment within compositional creativity, where it becomes both a mode of thinking and a creative method. Today, it is especially relevant and necessary to conceptualize the new processes emerging in compositional practice. The practical value of this work lies in the potential application of its findings for further development of the theory of compositional thinking, for developing alternative methods of analyzing contemporary musical compositions and projects, for integrating innovative practices into pedagogical activities, and for shaping new strategies in creativity, education, and cultural policy.

The methodology is based on historical-analytical, source-based, and comparative-typological approaches.

Keywords: *compositional creativity; digital age; Artificial Intelligence (AI); electronic music; method; thinking; experiment.*

Аңдатпа. *Мақалада цифрландыру мен Жасанды интеллекттің (AI) жедел дамуы жағдайында қазіргі композиторлық ойлаудың жетекші үрдісі ретінде эксперимент феномені қарастырылады. Эксперимент ұғымының XX ғасырдың авангардтық тәжірибелерінен бастап цифрлық, алгоритмдік және гибридтік композицияның заманауи түрлеріне дейінгі эволюциясы талданады. Эксперименттік композиторлық ойлаудың пәнаралық парадигмасының қалыптасқаны атап өтіледі. Қазақстанның музыкалық мәдениетінде «эксперимент» ұлттық дәстүрлерге сүйенетін өзіндік сипатқа ие.*

Зерттеудің мақсаты – композиторлық шығармашылықта эксперименттің трансформациясын көрсетіп, оның ойлау формасы мен шығармашылық әдіске айналу барысын анықтау. Қазіргі кезеңде композиторлық шығармашылықтағы жаңа үрдістерді зерделеу өзекті әрі қажет. Зерттеу нәтижелері композиторлық ойлау теориясын дамытуға, қазіргі музыкалық композициялар мен жобаларды талдаудың баламалы әдістерін жасауға,

инновациялық тәжірибелерді педагогикалық қызметке интеграциялауға, сондай-ақ шығармашылық, білім беру және мәдени саясаттың жаңа стратегияларын айқындауға практикалық тұрғыдан мүмкіндік береді.

Методология тарихи-аналитикалық, деректанулық және салыстырмалы-типологиялық тәсілдерге негізделген.

Түйін сөздер: композиторлық шығармашылық; цифрлық дәуір; жасанды интеллект (AI); электрондық музыка; әдіс; ойлау; эксперимент.

Аннотация. В статье предлагается рассмотрение феномена эксперимента как ключевой тенденции современного композиторского мышления в условиях цифровизации и интенсивного внедрения Искусственного Интеллекта (AI). Анализируется понимание эксперимента от первых авангардных практик XX века до современных форм цифровой, алгоритмической и гибридной композиции. Делается вывод о формировании междисциплинарной парадигмы экспериментального композиторского мышления. В музыкальной культуре Казахстана «эксперимент» находит своеобразное преломление, соединяясь с глубокой опорой на национальные традиции.

Данное исследование проведено с целью показать трансформацию эксперимента в композиторском творчестве, где он становится формой мышления и творческим методом. На сегодняшний день является актуальным и необходимым осмысление новых процессов в композиторском творчестве. Практической пользой будет возможность использования полученных результатов для понимания и дальнейшего развития теории композиторского мышления, разработки альтернативных методов анализа современных музыкальных композиций и проектов, интеграции инновационных практик в педагогическую деятельность, а также в формировании новых стратегий творчества, образования и культурной политики.

Методология основана на историко-аналитическом, источниковедческом и сравнительно-типологическом подходах.

Ключевые слова: композиторское творчество; цифровая эпоха; искусственный интеллект (AI); электронная музыка; метод; мышление; эксперимент.

The rapid development of science, the growth of new technologies, total computerization, digitalization, and the multitude of forms of network interaction have become defining markers of the modern world. “The digital age,” “the age of transformations,” and “the age of innovation” are precisely the terms used in contemporary research to characterize the 21st century. Digitalization has changed the rhythm of life by enabling instantaneous information exchange; the immediate delivery of information to any point on the globe erases geographical boundaries. Gradually, this process leads to the globalization of musical language and to an absolute freedom in working with diverse materials – an unprecedented phenomenon from a historical perspective. This development began gradually within technological civilization. Digitalization has opened previously unseen possibilities for the universalization and integration of various cultures into a single “global culture of planetary scale” [10], which naturally rests upon a digital foundation.

Tatiana Leshkevich, discussing the digital transformations of our era, introduces the term “hybrid reality,” understood as the merging of the physical mode of human existence with the digital determinants of contemporary functioning [16, 103]. The reality of musical culture – where technologies shape a new space of creative activity – is characterized by an intensive transformation of sound production methods and ways of making music. Experimentation becomes not merely an artistic device but a form of compositional thinking, enabling the exploration of new technological capacities; the process of creating music becomes an investigation of these very capacities.

In the culture of communication, creativity, and perception, global changes are taking place, changes whose scale can be observed in worldwide trends across all spheres of human interaction. The capabilities of computer programs begin to determine the artistic concept of a work, leading to a

transformation of the creative compositional process. Contemporary composers increasingly turn to technological tools: they create electronic parts, use graphic scores, multimedia installations, and projects that do not rely on traditional musical notation. In recent years, AI has entered this process as well, presenting humanity with new challenges and setting new trends.

The core problem addressed in this study lies in the insufficient scholarly investigation of issues related to the influence of digitalization and AI on compositional creativity – including within national contexts – as well as questions of authorship and related topics. Furthermore, traditional methods of musical analysis are proving inadequate for understanding new creative forms such as media art projects, graphic scores, and works involving AI.

In recent years, the body of works devoted to the study of digital reality, computer technologies, and AI in creative practices has been steadily expanding. The specificity of modes of thinking shaped by technological progress is articulated, for instance, in the writings of Vladimir Gromadin, Vladimir Martynov, Abraham Moles, Natalia Kirillova, and other authors. These scholars demonstrate the influence of digital technologies on culture and music, preparing the transition from traditional models of artistic creativity to new forms conditioned by changes in the technological context. Thus, Moles views culture as an informational system in which processes of communication, transmission, and perception depend on the technological environment. Today, digitalization is both an indicator of societal development and a marker of personal development: the individual must be able to perceive and interpret media texts, critically analyze them, create their own media products, and use media as a source of new knowledge [14].

In his attempt to comprehend the logic of the contemporary period in cultural history, Vladimir Martynov offers an insightful comparison of the essential characteristics of artistic expression in the perceptions of different historical epochs [17]. The critical reflection on the new digital reality and on the influence of the technological (and not only technological) context on musical culture and creativity is also a central theme in the works of Marshall McLuhan and Vladimir Bibler.

A growing body of research focuses specifically on the use of AI in musical creativity. Arne Eigenfeldt explores the specifics of algorithms in generative composition systems. He develops, on the basis of AI, the so-called “musebots” – musical robots, each of which (like musicians in an orchestra) is responsible for a particular aspect of a musical work, but within a digital environment. Their communication and collective music-making likewise take place in virtual space [8].

Survey works by Jordi Pons, Philippe Pasquier, and their co-authors systematize existing AI practices across musical genres. Sunish Vengatthatil, in turn, considers AI as a co-author that offers new forms of dialogue and collaboration between humans and machines: he treats AI not as a destructive factor but as an auxiliary force that enhances human creativity. His studies examine the capabilities of AI from the standpoint of co-creation, while also provoking discussions about the role of the composer, authorship, and creative identity: *“This research project depicts AI as an amplification force that generates human creativity rather than being considered disruptive by showing how intelligent feedback systems work together with human agents. Co-creation behavior in this hybrid method motivates a fresh depiction of musical expression which sparks explorations about art creation and authorship roles and identity function in the future.”* [23, 253].

Research on digital technologies and AI in domestic musicology is still relatively limited. Within the context of our study, the works of Raushan Jumaniyazova deserve special attention. The scholar notes that *“at present we are dealing with artistic and theoretical manifestations belonging to the era of the dominance of computer technologies, multimedia platforms, global networks, and media-transmitted (artificial) reality”* [12, 78]. Her research covers a wide range of issues in contemporary musical culture in Kazakhstan. She addresses the use of grassroots methods for the globalization of traditional music, analyzes the processes of transformation in compositional techniques, and examines changes in authorial language under conditions of digitalization. A significant place in her writings is devoted to the study of media-art projects as a new form of musical expression in which technology becomes an organic part of the artistic process.

Thus, an analysis of scholarly publications shows that digital technologies and AI-based tools are becoming not merely auxiliary instruments but active agents in the creative process, opening new

horizons for understanding academic and experimental compositional practice. Experimentation, as both an artistic and methodological category, has become a key concept for understanding the transformations of compositional thinking.

The trends toward substantial renewal of musical – intonational thinking can already be observed in the first half of the 20th century. Evidence for this appears in the works of musicologists and composers dedicated to the study of compositional technologies, where, alongside traditional approaches, the “new technologies” of compositional creativity are also examined. For example, Ctirad Kohoutek introduces the concept of “*technical music*” as a method of composition, which includes such forms as electronic, concrete, and tape music; “*cybernetic music*”; and various “manifestations of creative and performative eccentricity” [15]. Leonid Dallin lists among traditional techniques the composer’s work with special effects, as well as electronic and other new types of music [7].

David Cope identifies a range of compositional approaches: multimedia; Electronic Music I – concrete music and new possibilities for traditional instruments; Electronic Music II – synthesizer techniques and new instruments; Electronic Music III – further expansions of possibilities and computer music. In his subsequent work, *Techniques of the Contemporary Composer*, he supplements this list with MIDI technologies, algorithmic composition, and experimental music [6].

The concept of “*experimental music*” had taken shape by the mid-20th century. It is possible to speak of two distinct lines – two traditions – of experimental music: the Anglo-American and the European. The Anglo-American tradition developed under the influence of John Cage, who expanded the very notion of musical sound by incorporating silence, chance, and the noises of the surrounding world. These ideas were reflected both in his own lectures and essays (including the book *Silence: Lectures and Writings* [2]) and in subsequent musicological discourse. For Cage, experiment acquired not only an artistic but also a philosophical and methodological dimension. He believed that music should encompass a wide spectrum of sonic phenomena: “*If this word 'music' is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound*” [2, 3].

In this sense, “experimental” music is not merely a temporary novelty but a compositional principle: the composer accepts the unpredictability of outcomes and assigns a significant role to the listener and the environment in shaping the final sonic result. As Michael Nyman observed, Cage and his contemporaries sought “radically new relationships to the concept of the musical work,” focusing on process rather than product. Thus, in his famous 1957 lecture “*Experimental Music*,” Cage asserts that music is a “*purposeless play*” that serves as an “*affirmation of life*” – not an attempt to impose order on chaos, but a means of becoming aware of life itself. In other words, Cage viewed the act of composition as a kind of purposeless game – “*purposeful purposelessness*” – an experiment whose result is not predetermined: “*And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living...*” [2, 12].

This reflects his rejection of classical compositional logic and his shift toward the primacy of sound-making and listening. Equally indicative are his reflections from the lecture “*The Future of Music: Credo*”: “*Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating... We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments... Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.*” [2, 3].

Through these ideas, Cage secured his position as the foundational figure for the concept of experimental music in the 20th century.

The European avant-garde of the mid-20th century developed its own independent line of musical experimentation, distinct from the Anglo-American tradition. Whereas Cage’s paradigm was built on chance operations, expanded modes of listening, and the acceptance of unpredictability, the European trajectory was grounded in structural-timbral and technological models informed by

scientific research into the nature of sound. A key distinguishing feature of the European path was the emergence of major research centers that transformed experimentation into laboratory practice. Among these was the WDR Electronic Music Studio in Cologne, where Karlheinz Stockhausen produced the first examples of strictly parameterized electronic composition (*Studie I – II*, *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte* – see Fig. 1) [22].

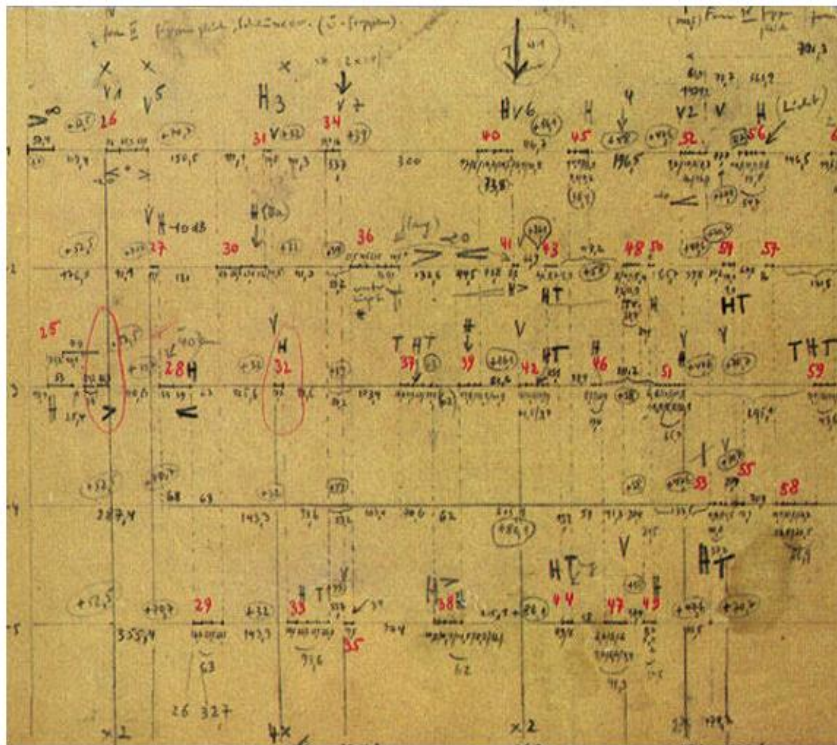


Fig. 1. Karlheinz Stockhausen “*Gesang der Jünglinge, Kontakte*”

Stockhausen’s works demonstrate a model in which duration, frequency, dynamics, and the spatial distribution of sound are treated as independent yet interrelated parameters. Another example is the Groupe de Recherches Musicales (GRM) in Paris, founded by Pierre Schaeffer. The research conducted at GRM laid the foundation for acousmatic music²¹, in which the object of composition becomes the morphological sound unit, and experimentation is understood as a method of transforming, assembling, and spatially articulating sonic material. Similarly, the Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), established in Paris at the initiative of Pierre Boulez in the 1970s, is one of the world’s leading centers for contemporary music, musical acoustics, sound engineering, and computer-assisted composition. At IRCAM, technologies of spectral analysis, digital sound processing, and real-time systems were developed – phenomena that, even prior to the emergence of AI, anticipated many of today’s most

²¹ Acousmatic (from the Greek *akousma* – “that which is heard”) is a specialized term originally used to denote a sound perceived without observing the source that produces it. In contemporary theoretical discourse, the concept was reinterpreted and consolidated by Pierre Schaeffer and Jérôme Peignot to describe a phenomenon that is extremely widespread in technologically mediated culture. It designates a situation in which sound is perceived in the absence of a visually accessible source – as in listening to radio broadcasts, phonograph recordings, telephone transmissions, magnetic tape media, and other technologies of sound fixation and reproduction.

Acousmatic listening is contrasted with direct (or “natural”) listening, that is, with a situation in which sonic events are accompanied by the visible presence of objects or bodies producing the sound. The acousmatic situation fundamentally modifies the mode of auditory perception: by isolating sound from its original “audiovisual complex,” it creates the conditions for reduced listening – a mode of perception in which attention is focused on the sound *as such*, on its morphological, timbral, and structural characteristics, considered independently of causality, source, or semantic associations [4].

influential trends: the integration of instruments and electronics, spatial acoustics, and hybrid forms combining performance practice with computer-based sound transformation.

All of these institutions shaped a new model of experimentation and a new musical aesthetic that united art, science, and technology within a single creative-research process. They laid the foundations and created an environment in which the composer works side by side with engineers, mathematicians, acousticians, and programmers.

A special place in this process is occupied by the work of Iannis Xenakis. His approach shaped a distinctive type of musical thinking in which composition is understood as the construction of sonic structures according to strict formal principles. Xenakis integrated mathematical modeling, architectural logic, stochastic processes, and formal algorithms into the process of creating a musical work, thereby expanding the very notion of experiment.

His system Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu – UPIC (later UPIC-II) became a technological breakthrough in both science and creative practice. It was one of the first platforms for visual – algorithmic composition, where the composer *draws* the form of sound and the computer converts the drawing into sonic material. This system stands as a direct precursor to contemporary generative tools.

Xenakis's composition "Mycènes Alpha" (1978) is the first musical work created entirely with the UPIC system (see Fig. 2) [3].

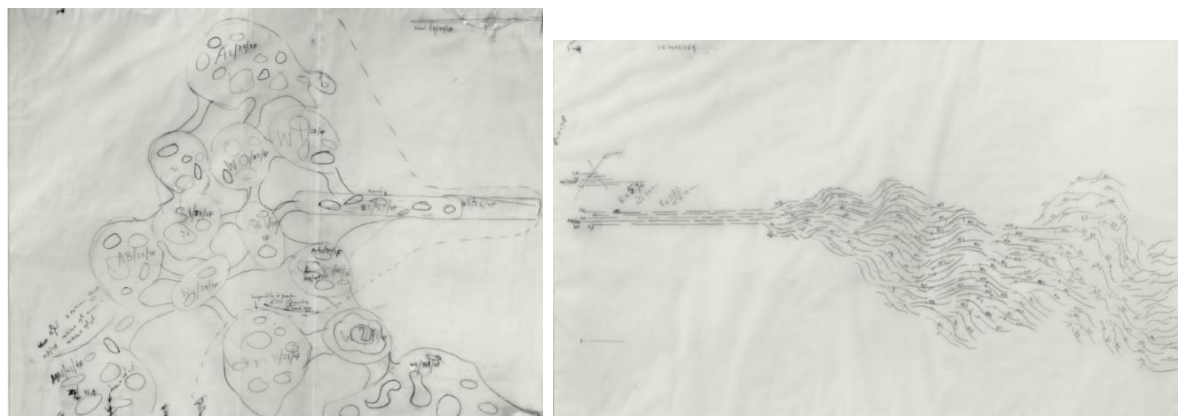


Fig. 2. Iannis Xenakis, *Mycènes Alpha* (excerpt)

By the last decade of the twentieth century, musical creativity had become one of the most digitized artistic domains, thereby turning into an all-encompassing and pervasive phenomenon. Music came to permeate every sphere of human activity, becoming an element of comfort and shaping a specific cultural, linguistic, and informational environment made possible by modern electronic sound media (radio, television broadcasting, the Internet, mobile communication, etc.).

Along with the expansion of the forms and modes of musical existence enabled by interactive broadcasting, combinatorial and clip-based principles of musical-text structuring, and new methods of encoding, the very technology of creativity – and the essence of the creative act of composing – began to change. The invention of new compositional techniques strengthened the rational-pragmatic dominant of musical thinking, increased the role of analytical and constructive approaches in composition, and elevated the significance of electronic tools (music systems, computers, synthesizers, etc.) in the processes of composing and recording music. As a result, intonational thinking and the sonic palette underwent fundamental transformation.

In the context of digitalization and AI, the work of the composer acquires new features, qualities, and spiritual dimensions, which are reflected in the development of urban and industrial tendencies and have led to a significant expansion of the musical-sound and acoustic environment.

Based on the evidence presented, we can observe how the new reality has affected the figure of the composer, provoking an expansion of the spheres of specialized creative activity. A new mixed

type of compositional professionalism emerges – one subordinated to technical experimentation in the processes of composition, performance, and preservation of music.

The technologization of creativity and the rapid implementation of AI present the composer with a number of contradictory challenges. On the one hand, it is evident that digital technologies greatly expand and simplify creative work. Pierre Boulez's remark is characteristic in this regard: the advent of the computer did not change the very nature of the compositional process; rather, it accelerated it, enabling effects that had previously been difficult or impossible to achieve with traditional instruments. In this sense, the computer and AI function as "capability extenders" of classical orchestration and traditional musical writing: "In general, with the help of the computer you can obtain any sound series you wish. ...Electronics expands the realm of possibilities for traditional instruments: thanks to it, things become feasible that human hands are too coarse to accomplish. There is nothing surprising about that" [9, 174 – 175].

On the other hand, the problem of the artistic essence of music becomes more acute. As Valery Erokhin notes, the composer is, above all, a "creator of aesthetically meaningful objects of auditory perception" [9]. If the tools – whether a symphony orchestra or a digital environment – are used unskillfully, there arises the danger of losing the uniqueness of the authorial gesture. Scholars point out that excessive technologization may lead to a "devaluation of the culture of writing," the loss of the value of the opus as a musical work, and even to the phenomenon of the "death of the author" [1].

Thus, the results of the study allow us to draw several conclusions. First, digitalization and the implementation of AI are transforming the very nature of compositional labor, shifting the emphasis from the individual act of "notational writing" to work within an expanded digital reality. Second, this leads to the emergence of new professional types and compositional practices, expands the genre spectrum, and stimulates the search for alternative techniques of musical creation. Third, contrary to predictions about the "death of the author," practical evidence shows that AI does not eliminate the compositional principle but changes its form. The author becomes a curator, integrator, and moderator of the interaction between the human and the digital system, while national traditions involved in this process acquire new dimensions and new opportunities for global cultural dialogue.

A promising direction for further research lies in the detailed analysis of compositions and the technologies used in their creation, the search for new tools of musicological analysis, and the study of how the use of AI and computer technologies affects music education, communication, and the cultural environment.

References

1. Barthes, R. "The Death of the Author." In *Selected Works: Semiotics. Poetics*, 384 – 391. Moscow: Progress, 1994.
2. Cage, J. *Silence: Lectures and Writings* [Electronic resource]. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p. https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (accessed October 23, 2025).
3. Centre Iannis Xenakis [Electronic resource]. https://www.centre-iannis-xenakis.org/upic_mycenae (accessed October 23, 2025).
4. Chion, M. *Guide to Sound Objects* [Electronic resource]. London, 2009. 117 p. https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf (accessed October 23, 2025).
5. Cope, D. "Algorithmic Music – David Cope and EMI." By Chris Garcia. *Computer History Museum Blog*, April 29, 2015. https://computerhistory.org/blog/algorithmic-music-david-cope-and-emi/?utm_source (accessed November 21, 2025).
6. Cope, D. *New Directions in Music*. 2nd ed. Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1974. 302 p.

7. Dallin, L. *20th-Century Composition Techniques*. Moscow: Muzyka, 1974. 272 p.
8. Eigenfeldt, A. "Musebots: Collaborative Composition with Creative Systems." *eContact!* 20, no. 2 (2019). https://econtact.ca/20_2/eigenfeldt_musebots.html (accessed October 21, 2025).
9. Erokhin, V. "The Composer and the Computer." In *Music as a Form of Intellectual Activity*, 172 – 188. Moscow, 2009.
10. Gromadin, V. *The Phenomenon of Music in the Digital Age: Theoretical Issues*. Abstract of PhD dissertation (Art Studies). Moscow, 2010. 24 p.
11. Jumaniazova, R. "Features of Media Art Projects in the Practice of the Kazakhstani Music Scene." *Saryn* 11, no. 3 (2023): 76 – 90. <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.11.2023.29>.
12. Jumaniazova, R., and M. Myltikbaeva. "The Traditional Concept and Contemporary Compositional Techniques in Artyk Toksanbay's Quartet." *Central Asia Journal of Art Studies* 10, no. 1 (2025): 111 – 128. <https://doi.org/10.47940/cajas.v10i1.1037>.
13. Jumaniazova, R. "Myth 2.0: Multimedia Projects of Central Asia." *World Literature Today*, December 5, 2022. <https://www.worldliteraturetoday.org/2022/winter/myth-20-multimedia-projects-central-asia-raushan-jumaniazova> (accessed October 21, 2025).
14. Kirillova, N. *Media Culture: From Modern to Postmodern*. Moscow, 2005. 304 p.
15. Kogoutek, C. *Techniques of Composition in 20th-Century Music*. Moscow: Muzyka, 1976. 335 p.
16. Leshkevich, T. "Digital Transformations of the Era and Their Impact on Contemporary Humans." *Tomsk State University Journal* 439 (2019). <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-transformatsii-epohi-v-proektsii-ih-vozdviuzheniya-na-sovremennogo-cheloveka> (accessed October 21, 2025).
17. Martynov, V. *The Opus Posth Zone, or The Birth of a New Reality*. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 256 p.
18. Moldagozhina, R. "Traditional and Contemporary: How an Orchestra and an Ethno-Electronic Group Perform Kazakh Folk Songs in a New Style." *The Steppe*, September 1, 2022. <https://the-steppe.com/articles/traditsionnoe-i-sovremennoe-kak-orkestr-i-etno-elektronnaya-gruppa-ispolnyayut-kazahskie-narodnye-pesni> (accessed October 21, 2025).
19. Moll, A. *Sociodynamics of Culture*. 3rd ed. Moscow: LKI, 2008. 416 p.
20. *Novaya Muzykal'naya Gazeta* [New Music Newspaper]. "'Records Are Spinning': Interview." October 7, 2012.
21. Pasquier, P., A. Eigenfeldt, O. Bown, and S. Dubnov. "An Introduction to Musical Metacreation." *Computers in Entertainment* 14, no. 2 (2017): Article 2. 14 p. <https://doi.org/10.1145/2930672>.
22. Smalley, J. *Gesang der Jünglinge: History and Analysis* [Electronic resource]. 2000. 16 p. <https://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf> (accessed: specify date).
23. Vengathattil, S. "Collaborative AI in Music Composition: Human – AI Symbiosis in Creative Processes." *International Journal of Management, Science and Information Technology* 5, no. 1 (2025): 253 – 262. <https://doi.org/10.35870/ijmsit.v5i1.4085>.

ДОСАНОВА АЛМА АБИЛХАНОВНА

кандидат педагогических наук

ассоциированный профессор кафедры

«Музыковедения и композиции»

Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой

**ЭЛЕКТРОННЫЕ СРЕДСТВА КАК КОМПОНЕНТ СОВРЕМЕННОЙ
КАЗАХСТАНСКОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ «ARALKUM»
Г.БИСЕНГАЛИЕВОЙ**

Андатпа. Мақала заманауи қазақстандық академиялық музыкадағы электронды құралдардың мәнін Галина Бисенғалиева шығармасындағы «Aralkum» жобасы негізінде талдауға арналған. Зерттеудің мақсаты - электронды дыбыстың тембрлік орта, бейнелік құрылым және музыкалық драматургияны қалыптастырудағы рөлін айқындау, сондай-ақ оның ХХІ ғасыр композиторлық ойлауындағы құрылымдық компонентке айналу жолдарын көрсету. Талдау нәтижелері «Aralkum» цикліндегі акустикалық аспаптар мен электронды фактуралардың өзара әрекеттесуінің *ambient* эстетикасына тән қағидаларға негізделетінін көрсетеді: созылыңқы дыбыстық қабаттар, кеңістіктік эффекттер, баяу тембрлік өзгерістер және орта түзуші дыбыс. Электронды орта тек көркемдік емес, сонымен қатар концептуалдық қызмет атқарып, жойылған Арал теңізінің дыбыстық бейнесін және оған қатысты экологиялық, мәдени-тарихи мағыналарды модельдейді. Зерттеуде соло скрипканың және контрабас-флейта сияқты сирек тембрлердің рөліне ерекше назар аударылды. Қорытындысында электрондық технологиялардың қазақстандық композицияның көркемдік мүмкіндіктерін кеңейтетіні және уақыттың өзекті мәселелеріне жауап бере алатын заманауи музыкалық тілдің қалыптасуына ықпал ететіні анықталды.

Түйін сөздер: электронды музыка; *ambient* эстетикасы; тембр; заманауи қазақстандық композиция; дыбыстық ландшафт; экологиялық музыка; *Aralkum*.

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли электронных средств в современной казахстанской академической музыке на примере проекта «Aralkum» Галины Бисенгалиевой. Цель работы – определить, каким образом электронный звук формирует тембровую среду, образный строй и драматургию произведения, становясь одним из структурообразующих компонентов композиторского мышления ХХІ века. Анализ демонстрирует, что взаимодействие акустических инструментов и электронных фактур в «Aralkum» основано на принципах *ambient*-эстетики, где первостепенное значение имеют протяжённые звуковые слои, пространственность и медленные тембровые трансформации. Электронная среда в цикле выполняет не только художественную, но и концептуальную функцию, моделируя звучащий образ исчезнувшего Аральского моря и связанных с ним экологических, культурных и исторических смыслов. Особое внимание уделено роли солирующей скрипки и редких тембров, таких как контрабас-флейта, участвующих в создании звуковой «карты» Приаралья. В результате исследования установлено, что интеграция электронных технологий открывает новые выразительные возможности для казахстанской композиции и способствует формированию современного художественного языка, реагирующего на актуальные вызовы времени.

Ключевые слова: электронная музыка; *ambient*; тембр; современная казахстанская композиция; звуковой ландшафт; экологическая музыка; *Aralkum*.

Abstract. This article examines the role of electronic media in contemporary Kazakhstani art music through an analysis of Galina Bissenbayeva's project *Aralkum*. The aim of the study is to identify how electronic sound functions as a structural component of modern compositional thinking, shaping the timbral environment, the imagery, and the dramaturgy of the work. The analysis

demonstrates that the interaction between acoustic instruments and electronic textures in Aralkum is rooted in the aesthetics of ambient music, characterized by extended sound layers, spatial effects, and gradual timbral transformations. In this context, electronic sound serves not only an artistic but also a conceptual purpose, modelling an auditory image of the vanished Aral Sea and the ecological, cultural, and historical meanings associated with it. Special attention is given to the role of the solo violin and rare timbres, such as the contrabass flute, which contribute to the creation of a sonic "map" of the Aral region. The study concludes that the integration of electronic technologies expands the expressive possibilities of Kazakhstani composition and contributes to the development of a contemporary musical language capable of responding to current cultural and societal challenges.

Keywords: *electronic music; ambient aesthetics; timbre; contemporary Kazakhstani composition; soundscape; ecological music; Aralkum.*

Вторая половина XX века ознаменовала собой важный этап в эволюции казахстанской академической музыки, когда отечественные композиторы начали постепенно выходить за пределы установленных советской эстетики и идеологии. На ранних этапах становления национальной композиторской школы достижения западного музыкального авангарда практически не попадали в поле зрения казахстанских авторов. Это было обусловлено целым рядом причин: отсутствием прямого контакта с мировыми художественными центрами, культурной и географической удаленностью, а также нормативностью советской художественной политики, ориентированной на каноны социалистического реализма.

Ситуация начала меняться приблизительно со второй половины 1960-х годов, когда интерес к современным техникам европейского и американского музыкального авангарда стал постепенно проникать в профессиональную среду Казахстана. По наблюдениям исследователей, именно этот период стал точкой входа для новых композиторских технологий - сонорики, алеаторики, сериализма, микрохроматики - которые воспринимались через призму локальной традиции и общего развития постсоветского музыкального пространства.

К концу 1980-х годов наметилось формирование своеобразного национально-авангардного направления, которое, несмотря на стилевую неоднородность, объединяло стремление к синтезу традиционных интонационных комплексов с современными композиционно-техническими средствами. Для большинства произведений авангардного плана характерно специфическое преломление национальной архаики, где элементы древней музыкальной культуры становятся материалом для новаторских поисков. Подобные процессы, как отмечает В.Недлина, являются частью глобальной тенденции, обнаруживаемой в различных национальных школах XX века, где авангард постепенно вырабатывает способность «говорить» на языке локальных культурных кодов, сохраняя при этом техническую радикальность и экспериментальную направленность [1, 83].

Контекст этих процессов является принципиально важным для осмысления современной композиторской практики Казахстана, в которой электронные средства, цифровые технологии и гибридные формы звучания стали полноценной частью художественного языка. На этом фоне творчество Галии Бисенгалиевой - особенно её проект «**Aralkum**» - представляет собой один из наиболее ярких примеров того, как электронные компоненты могут быть интегрированы в национальный музыкальный дискурс, формируя новый уровень звуковой образности, связанной с экологической, культурной и исторической памятью.

Именно поэтому обращение к электронным средствам в контексте современной казахстанской композиции требует внимательного рассмотрения: как с точки зрения историко-культурных предпосылок, так и с позиции анализа специфических технологий, определяющих звучание новой музыкальной эстетики.

Методологическая основа исследования опирается на комплексный междисциплинарный подход, объединяющий аналитические инструменты современной музыковедческой науки и методики, разработанные в области электронного и саунд-арт анализа. В работе использованы следующие методы: аудиотекстуальный анализ

позволивший рассматривать музыкальное произведение как целостный «звуковой текст», в котором взаимодействуют тембр, фактура, форма, пространственность и семантические уровни. Этот подход особенно важен при анализе гибридных форм, сочетающих акустические инструменты и электронные процессы; *тембровый анализ (по П. Шефферу и Д. Смолли)*, где, опираясь на концепции «звуковой объект» и теории конкретной музыки, анализируем тембр как ключевой носитель смысла. В контексте «Aralkum» тембр становится основным выразительным ресурсом, формирующим «звукопейзаж» высохшего моря и пустыни. *Семантический и образно-ассоциативный анализ*: принимая во внимание концептуальный характер альбома «Aralkum», исследование включает рассмотрение знаковых и культурных значений звуковых образов: шумов ветра, символики воды, утраты и экологической проблемы.

Также в этом произведении использовался *культурологический и контекстуальный анализ*, что позволило рассматривать цикл Галии Бисенгалиевой в широком контексте казахстанской музыки конца XX – начала XXI века, а также в рамках глобального направления ecological sound art и ambient-эстетики. Этот метод позволяет определить место альбома в современном казахстанском музыкальном процессе.

В последней трети XX века электронные технологии стали одним из ключевых факторов, определивших развитие современной музыкальной культуры. Электронный звук, изначально рассматривавшийся как экспериментальная альтернатива традиционному инструментарию, постепенно превратился в фундаментальный выразительный компонент, определяющий новые формы музыкального мышления. Его появление изменило представления о тембре, пространстве, временной организации музыкального материала, а также о самом понятии «музыкального инструмента». Современный композитор оперирует не только высотно-ритмическими параметрами, но также спектром, фактурой, акустическими моделями, шумовыми структурами и пространственной разверткой, что существенно расширяет рамки традиционной композиции.

Теоретические основания для работы с электронным звуком во многом были заложены Пьером Шеффером, который предложил понятие *objet sonore* - «звуковой объект», рассматриваемый не как элемент музыкальной нотации, а как единица акустической реальности, обладающая собственными морфологическими свойствами. Как отмечает И.П.Ульянова, «данное понятие было предложено Пьером Шеффером (1910–1995) ... и противопоставлено привычному пониманию музыкального звука» [2, 12]. Эта концепция позволила переосмыслить музыкальное произведение как акустическую структуру, состоящую из морфологически взаимодействующих объектов, что предопределило развитие электроакустической музыки, саунд-арта, спектральной школы и современных гибридных жанров.

Электронный звук создаётся посредством различных типов синтеза семплирования, цифровой обработки, модульных систем и алгоритмически управляемых процессов. Каждый из этих подходов позволяет формировать уникальные звуковые качества - от бесконечных звуковых пластов до реалистичных акустических симуляций. Большое значение имеет и обработка звука: реверберация, фильтры, задержка (delay), изменения тембра и спектра. Эти приемы становятся полноценной частью музыкального языка композитора и во многом определяют, каким будет звучание и пространство произведения. Электронные технологии постепенно перестали быть вспомогательным компонентом и трансформировались в полноценный выразительный уровень музыки XXI века.

В контексте электронно-академической музыки важное место занимает эстетика ambient, сформировавшаяся в 1970–80-е годы и ассоциирующаяся прежде всего с именем Брайана Ино. Он определял ambient как музыку, которая «может быть замечена, но не требует внимания», создавая звуковое окружение, обладающее собственной атмосферой и временем. Эта музыка основана на длительных статичных полях, мягких тембровых переходах, отсутствии явного ритма, использовании пространственных эффектов и «растворенности» звука. Именно в ambient-технике особенно ярко проявляется идея звучащего пространства как

автономного художественного слоя. Для многих современных композиторов, включая казахстанских, эта концепция становится удобным инструментом для выражения природных образов, медленного времени и состояния памяти.

Именно в этом контексте становится особенно показательным произведение «Aralkum» Галии Бисенгалиевой. Его звуковая ткань вписывается в современную экологическую музыку, где звуковые процессы не просто иллюстрируют природную тему, но становятся образом среды, переживающей изменение. В «Aralkum» электронные средства выступают как носители смысла, позволяя создать образ исчезнувшего моря через звук. Тембровая палитра основана на сочетании глубоких низких звучаний, шумовых спектров, тонких обертонов и спектрально изменяющихся тембров, которые можно интерпретировать как образы различных состояний воды и пустыни. Мотивы протяжных низов в музыке напоминают глубину и тяжесть водной массы - мотив «прошлого» моря. Шумовые спектры - легкий треск, шорохи, «сухие» тембры - вызывают ассоциации с ветром, солью, пересохшей землей, то есть с нынешним аридным ландшафтом. Высокие обертоны, иногда почти растворенные в пространстве, слышатся как «испаряющийся» звук, символизируя постепенное исчезновение.

Важнейшим элементом звучания становится пространство. Г.Бисенгалиева использует реверберацию, задержки и эффект акустической дистанции так, что звук приобретает измерение глубины: в одних моментах он словно заполняет «пустую чашу» бывшего моря, в других - звучит сухо и близко, отражая реальность нынешней пустыни. Перемещение звука по акустической перспективе создаёт ощущение временных слоев: далекие и размытые звучания воспринимаются как «эхо прошлого», а сухие шумы и минималистичные текстуры - как голос настоящего.

Драматургия произведения строится не через тематическое развитие, а через постепенную трансформацию образов. Статика здесь не означает отсутствие событий: изменения происходят на спектральном уровне, словно звук поддается медленным «геологическим» процессам. Длительные протяжные звучания вступают во взаимодействие с шумовыми и фильтрованными звуками, и их спектр постепенно истончается, что можно воспринимать как символ «обмеления» моря. Такой подход близок к эстетике ambient, где форма оказывается результатом изменений среды, а не последовательности тем.

Структура «Aralkum» слышится как череда состояний. В начале — плотные, насыщенные низкие звучания, напоминающие глубину и тяжесть водной массы. Далее - постепенное «иссушение» звучания, переход к более сухим спектрам, шумовым жестам, трению, шорохам. В финале - почти пустое пространство, где звук словно выветривается, угасает, оставляя лишь след, подобный следу исчезнувшей воды на земле. Эта структура отражает путь Аральского моря от наполненности к исчезновению, но делает это не иллюстративно, а через темброво-пространственные процессы.

Альбом «Aralkum» Галии Бисенгалиевой, состоящий из 6 частей, представляет собой концептуальный цикл, в котором каждый трек связан с конкретной географической точкой Приаралья. Эти названия не случайны: они формируют карту исчезающего мира, где каждая локация несет собственную историю утраты. Музыка в альбоме выступает своеобразным звуковым архивом памяти о местах, исчезнувших или радикально изменившихся вследствие экологической катастрофы.

Названия шести частей создают внутреннюю траекторию цикла - от опустошения к попытке восстановления:

1. Aralkum — новая пустыня на месте моря («Арал» + «құм» - песок).
2. Моунақ — бывший порт, ставший городом-призраком в десятках километров от воды.
3. Kantubek — заброшенный город на острове Возрождения, связанный с биологической лабораторией.
4. Barsa-Kelmes — мистический остров «пойдешь - не вернешься».
5. Zhalanash — поселок, название которого означает «голый, обнаженный».

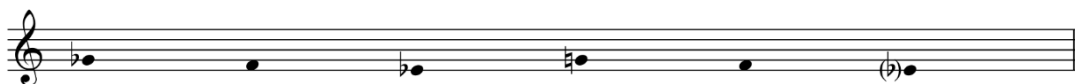
6. Kokaral – «Зеленый остров», точка частичного восстановления Малого Арала.

Таким образом, уже сама последовательность названий задает арку музыкального повествования: от пустыни → к человеческим трагедиям → к мифологии исчезнувшего мира → к надежде.

Вместо мелодически развитой драматургии Бисенгалиева выстраивает цикл на *темброво-пространственных процессах*, которые повторяются и трансформируются из части в часть. Во многих частях альбома композитор использует **длительные ровные звуковые слои**, создающие ощущение широты пространства и медленного времени. Эти слои – то плотные и насыщенные («Aralkum»), то истончающиеся («Моунақ»), то почти полностью растворённые («Kantubek»). Их постепенное исчезновение – очевидная метафора ухода моря.

1. Aralkum

В цикле используется камерный ансамбль, однако ведущая роль принадлежит солирующей скрипке – она становится главным выразительным инструментом и проводником смысловой линии всего альбома. Скрипка звучит: то как плачущий голос («Aralkum»: основной мотив – см. рис. 1); то как механистический сигнал или крик пустоты («Моунақ»: тема – см. рис. 2); то как ветер и призрачное присутствие («Kantubek»: флажолеты – см. рис. 3); то как тревожный зов в изолированном пространстве («Barsa-Kelmes»).



В альбоме «Aralkum» электроника выступает и как дополнительный эффект, а как среда, в которой существует всё звучание. Бисенгалиева работает в русле *ambient-эстетики*, где звук не развивается традиционно (как мелодия или тема), а создает атмосферу, ощущение пространства, состояния. В каждой части электронная музыка имеет свон эмоциональное и образное значение.

Название первой композиции «Aralkum» обозначает пустыню, возникшую на месте бывшего морского дна. Слово образовано от «Арал» и *тюркского «құм»* – «песок». Это прямой символ превращения водной стихии в сухую солончаковую пустыню.

В музыкальном решении трека переплетаются обработанные шумы, синтезированные волны и скрипичная партия, создающая напев скорби. Уже во вступлении звучат легкие плавно колеблющиеся звуковые линии, формирующие ощущение разреженной атмосферы, в которую постепенно «врастают» электронные пульсации и солирующая скрипка. Здесь слышны длинные протяжные звуки, напоминающие тонкие волны или дыхание пространства. Они мягкие, слегка дрожащие, словно в них ещё сохраняется след воды. Это типичный прием *ambient-музыки* — создание ощущения «растворенного» акустического пространства, где звук как будто не имеет границ.

Тональная организация ограничена устойчивым движением между g-moll и VI ступенью (Es-dur), что создает ощущение застывшего, медленного времени - подобно тому, как высыхающее море превращалось в пустыню. Трехчастная форма (ABA) завершает повествование кодой, где звук словно растворяется, подобно уходящей воде.

Контрабас-флейта – один из наиболее выразительных и значимых тембров альбома. Этот редкий инструмент появляется в нескольких ключевых частях цикла - прежде всего в «Aralkum» и «Моунақ», а затем возвращается в «Kantubek», где его роль становится особенно важной.

В тех треках, где контрабас-флейта вводится с самых первых секунд (напр. «Kantubek»), она звучит во вступлении вместе с виолончелью, образуя характерный диалог двух низких тембров. Их совместная линия основана на обыгрывании основных тонов ладотональности (I и III степени), что придает вступлению ощущение первозданной устойчивости - словно фундамент звукового пространства.

Тембр контрабас-флейты обладает рядом качеств, которые делают ее особенно значимой именно в контексте альбома «Aralkum»:

- глубокий, бархатистый, округлый звук, в котором почти не слышна резкая атака: благодаря этому её звучание воспринимается как «поток воздуха», «дыхание пространства»;
- низкий регистр, сравнимый по глубине с басовыми электронными слоями, что позволяет ей органично сливаться с синтезаторами и шумовыми фактурами;
- длинные, устойчивые ноты, которые создают эффект протяженности и медленного времени;
- способность заполнять акустическое пространство широкими звуковыми волнами, формируя ощущение тяжести, глубины и пустоты.

Во всех случаях, где появляется этот инструмент, его можно воспринимать как звуковую метафору глубины воды – той первичной стихии, которой посвящен весь альбом. Но в контексте Приаралья глубина воды превращается в глубину отсутствия, и темный, насыщенный тембр контрабас-флейты становится знаком утраты.

В «Моунақ» она взаимодействует с тяжелой электронной основой - ее низкие дыхательные вибрации словно «врастают» в басовые синтезаторные пласты, усиливая атмосферу гулкой пустоты и отчужденности. В «Kantubek» она создаёт ощущение мертвой зоны, где воздух словно застыл и утратил движение. Звук контрабас-флейты здесь напоминает о дыхании, которого больше нет - это своего рода «голос земли», сохранивший память о море.



Таким образом, объединенное рассмотрение контрабас-флейты в рамках всего цикла показывает, что это не просто редкий тембр. Она формирует основную звуковую вертикаль альбома, связывая отдельные части в единое акустическое пространство и задавая глубинный регистр, через который композитор проговаривает тему исчезновения Арала.

Анализ альбома «Aralkum» Г.Бисенгалиевой показывает, что электронные средства становятся одним из ключевых выразительных ресурсов современной казахстанской

композиции. В данном цикле электроника выступает как самостоятельная художественная категория, определяющая тембровую среду, характер движения музыкального материала и общую драматургию. Бисенгалиева интегрирует акустические и электронные фактуры в единую звуковую ткань, что сближает ее подход с эстетикой *ambient* и современной электроакустической практикой.

Важную роль играет камерный ансамбль и особенно солирующая скрипка, функционирующая как интонационный центр цикла. Ее взаимодействие с электронными слоями рождает новое качество звучания, в котором тембр приобретает не только эмоциональную, но и образно-структурную функцию. Скрипка становится «голосом памяти», организующим внутреннее пространство альбома.

Семантическая система цикла, основанная на реальных топонимах Приаралья, задает глубокий содержательный контекст. Названия частей («Aralkum», «Моунақ», «Kantubek», «Barsa-Kelmes», «Zhalanash», «Kokaral») образуют звуковой маршрут по исчезнувшему ландшафту, превращая произведение в художественное свидетельство экологической катастрофы. Музыка здесь становится формой фиксации памяти, способом переживания утраты и одновременно отражением надежды на частичное возрождение.

Таким образом, «Aralkum» демонстрирует, что электронные технологии могут служить не только расширению тембрового спектра, но и созданию многослойных смыслов, связанных с пространством и экологической проблемой. Цикл Галии Бисенгалиевой представляет собой значимый пример того, как современная казахстанская музыка вступает в диалог с мировыми художественными тенденциями, сохраняя при этом национальную интонационную и образную глубину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2017. – 344 с.
2. Лаврова С. В. К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13, вып. 1. С. 20-38.

АЛЯБЬЕВА ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА

студентка 3 курса специальности «Хоровое дирижирование»,
ГБПОУ КК «Сочинский колледж искусств»

Научный руководитель: преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин И.В.Ляликова

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В РЕАЛИЯХ ЭПОХИ ВЫСОКИХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. *Статья посвящена роли современных технологий (программ генеративного искусственного интеллекта и нейросетей в частности) в сфере академической музыки. Для более обширного освещения темы и понимания процессов исследования, автором был представлен исторический очерк данного вопроса и проведён эксперимент непосредственно с использованием нейросетей и программ генеративного искусственного интеллекта на предмет выявления их способности понимать музыкально-теоретические науки. Используя несколько программ генеративного искусственного*

интеллекта, автор проанализировал нынешние возможности нейросетей понимать музыкально-теоретические дисциплины (конкретно – гармонию, которая является одной из самых сложных музыкально-теоретических наук) и помогать пользователям в их изучении. В качестве предмета проводимого исследования автор использовал несложную задачу по гармонии и, задав программам нужные теоретические данные о дисциплине «гармония», получил различные варианты её решения, предложенные используемыми программами.

Ключевые слова: теория музыки, нейросеть, искусственный интеллект, гармония, научный метод, академическая музыка.

Аңдатпа. Мақала академиялық музыка саласындағы заманауи технологиялардың (генеративті жасанды интеллект және нейрондық желілер бағдарламалары) рөліне арналған. Тақырыпты кеңірек қамту және зерттеу процестерін түсіну үшін автор осы мәселенің тарихи эскизін ұсынды және музыкалық-теориялық ғылымдарды түсіну қабілетін анықтау үшін нейрондық желілер мен генеративті жасанды интеллект бағдарламаларын қолдана отырып эксперимент жүргізді. Бірнеше генеративті жасанды интеллект бағдарламаларын қолдана отырып, автор нейрондық желілердің музыкалық-теориялық пәндерді (атап айтқанда, ең күрделі музыкалық – теориялық ғылымдардың бірі болып табылатын үйлесімділікті) түсіну және пайдаланушыларға оларды зерттеуге көмектесу үшін қазіргі мүмкіндіктерін талдады. Жүргізіліп жатқан зерттеудің пәні ретінде автор үйлесімділік туралы қарапайым тапсырманы қолданды және бағдарламаларға "үйлесімділік" пәні туралы қажетті теориялық мәліметтерді берді, қолданылған бағдарламалар ұсынған оны шешудің әртүрлі нұсқаларын алды.

Түйінді сөздер: Музыка теориясы, нейрондық желі, жасанды интеллект, үйлесімділік, ғылыми әдіс, академиялық музыка.

Abstract. The paper is devoted to the role of modern technologies (generative artificial intelligence programs and neural networks in particular) in the field of classical music. In order to provide a more comprehensive coverage of the topic and to understand the research processes, the author presented a historical overview of the issue and conducted an experiment using neural networks and generative artificial intelligence programs to determine their ability to understand music theoretical sciences. Using several generative artificial intelligence programs, the author analyzed the current capabilities of neural networks to understand music theoretical disciplines (specifically, harmony, which is one of the most complex music theoretical sciences) and to assist users in their study. As the subject of his research, the author used a simple harmony problem and, by providing the programs with the necessary theoretical data on the discipline of harmony, obtained various solutions.

Keywords. music theory, neural network, artificial intelligence, harmony, scientific method, classical music.

В нынешнее время сложно представить нашу жизнь без технологий. Компьютеризация затронула практически все сферы жизни современного общества, в том числе и музыкальную: электронные нотные архивы, партитуры в электронных носителях, различные программы для написания музыки.

Казалось бы, жизнедеятельность благодаря высоким технологиям ныне значительно упростилась и было сложно догадаться, какие возможности они нам продемонстрируют в недалёком будущем.

В последние годы стали активно развиваться искусственный интеллект, демонстрируемый машинами, в частности компьютерными системами, и нейросеть – математическая модель, построенная по принципу организации биологических нейронных сетей – сетей нервных клеток живого организма. На данный момент их возможности крайне

разнообразны: нейросети способны генерировать изображения, видеоматериалы, тексты, и даже музыку.

В 2017 году к 145-летию со дня рождения Скрябина нейросетью компании "Яндекс" было написано произведение в стиле композитора. В 2021 году искусственный интеллект дописал десятую симфонию Бетховена, которая ранее существовала лишь в набросках.

Союз музыки и искусственного интеллекта начался в середине XX века. В 1956 году два профессора университета Иллинойса использовали для этого электронную вычислительную машину (ЭВМ) "Иллиак". Для неё были прописаны правила, с помощью которых ЭВМ сгенерировала код, переложенный затем на ноты. В результате появилась «Сюита Иллиака» для струнного квартета. Структуру сюиты компьютер генерировал по 4 алгоритмам:

- Основная мелодия
- Вспомогательное звучание
- Ритм и динамика
- Вероятность

Однако результат оказался весьма странным: механизированные ходы сменялись внезапной тишиной, происходили резкая смена настроений, длительное повторение нот и внезапная какофония. Помимо ЭВМ "Иллиак" в начале 80-х годов прошлого века композитор и программист Дэвид Коуп, начал работу над программой ЭМИ (Experiments in Musical Intelligence). Принцип её работы был схож с современными нейросетями. Анализируя существующую музыку, ЭМИ должна была генерировать новую. На разработку ушло 7 лет, но после успешной работы программа за 1 день смогла сгенерировать 5000 хоралов в стиле творчества Иоганна Себастьяна Баха.

В 1997 году Дэвид Коуп проделал эксперимент: он представил слушателям 3 композиции: первая была написана И.С.Бахом, вторая – программой ЭМИ, третья – преподавателем музыкальной теории Стивом Ларсоном. И зрители должны были угадать кому какая композиция принадлежит. Результаты оказались очень интересными: композицию Стива Ларсона публика приняла за искусственный интеллект, а музыку программы ЭМИ за произведение Баха.

На данный момент музыкальные способности искусственного интеллекта используют для различных целей, однако мне было интересно узнать, способен ли искусственный интеллект понимать музыкальную науку.

С недавних пор многие студенты в учёбе прибегают к помощи программы ChatGPT (от англ. Generative Pre-trained Transformer «генеративный предварительно обученный трансформер»). Это чат-бот с генеративным искусственным интеллектом, разработанный компанией «OpenAI». Данная программа способна ответить на любой вопрос, проанализировав нужную информацию в сети Интернет и выдав в ответе лишь самое необходимое. Программа также способна без проблем решать многие естественно-научные задачи: математические, физические, химические. Но способен ли искусственный интеллект выполнять подобные задания в музыкально-теоретических науках, помогая при этом студентам-музыкантам?

Первые трудности музыкальной науки, с которыми сталкивается студент-музыкант, начинаются обычно при изучении предмета «Гармония». Задания в данной науке требуют от студентов предельного внимания, большого объёма знаний и умения различать самые тонкие нюансы.

Мной было принято решение провести следующий эксперимент: взять незамысловатую мелодию и предложить программе гармонизовать её в соответствии с правилами классической гармонии. Для чистоты эксперимента мной были выбраны следующие программы: ChatGPT (OpenAI), YandexGPT 4 Pro (Yandex), GigaChat (Сбербанк).

Первым делом мной был задан один и тот же вопрос о правилах гармонии всем программам, на который был получен примерно один и тот же ответ во всех программах (рис. 1-3):



Какие правила классической гармонии тебе известны?



Мне известно множество правил классической гармонии. Чтобы составить исчерпывающий список, нужно уточнить, какие именно аспекты правил вас интересуют. Я могу рассказать об основных принципах, которые часто рассматриваются в учебниках, или сосредоточиться на конкретных типах гармоний, например, основных тональностях, простых и сложных гармониях, разрешениях диссонансов.

Если вы хотите узнать о конкретных видах диссонансов, видах разрешений, правилах построения аккордов или о том, как использовать определённые хроматические интервалы, пожалуйста, уточните свой запрос.

Например, можете спросить:

1. "Какие правила существуют для разрешения септимы?"
2. "Расскажите о правилах построения тритоновых замещений."
3. "В чём разница между мажорной и минорной гамма-тональностью в классической гармонии?"

Чем подробнее ваш запрос, тем более конкретный и полезный ответ я смогу дать.

Рисунок 1. Правила гармонии (ChatGPT)

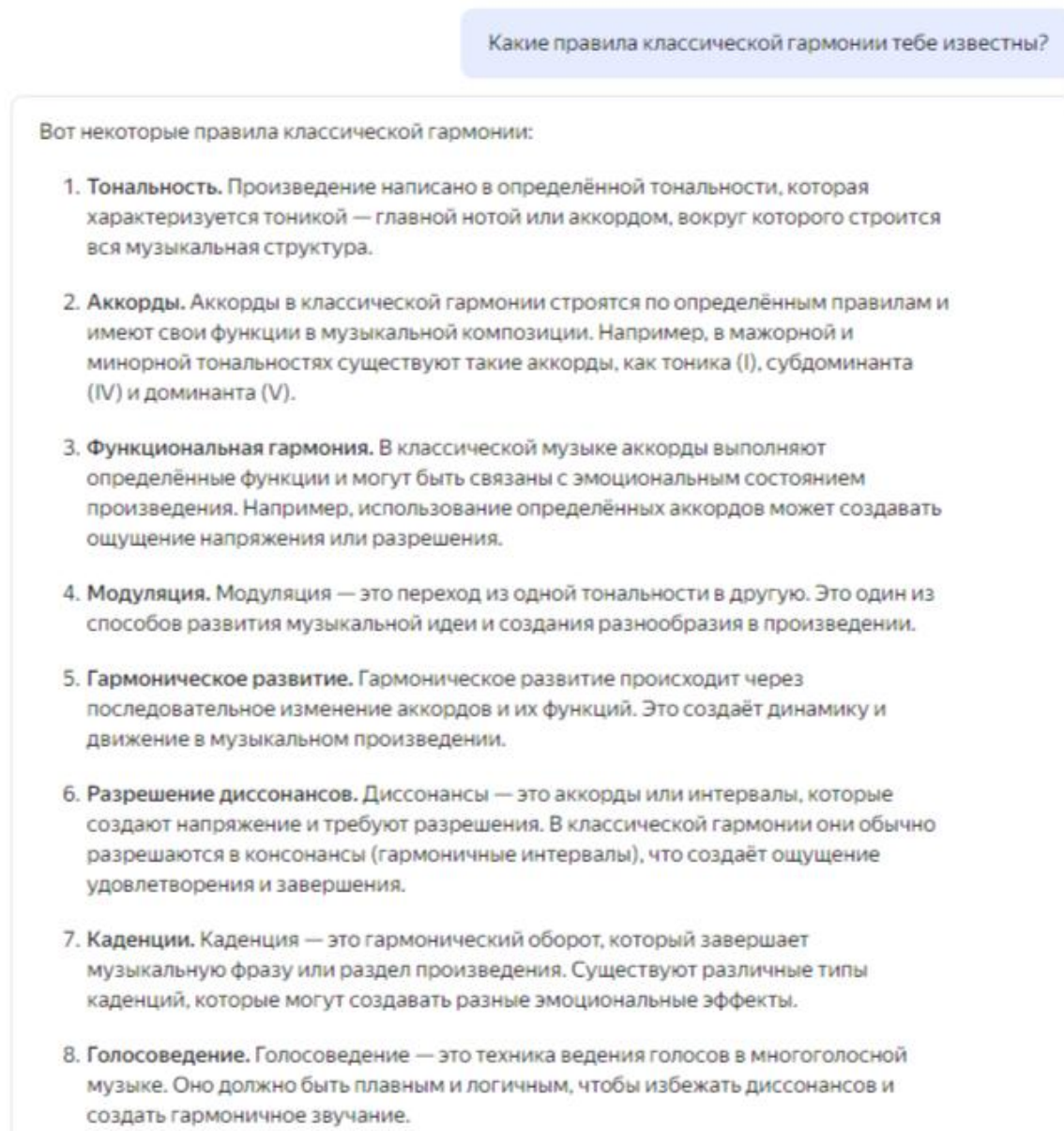


Рисунок 2. Правила гармонии (YandexGPT 4 Pro)

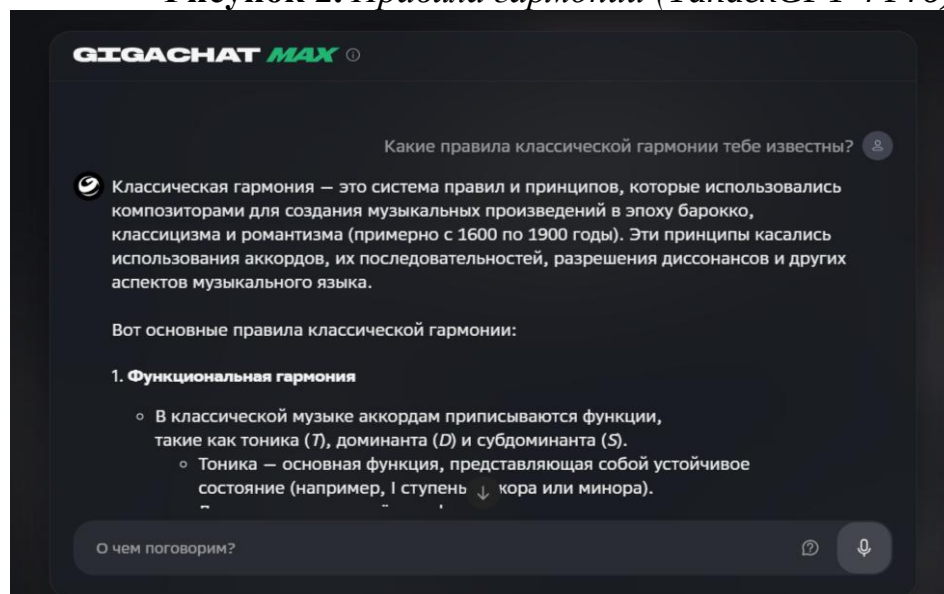


Рисунок 3. Правила гармонии (GigaChat)

Вторым этапом я сформулировала детальный запрос на гармонизацию мелодии (поскольку размер в заданиях по гармонии играет вторичную роль, мной было принято решение задать мелодию вне темпоритма) (рис. 4):

Ты Используя звуки аккордов тоники, субдоминанты и доминанты, пропишите аккорды к каждой ноте мелодии верхнего голоса (остальные голоса должны быть: альт, тенор и бас) в соответствии с правилами классической гармонии в тональности Фа-мажор: фа, ля, ми, соль, ля, до, ре, си, ля, фа, ми, соль, фа.

Рисунок 4. Задание для программ

В итоге все программы сгенерировали следующие варианты (рис. 5-7):

Гармонизация:

Нота (Сопрано)	Альт	Тенор	Бас	Аккорд	Пояснения
фа	до	ля	фа	F	Тоника. Начало фразы
ля	фа	до	ля	F6	Тоническое секстаккорд
ми	до	соль	до	C	Доминанта перед субдоминантой
соль	ре	си	соль	C	Доминанта
ля	фа	до	ля	F6	Тоническое секстаккорд
до	ля	ми	до	F	Тоника
ре	си	фа	ре	Bb	Субдоминанта для плавного перехода
си	соль	ре	си	G7/B	Доминанта на вводе субдоминанты
ля	фа	до	ля	F6	Тоническое секстаккорд
фа	до	ля	фа	F	Тоника. Конец фразы
ми	до	соль	до	C	Доминанта перед тоникой
соль	ре	си	соль	C	Доминанта перед тоникой
фа	до	ля	фа	F	Тоника. Конец мелодии

Разъяснения:

1. **F (Фа-мажор):** Тонический трезвучие.
2. **Си-бемоль мажор (Bb):** субдоминантовое трезвучие.
3. **C (До-мажор):** Доминантовое трезвучие.
4. **F6:** Секстаккорд тоники.
5. **G7/B:** Септаккорд доминанты с басом в ноте «си».

Рисунок 5. Гармонизированная мелодия (ChatGPT)

Теперь давайте попробуем расставить аккорды для вашей мелодии:

Нота	Аккорд
Фа	I (тоника)
Ля	IV (субдоминанта)
Ми	V (доминанта)
Соль	I (тоника)
Ля	I (тоника)
До	IV (субдоминанта)
Ре	V (доминанта)
Си	I (тоника)
Ля	I (тоника)
Фа	IV (субдоминанта)
Ми	V (доминанта)
Соль	I (тоника)
Фа	I (тоника)

Рисунок 6. Гармонизированная мелодия (YandexGPT 4 Pro)

GIGACHAT MAX

- Фа:** Начнем с тоники (F-A-C).
- Ля:** Можно использовать субдоминанту (B $\flat$ -D-F), так как Ля является третьей ступенью этого аккорда.
- Ми:** Ми — третья ступень тоники, поэтому используем F-A-C.
- Соль:** Соль — пятая ступень доминанты, следовательно, выбираем C-E-G.
- Ля:** Повторяем субдоминанту (B $\flat$ -D-F).
- До:** До — корень доминанты, поэтому используем C-E-G.
- Ре:** Ре — вторая ступень тоники, можно использовать F-A-C.
- Си:** Си — седьмая ступень доминанты, усиливаем напряжение с помощью доминантсептаккорда (C-E-G-B $\flat$).
- Ля:** Опять же, Ля — третья ступень субдоминанты, применяем B $\flat$ -D-F.
- Фа:** Завершаем на тонике (F-A-C).
- Ми:** Третья ступень тоники, используем F-A-C.
- Соль:** Пятая ступень доминанты, используем C-E-G.
- Фа:** Заключительная тоника (F-A-C).

Рисунок 7. Гармонизированная мелодия (GigaChat)

В соответствии с правилами гармонии результат должен быть примерно таким (рис. 8):

Концертный рояль

Концертный рояль (2)

TTDD TTSS KKDD T

Рисунок 8. Гармонизированная по правилам мелодия

Таким образом будут выглядеть результаты программ, переложенные в нотную запись (рис. 9-11):

Концертный рояль

Концертный рояль (2)

TTDD TTSD TTDD T

Рисунок 9. Гармонизированная мелодия (ChatGPT)

Концертный рояль

Концертный рояль (2)

TSDT TSDT TSDT T

Рисунок 10. Гармонизированная мелодия (YandexGPT 4 Pro)



Рисунок 11. Гармонизированная мелодия (GigaChat)

Результаты программ получились весьма странные с точки зрения базовых правил гармонии, на что влияют 2 фактора:

- запрос, изначально задаваемый программе, должен быть максимально точным и развёрнутым, однако, что именно нужно указать – познаётся лишь экспериментальным путём;
- точность ответа программы зависит также от того, как часто ей задаётся подобный вопрос, то есть если похожий запрос поступал в программу очень малое количество раз (или задаётся ей впервые) – результат может быть крайне неточен.

Таким образом результаты эксперимента показали, что на данный момент подобные программы ещё не способны помочь студенту-музыканту с изучением музыкальных наук. Не исключён тот факт, что опытные программисты могут создать специальные утилиты для решения задач по гармонии или же корректно ввести запрос для общедоступной нейросети (на подобии тех, которые были включены в описанный выше эксперимент), однако для этого программист должен также иметь образование музыканта для полного понимания всех нюансов. Обычный же студент при помощи общедоступных программ генеративного искусственного интеллекта решить задания по музыкальной гармонии навряд ли сможет, быстрее и правильнее получится решить всё самостоятельно.

Подводя итоги, конечно, сложно сказать, как будет развиваться сотрудничество музыки и искусственного интеллекта в принципе, однако на мой взгляд, в обозримом будущем нейросети вряд ли смогут заменить в этой области человека. Ведь машина не способна передать весь богатейший спектр человеческих эмоций и чувств, которые являются прерогативой самой музыки, и что в свою очередь подвластно только самому человеку.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Нейросеть для генерации музыки MuseNet. Режим доступа: <https://openai.com/index/musenet/> (Дата обращения: 12.09.2025)
2. Нейросеть для генерации музыки Suno V5. Режим доступа: <https://suno.com/> (Дата обращения: 12.09.2025)
3. Нейросеть ChatGPT (OpenAI). Режим доступа: <https://chatgptchatapp.com/> (Дата обращения: 14.09.2025)
4. Нейросеть YandexGPT 4 Pro (Yandex). Режим доступа: <https://console.yandex.cloud/folders/b1g4tk9ajv3sto4h7a5j/foundation-models/chat> (Дата обращения: 14.09.2025)
5. Нейросеть GigaChat (Сбербанк). Режим доступа: <https://giga.chat/> (Дата обращения: 14.09.2025)

ПРОГРАММНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

1. MagicScore Maestro: нотный редактор / разработчик DG Software

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЭПОХУ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

Аннотация. В статье анализируется трансформация композиторского творчества под влиянием технологий искусственного интеллекта (ИИ). Исследование сочетает философско-эстетический анализ и методологические соображения: рассматриваются вопросы авторства, формы, интонации и культурного контекста музыкального творчества, в котором человек и алгоритм выступают как соавторы. Теоретическая база включает отечественные концепции интонационно-семантического анализа (Асафьев, Бахтин, Соколов), классические и современные тексты по философии техники (Хайдеггер, Флориди, Маклюэн) и ключевые исследования *computational creativity* и генеративной музыки (Boden, Cope, Briot/Hadjeres/Pachet, Carnovalini & Rodà, OpenAI, Google Magenta). Делается вывод, что ИИ не отменяет творческую интенцию человека, но переводит её в новую онтологию совместного смыслопорождения, требующую специализированной методологии и внимательного культурного контекста.

Ключевые слова: искусственный интеллект, композиторское творчество, музыкальная форма, интонация, авторство, *computational creativity*, цифровая культура.

Abstract. The article analyzes the transformation of composer creativity under the influence of artificial intelligence (AI) technologies. The study combines philosophical and aesthetic analysis and methodological considerations: questions of authorship, form, intonation and the cultural context of musical creativity, in which a person and an algorithm act as co-authors, are considered. The theoretical base includes domestic concepts of intonation-semantic analysis (Asafiev, Bakhtin, Sokolov), classical and modern texts on the philosophy of technology (Heidegger, Floridi, McLuhan) and key studies of *computational creativity* and generative music (Boden, Cope, Riot/Hadjeres/Pachet, Carachet novalini & Rodà, OpenAI, Google Magenta). It is concluded that AI does not cancel the creative intention of a person, but translates it into a new ontology of joint meaning generation, which requires a specialized methodology and an attentive cultural context.

Key words: artificial intelligence, composer creativity, musical form, intonation, authorship, *computational creativity*, digital culture.

В современном музыкальном поле технизация уже перестала быть внешней по отношению к творческой интенции: алгоритмы учатся не только исполнять, но и предлагать музыкальные решения, формируя тем самым реальную соавторскую практику. Ещё в середине XX века исследователи алгоритмической композиции показали, что машина может оперировать с формальными структурами музыки; примеры этого пути – от экспериментов Хиллера и Айзексона до работ Дэвида Коупа (Cope, 1996), – но качественный скачок стал возможен с появлением методов глубокого обучения и крупных корпусов данных (Briot, Hadjeres & Pachet, 2020). Генеративные модели – autoregressive Transformer-архитектуры, VAE, GAN-гибриды и их аудио-вариации (Jukebox, MuseNet, проекты Google Magenta) – обеспечили не только автоматическую подстановку ходов, но и долгосрочную когерентность, стилистическое управление и условную генерацию (Dhariwal et al., 2020; Magenta Team, 2016). Это техническое достижение породило обязательный теоретический вопрос: что остаётся за человеком-композитором, когда алгоритм способен «придумать» ход, гармоническую последовательность или даже вокальную линию?

К вопросу о сущности творчества обращается вычислительная дисциплина *computational creativity*, где критерии творческого результата формулируются как сочетание новизны (*novelty*), ценности (*value*) и неожиданности (*surprise*) (Boden, 2004; Jordanous, 2012). Эти категории полезны для оценки и машинного продукта, но они одновременно показывают границы: алгоритм может достигать формальной новизны и статистической неожиданности, но оценочная инстанция – человеческая ценность – остаётся критически важной. Именно здесь важен *human-in-the-loop*: в большинстве реальных проектов (*Flow Machines*, *AIVA*, *Magenta*) ИИ выступает источником вариантов, а человек делает эстетический отбор и вкладывает намерение (Pachet et al.; Briot et al., 2020).

Отечественная интонационно-семантическая традиция помогает уточнить, что в музыке действительно «чувствуется» как смысл. Асафьев учил смотреть на форму как на процесс, на интонацию как на движущую силу смыслообразования: форма для него не статична, а динамична, и потому даже автоматически сгенерированная последовательность может содержать интонационное ядро, воспринимаемое как значимое (Асафьев, 1971). Бахтиновская мысль о диалогичности творчества (Бахтин, 1986) оказывается неожиданно продуктивной: диалог теперь не только межличностный, но и человек-алгоритмный; авторство распределяется, и смысл возникает в точке пересечения «я» композитора и «логики» машины. Это не отменяет личностного вклада: напротив, он становится явным в акте отбора, в решениях, которые складывают варианты в форму с намерением.

Философия техники и информация привносят онтологические измерения в эту проблематику. Хайдеггер напоминал, что техника раскрывает бытие своим способом (Heidegger, 1993), а Маклюэн и Флориди говорили о технологии как о продлении человеческих способностей и о философии информации как о новой онтологической грамматике (McLuhan, 2003; Floridi, 2011). С этой перспективы ИИ в музыке – это не «бездушный автор», а расширение слухового и структурного поля композитора, инструмент, через который раскрываются иные возможности интонационного мышления. При этом зарубежные кейсы (Cope, 1996; Rowe, 2001; Collins, 2007) показывают, что практическая успешность генеративных систем во многом зависит от институционального и методологического включения: образовательных практик, прозрачности данных и способов оценки качества.

Методологически анализ произведений, созданных в человеко-машинном соавторстве, должен быть комплексным. Традиционные музыкально-аналитические приёмы – гармонический, формальный, мотивно-тембровый анализ – остаются необходимыми, но их следует дополнять несколькими направлениями исследования. Во-первых, интонационно-семантическим анализом (по Асафьеву), позволяющим уловить смысловую динамику произведения; во-вторых, когнитивными методами – экспериментами по восприятию, нейроэстетикой, измерениями эмоциональной и смысловой реакции аудитории; в-третьих, медиалогическим и сетевым анализом, фиксирующим, как композиция ведёт себя в цифровой экосистеме (распространение, ремиксы, пользовательские модификации). Такой смешанный метод позволил бы связать формальные свойства генерации (перплексия модели, статистика повторов, условная вероятность переходов) с качественными оценками (экспертные опросы, слепые прослушивания) – подход, рекомендованный в обзорах по *computational creativity* (Carnovalini & Rodà, 2020; Jordanous, 2012).

Практические исследования показывают интересные эффекты: в слепых тестах слушатели порой не отличают музыку, созданную ИИ, от человеческой, однако знание о происхождении снижает эмпатию и воспринимаемую «человечность» произведения (см. эмпирические обзоры в области восприятия ИИ-музыки, Collins, 2007). Это означает, что эстетическая ценность не только акустический факт, но и культурный нарратив; раскрытие использования ИИ становится частью эстетического опыта. Вследствие этого вопросы прозрачности, лицензирования и правовой регламентации (U.S. Copyright Office, 2023) приобретают непосредственное значение для композитора: документация процесса, раскрытие корпуса, на котором обучалась модель, – факторы, влияющие на институциональное признание и этическую легитимность произведения.

Культурологически цифровая музыка – зеркало модерности и постмодерности одновременно. Теоретики цифровой культуры (Manovich, 2019; Lipovetsky, 2012; Groys, 2013) указывают, что алгоритмы формируют новые эстетические нормы: скорость, вариативность, модульность. В то же время музыкальная традиция остаётся локализованной: обучение моделей на локальных корпусах (узбекские *maqom*, тюркские ладовые системы и т. п.) позволяет генерировать звук, близкий по «аутентичности» для конкретных сообществ, что служит противовесом глобализации-усреднения (Carnovalini & Rodà, 2020). Это подчёркивает необходимость уважения культурной экосистемы и осторожного подхода к корпусной политике при обучении моделей.

Эстетически появляется новая категория – «машинный отпечаток» стиля: статистические закономерности, характерные для модели, которые слушатель может распознать как особенность «машинного голоса». Композиторская работа в таких условиях часто состоит в том, чтобы либо скрыть этот отпечаток, привнеся «импурити» и исполненческую человеческую вариативность, либо, напротив, эксплуатировать его как эстетический ресурс. Оба подхода имеют право на существование; их выбор – эстетическое решение творца.

В заключение: искусственный интеллект не аннулирует композиторскую интенцию и не превращает музыку в простую технократическую продукцию. Он ставит задачу пересмотра критериев творчества, требует методологической гибридности и институциональной прозрачности. Музыкальное творчество в эпоху ИИ – это пространство, где человек сохраняет ключевую роль смыслообразователя, а алгоритм становится расширением творческого воображения, новым партнёром в диалоге о форме и смысле. В практическом плане это означает необходимость интеграции философии техники, интонационно-семантического анализа и *computational creativity* в единую методологию, а в культурном – уважение к локальным традициям и ответственность перед слушателем и сообществом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Соколов А. Н. Музыка как вид искусства. – М.: Музыка, 1995. – 212 с.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // *Время и бытие*. – М.: Республика, 1993. – С. 50–87.
5. Boden M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. – 2nd ed. – London: Routledge, 2004. – 344 p.
6. Briot J.-P., Hadjeres G., Pachet F. *Deep Learning Techniques for Music Generation*. – Cham: Springer, 2020. – 284 p.
7. Carnovalini F., Rodà A. *Computational Creativity and Music Generation Systems: An Introduction to the State of the Art* // *Frontiers in Artificial Intelligence*. 2020. Vol. 3. Art. 14.
8. Dhariwal P., Jun H., Payne C., Kim J. W., Radford A., Sutskever I. *Jukebox: A Generative Model for Music* // arXiv:2005.00341, 2020.
9. Magenta Team (Google). *Magenta project*. – 2016–. (online resource).
10. Cope D. *Experiments in Musical Intelligence*. – Madison: A-R Editions, 1996.
11. Rowe R. *Machine Musicianship*. – Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
12. Collins N. *The Cambridge Companion to Electronic Music*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
13. Jordanous A. *Evaluating Computational Creativity: A Standardised Procedure for Evaluating Creative Systems and Its Application*. – PhD Thesis, University of Kent, 2012.
14. Floridi L. *The Philosophy of Information*. – Oxford: Oxford University Press, 2011.
15. Manovich L. *AI Aesthetics*. – Moscow: Strelka Press, 2019.
16. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1994. (рус. пер. Маклюэн М. Понимание медиа. – М.: Канон-пресс, 2003).
17. U.S. Copyright Office. *Works Containing Material Generated by Artificial Intelligence: Policy Guidance*. – Washington, D.C., 2023.

ЕЛИБАЕВА ХАДИША ГАБДУЛИНКЫЗЫ
докторант 1 курса образовательной
программы «Инструментальное исполнительство.
Духовые и ударные инструменты»
Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой
Научный руководитель: кандидат
искусствоведения, профессор
Р.С.Нұртаза

АКУСТИЧЕСКОЕ И ЭЛЕКТРОННОЕ ЗВУЧАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

Андатпа. *Зерттеу акустикалық және электрондық дыбыстың өзара әрекеттесуін, музыкалық ойлаудың жаңа қағидаттарының қалыптасуын және аспаптың тембрлік мүмкіндіктерін кеңейтуді талдауға арналған. Ерекше назар тірі орындау мен электрондық өңдеуді біріктіретін шығармаларға, сондай-ақ орындаушының музыкалық үдерістің тең авторы ретіндегі рөліне аударылған. Пьер Шеффер, Бруно Мадерна, Кайя Саариахо, Джордж Льюис және Келли Катлиннің еңбектерін талдау негізінде қазіргі заманғы флейталық өнердің дәстүр мен инновацияны ұштастыра отырып, дыбысты көркемдік және технологиялық пайымдаудың нысанына айналдыратын жанрдың даму үрдістері айқындалды.*

Түйінді сөздер: *флейта, электроника, электроакустикалық музыка, қазіргі технологиялар, цифрлық орта, электрондық музыка.*

Аннотация. *Исследование посвящено изучению взаимодействия акустического и электронного звучания, формированию новых принципов музыкального мышления и расширения тембровых возможностей инструмента. Особое внимание уделено произведениям, объединяющим живое исполнение и электронную обработку, а также роли исполнителя как соавтора музыкального процесса. На основе анализа трудов Пьера Шеффера, Бруно Мадерны, Кайи Саариахо, Джорджа Льюиса и Келли Катлин выявлены тенденции развития жанра, где современное флейтовое искусство соединяет традицию и инновацию, а звук становится объектом художественного и технологического осмысления.*

Ключевые слова: *флейта; электроника, электроакустическая музыка, современные технологии; цифровая среда, электронная музыка.*

Abstract. *The study focuses on the interaction between acoustic and electronic sound, the formation of new principles of musical thinking, and the expansion of the instrument's timbral possibilities. Special attention is given to works that combine live performance with electronic processing, as well as to the performer's role as a co-author of the musical process. Based on the analysis of the works of Pierre Schaeffer, Bruno Maderna, Kaija Saariaho, George Lewis, and Kelly Catlin, the research identifies trends in the development of a genre in which contemporary flute art unites tradition and innovation, and sound becomes an object of both artistic and technological reflection.*

Keywords: *flute; electronics; electroacoustic music; modern technologies; digital environment; electronic music.*

Современная музыкальная палитра отличается разнообразием, динамичностью и стремительными изменениями, отражающими глобальные культурные процессы. Электронные технологии и искусственный интеллект оказывают значительное влияние на

развитие как мировой, так и казахстанской музыкальной культуры, определяя новые формы звучания. Если ранее основу музыкального искусства составляла классическое звукоизвлечение, то начиная с XX века происходит переосмысление и трансформация звукового пространства, что особенно заметно в репертуаре для флейты.

В данном контексте особую значимость приобретает инструментальное искусство, в особенности флейтовое творчество. Благодаря широким выразительным и техническим возможностям флейта занимает заметное место в современной музыке. В последние десятилетия наблюдается активное внедрение инновационных исполнительских приёмов и современных технологических средств, в частности электронных. Композиторы создают произведения для флейты и электроники, в которых формируется новое звуковое пространство и актуализируется необходимость осмысления новых понятий и терминов, связанных с взаимодействием акустической и электронной природы звука.

Быстрое развитие технологий и непредсказуемость направлений эволюции музыкальной культуры определяют особую значимость рассматриваемой темы. В условиях стремительной цифровизации художественного пространства музыка становится сферой активного взаимодействия традиционных и инновационных форм звукообразования.

Исследование направлено на раскрытие феномена современной электронной и технологически ориентированной музыки для флейты как особого художественного явления. Также оно включает определение круга её носителей – исполнителей и композиторов, чьи функции претерпевают трансформацию в условиях современного музыкального творчества, а также анализ произведений, сочетающих живое звучание и электронные элементы.

В современной практике существует широкий спектр терминов, используемых для обозначения произведений, в которых задействованы звуки, созданные или обработанные с помощью технологий. К числу наиболее распространённых относятся такие понятия как – *живая электроника, электронная музыка, конкретная музыка, компьютерная музыка, электроакустическая музыка*, различающиеся по степени взаимодействия акустического и электронного звукового материала.

Данный вопрос неоднократно становился предметом внимания зарубежных исследователей как Джоел Чадаб в работе «*Electric sound: The Past and Promise of Electronic Music*», Том Холмс в «*Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*», Питер Манинг в «*Electronic and Computer Music*», стремившихся определить содержание и границы этих понятий. В настоящем исследовании используется термин *электроакустическая музыка (electroacoustic music)* в трактовке С. Л. Бэссингтуэйт, представленной в её докторской диссертации «*Electroacoustic Music for the Flute*». Учёный определяет электроакустическую музыку как произведения, в котором один или несколько исполнителей на акустических инструментах взаимодействуют с электронно созданными звуками. Таким образом, ключевой особенностью данного жанра является сочетание живого исполнительства и звука, произведённого электронными средствами – компьютером или иной технологической установкой.

Появление и развитие электроакустической музыки следует рассматривать в историческом контексте, поскольку данное явление находится в тесной взаимосвязи с эволюцией мировой культуры и научно-технического прогресса. Развитие звуковых технологий – от изобретения магнитофонной ленты и средств звукозаписи до появления персональных компьютеров, и цифровых аудиосистем – стало основой формирования нового звучания.

Особое значение в становлении и развитии электроакустической музыки для флейты имеют композиторы, сыгравшие ключевую роль в формировании данного направления. Начиная с середины XX века, они продемонстрировали готовность к художественному эксперименту, исследуя новые формы звучания и способы взаимодействия акустического инструмента с электронными средствами. Их поиски способствовали расширению тембрового диапазона флейты и формированию новых принципов музыкального мышления.

Так, например, творчество Пьера Шеффера (род.1910, Франция) сыграло ключевую роль в становлении и развитии электроакустической музыки. Именно Шеффер считается основоположником конкретной музыки²² (*musique concrète*), которая заложила основы для последующего формирования новых композиторских и технологических подходов в звуковом искусстве.

В рамках его концепции звуковой материал рассматривается не как результат традиционного музыкального исполнения, а как объект акустического исследования и художественной трансформации. Звуки подвергаются различным видам обработки – включая методы аналоговой и цифровой трансформации аудиосигнала, монтаж и комбинирование с помощью магнитофонных и электронных технологий. В результате создаются композиции, построенные по принципу звукового коллажа, в которых в качестве исходных источников могут использоваться записи музыкальных инструментов, человеческого голоса, звуков природной среды, а также синтезированные и компьютерно-обработанные звуки [8, 21].

Результатом деятельности Пьера Шеффера стало основание исследовательского центра *Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC)*, в котором принимали участие такие выдающиеся музыканты и композиторы, как Пьер Анри, Люк Феррари, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Эдгар Варез и Янис Ксенакис.

Одним из первых примеров музыки с электронной обработкой является произведение Пьера Шеффера «*Variations sur une Flûte Mexicaine*» (1949), в котором впервые были использованы звуки флейты, подвергшиеся электронной трансформации. В 1952 году значительный вклад внес Бруно Мадерна, создавший сочинение «*Musica su Due Dimensioni*» («Музыка в двух измерениях») для флейты, ударных и магнитофонной ленты. Это произведение считается первым опытом интеграции живого звучания флейты и электроники в едином художественном пространстве. В том же году, в США, Отто Лёнинг представил работы «*Fantasy in Space*» и «*Low Speed*», основанные на обработанных записях звуков флейты. Эти опыты обозначили переход к новому пониманию инструмента как источника акустического материала для электронного преобразования [1, 28].

Следующий важный этап связан с развитием компьютерных технологий. В 1984 году композитор Барри Верко создал произведение «*Synapse II*» для флейты и компьютера, ставшее первым опытом синхронизации живого исполнения с электронным сопровождением в реальном времени, использующим систему отслеживания высоты звука. Это сочинение открыло путь к новым формам интерактивного взаимодействия исполнителя и цифровой среды, определив дальнейшие направления развития электроакустической музыки для флейты.

В флейтовом репертуаре современности существует значительное количество произведений, написанных для флейты и электронно-созданных звуков. Всё больше композиторов проявляют интерес к использованию электроники в различных формах, исследуя, каким образом эта среда расширяет творческие возможности. К примеру, произведение Карлхайнц Штокхаузена (род.1928, Германия) «*Tierkreis*» для флейты и электроники, Ф.Манури (род.1952, Франция) «*Jupiter*» для флейты и электроники, Джордж Льюис (род.1952, США) «*Emergent*» для флейты и электроники и др. Электроакустическая музыка соединяет почти безграничные возможности компьютерного звука с живым присутствием и энергией исполнителя [7].

В исполнительской практике различают два основных типа электронного сопровождения – фиксированную и живую электронику. В первом случае используется

²² **Конкретная музыка** (фр. *musique concrète*) представляет собой направление музыкальной композиции, основанное на использовании записанных звуков в качестве исходного звукового материала.

заранее записанный звуковой материал, созданный с помощью магнитофонной ленты или компьютерных программ, неизменный во время исполнения. Второй тип, живая электроника (live electronics), предполагает интерактивное взаимодействие между исполнителем и системой обработки звука в реальном времени. В таких произведениях компьютер реагирует на параметры живого исполнения – высоту тона, динамику или артикуляцию – что придаёт каждой интерпретации уникальность и неповторимость [3].

Чаще в произведениях с живой электроникой техническим оборудованием управляет отдельный человек, регулируя музыкальный процесс. Такого специалиста принято называть исполнителем live electronics или саунд-дизайнером, а также ассистент, если исполнитель сам владеет всей техникой. В академическом контексте это музыкант, который в реальном времени осуществляет обработку, пространственное распределение звука, взаимодействуя с акустическим исполнителем. Его деятельность предполагает владение цифровыми технологиями, аудиопрограммами (Max/MSP, Ableton Live и др.) и творческое участие в формировании художественного образа произведения.

Исполнение произведений, основанных на применении живой электроники, требует от исполнителя не только музыкальной, но и технической подготовки, поскольку качество звучания и взаимодействие между акустическим и электронным звуком напрямую зависят от корректной организации оборудования и программного обеспечения.

В стандартную конфигурацию, необходимую для исполнения произведений данного типа, входит персональный компьютер (чаще всего ноутбук), расположенный на сцене или за её пределами. В некоторых случаях управление электронной частью осуществляется не самим исполнителем, а ассистентом, который отвечает за запуск и остановку программных патчей, а также за контроль уровней звукового сигнала.

Как отмечает композитор и исполнитель Келли Катлин, наиболее распространённым программным обеспечением, применяемым для реализации живой электроники, является Max/MSP/Jitter – визуальный язык программирования, разработанный компанией *Cycling '74*. Данная программа позволяет создавать и управлять интерактивными аудиопроцессами в реальном времени [3].

Из выше сказанного следует что, исполнение электроакустической музыки требует специального технического оснащения. Как правило, в него входят динамический микрофон со стойкой, кабель XLR, а также аудиоинтерфейс, обеспечивающий соединение микрофона с компьютером и преобразование аналогового сигнала в цифровой формат. Для акустического воспроизведения и пространственной диффузии звука используется акустическая система (мониторные или концертные колонки), направленная в сторону аудитории, а при необходимости – мониторный динамик, ориентированный на исполнителя для поддержания точного взаимодействия с электронной партией [7].

Следовательно, для создания подобных произведений требуется владение специализированными программными средами и технологиями, а также понимание принципов цифровой обработки звука (Digital Signal Processing, DSP). Композитор должен обладать базовыми знаниями в области акустики, синтеза и трансформации звука, уметь работать с аудиопотоками и разбираться в логике взаимодействия звуковых сигналов.

Особенностью современного этапа развития электроакустической музыки является то, что инициаторами её создания часто выступают сами исполнители, стремящиеся расширить выразительные возможности своего инструмента. Так, например, флейтистка и композитор Кайя Саариохо (род.1952, Финляндия) создала произведение «*Noa Noa*» для флейты и электроники, где взаимодействие акустического и электронного звучания раскрывает новые тембровые и пространственные измерения инструмента. Аналогичный подход демонстрирует Элисон Логгинс-Халл (род.1982, США) в произведении «*Pray*» для флейты и электроники, в котором электронная обработка становится неотъемлемой частью музыкального повествования.

Современная исполнительница и композитор Келли Катлин (США) представляет собственный авторский проект – альбом «*Backstory*», в котором объединены принципы живой

электроники и фиксированных медиа. В данных сочинениях реализуется тенденция к синтезу исполнительской и композиторской деятельности, где исполнитель становится активным участником звукового моделирования, а сама флейта – инструментом как акустического, так и цифрового творчества.

Особенностью исполнения подобного репертуара является применение расширенных исполнительских техник (*extended techniques*), необходимых для органичного взаимодействия флейтового тембра с электронной средой. Эти приёмы позволяют исполнителю выходить за пределы традиционного звукоизвлечения и приближать акустический инструмент к звуковым возможностям цифровых технологий.

Современное флейтовое искусство отражает значительные изменения, связанные с развитием технологий и появлением новых звуковых форм. В условиях цифровизации флейта выступает не только как традиционный инструмент, но и как средство формирования нового звукового пространства, в котором соединяются акустическая и электронная природа звука.

Эволюция флейтового репертуара от середины XX века до настоящего времени показывает стремление композиторов и исполнителей к эксперименту и расширению выразительных возможностей инструмента. Электроакустическая музыка стала одной из ключевых форм современного музыкального творчества, объединяющей живое исполнение и электронно обработанный звук.

Историческая линия – от экспериментов Пьера Шеффера и Бруно Мадерны до произведений Кайи Саариано и Джорджа Льюиса – демонстрирует постепенное формирование нового композиторского подхода. Современная электроакустическая музыка предполагает от композиторов и исполнителей владение современными цифровыми технологиями, специализированными программными средами и принципами звуковой обработки. Эффективное использование этих средств обеспечивает создание и реализацию произведений, в которых взаимодействие акустического и электронного звука становится ключевым элементом художественного замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bassingthwaite S. L. *Electroacoustic Music for the Flute* : дис. ... докт. муз. искусств. – Seattle : University of Washington, 2002. – 197 с.
2. **Chadabe, J.** *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. – Upper Saddle River, NJ : Prentice-Hall, 1997. – 394 p.
3. Catlin K. *Equipment Guide for Electroacoustic Flutists [Электронный ресурс]* / K. Catlin. – Режим доступа: <https://kellycatlin.com/equipment>, свободный.
4. **Holmes, T.** *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. New York: Routledge, 2008. p. 345.
5. **Manning, P.** *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 266.
6. Schaeffer, P. *À la recherche d'une musique concrète*. – Paris : Seuil, 1952. – 380 p.
7. Yan, Zixuan. *A Performance Guide to George Lewis's "Emergent" for Flute and Electronics [Doctoral Dissertation, University of Miami]*. University of Miami, 2022. – 59 p. – Retrieved from <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Performance-Guide-to-George-Lewis/991031690019602976/filesAndLinks?index=0>
8. Лаврова, С. “К понятию ‘звуковой объект’ в музыкальной теории и композиторской практике конца XX – начала XXI века”. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 13, no. 1 (2023): 20–39. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>

5-СЕКЦИЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЙ БИЛИМ БЕРУ ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКА

СЕКЦИЯ 5. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПЕДАГОГИКА

ДОСАНОВА КАМИЛА КАИРОВНА

кандидат педагогических наук

профессор кафедры «Музыковедение и композиция»

Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой

МЕЖКУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация. Мақалада Қазақстандағы жоғары музыкалық білімнің дамуының жүйелік факторы ретінде мәдениеттер арасындағы өзара әрекеттесу феномені зерттеледі. Болашақ педагог-музыкантты жаһандану және қазіргі қоғамның мәдени әртүрлілігі жағдайында даярлаудың концептуалдық және әдіснамалық негіздері қарастырылады. Жеке тұлғаның мәдениетаралық құзыреттілігін, төзімділігін және мәдени өзіндік танымын қалыптастыруға бағытталған оқу процесіне ұлттық музыкалық дәстүрлер мен әлемдік көркемдік тәжірибені интеграциялаудың қажеттілігі негізделді.

Отандық және шетелдік тәжірибенің салыстырмалы-аналитикалық талдауы жүргізіліп, музыкалық білім беру практикасына мәдениеттанулық, аксиологиялық және құзыреттілік тәсілдерін жүзеге асыру ерекшеліктері айқындалды. Мақалада Қазақстан жоғары оқу орындарындағы музыкалық білім берудің мазмұнын жаңартудың бағыттары ұсынылады. Бұл бағыттар болашақ педагог-музыканттың тұлғасын тәрбиелеуге, яғни мәдениеттердің нәтижелі диалогына қабілетті, рухани дәстүрлерді сақтап, оқытудың инновациялық түрлерін дамытуға бағытталған.

Түйінді сөздер: музыкалық білім, педагог-музыкант, мәдениетаралық өзара әрекеттесу, кәсіби даярлық, Қазақстан, көпмәдениетті орта.

Аннотация. В статье исследуется феномен межкультурного взаимодействия как системообразующий фактор развития высшего музыкального образования в Казахстане. Рассматриваются концептуальные и методологические основы подготовки будущего педагога-музыканта в условиях глобализации и культурного многообразия современного общества. Обосновывается необходимость интеграции национальных музыкальных традиций и мирового художественного опыта в образовательный процесс вуза, направленного на формирование межкультурной компетентности, толерантности и культурной идентичности личности.

Проведен сравнительно-аналитический анализ отечественного и зарубежного опыта, выявлены особенности реализации культурологического, аксиологического и компетентностного подходов в практике музыкального образования. В статье предлагаются направления обновления содержания вузовского музыкального образования Казахстана, ориентированные на воспитание личности будущего педагога-музыканта, способного к продуктивному диалогу культур, сохранению духовных традиций и развитию инновационных форм обучения.

Ключевые слова: музыкальное образование, педагог-музыкант, межкультурное взаимодействие, профессиональная подготовка, Казахстан, поликультурная среда.

Abstract. The article explores the phenomenon of intercultural interaction as a systemic factor in the development of higher musical education in Kazakhstan. It examines the conceptual and methodological foundations for preparing future music teachers in the context of globalization and the cultural diversity of modern society. The necessity of integrating national musical traditions with

global artistic experience into the university educational process is substantiated, aiming to develop students' intercultural competence, tolerance, and cultural identity.

A comparative-analytical review of domestic and international experience is conducted, highlighting the features of implementing cultural, axiological, and competency-based approaches in musical education practice. The article proposes directions for updating the content of university music education in Kazakhstan, aimed at fostering the personality of a future musician-teacher who is capable of engaging in productive intercultural dialogue, preserving spiritual traditions, and developing innovative forms of teaching.

Keywords: *musical education, music teacher, intercultural interaction, professional training, Kazakhstan, multicultural environment.*

Современная образовательная ситуация в Казахстане характеризуется активными процессами глобализации и интеграции в мировое образовательное пространство. В этих условиях особое значение приобретает развитие межкультурного взаимодействия, которое обеспечивает диалог культур, взаимопонимание и формирование толерантной личности. Межкультурное взаимодействие рассматривается не только как фактор социализации студента, но и как стратегический компонент подготовки педагогов, способных работать в поликультурной образовательной среде.

Музыкальное образование, обладая мощным культурным и духовным потенциалом, выступает не только как средство художественного воспитания, но и как инструмент формирования ценностного отношения к культуре своего народа и культурным традициям других этносов. В отличие от других форм искусства, музыка имеет уникальную способность преодолевать языковые, национальные и социальные барьеры, создавая пространство эмоционального и интеллектуального общения между представителями различных культур. В контексте высшего музыкально-педагогического образования это делает межкультурное взаимодействие ключевым компонентом формирования профессиональной компетентности будущего педагога-музыканта.

Для системы высшего музыкально-педагогического образования это особенно важно, поскольку именно в вузах закладываются основы профессиональной и культурологической компетентности будущего педагога. От уровня его подготовки зависит, насколько эффективно он сможет воспитывать подрастающее поколение в духе уважения к культурному многообразию и общечеловеческим ценностям. Программа обучения будущих учителей музыки должна формировать не только профессиональные навыки, но и межкультурную чувствительность, способность к эмпатии, умение интегрировать традиции различных народов в образовательный процесс.

Таким образом, актуальность исследования определяется необходимостью осмысления межкультурного взаимодействия как системообразующего фактора в развитии музыкально-педагогического образования Казахстана.

Цель статьи заключается в выявлении роли межкультурного взаимодействия в формировании профессиональной компетентности будущего педагога-музыканта и определении перспектив развития высшего музыкально-педагогического образования в Казахстане.

Методологическая основа исследования формируется на междисциплинарном синтезе философских, культурологических, педагогических и музыкально-эстетических подходов, что позволяет рассматривать музыкальное образование как динамичную систему духовно-культурного взаимодействия.

Культурологический подход (М.С.Каган, Б.С.Гершунский) – рассматривает музыкальное образование как процесс приобщения личности к ценностям национальной и мировой художественной культуры.

Аксиологический подход (В.М.Соколова, А.И.Щербакова) – определяет музыкальное воспитание как систему формирования ценностных ориентаций, духовных смыслов и

эстетических идеалов личности, способной к осознанию собственной культурной идентичности.

Компетентностный подход (А.В.Хуторской, Э.Ф. Зеер, В.И.Байденко) – направлен на развитие у будущего педагога совокупности профессиональных, коммуникативных и межкультурных компетенций, обеспечивающих готовность к педагогической деятельности в поликультурной образовательной среде.

Для анализа образовательных программ и концепций казахстанских исследователей (М.Х.Балтабаев, Ш.Б.Кульманова, А.И.Раимбергенов и др.) применялся контент-анализ, что позволило выявить основные тенденции в формировании поликультурной компетентности у студентов. Сравнительно-аналитический метод использовался для сопоставления отечественных и зарубежных моделей музыкально-педагогического образования, выявления их общих и уникальных черт и выявления успешных практик, пригодных для адаптации в казахстанских условиях.

Таким образом, методологическая база исследования направлена на раскрытие взаимосвязи между музыкальной культурой, личностным развитием педагога и процессом формирования межкультурной компетентности, что обеспечивает целостное понимание задач современного музыкального образования в Казахстане.

Проблемы взаимодействия культур были предметом изучения философии, эстетики и педагогики на протяжении веков. В трудах Аристотеля, Конфуция, Платона, Сократа, а позднее – Гегеля, Канта, Бахтина, Бердяева, Данилевского, а также казахстанских мыслителей Аль-Фараби, И.Алтынсарина, М.Ауэзова, А.Байтурсынова подчеркивалась идея гармоничного сосуществования культур как условия духовного прогресса человечества.

В современных исследованиях философии образования межкультурное взаимодействие рассматривается как важнейшее условие социализации личности и формирования её культурной идентичности [4, 5]. В контексте музыкального образования этот процесс проявляется в способности педагога понимать, интерпретировать и передавать ценности различных музыкальных культур.

Активное развитие казахского музыковедения послужило стимулом для изучения музыкальной культуры родственных народов, проживающих на территории Казахстана. Так, уйгурскую музыку исследовала Т.Алибакиева, корейскую – Тен Чу, татарскую – Р.Валиулина и другие. Вопросы межкультурного взаимодействия в современном образовательном процессе были рассмотрены в работах казахстанских ученых М.Х. Балтабаева, Б.Е.Каировой, Ш.Б.Кульмановой, А. и С.Раимбергеновых, К.А.Строкова и др. Современные тенденции в педагогическом образовании ориентируют вузы на формирование у студентов не только профессиональных навыков, но и культурной, коммуникативной и этнокультурной компетентности. В структуре подготовки будущего учителя музыки межкультурное взаимодействие реализуется через следующие компоненты:

- изучение музыкальных культур народов Казахстана и мира;
- формирование способности к диалогу культур в процессе творческой деятельности;
- развитие толерантности и эмпатии в поликультурной образовательной среде;
- освоение методов музыкального воспитания с учётом этнокультурного контекста.

Ю.Б.Алиев подчеркивал, что педагог-музыкант должен обладать диалектическим мышлением, способным к всестороннему осмыслению музыкально-педагогической действительности и её трансформации в соответствии с культурными особенностями аудитории [1]. В своих исследованиях А.Р.Раимкулова развивает теоретические основы формирования национальных композиторских школ, акцентируя внимание на необходимости рассмотрения их в контексте межкультурного взаимодействия [3]. Подобный подход способствует более глубокому осмыслению процессов взаимовлияния культур и находит практическое применение в образовательной деятельности вуза - при изучении творческих

биографий композиторов разных национальных школ и комплексном анализе их музыкальных произведений.

Музыка, будучи универсальным языком человеческого общения, позволяет устанавливать эмоциональные и духовные связи между представителями различных культур. В вузовской подготовке будущих педагогов музыка становится инструментом формирования уважительного отношения к иной культуре.

Программы по музыкальному воспитанию («Музыка», «Елимай», «Мурагер» и др.) отражают идею диалога культур через совместное освоение национальных и мировых музыкальных традиций. В учебной программе, разработанной Ш.Б. Кульмановой, особое внимание уделяется изучению музыкального наследия казахского народа и культур народов, проживающих на территории Казахстана. Изучение этих программ способствует не только расширению музыкального кругозора студентов, но и формированию у них культурной гибкости и способности воспринимать музыку как универсальное средство общения.

Л.С.Майковская утверждала, что основой этнокультурной толерантности является позитивная этническая идентичность, формируемая по принципу: «от постижения музыки своего народа - к восприятию музыки народов мира» [2]. В условиях вуза этот принцип реализуется через дисциплины «История музыки», «Методика музыкального образования», «Исполнительское мастерство учителя музыки». Будущий педагог овладевает не только академическим музыкальным наследием, но и традициями фольклора, современными этнофьюжн-направлениями, воспринимая их как проявление диалога культур. Такой подход формирует у студентов целостное музыкально-художественное мышление, основанное на признании и уважении культурного многообразия.

Современные преобразования в сфере образования требуют интеграции традиций и инноваций. Среди перспективных направлений можно выделить:

- разработку интеркультурных образовательных программ, соединяющих национальные и мировые музыкальные традиции;
- внедрение цифровых технологий (виртуальные концерты, мультимедийные курсы, онлайн-ансамбли), расширяющих межкультурную коммуникацию;
- развитие академической мобильности студентов и международных музыкально-педагогических проектов;
- усиление научно-исследовательской составляющей подготовки студентов, направленной на изучение этномузыкологии, педагогики искусства.

Реализация этих направлений позволит формировать нового типа педагога-музыканта - творческого, способного к профессиональному диалогу и к воспитанию поликультурной личности учащегося. Будущий педагог будет обладать не только высоким уровнем профессионализма, но и готовностью использовать музыку как средство межкультурной коммуникации, интегрируя образовательные и культурные практики разных стран.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие обобщения:

- межкультурное взаимодействие является стратегическим направлением развития современного высшего музыкально-педагогического образования;
- музыкальное искусство выступает универсальным средством формирования толерантности, духовности и уважения к культурному многообразию;
- профессиональная подготовка учителя музыки должна базироваться на культурологическом, аксиологическом и компетентностном подходах;
- в вузовской практике важно сочетать национальные традиции и мировые культурные ценности, реализуя принцип диалога культур;
- перспективы развития музыкального образования связаны с внедрением инновационных технологий, интернационализацией и развитием интеграционных программ.

Межкультурное взаимодействие в системе музыкального образования не только способствует развитию профессиональных качеств будущего педагога, но и формирует его как личность, способную к духовному и культурному творчеству. Внедрение межкультурной парадигмы в высшее музыкально-педагогическое образование Казахстана создаёт основу для

формирования нового поколения педагогов, способных эффективно работать в поликультурной образовательной среде и формировать у студентов ценностное отношение к разнообразию культур, укрепляя тем самым культурное и духовное развитие общества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю.Б. Алиев Ю.Б. Дидактические основы модернизации содержания курса «Методика школьного музыкального образования». - М.: МПГУ, 1991.
2. Майковская Л.С. Ценностная сущность толерантности в контексте этнокультурной парадигмы музыкального образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - №3 (24), 2008.
3. Раимкулова А.Р. Межкультурное взаимодействие и предпосылки развития казахстанской композиторской школы // Педагогика и психология /Научно-методический журнал. Казахский национальный педагогический университет имени Абая - №3(40), 2019. - 233с.
4. Тайсина Э.А. Межкультурная коммуникация как важная цель современной философии //Вестник Самарского государственного технического университета. Серия «Философия». - №2(3), 2020. - С.6-34 <https://journals.eco-vector.com/2658-7750/article/view/82822>
5. Черникова В.Е. Диалог как приоритетная стратегия межкультурного взаимодействия в условиях новых ориентиров // Общество: философия, история, культура. - №3, 2024. - С.141-147. <https://sciup.org/149145348>

КАЛИАКБАРОВА ЛЯЙЛЯ ТОКЕНОВНА

кандидат педагогических наук (PhD), профессор кафедры кобыза и баяна
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы,
ИМАШЕВА АЙГУЛЬ ТИЛЛЯБЕКОВНА
кандидат педагогических наук (PhD), доцент кафедры
«Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории им.Курмангазы

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ СВЯЗЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье рассматриваются инновационные методы реализации междисциплинарных связей в музыкальном образовании Казахстана. Особое внимание уделено интеграции музыки с другими школьными дисциплинами, использованию цифровых технологий и проектных методов обучения. Раскрывается значение междисциплинарного подхода для формирования творческой личности и культурной идентичности учащихся.

Одним из ключевых направлений модернизации является реализация междисциплинарных связей – важного условия формирования целостного мировоззрения учащихся и повышения эффективности обучения. Как показывает практика, применение актуальных инновационных методов на музыкальных занятиях способствуют повышению качества музыкального образования и развитию критического, художественного и креативного мышления школьников. Дальнейшее развитие музыкального образования в Казахстане должно опираться на цифровизацию, международное сотрудничество и поддержку педагогических инноваций.

Ключевые слова: музыка, культура, образование, музыкальная педагогика, междисциплинарные связи, инновационные методы, творческое развитие, Казахстан.

Аңдатпа. Мақалада Қазақстанның музыкалық білім беруіндегі пәнаралық байланыстарды іске асырудың инновациялық әдістері қарастырылады. Музыканы басқа мектеп пәндерімен біріктіруге, цифрлық технологиялар мен оқытудың жобалық әдістерін қолдануға ерекше назар аударылады. Оқушылардың шығармашылық тұлғасы мен мәдени бірегейлігін қалыптастыру үшін пәнаралық тәсілдің маңыздылығы ашылады.

Жаңғыртудың негізгі бағыттарының бірі пәнаралық байланыстарды іске асыру болып табылады – оқушылардың тұтас дүниетанымын қалыптастырудың және оқытудың тиімділігін арттырудың маңызды шарты. Тәжірибе көрсеткендей, музыкалық сабақтарда өзекті инновациялық әдістерді қолдану Музыкалық білім беру сапасын арттыруға және оқушылардың сыни, көркемдік және шығармашылық ойлауын дамытуға ықпал етеді. Қазақстанда музыкалық білім беруді одан әрі дамыту цифрландыруға, халықаралық ынтымақтастыққа және педагогикалық инновацияларды қолдауға негізделуі тиіс.

Түйінді сөздер: музыка, мәдениет, білім, музыкалық педагогика, пәнаралық байланыстар, инновациялық әдістер, шығармашылық даму, Қазақстан.

Abstract. The article discusses innovative methods of implementing interdisciplinary connections in music education in Kazakhstan. Special attention is paid to the integration of music with other school disciplines, the use of digital technologies and project-based teaching methods. The importance of an interdisciplinary approach for the formation of a creative personality and cultural identity of students is revealed.

One of the key areas of modernization is the implementation of interdisciplinary connections, an important condition for the formation of a holistic worldview of students and improving the effectiveness of learning. As practice shows, the use of relevant innovative methods in music lessons contributes to improving the quality of music education and the development of critical, artistic and creative thinking among schoolchildren. The further development of music education in Kazakhstan should be based on digitalization, international cooperation and support for pedagogical innovations.

Keywords: music, culture, education, music pedagogy, interdisciplinary relations, innovative methods, creative development, Kazakhstan.

Культура Казахстана нацелена на интеграцию в международное пространство, с учетом современных тенденций в сфере культуры и музыкального образования. Современная система музыкального образования Казахстана переживает этап активного обновления, связанный с цифровизацией, гуманизацией и интеграцией образовательных процессов. Все более актуально звучит вопрос о всестороннем творческом воспитании подрастающего поколения, которое будет представлять Новый Казахстан. Так, Президент РК К.К. Токаев, выступая с докладом в 2022 году перед народом подчеркнул, что «нельзя забывать о культурной, образовательной составляющей развития. Образованные граждане более конкурентны в масштабах страны, имеют больше шансов на успех и достойную жизнь...» [1].

Авторы согласны, что необходимо взглянуть на музыкальное образование в школах республики как на значимый предмет наряду с литературой, языками, грамматикой и другими. К сожалению, в ряде общеобразовательных школ Казахстана сохраняется отношение к урокам музыки как развлекательным. А именно обучение музыке, искусству, прекрасному создает ценностные ориентиры в современном обществе. Соприкосновение детей с качественной музыкой помогает в формировании у молодежи социально-культурных и нравственных приоритетов. Актуальные задачи приобщения учеников к высокому искусству все больше встают перед педагогами-музыкантами.

Музыкальное образование сегодня выходит за рамки традиционного освоения нотной грамоты и исполнения. Оно становится средством интеграции знаний из различных областей – литературы, истории, изобразительного искусства, информатики и даже естественных дисциплин. Решение вопросов в рамках обучения музыке школьников

Казахстана способствует в воспитании эстетизации и гуманизации учебно-воспитательного процесса детей и молодежи как будущих представителей Независимого Казахстана.

Одной из значимых современных проблем в музыкальном образовании школьников является «межпредметное образование», которое до настоящего времени практически не рассматривалось учеными-музыкантами страны. Вместе с тем среди исследователей-музыкантов разных стран, которые посвятили свои работы изучению проблем педагогики и методики музыкального образования, можно отметить ученых таких, как: Э.Б.Абдуллин [4], О.А.Абдуллина [5], Л.Т.Калиакбарова [6], Ж.А. Кульжанова [7] и многие другие. Учителю музыки недостаточно иметь только узкопрофессиональные знания о преподавании музыки, необходимо обладать багажом знаний по различным общеобразовательным предметам. Используя тесные взаимосвязи музыки и разных школьных предметов, безусловно, можно достичь развития интеллектуальной активности школьников в рамках обучения музыке.

Вышесказанное подтверждает, что существует противоречие между сложившейся традиционной практикой музыкального обучения учащихся в общеобразовательных школах республики и важнейшим значением использования межпредметных связей, как эффективного способа их развития, мышления, творчества. Данная проблема обусловила выбор темы нашей статьи.

Как известно, понятие *междисциплинарности* в педагогике подразумевает объединение знаний и методов из разных предметов для формирования у учащихся комплексного понимания изучаемых явлений. В музыкальном образовании это проявляется через интеграцию с литературой и историей; использование математических закономерностей в музыке; взаимосвязь с изобразительным искусством; применение технологий и медиаресурсов для расширения музыкального восприятия.

Межпредметные связи – это согласованное изучение разных школьных предметов, которое способно отразить в обучении подрастающего поколения процесс интеграции различных наук. Взаимосвязь схожих по содержанию предметов, обеспечит повышение качества знаний; подготовит школьников к практическому применению данного предмета; расширит кругозор и мировоззрение. Использование тесных взаимосвязей музыки и различных дисциплин, на наш взгляд, поможет обогатить функциональную грамотность учеников, а также повысит их интеллектуальную активность.

Современная дидактика провозглашает принцип целостного отражения науки в содержании обучения. То есть, это определенная система знаний, методов, деятельности, в единстве с системой отношений с различными формами общественного сознания и практики. И межпредметные связи можно отнести к актуальным способам раскрытия содержания обучения в целом.

Какие инновационные методы возможны для реализации междисциплинарных связей?! Прежде всего, это *метод Проектов* (проектный), где учащийся самостоятельно исследует взаимосвязь между музыкой и другими предметами. А также, *цифровые технологии и мультимедийные ресурсы*. Это использование интерактивных платформ (YouTube Education, LearningApps, Chrome Music Lab), где школьник может проводить взаимосвязь между музыкальными и визуальными образами, делает анализ произведений в цифровом формате. В Казахстане активно развиваются онлайн-ресурсы и электронные учебники, что способствует доступности музыкального контента. К тому же, возможно совмещение музыки с наукой, инженерией, технологией, искусством и математикой (STEAM), что позволяет учащимся развивать аналитическое и креативное мышление.

Для эффективности и динамичности процесса обучения важно педагогам-музыкантам в своей работе использовать *цифровые платформы, игровые и интерактивные методы* (музыкальные викторины, квесты, цифровые симуляции), инклюзивные и культурно-ориентированные практики. Для формирования у школьников толерантности и межкультурной компетентности необходимо связывать музыку с историей и культурой разных народов (*кросс-культурный проект*). Междисциплинарный подход позволяет учитывать национальные особенности Казахстана. Например, изучение казахских кюев и

песен в контексте истории и литературы развивает чувство этнокультурной принадлежности, и уважения к наследию народа.

Использование *арт-педагогических технологий* (арт-терапия, музыкальный импровизационный тренинг и театрализация) способствуют самовыражению учащихся и формированию эмоционального интеллекта.

К сожалению, многие имеющиеся трактовки в исследованиях о межпредметных связях, не описывают их влияние и значение на процесс обучения музыке учащихся. Вместе с тем, на уроках музыки в школах республики межпредметные связи – важнейшее средство познавательной деятельности школьника средствами музыки.

Как показывает практика, школьники разных уровней проявляют особый интерес к учебной информации. Важно правильно подобрать музыкальный материал с учетом возрастных особенности детей. Нельзя забывать, о доступности материала, о наличии определенных музыкальных навыков.

В ходе опытно-экспериментальной работы в рамках прохождения производственной практики будущих педагогов музыки (студентов консерватории), авторы предложили собственное понятие о межпредметных связях в музыкальном обучении. Мы представляем данный вид связей следующим образом: *«межпредметные связи – это согласованное освоение различных учебных дисциплин в интеграции с музыкой. Такие связи способствуют расширению мировоззрения, художественно-эстетического воспитания школьников и познания мира».*

Межпредметные связи помогают детям представлять общую художественную картину мира, выявлять что-то особенное в музыке, литературе, живописи. Ученик начинает видеть природу, ее красоту как предмет искусства, что обогащает внутренний мир ребенка, развивает его творческое отношение к жизни.

В качестве примера приведем наш авторский урок музыки для учащихся младших классов, где реализуется принцип межпредметной связи музыки: с физкультурой, языками, грамотностью речи, художественным трудом/рисованием, познанием мира и др.

Тема урока		Композиторская музыка		
Цели урока		- знать о композиторской музыке; - знать отличие народной и композиторской песни; - как инсценировать песню; - полиязычие; - получить обратную связь.		
Ход урока				
Этап урока/ время	Действия педагога	Действия ученика	Оценивание	Ресурсы
Начало урока 5 мин	Учитель музыкально приветствует учеников, создает эмоциональный настрой на первый урок музыки: Здравствуйте, ребята! Ученики отвечают: Здравствуйте, учитель! Включается Государственный Гимн Республики Казахстан. Ученики встают и поют.	Ученик здоровается с учителем. Встает и поет вместе со всеми	-	Ноутбук Презентация Фортепиано Аудиоматериал на диске

Основная часть 25 мин	Учитель обращается к ученикам: Дорогие ребята! В разделе «Фрукты и овощи» вы узнаете о том, что такое композиторская музыка. Выясните, что в волшебном мире балета чай, кофе и сладости могут танцевать. Послушаете музыку об овощах и фруктах. Узнаете инструменты оркестра. Выступите перед одноклассниками в роли композитора, слушателя и исполнителя. Успехов вам, дорогие ребята! Озвучивает цели урока: - знать о композиторской музыке; - знать отличие народной и композиторской песни; - как инсценировать песню; - полиязычие; - получить обратную связь. Учитель просит учеников запомнить! Композиторская музыка – это музыка, которую сочинил композитор. Он сочиняет песни, а также музыку для инструментов. Песня, у которой есть композитор, называется композиторской. Текст песни пишет поэт. Чтобы песня зазвучала, нужен исполнитель-артист. Людей, которые будут слушать, называют слушателями.	Понимает и принимает требования учителя.	Оценивается умение давать полные ответы, соотносить новые знания с практическим опытом.	Портреты композиторов
	Провести Физминутку (на выбор педагога) Предлагает выучить новые слова на трех языках: Яблоко – Алма – Apple Рассказывает, что в городе Вена, столице Австрии, есть овощной оркестр! Он называется Венский	Повторяет за учителем и запоминает новые слова на трех языках	Оценивается умение сосредоточиться и продемонстрировать запоминание новых слов	Доска, мел

	овощной оркестр (Vienna Vegetable Orchestra). Это не шутка! Музыканты сами вырезают музыкальные инструменты из натуральных овощей. Например, из огурцов делают саксофоны. Из сельдерея мастерят барабаны. Из лука-порей изготавливают скрипки. Инструменты звучат как настоящие. Музыканты оркестра играют на овощных инструментах настоящую музыку.			
	Читает стихотворение Т.Кулиновой о Казахстане «Степи большой просторы, Свет солнца золотой, Моря, озёра, горы – Всё это дом родной Казахстан – Родина моя, Край родной, любимый. Ты моя земля!» Слушание музыки Ребята, давайте послушаем казахскую народную песню «Элди -элди» - Как называются песни без автора? - А как называется песня, у которой есть автор музыки? Дает творческое задание 1. Представь, что ты – художник и нарисуй рисунок на песню «Элди-элди» 2. Что у них общего?	Понимание учебной задачи, значения новых понятий,	Предлагаемые собственные пути решения поставленной задачи, рассуждения	Учебник
	Провести Физминутку (на выбор педагога)			.
Конец урока 10 мин.	Пение. Сегодня разучим новую песню «Вкусная песня». Музыка: О. Юлтыевой, слова: А. Богатырёва. Вопросы и Задания: Что такое композиторская музыка? Что вы узнали на уроке?	Участвует в разучивании песни, прикладывает усилия Принимает участие в	Выразительность исполнения, активность участия	Песня «Вкусная песня» музыка: О. Юлтыевой слова: А. Богатырёва

	Выучить песню Инсценируй песню «Вкусная песня». Передай настроение песни. Подготовь костюмы с помощью учителя.	пении, используя имеющиеся знания.		
	Учитель предлагает ученикам поаплодировать всем вместе за активную работу на уроке. Рефлексия: «Яблоня» - Зеленое яблоко – все получилось. Желтое яблоко – было трудно. Красное яблоко – ничего не понятно.	Подводит итоги совместной работы и оценивает свои достижения на уроке.	Оценивается умение сосредоточиться и продемонстриро вать осознанность действий, собственные рассуждения	Плакат «Яблоня»

В итоге, проведенное исследование показало результативность применения на уроках музыки межпредметных связей. Школьники проявляли заметный интерес к музыке, активность, самостоятельность, давали обратную связь, искренне выражая свои эмоции и чувства, стремились познать новую информацию. Использование методических подходов на уроках музыки посредством междисциплинарных связей, оказывает благотворное влияние на мышление, творчество, интеллект школьников.

В современных школах и музыкальных образовательных учреждениях уже внедряются междисциплинарные проекты. Так, в рамках обновленных образовательных программ МОН РК акцент делается на интеграцию искусства с гуманитарными и естественными дисциплинами. Учителя активно применяют инновационные формы – цифровые концерты, выставки, музыкально-поэтические композиции, межпредметные недели искусства. Подготовка педагогов, способных применять интегративные подходы, использовать современные инновационные методы и проектные технологии заслуживают особого внимания.

Таким образом, инновационные методы реализации междисциплинарных связей открывают новые горизонты музыкального образования в Казахстане. Они способствуют формированию не только музыкальных компетенций, но и критического мышления, творческой инициативы, коммуникативных навыков. В условиях глобальных изменений именно междисциплинарное музыкальное образование становится основой формирования культурно-грамотной и гармонично развитой личности XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Токаев К.К. Выступление на заседании Мажилиса Парламента РК «Уроки трагического января». - Нур-Султан, 2022.
2. Государственная программа развития образования и науки Республики Казахстан на 2020 - 2025 годы.- Нур-Султан, 5 сентября 2020.
3. Послание Президента Республики Казахстан - Лидера Нации Н.А. Назарбаева народу Казахстана. Стратегия «Казахстан – 2050»: новый политический курс состоявшегося государства. - Астана, 14 декабря 2012.

4. Абдуллин Э.Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учебное пособие. Изд-во: Лань, Планета музыки СПб, 2014.
5. Абдуллина О.А. Педагогика и инновационные технологии в музыкальном образовании.- Алматы, 2021.
6. Калиакбарова Л.Т., Анисова Т.П., Адильбек А.Е. УМК «Музыка». - Алматы, 2022.
7. Кульжанова Ж.А. Современные тенденции музыкального образования в Казахстане. – Нур-Султан, 2023.

ОМАР НАЗЕРКЕ ОРЫНБЕКҚЫЗЫ
Қазанғап атындағы Қызылорда
жоғары музыкалық колледжінің
«Вокалдық өнер» бөлімінің оқытушысы

БОЛАШАҚ ВОКАЛИСТ ТҰЛҒАСЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ САХНАЛЫҚ ДАЙЫНДЫҚ САБАҚТАРЫНЫҢ РӨЛІ

Аңдатпа. Мақалада колледж жағдайында болашақ вокалист тұлғасын қалыптастырудағы сахналық дайындық сабақтарының рөлі қарастырылады. Автор өзінің педагогикалық тәжірибесіне сүйене отырып, студенттердің опера және оперетта жанрларындағы сахналық жұмыстарының нәтижелерін талдайды. Сабақ барысында студенттердің актерлік шеберлігі, эмоционалдық еркіндігі мен кәсіби дағдысы дамып, классикалық вокалға қызығушылығы артады. Зерттеу барысында сахналық дайындықтың шығармашылық әлеуетті ашудағы және кәсіби өсуге ықпал етудегі маңызы айқындалады.

Түйін сөздер: сахналық дайындық, колледж студенттері, вокалист, тәжірибе, кәсіби даму, шығармашылық, репертуар, актерлік шеберлік, мотивация, өнер.

Аннотация. В статье рассматривается роль занятий по сценической подготовке в формировании личности будущего вокалиста в условиях колледжа. Опираясь на собственный педагогический опыт, автор анализирует результаты сценической работы студентов в жанрах оперы и оперетты. В процессе занятий у обучающихся развиваются актёрское мастерство, эмоциональная свобода и профессиональные навыки, возрастает интерес к классическому вокалу. В ходе исследования выявлено значение сценической подготовки в раскрытии творческого потенциала и профессиональном становлении студентов.

Ключевые слова: сценическая подготовка, студенты колледжа, вокалист, опыт, профессиональное развитие, творчество, репертуар, актёрское мастерство, мотивация, искусство.

Abstract. The article examines the role of stage training classes in shaping the artistic personality of future vocalists within the college environment. Drawing on the author's teaching experience, the paper analyzes students' stage work in the opera and operetta genres. Throughout these classes, students develop acting skills, emotional freedom, and professional competence, while cultivating a deeper interest in classical vocal art. The study highlights the importance of stage training in enhancing students' creative potential and contributing to their overall professional growth.

Keywords: stage training, college students, vocalist, teaching experience, professional development, creativity, repertoire, acting skills, motivation, art.

Қазіргі заманғы музыкалық білім беру жүйесінде кәсіби вокалдық өнерді меңгерудің басты міндеттерінің бірі – болашақ вокалист тұлғасын жан-жақты қалыптастыру болып табылады. Бұл үдеріс тек техникалық дағдыларды жетілдірумен шектелмей, орындаушының

сахна мәдениетін, актерлік шеберлігін және көркем бейне жасау қабілетін дамытуды көздейді. Әсіресе, колледж деңгейіндегі кәсіби даярлық барысында сахналық дайындық сабақтары студенттердің шығармашылық әлеуетін ашуда және кәсіби бағыттылығын қалыптастыруда маңызды рөл атқарады.

Сахна – вокалист үшін тек ән айту алаңы емес, ол көрерменмен тікелей эмоционалдық және эстетикалық байланыс орнататын орта. Сондықтан сахналық дайындық сабақтары орындаушының ішкі еркіндігін, сенімділігін арттырып, музыкалық материалды көркем жеткізуге баулиды. Мұндай сабақтар студенттердің опера және оперетта жанрларындағы көріністермен жұмыс істеу арқылы актерлік, пластикалық және ансамбльдік қабілеттерін дамытады.

Қазіргі педагогикалық тәжірибе көрсеткендей, сахналық дайындық болашақ вокалистің кәсіби тұлғалық сапаларын – эмоциялық әсерлілігін, жауапкершілігін, эстетикалық талғамын және коммуникативтік дағдыларын жетілдірудің тиімді тетігі болып табылады. Осы тұрғыдан алғанда, аталған мәселені зерттеу болашақ мамандарды дайындаудағы жаңа әдістемелік тәсілдерді негіздеуге мүмкіндік береді.

Педагогикалық тұрғыдан алғанда, сахналық дайындық сабақтары студенттің жеке тәжірибесін байытып, кәсіби рефлексияны дамытады. Мұндай сабақтарда әрбір студент өз бойындағы ішкі кедергілерді жеңуге, сенімділік пен эмоционалдық еркіндікке үйренеді. Сахнада орындалатын вокалдық шығармаларды бейнелік талдау арқылы студент музыкалық мәтіннің мазмұнын терең түсініп, оны көркем интерпретациялауға машықтанады.

Сонымен қатар, сахналық дайындықтың басты педагогикалық қызметі – оқу процесін шығармашылық ізденіспен ұштастыру. Сабақ барысында студент тек орындаушы ғана емес, сонымен қатар бейне жасаушы, сахналық әрекетті ұйымдастырушы тұлға ретінде қалыптасады. Мұндай тәсіл кәсіби өзіндік сана мен эстетикалық көзқарастың дамуына жол ашады.

Осы тұрғыда орыс театрының көрнекті режиссері әрі актерлік өнер теориясының негізін қалаушы Константин Станиславскийдің ойлары ерекше мәнге ие. Ол өзінің *«Актер өз жұмысында»* («Работа актёра над собой») еңбегінде: **«Өнерді өзінде сүй, өзінді өнерде емес»** – деп жазады. Бұл қағида болашақ вокалистің кәсіби-адамгершілік ұстанымын айқындайды. Себебі сахнада шынайы орындаушылық әсер тек рухани адалдық пен образға деген шынайы сүйіспеншіліктен туады.

Станиславский жүйесіне сүйенсек, орындаушы көрерменге әсер ету үшін ең алдымен өз сезімдерін «ішкі шындық» арқылы белсендіруі тиіс. Осы әдіс сахналық дайындықта да өзекті: студент музыкалық шығарманың мазмұнын терең түсініп, кейіпкердің психологиялық жағдайын сезіну арқылы бейнені сенімді жеткізеді. Мұндай тәсіл вокалистің сахнадағы табиғилығын қалыптастырып, артық жасандылықтан арылтады.

Колледж жағдайында «Сахналық дайындық» пәнін жүргізу барысында студенттердің шығармашылық әлеуетін ашу мен кәсіби тұлғасын қалыптастыру бағытында бірқатар тәжірибелік жұмыстар жүзеге асырылды. Автордың педагогикалық тәжірибесінде студенттермен екі сахналық қойылым қойылды: қазақ музыкалық драмасының алғашқы үлгісі – Евгений Брусиловскийдің **«Айман-Шолпан»** музыкалық драмасы және француз композиторы Флоримон Эрвенің **«Түлкі бикеш»** опереттасы.

Аталған шығармалармен жұмыс жасау барысында студенттердің сахнадағы мінез-құлық мәдениеті, актерлік шеберлігі мен вокалдық орындаушылық қабілеті айқын дамыды. Әр қойылым – студент үшін жаңа тәжірибе мен өзіндік ізденістің мектебі болды. Сахнада тек ән айту ғана емес, сонымен қатар музыкалық бейнені актерлік қимыл, эмоциялық шынайылық және көрерменмен тікелей байланыс арқылы жеткізу – болашақ вокалист үшін кәсіби дамудың шешуші кезеңі болып табылады.

Жұмыс үдерісінде әр студентке жеке кейіпкерлік бейне беріліп, оның мінезін, психологиялық ерекшелігін ашуға бағытталған жаттығулар мен репетициялар өткізілді. Бұл жұмыс барысында студенттер өз бойындағы жаңа қабілеттерін танып, сахнадағы еркіндікті

сезінді. Әрине, алғашқы кезеңде қиындықтар туындады, алайда дәл осы қиындықтарды жеңу процесінде студенттер мен педагог жаңа кәсіби дағдыларға ие болды.

«Айман – Шолпан» – қазақ әдебиеті мен музыкалық мәдениетінің аса маңызды туындысы. XIX ғасырдың бірінші жартысында дүниеге келген бұл лирико-эпикалық поэмада шешендік, махаббат, батырлық пен әлеуметтік қайшылықтар сияқты тақырыптар көрініс табады. Шығармада шын тарихи тұлғалар мен халық аузындағы аңыздық элементтер шебер ұштасып, кейіпкерлер Айман, Шолпан, Көтібар, Арыстан, Маман бейнелері арқылы қазақ қоғамының тұрмыс-тіршілігі мен рухани болмысы суреттеледі.

Бұл поэманың негізінде қазақ әдебиеті мен театр өнерінің дамуына үлкен үлес қосқан Мұхтар Әуезов либреттосын жазып, ал музыкасын композитор Евгений Брусиловский жазған музыкалық драма дүниеге келді. Бұл шығарма қазақ операсының алғашқы үлгілерінің бірі ретінде танылып, ұлттық сахна өнерінің қалыптасуына зор әсер етті. Музыкалық драма поэманың негізгі идеялық өзегін сақтай отырып, ән, хор, оркестр мен би элементтерін қамтыған кең музыкалық формаға айналды.

«Айман – Шолпан» музыкалық драмасы ұлттық бояуға, халықтық музыка мен салт-дәстүр элементтеріне бай. Онда домбыра мен қобыздың әуені, халық әндерінің интонациясы, дәстүрлі би қимылдары көрініс тапқан. Белгілі би өнерінің шебері Шара Жиенқұлова осы қойылымда қазақтың ұлттық би элементтерін сахнаға енгізіп, кейін қазақ би мәдениетінің негізін қалаған «Келіншек» биін орындағаны белгілі.

Бүгінгі күнге дейін «Айман – Шолпан» – Қазақстан театрларының репертуарынан түспейтін, ұлттық рух пен көркемдік тұтастықтың айқын көрінісі болып отырған классикалық туынды. Ол тек әдеби немесе музыкалық шығарма ғана емес, қазақ халқының рухани қазынасының, мәдени мұрасының бірегей үлгісі ретінде бағаланады.

Евгений Брусиловскийдің «**Айман-Шолпан**» музыкалық драмасы – қазақ музыка мәдениетінің тарихындағы тұңғыш музыкалық драма. Бұл шығарма ұлттық музыкалық театр өнерінің қалыптасуына жол ашқан ерекше туынды ретінде мәдени маңызға ие. Автор өз тәжірибесінде дәл осы шығарманы колледж студенттерімен сахналық жұмысқа алып, заманауи оқу процесінде тарихи және көркем құндылықты сақтай отырып сахналауды мақсат етті.

Қойылымды дайындау барысында негізгі қиындықтардың бірі – клавирдің (ноталық партитураның) табылуы болды. Архив материалдарын іздеу нәтижесінде шығарманың алғашқы бөлімінің клавирі табылды, ал кейбір фрагменттер YouTube желісіндегі жазбалар арқылы тыңдалып, талданды. Осы деректерге сүйене отырып, студенттермен бірге драмаға өз интерпретациямыз жасалды. Бұл жұмыс барысында басты назар шығарманың түпнұсқалық стилін, музыкалық және драмалық құрылымын бұзбай, оның тарихи құндылығын сақтау болды.

Көптеген қазіргі заманғы театрлар «Айман-Шолпанды» режиссерлік тұрғыда жаңаша шешімдермен сахналап келеді. Алайда автордың басты мақсаты – ұлттық колорит пен қазақтың салт-дәстүрлерін барынша сақтай отырып, түпнұсқаның рухын жоғалтпау. Сол себепті студенттер сахнада қазақ тұрмыс-салтын, дәстүрлі киім үлгілерін, кейіпкерлердің ұлттық мінезін көрсетуге ерекше мән берді.

Драма қазақ тұрмысынан алынғандықтан, сол дәуірдің атмосферасын жеткізу басты міндет болды. Студенттер бұл арқылы ұлттық мәдениетті сахна тілімен бейнелеуге, музыкалық және актерлік шеберлікті үйлестіруге үйренді. Сонымен қатар, бұл жұмыс жастардың қазақ музыка өнерінің алғашқы үлгілеріне деген қызығушылығын арттырды және тарихи музыкалық мұраға құрмет сезімін қалыптастырды.

«Айман-Шолпан» музыкалық драмасын сахналау барысында ең күрделі кезеңдердің бірі – музыкалық материалды жүйелеу және қайта өңдеу болды. Шығарманың алғашқы бөлімі клавир түрінде сақталған, яғни ноталық нұсқасы қолжетімді болды. Ал екінші бөлімінде көбінесе мәтіндік нұсқа ғана болғандықтан, кей тұстарында ариозо немесе **речитативтік формаға** ұқсас эпизодтар кездеседі. Бұл ерекшелік қазақ музыкалық театрының алғашқы даму кезеңіндегі вокалдық және драмалық синтездің көрінісі болып табылады.

Сахналық бейімдеу барысында музыкалық драмаға тән ұлттық ерекшеліктерді сақтау басты назарда болды. Әсіресе, кей көріністерде **домбырамен ән айту дәстүрі** енгізілді. Бұл тәсіл арқылы қойылым қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетіне жақындатылып, ұлттық бояуы мен рухани тамыры күшейтілді. Домбыра сүйемелі көріністер сахнаға табиғилық беріп, студенттердің қазақы интонацияны сезінуіне, әуен мен сөздің үйлесімін терең ұғынуына ықпал етті.

Рөлдерді бөлу кезінде студенттердің вокалдық мүмкіндіктері мен актерлік қабілеттері ескерілді. Әр студент өзіне тән бейнелік ерекшелікті ашуға тырысып, кейіпкердің мінезін, психологиялық күйін сахнада шынайы көрсетуге ұмтылды. Қойылымда басты және қосалқы рөлдер, жағымды және жағымсыз кейіпкерлердің қатысуы ансамбльдік ойынды күшейтіп, студенттердің сахналық серіктестік мәдениетін дамытты.

Колледж жағдайында сахналық дайындық пәні аясында музыкалық драма немесе оперетта жанрындағы толыққанды спектакль қою – сирек кездесетін тәжірибе. Себебі мұндай көлемді сахналық жұмыстарды жүзеге асыру үшін студенттердің вокалдық, актерлік және ансамбльдік дайындық деңгейі жоғары болуы қажет. Қазақстанның әр аймағындағы музыкалық колледждерде сахналық дайындық сабағы жүргізілгенімен, толыққанды музыкалық қойылымды пән аясында сахнаға шығару тәжірибесі өте аз таралған.

Осы тұрғыдан алғанда, «Айман – Шолпан» музыкалық драмасы сахнаға шығару тәжірибесі студенттер үшін ерекше кәсіби мектеп болды. Бұл қойылымдарда студенттер тек вокалдық шеберлігін ғана емес, актерлік қабілетін, сахна мәдениетін, серіктеспен өзара әрекеттесу дағдыларын дамытты. Мұндай шығармашылық жұмыс олардың болашақ кәсіби өміріне үлкен серпін беріп, сахналық сенімділік пен эмоционалдық еркіндікке тәрбиеледі.

«Түлкі бикеш» – француз композиторы Флоримон Эрвенің (1825–1892) ең танымал комедиялық оперетталарының бірі. Либреттосын Анри Мельяк (Henri Meilhac) пен Альбер Мельяк (Albert Millaud) жазған. Шығарма алғаш рет 1883 жылы Париж қаласындағы *Théâtre des Variétés* сахнасында қойылып, көп ұзамай Еуропа театрларының репертуарында кеңінен таралды.

Опереттаның мазмұны жеңіл юморға, өмірлік қарама-қайшылықтар мен әлеуметтік сатираға құрылған. Негізгі сюжет сыңары екіжақты өмір сүретін музыкалық кейіпкердің айналасында өрбиді: бір жағынан – салтанатты, тәртіпті ортадағы монах әйелдер мектебінің ұстазы Селестин; екінші жағынан – еркін мінезді, сахнада жарқыраған әртіс Мадемуазель Нитуш бейнесі. Дәл осы дуализм комедиялық тартыстың өзегін құрайды.

Музыкасы жеңіл, әуезді және француз опереттасына тән би ырғақтарына бай. Эрве бұл туындысында күлдіргі интонациялар мен лирикалық әуендерді шебер үйлестіріп, сахналық серпін мен эмоциялық табиғилықты басты орында ұстаған. Ән мен диалог, хор мен би үзінділері өзара тығыз байланысқандықтан, бұл опералық форма студенттер үшін сахналық дайындық барысында вокалдық және актерлік шеберлікті қатар дамытуға тамаша мүмкіндік береді.

«Түлкі бикеш» опереттасының түпнұсқасы толықтай француз тілінде жазылған. Кейіннен ол орыс тіліне аударылып, көптеген театр сахналарында қойылғанымен, қазақ тіліндегі нұсқасы өте сирек кездеседі. Қазақша аудармасы кең таралмағандықтан, бұл шығарманы ұлттық аудиторияға бейімдеу – үлкен шығармашылық ізденісті талап ететін үдеріс болып табылады.

Біздің жұмыс барысында опереттаның қазақ тіліне аударылған нұсқасын табу оңай болған жоқ. Біз барынша қолжетімді дереккөздер арқылы сирек кездесетін қазақша аударманы таптық және осы нұсқа негізінде сахналық дайындық жүргіздік. Француз тілінен тікелей қазақ тіліне аудару күрделі процесс, өйткені ол тек тілдік дәлдікті ғана емес, мәдени және стильдік сәйкестікті сақтауды да қажет етеді. Әрбір әзіл, сахналық реплика немесе интонациялық реңк француз мәдени контекстіне негізделгендіктен, оны қазақ аудиториясына бейімдеу барысында эквивалентті шешімдер табу маңызды болды.

Бұл тәжірибе студенттер үшін ерекше педагогикалық мәнге ие болды: олар тек музыкалық және актерлік тұрғыдан емес, сонымен қатар тіл мен мәдениет

айырмашылықтарын түсіну арқылы интерпретациялық ойлау қабілетін дамытты. Осындай көпқырлы жұмыс шығармашылық процестің тереңдігін арттырып, болашақ вокалистердің сахналық және мәдени көкжиегін кеңейтті.

«Түлкі бикеш» опереттасын сахнаға дайындау барысында студенттерге қойылған негізгі міндеттердің бірі – вокалдық орындаумен қатар актерлік әрекет пен би қимылдарын үйлестіре білу болды. Бұл – колледж деңгейіндегі студент үшін күрделі әрі көпқырлы шығармашылық процесс. Әдетте сахналық дайындық пәнінде студенттер актерлік шеберліктің бастапқы дағдыларын меңгереді: сахнада өзін еркін ұстау, серіктеспен әрекеттесу, мимика мен қозғалысты басқару сияқты базалық элементтерге назар аударылады. Ал оперетта жанры бұл дағдыларды кәсіби деңгейде қолдануды талап етеді.

Оперетта орындаушыдан бір мезетте бірнеше әрекетті қатар алып жүру қабілетін қажет етеді: ән айту, би билеу, сахналық диалог жүргізу және кейіпкер бейнесіне толық ену. Студенттер музыкалық нөмірлермен қатар би қойылымдарын, пластикалық қозғалыстарды орындап, кей сәттерде акробатикалық элементтерді де көрсетті. Мұндай синтетикалық тәсіл – вокал, хореография және драмалық әрекеттің біртұтастығы – олардың сахналық мәдениетін жаңа деңгейге көтерді.

Бұл тәжірибе студенттердің шығармашылық еркіндігін арттырып қана қоймай, олардың кәсіби жауапкершілігін, эмоционалдық тұрақтылығын және сахнадағы өзін-өзі басқару қабілетін дамытуға ықпал етті. Бір мезетте ән айту мен би қимылдарын орындау, көрерменмен байланыс орнату және драмалық шынайылықты сақтау – болашақ вокалист тұлғасының кәсіби қалыптасуындағы маңызды саты болып табылады.

Опереттаны сахнаға дайындау барысында ең алдымен музыкалық материалмен жұмыс жүргізілді. Студенттер алдымен шығарманың құрылымымен танысып, жеке музыкалық нөмірлерді – соло, дуэт және ансамбльдік көріністерді – кезең-кезеңімен меңгерді. Қойылымның кейбір эпизодтарында хор қатысқан көріністер де болды, мұнда негізгі кейіпкерлердің вокалдық партияларымен қатар, артқы пландағы көп дауысты хормен орындалған үзінділер сахналық әсерді күшейтті.

Музыкалық нөмірлермен қатар би элементтері де енгізілді. Студенттер хореографиялық қозғалыстарды музыкалық ырғақпен үйлестіріп, сахналық серпінділікті арттырды. Мұндай жұмыс олардың музыкалық сезімталдығын, сахналық қозғалыс координациясын және ансамбльдік орындау мәдениетін дамытты.

Қойылымды көркем безендіру де маңызды рөл атқарды. Бірінші әрекет (акт) монастырь кеңістігінде өтсе, екінші әрекет театр сахнасында өрбіді. Осыған орай сахна декорациялары мен реквизиттер қолда бар мүмкіндіктер негізінде жасалды. Біз өз күшімізбен сахна фонын ауыстырып, костюмдік бейнелерді тарихи кезеңге және ұлттық ерекшелікке сәйкестендірдік.

Студенттер мен педагогтардың бірлескен еңбегі нәтижесінде әр кейіпкердің бейнесі нақты ашылып, француз мәдениетіне тән эстетика мен мінез-құлық элементтері сақталды. Әскерилердің, офицерлердің, монастырь қызметкерлерінің костюмдері мен мінездік сипаттары сахнада толық көрініс тапты. Бұл шешім жалпы режиссерлік тұжырымдаманың бір бөлігі ретінде қойылымның көркем тұтастығын қамтамасыз етті.

Бұл көріністе студент қара сөз бен музыкалық нөмір арасындағы өтуді орындай отырып, сахнада күрделі синтетикалық міндетті шешеді. Мысалға, диалог барысында кейіпкерлер арасындағы драмалық әрекет дамиды, ал «Маэстро, мен дайынмын!» деген реплика музыкалық нөмірдің басталу нүктесі болып табылады. Осы сәттен бастап сахналық қарым-қатынас музыкалық формаға ауысады.

Дуэттің орындалуы кезінде студент тек ән айту шеберлігін ғана емес, сонымен қатар актерлік ойынды, эмоциялық көңіл күйді және сахналық серіктеспен байланыс орнату қабілетін көрсетеді. Бұл орындаушылықта музыка мен сөздің біртұтас көркем әрекетке айналуы, яғни опералық синтездің айқын көрінісі байқалады.

Мұндай эпизодтар студент үшін кәсіби жағынан үлкен мектеп болып табылады, себебі ол бір мезгілде бірнеше өнер түрін (драма, музыка, қозғалыс) біріктіріп, сахналық бейнені толық сомдауға үйренеді. Бұл – актерлік және вокалдық интеграцияның нақты мысалы.

Бұл шығармашылық жоба біздің колледж және облыс көлемінде ерекше қызығушылық тудырған тәжірибе болды. Ең алдымен, бұл тәжірибе студенттер үшін де, педагогтар үшін де жаңа серпін әкелді. Себебі оперетта жанры – біздің оқу үрдісінде жиі қойылатын бағыт емес. Көп жағдайда біз актерлік шеберліктің тек негізгі, базалық дағдыларын үйретумен шектелеміз. Ал бұл қойылым студенттердің сахналық шеберлігін кеңейтіп, музыка, сөз, қимыл және драмалық әрекетті біріктіре орындау қабілеттерін дамытты.

Сонымен қатар, бұл тәжірибе көрермен қауымның да үлкен ықыласына бөленді. Колледж басшылығы мен шақырылған қонақтар спектакльді зор қызығушылықпен тамашалап, студенттердің сахнадағы еркіндігі мен музыкалық біртұтастығына жоғары баға берді. Жалпы алғанда, «Түлкі бикеш» опереттасын сахналау – студенттердің кәсіби дамуына ықпал еткен, музыкалық және актерлік синтезге негізделген сәтті шығармашылық тандем болды.

Қойылым барысында режиссерлік шешім оқу процесінің мүмкіндіктері мен студенттердің шығармашылық қабілеттерін ескере отырып құрылды. Спектакльдің бірінші бөлімі монастырь сахнасында, ал екінші бөлімі театр көрінісінде өрбіді. Әр сахнаның кеңістігі мен атмосферасын беру үшін қолда бар мүмкіндіктерді тиімді пайдалана отырып, біз декорация мен реквизиттерді өз күшімізбен дайындадық.

Көріністердің ауысуында қарапайым, бірақ мәнерлі сахналық фон қолданылды. Мысалы, монастырь көрінісінде қоңыр және сұр түстердің үйлесімі арқылы қатаң діни орта әсері берілсе, театр сахнасында жарқын түстер мен жарық ойыны арқылы жеңіл комедиялық көңіл күй жасалды.

Костюмдік шешімдер де маңызды рөл атқарды. Студенттер кейіпкерлердің әлеуметтік және мінездік сипаттарын көрсету мақсатында француз стиліндегі киім үлгілерін іздеп, өздері бейімдеді. Әскери офицерлердің формасы, французшалардың көйлектері, монастырь киімдері – барлығы сахналық образды толықтырып, көрерменге уақыт пен орынды дәл жеткізді.

Режиссерлік тұрғыдан спектакль синтетикалық бағытта қойылды: мұнда вокал, актерлік өнер, би және пластикалық қозғалыстар біртұтас көркем шешімге біріктірілді. Кей тұстарда студенттер сахнада ән айтып қана қоймай, би билеп, қимыл арқылы эмоциялық мәнерін күшейтті. Бұл тәсіл олардың сахналық еркіндігін арттырып, шығармашылық импровизацияға жол ашты.

Қойылымның жалпы құрылымы мен ырғақтық шешімі көрерменнің назарын ұстап тұруға бағытталды. Әр көрініс өзара логикалық байланыста болды, ал финалдық сахна оптимистік көңіл күймен аяқталып, студенттердің кәсіби жетілу жолындағы шығармашылық мүмкіндіктерін айқын көрсетті.

«Түлкі бикеш» опереттасын сахналау барысында студенттердің кәсіби және шығармашылық дамуы айқын байқалды. Бұл тәжірибе олардың вокалдық, актерлік және сахналық қабілеттерін кешенді түрде дамытуға мүмкіндік берді. Егер дәстүрлі сабақтарда студенттер көбіне жеке ән айту немесе қарапайым этюдтер арқылы жұмыс істесе, бұл қойылымда олар күрделі синтетикалық тапсырмаларды орындады: бір мезгілде ән айтып, би билеп, диалог жүргізіп, кейіпкер бейнесіне терең ену қажет болды.

Осы үдеріс студенттердің эмоционалдық және дене еркіндігін арттырды, сахнада сенімділікпен қозғалуына, серіктеспен әрекеттесу дағдыларын меңгеруіне ықпал етті. Сонымен қатар, музыкалық тыңдау мәдениеті, ансамбльмен жұмыс істеу тәжірибесі қалыптасты.

Педагог ретінде мен студенттердің әрқайсысының дара қабілетін ескеріп, партияларды соған сәйкес бөлдім. Бірі – лирикалық, бірі – комедиялық, енді бірі – мінездік рөлдерге лайық болды. Мұндай тәсіл әр студенттің өзін сахнада табуына және өз бейнесін іздеуіне мүмкіндік берді. Репетициялық процесс барысында студенттер мәтінді талдау, сахналық әрекетті жоспарлау, эмоциялық үндестік табу сияқты кәсіби маңызды элементтермен танысты.

Қойылым соңында студенттер өздерінің вокалдық және актерлік деңгейінің жаңа сатысына көтерілді. Олар үшін бұл тәжірибе тек оқу міндеті емес, нағыз шығармашылық

сынақ болды. Көрермендермен тікелей байланыс, сахналық толқу, рөлге ену сәттері – бәрі де олардың кәсіби тұлға ретінде қалыптасуында шешуші рөл атқарды.

Осылайша, «Түлкі бикеш» опереттасы колледждің оқу процесінде ерекше мәнге ие тәжірибе болды. Ол студенттердің сахналық мәдениетін байытып қана қоймай, музыкалық театрдың күрделі табиғатын түсінуге жол ашты.

Авторлық тәжірибеде жүзеге асқан екі қойылым – Е.Брусиловскийдің «Айман–Шолпан» музыкалық драмасы және Ф.Эрвенің «Мадемуазель Нитуш» опереттасы – сахналық дайындықтың екі түрлі бағытын көрсетті. Біріншісі – ұлттық музыкалық драма арқылы тарихи-мәдени тамырды сақтай отырып сахналық орындаушылықты дамыту болса, екіншісі – еуропалық музыкалық театр дәстүрін қазақ сахнасына бейімдеу тәжірибесі.

Бұл драма — қазақ музыкалық театрының бастауы, алғашқы ұлттық музыкалық драма ретінде тарихи маңызға ие. Педагогикалық тәжірибеде «Айман–Шолпанды» сахналау – студенттерге ұлттық театр дәстүрін сезінуге, қазақ фольклорының поэтикасын сахна тіліне көшіруге мүмкіндік берді. Жұмыс барысында архивтік дерек (клавир) пайдаланылды, халықтық ән дәстүрі домбыра сүйемелімен енгізілді, ал сахналық шешімдер түпнұсқаға адал жасалды. Бұл тәсіл – орындаушы мен материал арасындағы тарихи шынайылықты сақтаудың ғылыми ұстанымын көрсетеді.

Зерттеу тұрғысынан, мұндай тәжірибе студенттің ұлттық музыкалық ойлау жүйесін қалыптастырып, сахна мәдениетінде дәстүр мен қазіргі интерпретацияның байланысын сезінуге жол ашады. Демек, «Айман–Шолпан» арқылы сахналық дайындық ұлттық мәдени кодтың тасымалдаушысы ретінде қарастырылды.

Ал Флоримон Эрвенің «Түлкі бикеш» опереттасын сахналау тәжірибесі – еуропалық музыкалық театр эстетикасын қазақ аудиториясына бейімдеудің мысалы. Бұл қойылымның түпнұсқасы француз тілінде жазылған, ал қазақ тіліндегі нұсқасы өте сирек кездеседі. Қазақ тіліне бейімделген аударма материалын қолдану арқылы студенттер тілдік, музыкалық және актерлік кедегілерді жеңіп, интеркультуралық орындаушылық тәжірибеге ие болды.

Оперетта жанрының табиғаты — ән, сөз, би мен ойынның синтезінде. Бұл студенттер үшін жоғары деңгейдегі шығармашылық міндет болды: бір мезгілде ән айту, би қимылдарын орындау және рөлге ену. Мұндай синтетикалық тәжірибе студенттердің эмоционалдық тұрақтылығын, сахнадағы пластикасын, серіктеспен қарым-қатынасын дамытуға ықпал етті.

Ғылыми тұрғыдан, бұл тәжірибе сахналық дайындықтың жаңа деңгейін ашты – ол студенттің вокалдық техникасы мен актерлік психологиясының бірлігін қамтамасыз ететін кешенді пән ретінде танылды.

Осы екі түрлі бағыттағы тәжірибелер нәтижесінде сахналық дайындықтың келесі ғылыми қағидалары айқындалды:

1. Интеграциялық қағида: вокал, актерлік шеберлік, қозғалыс және драмалық ой синтезі бір пәндік кеңістікте жүзеге асады.
2. Тарихилық және мәдени сабақтастық: ұлттық және еуропалық материалмен жұмыс жасау студентке мәдени көпқырлылық пен интерпретациялық икемділік береді.
3. Тұлғалық даму факторы: сахналық тәжірибе студенттің кәсіби өзіндік санасын, сахналық еркіндігін және шығармашылық ойлауын қалыптастырады.

Осылайша, сахналық дайындық сабағы – болашақ вокалист тұлғасын кәсіби және көркем тұрғыдан қалыптастырудың ғылыми-педагогикалық негізін құрайды.

**6-СЕКЦИЯ. ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕПТЕР ЖӘНЕ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ ТӘЖІРИБЕЛЕР
СЕКЦИЯ 6. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ И
ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРАКТИКИ**

ОМАРОВА САУЛЕ КАБЫЛКАРИЕВНА

Заслуженный деятель искусств Р.К.,
профессор кафедры АВАК

Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсейітовой

**МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ
ВИОЛОНЧЕЛИ АДИЛЯ БЕСТЫБАЕВА «ЛЕГЕНДА О КОРКЫТЕ»**

Аңдатпа. Композитор Әділ Бестыбаевтың шығармашылығы оның дүниетанымымен айқындалатын өзіндік ерекшелігімен дараланады, бұл оның туындыларының мазмұнына, сюжеттеріне және қолданылған музыкалық-көркемдеуіш құралдарға тікелей әсер еткен. Композитордың ұзақ жылдар бойы шет елде (Канада) өмір сүруі де оның шығармашылық бағытына өз ізін қалдырды. Қазіргі заманауи құралдар мен жанрларды (музыкалық архитектоника, джаздық элементтер және т.б.) қолдануы орындаушыларға кең мүмкіндіктер береді. Дегенмен, орындаушылар композиторлық стильдің барлық қырларына, оның фабуласын ұғынуға аса байыппен және жауапкершілікпен қарауы қажет. Осыған байланысты композитор шығармашылығын терең түсіну, оны стильдік тұрғыдан дұрыс жүзеге асырып, тыңдарманға жеткізу аса маңызды.

Түйінді сөздер: композитор, көркемдеуіш құралдар, стиль, Қорқыт, қыл-қобыз, виолончель, орындаушылық әдістер.

Аннотация. Творчество композитора Адиль Бестыбаева является уникальным, что обусловлено его мировоззрением, а, следовательно, отразилось на произведениях, их сюжетах и используемых средствах музыкальной выразительности. Композитор прожил долгое время за рубежом (Канада), что также оказало влияние на его творчество. Использование современных средств и жанров (архитектоника музыки, джазовые элементы и многое другое), дает большое раздолье для исполнителей его произведений, которые должны вдумчиво и серьезно относиться ко всем особенностям композиторского письма, понимания фабулы опуса. Именно поэтому для исполнителей важно осмысление творчества композитора и его правильное претворение на уровне стилистического исполнения и презентации слушателям.

Ключевые слова: композитор, средства выразительности, стиль, Коркыт, кыл-кобыз, виолончель, методы исполнения.

Abstract: The creative work of composer Adil Bestybayev is distinguished by its uniqueness, shaped by his worldview and reflected in the subjects of his compositions and the expressive means he employs. His long period of living abroad (Canada) also influenced the formation of his musical language. The use of contemporary techniques and genres—such as musical architectonics, jazz elements, and others – opens broad interpretive possibilities for performers. Yet, performers must approach his music with deep attention, fully understanding the narrative structure and stylistic nuances of the composer's writing. For this reason, a thoughtful comprehension of his artistic vision and its accurate stylistic realization in performance and presentation to the audience is essential.

Keywords: *composer, expressive means, style, Korkyt, kyl-kobyz, cello, performance techniques.*

Продолжателями основоположников казахской профессиональной музыки Е.Брусиловского, А.Жубанова, Л.Хамиди, В.Великанова, М.Тулбаева были их ученики – Б.Байкадамов, К.Кужамьяров, К.Мусин, С.Мухамеджанов, Г.Жубанова, Е.Рахмадиев, А.Бычков, М.Сагатов. Это поколение композиторов также смогло воспитать большое число композиторов, сыгравших большую роль в развитии музыкального искусства Казахстана.

За прошедшее время творчество композиторов претерпело значительные изменения. Произошла смена поколений, появились новые имена и созданные ими новые произведения, отличающиеся оригинальностью и своеобразием. Известно, что конец XX –го века – это сложный и противоречивый этап в политической, экономической и культурной жизни Казахстана. Но именно в этот период рождаются яркие произведения плеяды композиторов, в чьем творчестве ярко выражается художественная индивидуальность и ее связь со своим временем.

Одним из композиторов этого поколения стал **Адил Бестыбаев** – автор симфонической, духовой, камерно-инструментальной, театральной музыки и музыки для кино. Его сочинения исполняются в Испании, Австрии, Франции, США, Канаде, Швейцарии, на Тайване и России; на международных и республиканских фестивалях духовой и симфонической музыки, а также международных и республиканских исполнительских конкурсах.

Родился Адиль Бестыбаев в творческой семье. Его отец Мамбет Бестыбаев – известный в республике деятель культуры, работал директором филармонии в Алма-Ате. В их доме частыми гостями были Гарифулла Курмангалиев, Жексембек Еркимбеков, композиторы Кенжебек Кумысбеков и Еркегали Рахмадиев. Всегда звучала музыка, велись беседы и дискуссии по различным вопросам и проблемам развития музыкального искусства Казахстана. Царившая в доме творческая атмосфера и окружение, не могли не повлиять на развитие музыкальных способностей Адилы. Позже, это влияние будет заметно в его композиторском творчестве и отражено в сочинениях, в которых широко использованы многие средства современного композиторского письма в синтезе с истоками народной музыки.

Г.Жубанова в книге «Мир мой – музыка» пишет: «Свой почерк имеет Адиль Бестыбаев, пришедший в мой класс после окончания специальной школы им. Жубанова. Мне понравилось то, что он слышит музыку в комплексе. В его сочинениях – развитая фактура, яркая мелодия, интересный гармонический язык, хорошее слышание оркестра» [1].

Среди множества сочинений А.Бестыбаева особый интерес представляет написанная им пьеса «Легенда от Коркыте» для виолончели и фортепиано, пронизанная лирико-драматическими мотивами и отображающая звучание народного инструмента кыл-кобыза.

Письменный эпический памятник тюркских народов «Қорқыт ата кітабы» («Книга деда Коркута») относится к XV веку, но является актуальным для всех тюрков, т.к. всеобъемлющий философский сюжет рассказывает о мировоззрении большого континента, где кочевали номады. Легенды Коркут-Аты отражены во взглядах тюркских народов о жизни и смерти. Согласно легенде, Коркут Ата засыпал и слышал сообщение: «Если вы не будете вспоминать про смерть, вы будете жить вечно».

В каждом сказании о Коркыте имеется собственный сюжет и в каждом из них Коркут-ата представлен как жырау, мудрый и жизнерадостный человек, гений, вождь, шаман, вождь племени, предсказатель судеб. Он утверждал, что «только вечные и бессмертные вещи являются результатом хорошей работы, сделанной в жизни человека».

Композитор Адиль Бестыбаев в произведении «Легенда о Коркыте» также отобразил великую философскую проблему – проблему времени и пространства, в стремлении переосмысления исторического прошлого своей страны. Как считал сам автор «не поняв и не осмыслив прошлое, нельзя построить будущее».

Пьеса представляет собой трехчастную форму, которая отличается от обычного традиционного построения. Отметим, что А.Бестыбаев нередко отходит от привычных строений даже в масштабных произведениях. К примеру, он преобразует четырехчастную симфонию в трехчастную «Idee fixe», или пишет одночастную симфонию с признаками трехчастной «Жертвоприношение Тенгри». Произведение «Легенда о Коркыте» начинается со вступления, интонация и мелодика которого имитирует звучание кыл-кобыза. Квинтово - терцовое построение мелодии создает образ старца, размышляющего о судьбе своего народа, его нелегкой жизни с тяготами и страданиями. Тема мелодии звучит на фоне дублирующих ее квинтовых созвучий. Форшлагги здесь желательно исполнить «глиссандо», приближая звучание к оригинальному приему игры на кобызе. Встречающиеся открытые струны как бы «бурдонируют» и тем самым еще больше напоминают звучание кобыза. Исполнителю необходимо вести смычок таким образом, чтобы сопровождение открытыми струнами не заглушало саму мелодию.

Пример 1



Сразу после вступления звучит распевная мелодия, которая показывает стремление народа к светлому будущему, к счастливой и радостной жизни. Для того, чтобы ярче раскрыть характер этой темы на протяжении 5-16 тактов необходимо применять различные виды вибрато в зависимости от движения мелодии и разнообразной динамике. Кульминационный момент расположился ближе к концу этого раздела экспозиции. Начиная с 9-го такта напряжение постепенно нарастает, требуя от исполнителя особых средств выразительности, таких как: увеличение скорости движения смычка, использования длины смычка и его передвижения ближе к подставке и, тем самым, достигая плотности звучания виолончели. Помимо этого, виолончелист должен обратить внимание и на вид вибрато, которое должно становиться шире, интенсивней, может даже с использованием локтевого сустава, постепенно увеличивая амплитуду колебаний. И вот, когда достигнуто необходимое звучание, композитор, умело используя технику композиторского письма, как бы воплощает образ народа с уверенностью в завтрашнем дне. Для создания этого образа в задачу исполнителя также входит выбор определенного тембра звучания инструмента, что зависит от индивидуальной интерпретации.

Далее звучит неожиданное *Subito Piano*, которое как бы возвращает нас к образу вступления. Соответственно, приемы исполнения меняются. Смычок передвигается ближе к грифу, длину использования смычка можно оставить прежней, как и скорость его ведения, но вибрато становится мельче...

Пример 2



В заключении экспозиции звучат «флажолеты». Характер этого эпизода *tranguille*. Музыка как бы замирает, вводя нас в оцепенение и ожидание чего то...

Пример 3



Начинается средняя часть, *Allegro espressivo*. Этот раздел по характеру совершенно иной. Фактура построения этой части усложняется. Поочередно звучащий то у виолончели, то у фортепиано сложный синкопированный ритм со скачкообразной мелодией создает образ борца за справедливость, выступающего против унижения и угнетения человеческой личности.

Пример 3



Квинтовые ходы и своеобразный ритм по своему звучанию напоминают казахские кюи, но с добавлением новых красок – гармонических, ритмических, джазовых элементов. Особую роль в этом эпизоде отводится партии фортепиано, где особенно ярко подчеркивается характер произведения. В целом, получается очень интересная фактура. Мы здесь увидим и синкопированный ритм, и триоли и дублирование виолончельных квинтовых ходов 16-ми нотами.

Пример 4



Наложение триольного и квартового ритма с синкопированным пунктиром – создает особый характер и звучание этой пьесы. Что касается гармонии – наряду с современными композиторскими приемами здесь прослеживаются интонации и звучание особого национального колорита. Вообще, в композиторском творчестве А.Бестыбаева нередко синтезируются старинные народные и современные классические и джазовые элементы музыкально-выразительных средств.

Это ярко проявляется не только в его масштабных сочинениях – трех симфониях, в которых претворяются национальные особенности казахской традиционной музыки с элементами современной гармонии, а также в ряде сочинений духовой, камерно-инструментальной, театральной музыки и музыки для кинофильмов. Но, при этом, и в произведениях малой формы композитор остается верен своему индивидуальному почерку, включая, к примеру, сочетание звучаний кюев с джазовыми элементами. Эта закономерность проявляется и в рассматриваемой нами «Легенде о Коркыте», а точнее, в средней части пьесы. Уплотнение всех перечисленных элементов и увеличивающаяся динамика требует от исполнителя более масштабной игры, с применением всех доступных средств инструмента. Такое исполнение способствует развитию мелодии, и, таким образом ведет к самой кульминации, которая звучит ярко, образно, как утверждение и веру в лучшую судьбу своего народа.

В видоизмененной репризе сохранен только характер звучания экспозиции. В мелодическом и ритмическом плане здесь несколько другая картина. Тема звучит более спокойно, просветленно, безмятежно. В этом эпизоде после звучания на «f» ярких аккордов фортепиано неожиданно, с нежной мелодией, вступает виолончель, как напоминание о светлом образе будущего, прозвучавшая в начале экспозиции. В репризе наблюдаются еще два таких ярких динамических всплеска, отражающий образ человека в борьбе за справедливость и его неодолимую победу. Заканчивается пьеса характером спокойного умиротворения.

«Легенда о Коркыте» глубоко оптимистична, смысл ее заключается в том, что Коркыт нашел бессмертие в служении человечеству созданным им искусством» [2].

А.Бестыбаев занимает почетное место в музыкальной культуре Казахстана. Он регулярно занимал передовые позиции на международных фестивалях, концертах, программах международных и республиканских конкурсов и фестивалей исполнителей музыки. Одни из самых известных его произведений: «Голос Азии» (Voice of Asia), «Concert on the monogram B.Es.T», «Great Moghul», симфония «Idée Fixe». Последние крупные произведения – балет «Байтерек» (премьера: декабрь 2010, Астана), симфония «Жертвоприношение Тенгри» (Алматы, Астана, 2009).

Композиторское творчество А.Бестыбаева очень уникально и своеобразно. Оно заслуживает тщательного изучения и проведения глубокого анализа. Уже даже на примере произведений малой формы, таких как, рассматриваемая в этой работе «Легенда о Коркыте» виден особый, интересный и неповторимый почерк композитора.

А.Бестыбаев – создатель яркого образного стиля. На основе современной композиторской техники осуществил синтез европейских средств выразительности с жанрами и формами казахской традиционной музыки, а также элементами джаза и рока. Разрабатывая скифскую тему, он нашел уникальные музыкально-выразительные средства для воплощения идеи на уровне образного содержания, интонаций, ритма, тембров. Многие произведения А.Бестыбаева печатаются за рубежом и прочно утвердились в репертуаре исполнительских коллективов как в Казахстане, так и за его пределами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Г. Жубанова «Мир мой – музыка» Статьи, очерки, воспоминания. – Алматы: Хантәңірі, 2017; 416с.
2. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений. – Алма-Ата, 1961.т.1

ҚҰСАНБЕК БЕКАРЫС БЕЙБІТҰЛЫ
Докторант 1 курса образовательной программы
«Инструментальное исполнительство»
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы
Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Д.Ж.Амирова

ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

Современное виолончельное искусство Казахстана развивается на пересечении академических и национальных традиций. Несмотря на высокий уровень исполнительства и педагогики, **проблема формирования национального репертуара** остаётся одной из актуальных проблем. Количество оригинальных сочинений казахстанских авторов для виолончели невелико; в учебной и концертной практике преобладают европейские образцы. Композиторы лишь в последние десятилетия начали активно обращаться к тембру виолончели как к носителю национального стиля и философии. Среди них особое место занимает **Балнур Кыдырбек** – композитор, чьё творчество органично соединяет академическую форму и тюркскую интонационность. Национальный репертуар для виолончели в Казахстане сталкивается с несколькими трудностями, во-первых, это **ограниченный объём оригинальных сочинений**. Композиторы редко пишут для виолончели, чаще используя скрипку, домбру, фортепиано и вокал. Во-вторых, **отсутствие системной поддержки и публикаций**. Многие произведения существуют в рукописях и недоступны широкому кругу исполнителей. В-третьих, **сложности адаптации народных интонаций**. Перенос кюйевого и мугамного мышления на европейский инструмент требует особого подхода к штриху, фактуре и формообразованию.

Исследуя проблему национального репертуара Казахстана для виолончели, мы обратились к произведению Б. Кыдырбек «Turki akademi muzikning babasy», созданного для секстета струнных инструментов, главную солирующую роль в котором играет виолончель, с целью выявить композиторские приёмы, которые могут быть использованы для расширения выразительных и технических возможностей инструмента. В основе всего произведения лежит песня Акана серы – «Әудемжер». Философская канва образного мира песни раскрывается во всей своей полноте в рассматриваемом нами произведении. Звучание виолончели с первых тактов погружает в атмосферу раздумий, но порой, возникает ощущение того, что образный мир всего произведения, насыщен интонациями не только казахской песни, но и лирикой и интонациями мугамов, исполнительскими приёмами исполнения ашугов. Б. Кыдырбек увидела в звучании виолончели безграничное богатство интерпретации и претворения красочного мира. Представляем первую тему – вступление (Пример 1). С первого такта виолончель, согласно канонам Восточно-Казахстанской песни – начинает свой путь с «акынского зачина». Но не обычным является то, что после пунктирной ритмической единицы мы слышим продление мотива звучанием трели. Затем «вдох» (пауза) и с акцентом на слабой доле нисходящая секвенция, но далее следует скачок на сексту – характерный ход казахских лирических песен, плавно перетекающий в обыгрывание субдоминанты.



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

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

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

Раздел, основанный на теме вступления оповещает следующую часть – казахский кюй.

Тема вырастает из интонаций двух тактов вступления, приобретает другой оттенок – более лиричный, плавный.



но вариация



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

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

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

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

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

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

Особенность данного произведения состоит не только в применении кюевого тематизма или мугамного и кюевого принципов построения формы. Гармоничное сочетание всех провозглашенных констант говорит о близости культур разных народов, воплотившихся в рамках одного произведения.

Условно, тему вступления можно разделить на следующие мотивы, ставших основой в каждом отдельно взятом разделе всего произведения.

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

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

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

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

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

Подводя итоги всему вышесказанному, произведение «Turki akademi muzikning babasy» демонстрирует, что Б.Кыдырбек использует виолончель как универсальный инструмент передачи философии тюркского мира. Форма произведения сочетает элементы европейской трёхчастности и импровизационной логики мугама. Интонационно-тематическая основа опирается на песню Акана серы «Әудемжер», но перерабатывается до уровня симфонического мышления. Фактура и штрихи имитируют звучание кобызы и домбры, а тембровые слои создают эффект ансамбля народных инструментов. Исполнительский смысл виолончели расширен – она становится не просто солирующим голосом, а философским центром повествования.

Произведение Б. Кыдырбек «Turki akademi muzikning babasy» – это не только образец современной казахстанской виолончельной музыки, но и модель для развития национального репертуара. В нём реализованы основные направления: интеграция тюркского интонационного мышления в академическую форму; переосмысление виолончели как носителя национального звука; формирование индивидуальной исполнительской школы.

Однако, несмотря на отдельные достижения, развитие национального виолончельного репертуара требует: системной поддержки со стороны государства и музыкальных институтов; стимулирования заказов и публикаций новых сочинений; включения таких произведений в образовательный процесс.

ВЕДУЩИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

Развитие казахской профессиональной музыки в начале XX века стало важным этапом формирования национальной композиторской и исполнительской школ. Именно в этот период были заложены основы отечественного музыкального образования, а европейские жанры - симфония, концерт, камерная музыка – постепенно интегрировались в казахскую культурную среду. Одним из наиболее динамично развивающихся направлений стала виолончельная школа, становление которой тесно связано как с творчеством композиторов, так и с активной деятельностью выдающихся исполнителей.

Виолончельное искусство в Казахстане формировалось сравнительно поздно, однако за последние десятилетия оно превратилось в значимую область национальной музыкальной культуры. Появление профессиональных педагогов, первые шаги концертной практики, участие исполнителей в международных конкурсах – все это способствовало укреплению и развитию виолончельной школы. Казахская традиционная музыка, ее образность и интонационная природа стали мощным источником вдохновения для композиторов, обогативших репертуар оригинальными сочинениями для виолончели в сольном, камерном и концертном жанрах.

Особое место в истории становления отечественной виолончельной школы занимают имена исполнителей, чья творческая деятельность определила ее художественный уровень и репутацию. Выдающиеся музыканты второй половины XX века – Жамбыл Баспаев, Кенжебек Андарбаев и другие - не только продемонстрировали уникальные исполнительские возможности инструмента, но и стали посредниками между композиторскими идеями и слушательской аудиторией. Их работа, стремление расширять репертуар и формировать национальный исполнительский стиль оказали ключевое влияние на последующие поколения виолончелистов.

Современный этап развития виолончельного искусства в Казахстане характеризуется появлением новых имен, ростом международного признания, а также расширением жанровой палитры сочинений для виолончели. На сцену выходят молодые исполнители, демонстрирующие высокую техническую подготовку и творческую индивидуальность. Их деятельность тесно связана с творчеством казахстанских композиторов, среди которых - В.Новиков, А.Абдинуров, А.Бестыбаев, М.Сагатов и другие, внесшие значительный вклад в формирование национального виолончельного репертуара.

Таким образом, история казахстанской виолончельной школы – это история синтеза профессиональной традиции и национального музыкального мышления, плодотворного сотрудничества композиторов и исполнителей, а также преемственности поколений. Анализ деятельности ее ведущих представителей позволяет не только определить основные направления развития этого искусства, но и раскрыть специфику казахстанского исполнительского стиля в контексте современного музыкального процесса.

Методологической основой данной статьи выступает комплексный подход, позволяющий рассмотреть казахстанскую виолончельную школу как многослойное явление, формирующееся на пересечении исполнительской практики, композиторского творчества и культурно-исторических процессов. Исследование опирается на сравнительный анализ архивных источников, нотного материала и аудиозаписей, что дает возможность выявить

особенности исполнительских стилей ведущих виолончелистов и проследить эволюцию их художественных принципов. Важную роль играет обращение к научным публикациям казахстанских и зарубежных музыковедов, позволяющее соотнести национальную традицию с общими тенденциями мирового виолончельного искусства.

В рамках исследования используется историко-культурный метод, направленный на выявление условий формирования отечественной виолончельной школы и факторов, повлиявших на ее развитие на разных этапах. Интерпретационный анализ помогает раскрыть индивидуальные особенности ведущих представителей, определить их место в художественном процессе и степень влияния на последующие поколения исполнителей. Особое внимание уделяется взаимодействию композиторов и виолончелистов, поскольку именно эта творческая связь стала ключевым механизмом формирования репертуара и развития национального исполнительского стиля.

Синтез указанных методов позволяет рассматривать виолончельную школу Казахстана не только как последовательность биографий и произведений, но как целостную художественную систему, в которой объединяются традиция, инновация и индивидуальность исполнителя. Такой подход обеспечивает глубокое и многоаспектное раскрытие темы исследования.

Изучение казахстанской виолончельной музыки и процессов формирования национальной виолончельной школы относится к сравнительно новым направлениям отечественного музыковедения, однако за последние десятилетия в этой области сложилась значимая научная база. Одними из первых исследователей, систематизировавших сведения о становлении профессиональной композиторской школы Казахстана, выступили авторы фундаментальной «Музыкальной энциклопедии» под редакцией Ю.В.Келдыша, где отмечается постепенное освоение европейских академических жанров и их влияние на национальное музыкальное развитие [1].

Весомый вклад в изучение камерно-инструментального творчества отечественных композиторов внесла Г.Акпарова. В своей диссертационной работе она подробно рассматривает жанр сонаты и подчеркивает особенности применения виолончели в казахстанской камерной музыке, фиксируя два ключевых направления: глубокую связь с традиционной песенно-кюевой культурой и использование трансформированных фольклорных элементов в авторских сочинениях [2].

Опыт широкого историко-стилистического анализа представлен в труде У.Джумаковой, посвящённом творчеству казахстанских композиторов 1920–1980-х годов. Автор детально раскрывает роль исполнителей-виолончелистов в развитии композиторской мысли, а также описывает взаимосвязь исполнительской практики и появления произведений, созданных специально для конкретных музыкантов. Особое внимание исследователь уделяет процессу формирования национального исполнительского стиля и его влиянию на развитие отечественной виолончельной школы [3].

Таким образом, научные исследования У.Джумаковой, Г.Акпаровой, а также материалы фундаментальных энциклопедических изданий формируют теоретическую основу для современного изучения казахстанской виолончельной традиции. Эти работы позволяют проследить не только эволюцию репертуара, но и определить значимость исполнителей и композиторов в становлении и укреплении национальной виолончельной школы.

Развитие виолончельной школы Казахстана неразрывно связано с художественными и педагогическими усилиями нескольких поколений исполнителей, деятельность которых сформировала особую исполнительскую традицию внутри отечественной академической музыки. Становление этого направления происходило постепенно, в условиях активного освоения европейских жанров и параллельного сохранения казахской мелодической природы, что придало национальному виолончельному искусству собственное выразительное лицо. Именно благодаря индивидуальностям, артистизму и методической дальновидности ведущих представителей школы виолончель заняла прочное место в профессиональной музыкальной

культуре страны и приобрела характерные черты, отличающие ее на фоне других национальных исполнительских практик.

Одной из ключевых фигур, определивших развитие казахстанской виолончельной традиции, стал Жамбыл Кузембайулы Баспаев, творчество которого можно считать фундаментом отечественной школы. Его путь был связан с периодом интенсивного роста культурной жизни страны, когда появился спрос на высококлассных инструменталистов, способных представить новое для Казахстана искусство в сольном, ансамблевом и симфоническом форматах. Баспаев обладал выдающимся природным музыкальным даром, редкой сценической выразительностью и тонким чувством формы, что позволило ему занять особое положение среди исполнителей своего поколения.

Концертная деятельность Ж. Баспаева отличалась широтой репертуара и глубоким вниманием к произведениям казахстанских композиторов. Он был одним из первых, кто активно включал в программы сочинения Ж.Дастенова, Т.Мынбаева, В.Новикова, Г.Узенбаевой, становясь для них не просто исполнителем, а творческим соратником. Многие произведения создавались при его участии и с учетом особенностей его исполнительского мышления, гибкости звука и внутренней музыкальной собранности. Его интерпретации отличались тонкой кантиленой, вокальной природой фразы, плавностью штрихов и насыщенной тембральной палитрой. Баспаев сумел соединить европейскую технологическую школу с казахской интонационной выразительностью, благодаря чему его игра стала образцом национального исполнительского стиля.

Не менее значимой была и его педагогическая работа. Баспаев обладал редким качеством – умел раскрывать у учеников не только технические, но и художественные способности, формировал у них культуру тембра, чувство фразы и понимание внутренней логики музыкального текста. Он придавал большое значение звукоизвлечению, стремился к «поющему» тону, подчеркивал связь кантилены с казахской песенной традицией и природой домбырных кюев. Его методика основывалась на сочетании европейских школ с национальной интонационностью, что позволило заложить основу характерной казахстанской манеры исполнения, отличающейся теплотой, широким дыханием фразы и музыкальной сосредоточенностью.

Рядом с Баспаевым стояли другие яркие исполнители, внесшие значительный вклад в развитие школы. Кенжебек Самиголлаулы Андарбаев представлял направление, связанное с аналитичностью формы, строгим стилевым вкусом и высоким уровнем культуры звука. Его интерпретации отличались точной организацией музыкальной мысли и ясностью структурных линий. Он стал одним из тех, кто укрепил академическую основу казахстанского виолончельного искусства и утвердил профессиональные стандарты, сохраняющиеся до сих пор.

В постсоветский период виолончельная школа Казахстана обогатилась новыми именами, в числе которых – А.Кульджанова, Р.Кульмаметов, С.Даиров, М.Буенбаев, Г.Буенбаева, Н.Бекназаров, А.Эмреева, Даулет Шакиров, Ернар Мынтаев, М.Керимбаев, Л.Абдуллина и другие. Каждому из них удалось расширить границы национального исполнительства. Ходжикова проявила себя как музыкант с глубоким ансамблевым мышлением, тонким стилевым чувством и стремлением к раскрытию современных казахстанских произведений. Ернар Мынтаев стал одним из наиболее ярких концертных исполнителей, активно сотрудничал с композиторами и представлял казахстанскую школу на международных площадках. Особый вклад внес Даулет Шакиров, чьи интерпретации казахской камерной музыки, показали богатство национальной образности, адаптированной к виолончельной технике. Он также проявил себя как исследователь вопросов интеграции фольклора в академическое исполнительство.

Сегодня традиции старшего поколения продолжают молодые исполнители – Э.Сапараев, К.Ботабаев, К.Андарбеков, Н.Джуматов и другие. Они активно развивают репертуар, участвуют в международных конкурсах и фестивалях, сотрудничают с современными казахстанскими авторами. Их деятельность свидетельствует о живом процессе

преемственности, благодаря которому национальная школа сохраняет свою индивидуальность и одновременно открыта к новым художественным тенденциям.

Развитие виолончельного искусства Казахстана демонстрирует синтез нескольких линий: европейской академической техники, казахской мелодической природы, исполнительской индивидуальности и живого сотрудничества с композиторами. Благодаря деятельности ведущих представителей школы – от Баспаева и Андарбаева до современных молодых артистов – виолончель заняла прочное место в профессиональной музыкальной культуре страны, став важной частью национального художественного наследия.

Развитие казахстанской виолончельной школы является результатом многолетнего взаимодействия исполнителей, педагогов и композиторов, чья деятельность сформировала уникальную художественную традицию, основанную на синтезе европейских академических принципов и национальной интонационной природы. История становления этого направления показывает, что казахстанская виолончельная культура не возникла одномоментно: она складывалась постепенно, опираясь на личность и труд конкретных мастеров, которые сумели раскрыть выразительные возможности инструмента в национальном контексте.

Особая роль в этом процессе принадлежит Жамбылу Кузембайулы Баспаеву. Его творческая зрелость, интерпретационная глубина и педагогическая дальновидность сформировали основу художественных ориентиров, которые и сегодня остаются значимыми для нового поколения исполнителей. Рядом с ним стояли выдающиеся музыканты, которые укрепили академическую составляющую школы, расширили репертуар, открыли новые грани адаптации казахской музыкальной образности для виолончели и подготовили множество талантливых учеников.

Современный этап развития казахстанской виолончельной школы показывает высокую степень преемственности и способность к обновлению. Молодые артисты активно осваивают мировой репертуар, сотрудничают с композиторами, открывают новое звучание казахской музыки в камерных и оркестровых жанрах. Благодаря этому казахстанская виолончельная практика постепенно становится частью международного культурного пространства, сохраняя при этом собственную художественную индивидуальность.

Итоги исследования подтверждают, что национальная виолончельная школа Казахстана представляет собой не только совокупность имен и произведений, но и целостную профессиональную систему, основанную на живой традиции, художественной культуре и педагогической преемственности. Ее представители внесли значимый вклад в развитие отечественного музыкального искусства, а их деятельность создала прочный фундамент для дальнейшего расширения профессиональных горизонтов и сохранения уникальной эстетики казахстанского исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Композитор // Музыкальная энциклопедия / под ред. Келдыша Ю.В. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. – Т. 2.
2. Акпарова Г. Жанр сонаты в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана (1930–1990 гг.). Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2009.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. — Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.

ИСИНА АНЕЛЬ ЕРГАЛИЕВНА
Магистрант 1 курса специальности
«Искусство эстрады» Казахского национального
университета искусств им К.Байсейітовой
Научный руководитель: к.п.н., ассоциированный
профессор А.А.Досанова

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ЭЛЛЫ ФИЦДЖЕРАЛЬД

Андатпа: Бұл мақала әлемдік джаз өнерінің ең ықпалды тұлғаларының бірі – Элла Фицджеральдтың орындаушылық техникасын талдауға арналған. Автор оның вокалдық мәнерін айқындайтын тембрлік тазалық, фразировканың икемділігі, интонация дәлдігі және скэт-импровизацияны шебер игеру сияқты ерекшеліктерді қарастырады. Фицджеральдтың еуропалық вокал мәдениеті мен афроамерикалық дәстүрді біріктіре отырып, дауысқа «аспаптық» көзқарас қалыптастыруы оның орындаушылық даралығын айқындайды. Мақалада биг-бенд аранжировкаларымен жұмыс істеу, оркестр топтарымен музыкалық диалог құру, ритмикалық және артикуляциялық тәсілдеріне талдау жасалады. Сондай-ақ оның шығармашылығының Great American Songbook канонының қалыптасуына әсері бағаланады. Билли Холидей мен Сара Воанмен салыстыру арқылы Элла Фицджеральдтың вокалдық ойлауының бірегей қырлары ашылады. Зерттеу нәтижесінде оның техникасы мен импровизациялық принциптері қазіргі вокал педагогикасында өзектілігін жоймағаны, әрі бірнеше буын орындаушыларына ықпалын жалғастырып келе жатқаны анықталады.

Түйінді сөздер: Элла Фицджеральд, импровизация, скэт, тембр, фразировка, ритм, интонация, свинг.

Аннотация: Статья посвящена анализу исполнительской техники Эллы Фицджеральд — одной из ключевых фигур мирового джаза, чье творчество сформировало стандарты вокального мастерства XX века. Рассматриваются особенности ее вокальной манеры, включающей чистоту тембра, гибкость фразировки, точность интонации и уникальное владение скат-импровизацией. Особое внимание уделено тому, как певица сочетала европейскую вокальную культуру с афроамериканской традицией, создавая индивидуальный стиль, основанный на инструментальном восприятии голоса. В статье анализируются ритмические, тембровые и артикуляционные приемы Фицджеральд, а также ее способность адаптироваться к аранжировкам биг-бендов и взаимодействовать с оркестровыми группами. Прослеживается влияние ее исполнительских методов на развитие джазового вокала и формирование канона Great American Songbook. Сравнение с другими певицами — Билли Холидей и Сарой Воан — подчеркивает уникальность вокального мышления Фицджеральд. Делается вывод о том, что ее техника и импровизационные принципы остаются актуальными в современной педагогике и продолжают оказывать значительное влияние на исполнителей разных поколений.

Ключевые слова: Элла Фицджеральд, импровизация, скэт, тембр, фразировка, ритм, интонация, свинг.

Abstract: This article examines the performance technique of Ella Fitzgerald, one of the most influential figures in the history of jazz whose artistry shaped the vocal standards of the twentieth century. The study highlights the essential features of her vocal style, including tonal clarity, flexible phrasing, precise intonation, and her exceptional mastery of scat improvisation. Special attention is given to Fitzgerald's ability to merge European vocal traditions with African American musical aesthetics, forming an individual style grounded in an "instrumental" approach to the voice. The article analyzes her rhythmic, timbral, and articulatory techniques, as well as her interaction with big band arrangements and orchestral groups. It also traces her contribution to the formation of the

Great American Songbook canon. Comparative references to Billie Holiday and Sarah Vaughan emphasize the uniqueness of Fitzgerald's vocal thinking. The findings demonstrate that her technical and improvisational principles remain relevant in contemporary vocal pedagogy and continue to influence performers across multiple generations.

Keywords: Ella Fitzgerald, improvisation, scat, timbre, phrasing, rhythm, intonation, swing.

Элла Фицджеральд по праву считается одной из наиболее влиятельных фигур в истории мирового джазового искусства. Ее творческое наследие определило стандарты вокальной техники, музыкальной выразительности и импровизационного мастерства, на которые ориентируются исполнители уже несколько поколений. Фицджеральд сумела соединить в своем пении редкое сочетание чистоты звукоизвлечения, гибкости тембра и высочайшей ритмической точности, дополнив их уникальным владением scat-импровизацией, ставшей ее фирменным приемом. Именно благодаря этой совокупности качеств она получила прозвище «Первая леди джаза» и стала символом джазовой вокальной школы XX века.

Изучение ее исполнительской техники представляет собой значимый исследовательский интерес по нескольким причинам. Во-первых, вокальная манера Эллы Фицджеральд является одним из ключевых примеров перехода джазового вокала от песенной модели к “инструментальному” подходу, при котором голос функционирует наравне с инструментами оркестра. Во-вторых, ее стиль демонстрирует широкий спектр вокальных и музыкальных приемов - от кристально чистой мелодической линии до сложных ритмических смещений, синкоп и свободной импровизации, – что делает его важным материалом для анализа, как в музыковедении, так и в педагогике джазового вокала. В-третьих, творчество Фицджеральд связано с формированием канона *Great American Songbook*, а ее интерпретации стали эталонными для репертуара, который до сих пор является основой профессиональной подготовки джазовых вокалистов.

Несмотря на устойчивый интерес к ее творчеству, проблема структурного анализа именно исполнительской техники до сих пор остается актуальной. Большинство исследований посвящены биографии певицы, ее дискографии или общим характеристикам скат-импровизации, тогда как систематизация вокальных приемов Фицджеральд - от особенностей дыхания и артикуляции до механизмов интонации, фразировки и ритмической организации – требует более детального изучения. Анализ этих аспектов позволяет не только глубже понять индивидуальность певицы, но и выявить закономерности, определившие развитие джазового пения во второй половине XX века.

Цель данной статьи - рассмотреть основные элементы исполнительской техники Эллы Фицджеральд, определить принципы ее вокального мышления и показать, каким образом сформированные ею приемы стали частью традиции джазового вокального искусства. Решение этой задачи позволит оценить вклад певицы в эволюцию джазового исполнения и выделить те элементы ее стиля, которые продолжают служить образцом для современных вокалистов и педагогов.

В статье использованы аналитический и сравнительный *методы*. Анализ аудиозаписей Эллы Фицджеральд позволяет проследить особенности ее вокальной техники: тембра, артикуляции, фразировки, ритмики и импровизации. Сравнение ее манеры с исполнением других джазовых вокалистов помогает выявить индивидуальные черты стиля. Элементы интерпретационного анализа применяются для раскрытия художественных принципов ее исполнения и понимания того, как певица работает с мелодией, текстом и импровизацией.

Изучением исполнительского искусства Эллы Фицджеральд занимались многие исследователи джаза. Наиболее комплексные описания ее биографии и профессионального становления представлены в работах Стьюарта Николсона, Джеффри Марка и Джеймса Линкольн-Колльера. Анализ вокальной техники певицы содержится в исследованиях Марка Таккера, Теджа Джойса, Гэри Гиддинса и Джона Свезда, где подробно рассматриваются особенности ее фразировки, тембра, интонации и импровизации. Эти труды формируют научную основу для изучения ее стиля и подчеркивают влияние Фицджеральд на развитие

вокального джаза XX века.

Формирование вокальной индивидуальности Эллы Фицджеральд тесно связано с ее ранними годами и первыми публичными опытами. Детство, прошедшее в условиях социальных трудностей, стало периодом, когда пение служило ей естественным способом самовыражения. Переломным моментом стало участие в популярном нью-йоркском конкурсе самодеятельных артистов «Амэтьюр Найт» в театре «Апполло» в Гарлеме. Изначально выйдя на сцену как танцовщица, она в последний момент решилась исполнить песню, что привело ее к победе и мгновенному признанию.

Ключевым этапом в становлении ее профессиональной манеры стало сотрудничество с оркестром Чика Вебба, одним из самых ярких свинговых коллективов эпохи. В составе оркестра Фицджеральд получила мощную школу ансамблевого музицирования: она училась работать с крупным составом, слышать структуру аранжировки, точно попадать в ритмический рисунок и удерживать выразительность на фоне плотного звучания биг-бенда. Именно в этот период начали формироваться ее характерные качества – легкость звукоизвлечения, чистая интонация и естественная гибкость фразировки.

Свинг стал тем художественным контекстом, в котором вокальная манера Эллы Фицджеральд обрела свои фундаментальные черты. Биг-бендовая культура требовала от певца точной ритмической координации, умения взаимодействовать с мощной духовой секцией и чувствовать коллективный импульс. Фицджеральд освоила эту эстетику на интуитивном и профессиональном уровне: ее фразировка стала упругой, легкой, насыщенной синкопами и смещениями акцентов.

Для свинга характерно восприятие голоса как инструмента внутри большого оркестрового механизма, и Элла рано начала применять этот подход. В ее манере стало проявляться инструментальное мышление: она варьировала мелодическую линию, отклонялась от исходного ритмического рисунка, играла с микросмещениями и акцентами. Все это позволило ей в дальнейшем развить по-настоящему виртуозный стиль импровизации.

Уже в ранний период обозначились основные черты тембра Эллы Фицджеральд – светлость, гибкость, ровность регистров и мягкая атака звука. Ее тембр отличался прозрачностью и устойчивой интонационной чистотой, благодаря чему голос легко вписывался в фактуру оркестра и оставался выразительным в любых регистрах.

Фразировка певицы формировалась под влиянием инструментального свинга: линии получались плавными, но при этом ритмически точными. Одной из характерных особенностей стала так называемая «вокальная улыбка», создающая ощущение радостного, светлого звучания. Элла умела подчеркивать ритм при помощи аккуратной артикуляции согласных, благодаря чему ее исполнение сочетало мягкость тембра и ритмическую четкость – крайне редкое сочетание в вокальной практике.

Исполнительская техника Эллы Фицджеральд представляет собой уникальное сочетание тембровой чистоты, ритмической гибкости и инструментального подхода к голосу. Ее вокальная манера формировалась на пересечении свинговой эстетики, биг-бендовой культуры и личной импровизационной природы, что сделало ее одной из самых узнаваемых певиц XX века. Рассмотрим ключевые компоненты ее техники.

Одной из центральных особенностей является светлый, чистый и прозрачный тембр, лишенный излишнего натиска или форсировки. Голос Фицджеральд отличается ровностью по всей длине диапазона, естественностью переходов между регистрами и гибкостью в динамике. Мягкая атака звука и отсутствие тяжелого вибрато создают впечатление легкости и “летучести” ее пения.

Тембровая пластичность позволяет певице легко выполнять беглые пассажи, орнаменты и мелодические вариации, сохраняя интонационную точность даже при высокой скорости исполнения. Ее тембр часто сравнивают с звучанием чистого духового инструмента – это результат стабильной опоры и тонкого владения артикуляцией.

Для Эллы Фицджеральд характерна исключительно четкая и естественная дикция. Она умела органично соединять разговорную артикуляцию с вокальной подачей, не теряя ясности

текста даже в быстрых темпах. Ее техника произнесения согласных создает упругую, ритмически точную структуру фразы, благодаря чему голос легко “встраивается” в свинговое движение.

Особенно выделяются ее легкие, аккуратные окончания фраз: звук никогда не обрывается резко, а органично растворяется, сохраняя музыкальность. Такой способ дикции стал одной из причин ее универсальности – Фицджеральд одинаково убедительна как в балладах, так и в стремительных свинговых номерах.

Ритмическая свобода – одна из визитных карточек Эллы Фицджеральд. Она виртуозно владела свинговой пульсацией, создавая ощущение легкого “подпрыгивания” внутри каждой доли. Ее фразировка строилась на синкопах, сдвигах акцентов, контрасте длинных и коротких нот.

Фицджеральд часто использует задержки (“лейд-бэк”) и опережения (“пушинга”), создавая гибкую, дышащую ритмическую структуру. Такая работа с микротаймингом делает ее исполнение живым и импровизационным даже внутри строго фиксированной формы песни.

Одним из наиболее впечатляющих качеств певицы является редкая для джазового вокала точность интонации. При свободной импровизации, сложных орнаментах и скоростных пассажах она сохраняет чистоту каждой ноты, избегает скольжений и неточных приземлений. При этом в ее исполнении присутствуют характерные для джаза микротоновости и блюзовые оттенки, но они всегда контролируемы и художественно оправданы.

Импровизационная манера Эллы Фицджеральд занимает центральное место в ее исполнительской технике и во многом определяет уникальность ее вокального стиля. Уже в ранний период она начала воспринимать голос как полноценный музыкальный инструмент, что позволило ей выстроить особый тип вокального мышления, основанный на свободном обращении с мелодией, ритмом и тембром. Ее скат-пение стало одним из наиболее узнаваемых и совершенных проявлений импровизации в истории джаза.

В отличие от многих вокалистов, использовавших скат как декоративный прием, Фицджеральд наполняла его полноценной музыкальной логикой. Ее импровизации обладают инструментальным характером: она строит фразы так, как это делает духовая секция биг-бенда, следуя четкой артикуляции, острой ритмической структуре и логике джазового сольного высказывания. В ее скат-партиях заметно влияние трубачей и саксофонистов – она подражает их приемам, интонациям, коротким мотивам, риффам, создавая ощущение, что голос в буквальном смысле превращается в инструмент.

Особенностью импровизационной манеры Фицджеральд является ее исключительная точность: даже в самых быстрых пассажах сохраняется ясность каждого слога и интонационная чистота каждой ноты. Она свободно использует устойчивые джазовые формулы, комбинирует их, трансформирует и развивает в процессе исполнения, создавая масштабные импровизационные линии, которые по сложности и структуре сопоставимы с инструментальными соло. Внутри этих импровизаций она демонстрирует редкое умение работать с ритмом – варьировать длительности, смещать акценты, создавать сложные синкопированные рисунки, сохраняя при этом легкость, естественность и музыкальность.

Важную роль в создании ее индивидуального звучания играет динамическая выразительность. Фицджеральд свободно владеет широким динамическим спектром: в балладах она способна вести линию на предельно мягком пиано, насыщая ее тончайшими оттенками, тогда как в свинговых номерах переходит к энергичному, отчетливому форте, не теряя контроля над тембром и интонацией. Ее динамические переходы всегда плавны и художественно мотивированы, что усиливает эмоциональное воздействие каждой фразы и делает интерпретацию глубокой и многослойной.

Инструментальное мышление певицы раскрывается также в ее взаимодействии с ансамблем. Фицджеральд тонко чувствует форму произведения, точно ориентируется в аранжировках, вступает в диалог с оркестровыми группами. Ее исполнение существует не изолированно, а как часть коллективного звучания: она реагирует на ритмические импульсы

ритм-секции, подхватывает мотивы духовых инструментов, вступает в антифонный обмен с солистами, создавая полноценное музыкальное сотрудничество. Такой подход к ансамблевому взаимодействию связан с опытом работы в оркестре Чика Вебба, где она получила одну из самых сильных школ свингового мышления и ансамблевого чувства.

Таким образом, импровизация, скат-пение, динамическая свобода и инструментальное восприятие голоса образуют комплекс признаков, который определяет исполнительскую индивидуальность Эллы Фицджеральд. Эти составляющие позволяют рассматривать ее не только как выдающуюся вокалистку, но и как полноценного джазового музыканта, чье творчество стало эталоном для последующих поколений.

Творчество Эллы Фицджеральд объединило в себе совокупность творчества великих артистов, которые повлияли на развитие ее слухового опыта и музыкального вкуса. С детства - прослушивание пластинок Конни Босуэлл, в молодости композиции Луи Армстронга и Бинга Кросби, а также создателей бибоп стиля Диззи Гиллеспи и Чарли Паркера. Объединяя весь творческий опыт и подражая Луи Армстронгу Элла Фицджеральд развивает новую эпоху джаза, в том числе технику импровизации «Скэт».

Вокальные техники предполагают собой техническую и эмоциональную составляющую импровизаций Эллы Фицджеральд. Импровизация Эллы Джейн своеобразна и отличается от других исполнителей. Так как все «зависит от индивидуальных качеств того или иного музыканта. Имеется в виду не только способность к импровизации, но и самобытность во всем – в нюансировке, атаке, тембре, штрихах, акцентуации и т. д. Отсюда вывод: конкретная импровизация (даже зафиксированная позднее в записи или другим способом) все равно неотделима от создавшего (создающего) ее конкретного исполнителя» [1, 35].

Также Элла Фицджеральд объединила европейскую вокальную культуру с афроамериканской традицией, создавая уникальное, индивидуальное звучание. Благодаря Элле Фицджеральд импровизация «скэт» стала классикой певческого джаза, практически все существующие записи ее живых концертов изобилуют примерами «скэта». К примеру, на джазовом фестивале в Монтре (Montreux jazz festival) 1969 года, наиболее показательна в этом смысле композиция «Scat Medley», классический «скэт», где певица голосом имитирует духовые, ударные инструменты, подражает оперным певцам [2]. Композиция пронизана светом и юмором, так свойственным для творчества Эллы Фицджеральд. Возникает образ джазового оркестра, оперной сцены, неясные смутные блики и конкретные ассоциации вызывают в сознании слушателя звуки. Но как бы ни были разнообразны все слайды, созданные пением великой Леди джаз, каждая ее интонация, каждый поворот мелодии пронизан силой ее духа, ее личности. То есть, в любом художественном образе в центре будет личность художника, и если речь идет о художнике гениальном, как в случае с Эллой Фицджеральд, то эти образы оказывают большое влияние на творчество других личностей в искусстве.

В качестве примера такой взаимосвязи можно привести творчество современных исполнителей, таких как Дайана Кролл, Нора Джонс, Бобби Макферрен, Эсперанса Сполдинг, Карина Кожевникова, Екатерина Хоменкова и мн.др. Каждый из продолжателей этой взаимосвязи так или иначе использует мотивы из арсенала Эллы Фицджеральд. Бесспорно, они воспринимаются как собственные, однако это проработанный пласт с уже более разносторонней фактурой звучания и анализа, опоры и тренировки как зрительного, так и слухового аппарата музыканта, которые раскрыты уже по-новому, в новой интерпретации и интересных музыкальных решениях импровизатора. Очень важно, чтобы каждый музыкант, находясь перед публикой был внутренне уверен в своей импровизации, и еще важнее, «чтобы ему самому нравилось то, что он делает. Этот восторг от нахождения перед публикой – вот что передается людям загадочным способом. Это называют термином «ESP» - сверхчувственное восприятие (Extra Sencore Perception)».

В контексте джазового вокала и импровизации Эллу Фицджеральд часто сравнивают с Билли Холидей и Сарой Воан, но каждая из них отличается своей индивидуальностью,

присущей каждой из них. Билли Холидей отличается глубокой эмоциональностью и драматизмом, а Фицджеральд представляет интеллектуальную и виртуозную сторону джаза. Голос Сары Воан обладает мощным, почти оперным голосом, в то время как Элла сохраняла прозрачность и лёгкость звучания. Такое разнообразие стилей среди исполнительниц показало, что джаз может быть достаточно многогранным. Однако именно Элла Фицджеральд задала стандарты чистоты интонации, точности ритма и свободы импровизации. Методы пения Эллы Фицджеральд стали предметом изучения в музыкальных школах и консерваториях - артикуляция, подход к дыханию, дикция, работа с динамикой и фразировкой используются в педагогике джазового вокала по сей день. Система Фицджеральд заключается в том, что виртуозность не исключает эмоциональной глубины, а техника должна служить средством художественного выражения.

Элла Фицджеральд – не просто выдающаяся певица XX века, но и символ художественного совершенства, рожденного из внутренней свободы, музыкальной интуиции и культурного многообразия своего времени. Её творческая биография демонстрирует, как индивидуальность способна преобразить само понимание музыки и задать новые эстетические ориентиры для целых поколений исполнителей. Анализ её вокальной техники, тембровых особенностей и сценической манеры позволяет утверждать, что влияние Фицджеральд выходит далеко за пределы джазового жанра, становясь универсальным эталоном музыкального мастерства. Её голос не просто инструмент, а феномен, в котором сплетаются история, эмоция и культура. Фицджеральд сумела выразить через искусство то, что остается актуальным вне времени: искренность, чистоту звучания и безграничную творческую энергию. Сегодня её наследие продолжает жить в каждом, кто слушает и исполняет джаз, вдохновляя новых артистов и исследователей. Таких как Элла Фицджеральд мир узнает лишь однажды - и потому её имя навсегда останется в истории ярким символом вечной силы искусства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Овчинников Е. В. История джаза: Учебник. Вып. 1. – М.: Музыка, 1994. – 240 с.
2. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2006. – 30 с.

ПЕРДЕБЕК АЙДАР ҚАЙСАРУЛЫ

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
«Үрлемелі және соқпалы аспаптар»
мамандығының 1 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі:

п.ғ.к., қауымдастырылған профессор А.А.Досанова

ҚАЗІРГІ САКСОФОНДЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ҮРДІСТЕРІ: ДЫБЫС ШЫҒАРУ ТӘСІЛДЕРІ

Аңдатпа. Қазіргі кезеңде музыкалық білім беру тұлғаның жан-жақты дамуының маңызды бөлігі болып саналады. Саксофонды оқыту әдістемелерін әртүрлі мәдениеттер тұрғысынан қарастыру ең тиімді педагогикалық тәсілдерді айқындауға мүмкіндік береді. Осы зерттеудің мақсаты – XX–XXI ғасырлардағы Батыс пен Шығыс елдеріндегі саксофонды оқыту жүйелерін салыстырмалы түрде талдау. Жұмыс барысында тарихи талдау әдісі қолданылып, Еуропа мен АҚШ-тағы оқыту тәсілдерінің эволюциясы қарастырылды. Сонымен бірге Ресей мен шетелдегі қазіргі музыкалық оқу орындарына арналған әдістемелік

құралдар салыстырылды. Зерттеу нәтижелері саксофонды оқытудағы негізгі кезеңдер мен өзгерістерді, түрлі елдердің әдістемелеріндегі ұқсастықтар мен айырмашылықтарды анықтауға мүмкіндік берді. Қосымша ретінде әлемнің жетекші саксофонистерінің шеберлік сабақтары мен концерттік жазбалары талданды. Атап айтқанда, америкалық Кенни Джи, неміс классикалық орындаушысы Клаус Зайсс және жапон саксофонисті Макото Сакурайдың орындаушылық ерекшеліктері қарастырылды. Бұл талдау ұлттық мектептердің өзіндік белгілерін және қазіргі оқыту үрдістерін айқындауға көмектесті.

Түйінді сөздері: саксофон, музыкалық аспаптарды оқыту әдістері, музыкалық білім беру, даму тарихы, салыстырмалы талдау.

Аннотация. В современном мире музыкальное образование рассматривается как важная составляющая развития личности, а анализ методик обучения игре на саксофоне позволяет определить наиболее результативные педагогические подходы. Цель данного исследования – провести сравнительное изучение систем обучения саксофону в развитых странах Востока и Запада в XX–XXI веках. В ходе работы использованы методы исторического анализа, что позволило проследить эволюцию педагогических принципов в Европе и США на протяжении прошлого столетия. Также был выполнен сравнительный обзор современных методических пособий, применяемых в российских и зарубежных музыкальных учреждениях. Полученные данные дали возможность определить ключевые этапы формирования и обновления методик обучения игре на саксофоне, а также выявить отличия современных образовательных подходов в разных странах. Дополнительно рассмотрены видеозаписи выступлений и мастер-классов известных саксофонистов, среди которых Кенни Джи (США), Клаус Зайсс (Германия) и Макото Сакурай (Япония). Анализ их исполнительских приемов помог раскрыть особенности национальных школ и актуальные тенденции подготовки саксофонистов.

Ключевые слова: саксофон, методики обучения игре на музыкальных инструментах, музыкальное образование, история развития, сравнительный анализ.

Abstract. In the modern context, music education is viewed as an important component of holistic personal development. Examining saxophone teaching methods across different cultures helps identify the most effective pedagogical approaches. The aim of this study is to compare the systems of saxophone instruction in Western and Eastern countries during the 20th–21st centuries. Historical analysis was applied to trace the evolution of teaching practices in Europe and the United States throughout the last century. In addition, contemporary instructional materials used in Russian and international music institutions were reviewed. The findings made it possible to determine the key stages of development and transformation of saxophone pedagogy, as well as to identify similarities and differences in modern approaches across countries. Furthermore, the study included an analysis of performance recordings and master classes by leading contemporary saxophonists. Among them were Kenny G from the United States, classical performer Klaus Seiss from Germany, and Japanese jazz-pop saxophonist Makoto Sakurai. Their stylistic features and teaching principles provided insight into the characteristics of national schools and current trends in saxophone education.

Keywords: saxophone, methods of teaching musical instruments, music education, history of development, comparative analysis.

Қазіргі музыкалық кеңістікте саксофон әртүрлі ансамбльдер мен оркестрлер құрамында берік орын алған. Ол духовой оркестрлерден бастап эстрадалық және тіпті симфониялық ұжымдарға дейін кеңінен қолданылады. Алайда әртүрлі елдер мен мәдениеттерде бұл аспаптың орнығу жолдары өз ерекшеліктерімен дамыды. Еуропа мен АҚШ-та саксофон XIX ғасырдың өзінде-ақ марштық, би және оркестрлік музыка ықпалымен кеңінен таралса [1], [2],

Азия елдерінде оның белсенді қолданылуы XX ғасырда джаз мәдениетінің әсерімен күшейе түсті [3].

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында Еуропа консерваторияларындағы саксофонды оқыту академиялық, қатаң әдістерге негізделді. Негізгі назар классикалық репертуарды меңгеруге, дикция мен дыбыс қалыптастырудың базалық дағдыларына аударылды. Дегенмен 1930-жылдары педагогикада жаңа бағыттар қалыптаса бастады: оқытудың жекеленуі, оқушының жас ерекшеліктерін ескеру, әдістемелік мүмкіндіктерді кеңейту.

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін АҚШ пен Еуропада джаздың қарқынды дамуы нәтижесінде саксофонды кәсіби деңгейде оқытатын арнайы оқу орындары пайда болды. Оқыту әдістемелеріне импровизациялық этюдтер, ансамбльдік орындау дағдылары, джем-сейшндер енгізілді [4]. Бұл ұстанымдар кейін басқа елдерде де кеңінен тарала бастады.

Азия елдерінде (Жапония, Қытай, Вьетнам) саксофонды оқыту XX ғасырдың ортасынан бастап батыстық мәдени ықпалдың күшеюімен тез дамыды. Мұндағы оқу бағдарламалары еуропалық үлгілерді негізге ала отырып, ұлттық интонациялық және тембрлік ерекшеліктермен толықтырылды [5]. 1970-жылдары Жапонияның Токио және Осака консерваторияларында джаздық саксофон курстары енгізіліп, американдық әдістемелер жергілікті фольклор элементтерімен біріктірілді. Оңтүстік-Шығыс Азияда француз және америкалық педагогикалық тәжірибе ұлттық музыкалық дәстүрлерге сай бейімделді.

XX ғасырдың екінші жартысында жаһандану үдерістері мен халықаралық мәдени байланыстардың күшеюі музыкалық білім беру саласындағы тәжірибе алмасуды жылдамдатты. Жақсы дамыған батыстық джаз мектептерінің жетістіктері – свинг ритмикасын меңгеру, импровизациялық ойлау, ансамбльде еркін ойнау – әлемнің көптеген елдерінде саксофон әдістемесін жаңартуға ықпал етті. Кеңестік музыка мектебі де біртіндеп осы бағыттағы әдістерді, әсіресе тыныс, дыбыс икемділігі және блюздік импровизация элементтерін енгізе бастады.

Осылайша, XX ғасырдың соңына қарай саксофонды оқыту саласында әлемдік ауқымдағы өзара ықпалдастық күшейіп, классикалық, джаздық және ұлттық дәстүрлерді біріктіретін ортақ кәсіби кеңістік қалыптасты.

Зерттеуде саксофонды оқыту әдістемесінің әлемдік эволюциясын анықтауға мүмкіндік беретін тарихи-салыстырмалы талдау әдісі қолданылды. Материал ретінде XIX ғасырдың соңынан бүгінгі күнге дейінгі оқу құралдары, әдістемелік нұсқаулықтар мен ғылыми мақалалар қарастырылды. Франция, Германия және Ұлыбританиядағы алғашқы консерваториялық әдістемелер талданып, саксофонның концерттік аспап ретінде қалыптасу кезеңдері айқындалды. Америкалық джаз педагогтарының еңбектері импровизация, свинг және бибоп техникасының дамуына әсерін көрсетті. Сондай-ақ КСРО мен қазіргі түрлі елдердегі оқу бағдарламалары салыстырылып, педагогикалық үрдістердің ортақ және аймақтық ерекшеліктері анықталды.

Әлемнің әртүрлі елдерінде жарық көрген әдістемелік еңбектерді, оқу құралдарын және педагогикалық ұсынымдарды терең және жүйелі талдау саксофонды оқыту әдістемесінің бір жарым ғасырлық эволюциясын жан-жақты қарастыруға мүмкіндік берді. Бұл зерттеу нәтижелері әдістемелердің қалыптасуы мен өзгеруіне әсер еткен негізгі факторларды анықтауға негіз болды. Олардың қатарында ұлттық музыкалық мәдениеттің даму деңгейі, халықаралық байланыстардың кеңеюі, педагогикалық дәстүрлердің трансформациясы және саяси жағдайлар ерекше рөл атқарды.

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында Еуропа консерваторияларындағы саксофонды оқыту академиялық ұстанымдарға негізделді. Бұл кезеңде негізгі назар классикалық репертуарды меңгеруге, техникалық дағдыларды қалыптастыруға және ноталық сауаттылыққа бағытталды. Франция, Германия және Ұлыбритания сияқты елдердің педагогикалық мектептерінде оқу материалдары көбіне гаммаларға, интервалдар мен аккордтық құрылымдарды игеруге арналған жаттығулардан тұрды. Алайда XX ғасырдың алғашқы онжылдықтарында педагогикада жаңа бағыттар пайда болып, мұғалімнің жеке

жұмыс әдістері, оқушының психологиялық ерекшеліктерін ескеру, орындаушылық ойлауды қалыптастыру сияқты тұжырымдамалар кеңінен енгізіле бастады.

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін Батыс Еуропа мен АҚШ-та джаз өнерінің қарқынды дамуы саксофонды оқыту әдістемелеріне түбегейлі өзгеріс әкелді. АҚШ-тағы алғашқы джаз мектептері импровизация, свингтік ырғақ, би-боп стиліндегі техникаларды жүйелі түрде оқытуға бағытталған жаңа бағдарламалар ұсынды. Дж.Финдли, Б.Бейкер, Дж.Дженкин сияқты педагогтар кәсіби джаздық ойлауды қалыптастыруға арналған арнайы жаттығулар әзірледі. Бұл бағыттағы оқу материалдары кейін Еуропа елдеріне, одан соң бүкіл әлемге таралып, ұлттық педагогикалық дәстүрлермен үйлестірілді.

КСРО-да саксофонды оқыту әдістемесінің дамуы саяси шектеулерге байланысты баяу жүрді. 1970–1980 жылдары ғана алғаш рет джазға бағытталған оқу құралдары жарық көріп, музыкалық жоғары оқу орындарында алғашқы джаз кафедралары ашылды. Бұл кезеңде Батыс тәжірибесін бейімдеу сақтықпен жүргізілгенімен, жаңа әдістемелердің ықпалы айқын сезілді: артикуляция, тыныс техникасы, дыбыс сапасы және импровизация элементтеріне назар арта түсті.

Шығыс Азия елдерінде XX ғасырдың екінші жартысында саксофонды оқыту ерекше қарқынмен дамыды. Жапония, Қытай, Вьетнам және Корея консерваториялары еуропалық және америкалық әдістемелерді қабылдай отырып, оларды ұлттық музыкалық элементтермен толықтырды. Жапонияда 1970-жылдары Токио және Осака консерваторияларында ашылған джаз бөлімдері америкалық әдістерді дәстүрлі жапон әуендерімен ұштастыра отырып, өзіне тән мектеп қалыптастырды. Вьетнам мен Кореяда француз және америкалық педагогикалық үлгілер ұлттық интонацияға бейімделіп, этникалық ырғақтарға арналған этюдтердің үлесі 20–45% аралығында болды.

Әдістемелік әдебиеттердің үлкен көлемін қамтыған статистикалық талдау тарихи кезеңдердің арасындағы айтарлықтай айырмашылықтарды анық көрсетті. Мысалы, XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басындағы 50 еуропалық оқу құралында механикалық жаттығулардың үлесі 72%-ды құраса, 1925–1950 жылдары жарық көрген 100 батыс еңбегінде джаз стиліндегі этюдтердің үлесі 34%, импровизациялық тапсырмалар 42%-ға дейін өсті. Ал 1970–1980 жылдардағы 63 кеңестік әдістемеде джаз элементтері тек 27% ғана болды. Қазіргі Ресей, Германия, АҚШ, Жапония, Франция және Кореядағы 150 заманауи оқу құралында импровизация мен заманауи стильдерге арналған тапсырмалар 26–65% аралығында кездеседі.

20 жетекші жоғары оқу орнының педагогтарымен жүргізілген сауалнама қазіргі әдістеме бағыттарының жалпы тенденцияларын көрсетті. Ресейде классикалық этюдтердің үлесі әлі де басым (40–45%), бірақ джаз және поп-бағыттағы материалдар 30%-ға жеткен. Германияда этникалық стильдер мен заманауи музыка тең дәрежеде қамтылады. АҚШ-та импровизация мен джаз техникасы 45–50% құрайды, ал Жапонияда ұлттық музыкаға 25–30%, джаз бен поп бағыттарына 40% бөлінеді.

Жалпы зерттеу нәтижелері саксофон педагогикасының эволюциясы әлемдік музыкалық процестермен тығыз байланысты екенін көрсетті. Егер XIX–XX ғасырлар тоғысында оқыту академиялық сипатта болса, XX ғасырдың ортасынан бастап әдістемелер жанрлық тұрғыда кеңейіп, ұлттық дәстүрлер мен жаһандық музыкалық ағымдардың синтезіне негізделе бастады. Бүгінде саксофонды оқытуда классикалық, джаздық және заманауи бағыттардың үйлесімі негізгі принциптердің біріне айналды.

Жүргізілген зерттеуді қорытындылай келе, саксофонды оқыту әдістемесінің әлемдік деңгейдегі даму бағыттарын айқындайтын бірнеше маңызды тұжырым жасауға болады. Өртүрлі кезеңдерде жазылған жүздеген оқу құралдарын салыстырмалы талдау нәтижесінде классикалық репертуарды меңгеруге арналған жаттығулар ұзақ уақыт бойы оқу бағдарламаларының негізгі бөлігін құрағаны анықталды — олардың үлесі тарихи кезең мен аймаққа қарай 40–72% аралығында болған. Сонымен қатар, XX ғасырдың басынан бастап эстрадалық, танымал және джаздық бағыттарға байланысты материалдардың тұрақты өсуі байқалды: ертеректегі 19% шамасынан қазіргі әдістемелерде 45–50% деңгейіне дейін артқан.

Әлемнің түрлі елдерінің жетекші саксофонистерінің шеберлік сабақтарын талдау ұлттық орындаушылық мектептердің айқын ерекшеліктерін көрсетті: Еуропада академиялық техника басым болса, Жапонияда джаздық тәсілдер мен дәстүрлі әуездік элементтер табиғи түрде бірігеді.

Музыкалық жоғары оқу орындарының педагогтарымен жүргізілген сауалнама бүгінгі білім беру бағдарламаларында әр бағытты үйлестіруге ұмтылыс бар екенін көрсетті. Қазіргі оқытушылар классикалық, джаздық және заманауи жанрларды үйлесімді біріктіріп, оқу материалдарын студенттердің қабілеті мен қызығушылығына қарай бейімдеуге мән береді.

Жалпы алғанда, аталған зерттеу саксофонды оқыту әдістемесінің тарихи, мәдени және жаһандық музыкалық үрдістердің ықпалымен қалай өзгеріп, дамығанын жүйелі түрде көрсетуге мүмкіндік берді.

ӘДЕБИЕТ

1. Понькина А. М. Авангардные тенденции в миниатюре для саксофона соло // *Вестник Адыгейского государственного университета. Филология и искусствоведение*. 2019. № 1. С. 214–219.
2. Федоров Е. Развитие методических взглядов в истории преподавания игры на духовых инструментах // *Ветер судьбы*. Новосибирск, 2006. URL: <http://www.proza.ru/2009/03/25/163>
3. Усов Ю. А. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути ее совершенствования // *Проблемы музыкальной педагогики*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1981. С. 89–108.
4. Щербакова А.И. Музыкальное искусство в современном пространстве культуры // *Ученые записки Российский государственный социальный университет*. 2012. № 5. С. 97-100.
5. Щербакова А.И. Музыкальное искусство и образование сквозь призму философского знания // *Казанская наука*. 2011. № 8 (32). С. 151-153.

ДӘУІРБАЙ АЙНҰР ЕРМЕКҚЫЗЫ

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Аспаптық орындаушылық.
Үрмелі және соқпалы аспаптар» білім беру
бағдарламасының 2-курс магистранты
Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты,
қауымдастырылған профессор Г.Ж.Күзбакова

АХМЕТ ЖҰБАНОВ ЖӘНЕ ЛАТИФ ХАМИДИДІҢ «АБАЙ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ГОБОЙДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ МӘНІ

Аңдатпа. Қазақ опера өнерінің алғашқы үлгілерінің бірі – Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсы (1944) – қазақ халық әндері мен батыстық классикалық музыка дәстүрлерінің терең синтезі ретінде тарихи маңызға ие. Бұл шығарма тек сюжеті мен вокалдық партияларымен ғана емес, сонымен қатар оркестрлік партитурасының байлығымен, әр аспаптың образдық жүйеге қосқан нақты үлесімен де зор табысқа жеткен. Осы зерттеудің мақсаты – А. Жұбанов пен Л. Хамидидің бірлескен шығармашылығы нәтижесінде жазылған «Абай» операсындағы гобой солосының драматургиялық рөлін, партиясының стилистикалық ерекшеліктерін және орындаушылық мәселелерін кешенді талдау.

Драматургиялық талдау әдісі: Мақалада гобой партиясы жайлы музыкатанулық сипаттамамен шектелмей, оның драматургиялық (образдық-мазмұндық), стилистикалық және орындаушылық аспектілері кеңінен қарастырылады.

Орындаушылық-талдамалық әдіс: Гобой партиясының техникалық және интерпретациялық қиындықтарын практикалық тұрғыдан бағалау үшін.

Мәдени-тарихи әдіс: Аспаптың ұлттық опера мәдениетінде қалыптасқан рөлін тарихи және мәдени контексте қарастыру.

Практикалық бағыттылық: Мақала тек теориялық сипаттама ғана емес, сонымен қатар нақты орындаушыларға (гобойшыларға) арналған ұсыныстарды қамтиды, бұл оны музыкатанушылар мен музыканттар үшін бірдей пайдалы етеді.

Түйінді сөздері: Гобой, А.Жұбанов, Л.Хамиди, опера, музыка, Абай.

Аннотация. Одним из первых образцов казахского оперного искусства является опера Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди «Абай» (1944), которая имеет историческое значение как глубокий синтез казахских народных песен и западноевропейских классических музыкальных традиций. Это произведение достигло большого успеха не только своим сюжетом и вокальными партиями, но и богатством оркестровой партитуры, а также конкретным вкладом каждого инструмента в образную систему. Цель данного исследования — комплексный анализ драматургической роли соло гобоя, стилистических особенностей его партии и исполнительских аспектов в опере «Абай», созданной в результате совместного творчества А.Жубанова и Л.Хамиди.

Драматургический метод анализа: В статье рассмотрение партии гобоя не ограничивается музыковедческим описанием, а включает комплексное исследование её драматургических (образно-содержательных), стилистических и исполнительских аспектов. Исполнительско-аналитический метод: Используется для практической оценки технических и интерпретационных трудностей партии гобоя. Культурно-исторический метод: Применяется для рассмотрения роли инструмента в контексте формирования национальной оперной культуры.

Практическая направленность: Статья представляет не только теоретическое описание, но и содержит рекомендации для конкретных исполнителей (гобоистов), что делает её одинаково полезной как для музыковедов, так и для музыкантов.

Ключевые слова: Гобой, А. Жубанов, Л. Хамиди, опера, музыка, Абай.

Abstract. One of the first examples of Kazakh opera art is Abai (1944), an opera by Akhmet Zhubanov and Latif Khamidi, which holds historical significance as a profound synthesis of Kazakh folk songs and Western European classical musical traditions. This work achieved great success not only through its plot and vocal parts but also due to the richness of its orchestral score and the specific contribution of each instrument to the overall system of imagery. The purpose of this study is a comprehensive analysis of the dramaturgical role of the oboe solo, the stylistic features of its part, and the performance aspects in the opera Abai, created through the joint work of A. Zhubanov and L. Khamidi. Dramaturgical method of analysis: The article goes beyond a purely musicological description of the oboe part, offering a comprehensive study of its dramaturgical (figurative and semantic), stylistic, and performance aspects. Performance-analytical method: Used for the practical assessment of the technical and interpretive difficulties of the oboe part. Cultural-historical method: Applied to examine the role of the instrument in the context of the formation of national opera culture. Practical orientation: The article provides not only a theoretical description but also practical recommendations for performers (oboists), making it equally valuable for both musicologists and musicians.

Keywords: Oboe, A. Zhubanov, L. Khamidi, opera, music, Abai.

Опера Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидинің ерекше тарихи әлеуеті бар туындыларының бірі. 1944 жылдың 24 желтоқсанында алғаш рет қойылған опера, қазақ

мәдениетінің тарихына жаңа бет ашты. Мұхтар Әуезовтің либреттосына негізделген «Абай» операсы, қазақ халқының мәдени мұрасын, салт-дәстүрлерін, негізгі ғылым мен идеологиялық ұғымдарын, дәстүрлі ортаға қарсы күресті және ұлттың дамуына жаңа прогрессивті идеялардың талабын бейнелейді.

Опера әлемдегі ең танымал және басқа ешқандай опералардан айырылатын ерекше орындары бар. Классикалық опера заңына сәйкес жазылса да, оның ерекшелігі - қазақ музыкалық дәстүрлерімен, әндерімен және билерімен бірігуі. Музыкалық драма көрерменді кейіпкерлердің психологиясын, Шекспирдің шеберлікпен бейнеленген шиеленістерін арқылы тартуда. Ол сатқындық, адамның зарыры мен шындықтың ықпалындағы күресі туралы заманша және мәңгілік философиялық мәселелерді көтереді. Бұл барлық Абайдың ақыл-ойы мен пікірлерінің, оның сөздері мен өлеңдерінің ішінде айтылған[1,1]. Егер классикалық еуропалық операларда гобой музыкалық фонды құрайтын немесе ұзақ етіп ойнамайды, А.Жұбанов пен Л.Хамиди шығармаларында ол орын алатын маңызды музыкалық элементке айналады. Гобойдың мелодиясы вокалдық партиямен бірдей маңызды болып, кейіпкердің ішкі ой-пікірін, оның адамгершілік сезімін музыка арқылы бейнелейді. Қазақтың танымал халық әндері мен музыкалық мотивтері композицияда кеңінен қолданылды. Мыншама, Айдардың партиясында «Айшылық аққуымды» («Айттым сәлем Қаламқас») және «Ұзын қайың» сияқты классикалық композициялар енгізілді. Операның музыкалық шешімдері мен мелодиялары, дәстүрлі әндердің ерекше стильдің әсерін бере отырып, шығармаға ерекше табыс әкелді. Абайдың «Қай талқы» ариясы, ең көп танымал бөлімдерінің бірі, халықтың өз болашағына деген оптимистік көзқарасын жырлайды және операның айрықша тақырыбына айналды.

Ахмет Жұбанов, операның авторы, 1906 жылдың 29 сәуірінде Темір ауданында дүниеге келді. Қазақ музыкасын зерттеу, оны түсіндіру және насихаттау саласында Ахмет Қуанұлы өз шығармашылығымен жаңа деңгейге жетіп, заман талабына сай зор еңбектер атқарды. Өзінің туған жері туралы ол былай деп айтты: "Ауылда өскен, домбыра, ән-күй, жыр, әңгімеге құрмет жасаған."Бұл өнерлі ауылда, бес жасымнан бері хат жаза білдім, домбыра тартуды, өлең айтуды, тақпақ жазуды үйрендім". Бірінші мұғалімі, Құсайын Ашығалиевтің, оның музыка жолына қызығушылығын ашып, алдағы мақсаттарына жол көрсетті [2, 8].

Латиф Хамиди Абайдың таланты мен музыкалық мұрасын зор мәнде бағалады. Совет композиторлары Абайдың құрметіне көптеген музыкалық әндер жазды. Композитор А.Жұбанов симфония оркестрі мен Құрманғазы атындағы ұлттық оркестр үшін "Абай" деген поэма жазды. Композитор Ахмет Жұбанов Абайдың танымал әндерін пайдаланып, М.Әуезовтің либреттосы бойынша "Абай" операсын шығарды [3, 7]. Опера сахнаға Қ.Жандарбеков режиссері, Қ.Қожықов сценографіі, Л.М.Шаргородский дирижерімен шықты. 1956 жылы А.Жұбанов пен Л.Хамиди операны қайта жазып, оны 2- редакциясын шығарды.

«Абай» операсының партитурасында гобой көбіне драмалық тұрғыдан шешуші сәттерде естіледі – кейіпкердің ішкі әлемі ашылғанда, ол терең ойға шомғанда немесе сезімдік толқуларға бой алдырғанда. Композиторлар гобойды Абайдың рухани әлемінің «дауысы» ретінде қолданады. Мысалы, Абайдың жалғыздығы туралы бір монологында, ол табиғат, өмір, адамзат тағдыры жайында толғанған сәтте оркестрде жіңішке, бірақ жылы әрі сүйікті гобой тембрі естіледі.

Гобой – симфониялық оркестрде ерекше сезімді, эмоцияны жеткізуге мүмкіндік беретін, әуезді аспап. Ол музыка зерттеушілерінің пікірінше, өз ерекше экспрессивтілігімен көзге түсіп, музыка тарихында айрықша орын алады. Қазақстан музыкалық дәстүрінде де гобойдың маңызы зор, ол Қазақ халық оркестрінің құрамына еніп, ұлттық аспаптар ансамбліне жаңа музыкалық нюанстарды енгізді.

Операда гобой партиясы, ең алдымен, шығарманың лирикалық және драмалық сәттерін музыкалық түрде бейнелеуге арналған. Мысалы, махаббат лирикасы ойналатын сахналарда (Айдар мен Ажардың дуэті) гобойдың жұмсақ, терең үні дуэт әуеніне қолдау бере алады. Мұндай көріністерде гобой әдетте вокалмен бірге немесе вокал арасындағы пьесаларда басты мелодияны қайталайды немесе оған үйлеседі. Гармониялық тұрғыдан көргенде, гобой әуендері көбінесе драмалық және әнді сәттерде ең басты рөл атқарады. Аспаптың орындау

стилі – әуендік, әндетпе сипатта. Кеңістікте және легато техникасымен орындалатын ұзақ фразалар гобойшыдан тұрақты дем алу, эмоционалды сәйкестік және эстетикалық бақылауды талап етеді. Бұл партияда гобой адамның айтылған сөзіне ұқсайды: бір уақытта жылы, бір уақытта мұңлы, бірақ әр тыңдалым мағыналы, адам сезімін танытады.

Гобой партиясы мелодиялық жағынан терция, кварта, секста сияқты интервалдармен, халық арияларында кездесетін мотивтерді пайдаланып, дамып отыр. Бірақ, бұл интонациялар батыс гармониялық принциптерімен бірігіп, жаңа, жоғары деңгейдегі музыкалық сезімді тудырады. Бұл синтез нәтижесінде еуропалық семантика қазақ операсына оңай еніп, оның ұлттық музыкалық дүниесіне жаңа, бай тембрлік әсерін қосып берді.

Партия ритмигінде біркелкі және дәл өткен қозғалыс ерекшелігі байқалады. Ол Абай поэзиясының еуропалық өлең өлшемдеріне танысқандығын көрсетеді. Композиторлар, осы ырғақтық тұрақтылық арқылы, Абайдың ой-пікірлерінің анықталып, философиялық тереңдігінің жекелеген сөздермен айтылуын баса баса қолдаған [4, 3].

Операда музыкалық құрылымның негізгі элементтерінің бірі болып гобой партиясы саналады. Операдағы әртүрлі мотивтер мен сюжеттік тақырыптарды орындауда гобойға ерекше рөл беріледі, оның тембрі арқылы композицияға ұлттық колорит беріледі. Неоқып көзімізге жетпейтін деректер мен ноталық материалдардың саны шектелгендіктен, гобойдың «Абай» операсындағы ролі – сезімдік лириканы бейнелеу және драмалық қиынын толықтыру деп айтуға болады. Опералық музыкалық образын ашатын құралдардың бірі ретінде бұл аспаптың ерекше дауыс пен эмоционалды пердесі бағалану керек.

Кейіпкер	Гобоймен байланысы	Эмоциялы қ бағыт
Абай	Негізгі тембрлік серіктес	Ой, философия
Айдар	Лирикалық резонанс	Махаббат, адалдық
Ажар	Жұмсақ тең үн	Сезім, нәзіктік
Қарабай	Контраст	Драма, шиеленіс

Кесте 1.

Опера құрамында ағылшын мүйізі де бар. Гобой екеуі шығармаға терең философиялық және драматургиялық тереңдік береді. Мұндай оркестрлік құрамнан авторлардың батыс елдеріндегі оркестрлік құрам дәстүрлеріне сай екенін байқауға болады. Шығармада ағылшын мүйізі көбіне гобой мен және ішекті аспаптармен қатар жүреді. Осы арқылы ағылшын мүйізі үрлемелі басқа аспаптармен салыстырғанда жеке өзі көп қалып, кейіпкедің монологында және диалогында қатысады. Бұл аспап басқа да қазақ композиторларының шығармаларында көп қолданылды. Гобой мен ағылшын рожогының контраст арқылы бір-бірін толықтыруы – операның драматургиялық құрылымында ерекше орын алады. Қай кезде гобойдың нәзік, мөлдір әуені естілсе, кейде бірден артынан рожоктың терең, салмақты үні қосылып, тыңдаушыға кейіпкердің ішкі күресі мен философиялық ойының көпқабатты екенін жеткізеді. Бұл музыкалық диалог арқылы кейіпкердің рухани портреті толық ашылады.

Қыздар биі”



Осы екі аспаптың драматургиялық үйлесімі операның философиялық мәнін айқындап, көрерменді кейіпкердің ішкі әлеміне үңілтеді. Олар музыкалық палитра арқылы Абайдың сезімдік және ой-саналық күресін көрсетуге мүмкіндік береді, көркемдік желіні байытып, операның эмоционалды драмасын күшейтеді. Гобой мен ағылшын рожогы тек жеке аспап қана емес, кейіпкердің философиялық образын аша отырып, музыка тілінде диалог құруға және драмалық шиеленісті күшейтуге қызмет етеді.

«Абай» операсы ұлттық музыканы батыстық опералық жүйемен ұштастырған елеулі туынды. Гобой дыбысы қазақтың сырнайы мен батыстық флейтаның орта буын ерекшеліктерін еске түсіретін ерекше тембрге ие, бұл екі музыкалық мәдениеттің үйлесімін көрсетеді. Осылайша композиторлар ұлттық интонациялар мен классикалық форманы біріктіріп, гобой партиясы арқылы еуропалық симфонизм мен қазақтың ұлттық бояуының жаңа эстетикалық кеңістігін жасайды.

“Абай ариясы”



Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің «Абай» операсы – қазақ рухының музыкалық айнасы. Бұл туындыда гобойдың үні жай ғана аспаптың дауысы емес, Абайдың жан дүниесінің сыры, ішкі толғанысының нәзік ізі секілді естіледі. Ол сахнада көрінбесе кейіпкердің жүрегінен шыққан үн болып, көрерменді философиялық тереңдікке жетелейді.

Зерттеу нәтижесінде анық болғандай, гобой – бұл операдағы ең поэтикалық бейнелердің бірі. Оның жұмсақ, мұңлы, бірақ үмітке толы тембрі арқылы Абайдың ойшылдығы, сабыры мен рухани биіктігі көрініс табады. Музыкалық жағынан бұл партияда қазақ әндерінің табиғи интонациясы мен еуропалық симфонизмнің өрнегі әсем үйлесім тапқан. Бұл – композиторлардың шеберлігін ғана емес, ұлттық музыка мәдениетінің икемділігін де дәлелдейді.

Сондықтан да, гобой – жай оркестрлік бояу емес, Абайдың үнсіз монологының тілмашы. Ол көрерменге ақынның терең ойын, адамдық ізденісін, рухани жалғыздығын жеткізеді. А.Жұбанов пен Л.Хамиди гобой арқылы ұлттық поэзия мен батыстық музыка тілін бір арнаға тоғыстырып, жаңа көркем кеңістік тудырды. Бұл опера – тек сахналық туынды емес, рух пен сезімнің үндестігі, адам жанының музыка арқылы сөйлеген сәті. Шығарма қазақ музыка мәдениетінде ғана емес, жалпы музыкалық драматургияда да маңызды рөл атқарады.

ӘДЕБИЕТ

1. https://ruh.kz/abai-operasy-haqynda_6410/
2. Жұбанов А. (Құрастырғандар Н. С. Кетегенова, А. Қ. Омарова). — Алматы: “Өнер” баспасы, 2006. 200 бет + 16 бет жапсырма.
3. Хамиди Л. (Құрастырғандар Н. С. Кетегенова, А. Қ. Омарова). — Алматы: “Өнер” баспасы, 2006. 200 бет + 16 бет жапсырма.
4. <https://kazneb.kz/kk/bookView/view?brId=1051213&simple=true#>

САБИТОВ ЖАНИБЕК ДЖЕНГИСОВИЧ
магистрант 1 курса образовательной программы «Инструментальное
исполнительство. Духовые и ударные инструменты»,
Казахского национального университета искусств им.К.Байсейітовой
КУЗБАКОВА ГУЛЬНАРА ЖАНАБЕРГЕНОВНА
кандидат искусствоведения, ассоциированный
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахского национального университета искусств им.К.Байсейітовой

ВКЛАД ВЛАДИМИРА ПЕСКИНА В РАЗВИТИЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ТРУБЫ В XX ВЕКЕ

Аннотация. В статье рассматривается вклад Владимира Яковлевича Пескина (1906–1988) в формирование отечественной школы игры на трубе. Композитор и педагог, Пескин стал одной из ключевых фигур советской духовой культуры, определив как художественные, так и методические ориентиры исполнительства. На основе трудов Ю.Е.Усова, Т.А.Докишцера, Э.Тарра и исследования *The Cambridge Companion to Brass Instruments* анализируются исторические условия становления советской трубной школы, эволюция исполнительской техники и особенности репертуара середины XX века. Особое внимание уделено «Концертному аллегро» Пескина как одному из наиболее значимых произведений советского концертного репертуара для трубы, сочетающего фанфарную выразительность, кантилену и виртуозную технику. Рассматриваются методические аспекты творчества композитора, его роль в формировании профессиональной подготовки исполнителей и место произведений Пескина в современном образовательном процессе. Делается вывод о том, что его наследие является фундаментальной частью российской трубной традиции и сохраняет значимость в современном исполнительском искусстве.

Ключевые слова: труба; духовые инструменты; Владимир Пескин; исполнительство; советская музыка; концертное аллегро; методика обучения; репертуар; медные духовые.

Аңдатпа. Мақалада Владимир Яковлевич Пескиннің (1906–1988) отандық труба орындаушылары мектебінің қалыптасуына қосқан үлесі қарастырылады. Кеңес дәуірінің көрнекті композиторы, трубашы және педагог ретінде Пескин үрмелі аспаптар өнерінің көркемдік және әдістемелік негіздерін айқындауда шешуші рөл атқарды. Ю.Е.Усов, Т.А.Докишцер, Э. Тарр және *The Cambridge Companion to Brass Instruments* еңбектеріне сүйене отырып, зерттеу кеңестік үрмелі аспаптар педагогикасын айқындаған тарихи алғышарттарды, труба техникасының эволюциясын және XX ғасырдың орта тұсындағы репертуардың дамуын талдайды. Әсіресе Пескиннің кеңес дәуіріндегі труба репертуарының маңызды туындыларының бірі саналатын «Концерттік аллегросына» ерекше назар аударылады. Бұл шығарма фанфарлық көркемдік, лирикалық кантилена және виртуоздық техниканы үйлестіре отырып, сол кезеңдегі орындаушылық талаптарды айқын көрсетеді. Мақалада композитор шығармашылығының әдістемелік қырлары, кәсіби орындаушылар даярлығына тигізген ықпалы және Пескин шығармаларының қазіргі оқу үдерісіндегі орны қарастырылады. Зерттеу нәтижесінде Пескин мұрасы ресейлік труба дәстүрінің іргелі құрамдас бөлігі болып табылатыны және бүгінгі күнге дейін көркемдік әрі педагогикалық маңызын сақтап отырғаны айқындалады.

Түйін сөздер: труба; үрмелі аспаптар; Владимир Пескин; орындаушылық өнер; кеңестік музыка; концерттік аллегро; педагогика; репертуар; үрмелі орындаушылық.

Abstract. The article explores the contribution of Vladimir Yakovlevich Peskin (1906–1988) to the development of the Russian school of trumpet performance. A distinguished Soviet composer, trumpeter, and educator, Peskin played a decisive role in shaping both the artistic and

methodological foundations of brass performance in the USSR. Drawing on the works of Yu. E. Usov, T. A. Dokshitzer, E. H. Tarr, and The Cambridge Companion to Brass Instruments, this study examines the historical circumstances that influenced the formation of Soviet brass pedagogy, the evolution of trumpet technique, and the development of the mid-twentieth-century trumpet repertoire.

Special attention is devoted to Peskin's Concert Allegro, one of the most significant compositions of the Soviet trumpet canon, notable for its synthesis of fanfare-like brilliance, lyrical cantilena, and virtuosic passages. The article analyzes the methodological principles underlying Peskin's creative approach, his influence on professional training, and the enduring pedagogical value of his works in modern educational practice.

The study concludes that Peskin's legacy forms a foundational component of the Russian trumpet tradition and continues to hold artistic and methodological relevance in contemporary performance and pedagogy.

Keywords: *trumpet; brass instruments; Vladimir Peskin; performance practice; Soviet music; Concert Allegro; pedagogy; repertoire; brass performance.*

Советская школа игры на трубе сформировалась в первой половине XX века, соединяя в себе европейские традиции, накопленный исполнительский опыт и новые художественные задачи. Значительная часть этого процесса связана с деятельностью **Владимира Яковлевича Пескина** (1906–1988) – композитора, трубача и педагога, чьи произведения и методические установки оказали долговременное влияние на исполнительское искусство игры на трубе. Его имя упоминается в исследованиях истории духового исполнительства и входит в круг тех композиторов, которые определили репертуарную основу подготовки трубачей в СССР.

Развитие советской духовой школы в 1920–1930-е годы подробно описано Ю. Е. Усовым, который подчёркивает, что формирование исполнительских традиций происходило в период активного становления профессиональных оркестров, расширения учебной базы и появления первых авторитетных педагогов [1]. Именно в эту эпоху прошли молодые годы Пескина, и его творческое становление совпало с поиском национального облика советского духового искусства. Это время принесло не только усиление исполнительской культуры, но и заметный рост репертуара для медных духовых, что в дальнейшем стало одной из сфер деятельности Пескина как композитора.

Карьеру он начинал как трубач, выступая в оркестрах и камерных составах. Однако постепенно приоритетами его профессиональной деятельности становятся педагогика и композиция. Биографические данные, опубликованные в энциклопедических источниках и связанных с его дискографией, подчёркивают, что В. Пескин был не только исполнителем, но и автором значительного корпуса оригинальных произведений для трубы. Он входит в число немногих советских композиторов, чьё творчество ориентировано преимущественно на этот инструмент.

Методические взгляды В. Я. Пескина формировались в том же направлении, которое описывает Т. А. Докшицер, один из крупнейших представителей трубной школы. В своей книге «Из записной книжки трубача» Т. Докшицер неоднократно подчёркивает значение дыхания, артикуляции, развития гибкого «певучего» тона и внутренней слуховой работы исполнителя [2]. Именно эти элементы – работа над дыханием, амбушюром, точной фразировкой – являются центральными и в педагогической системе В. Пескина. Он не ограничивался технической стороной игры, а подчёркивал необходимость художественной интерпретации и драматургического понимания произведения. Методика Пескина органично вписывалась в более широкую советскую концепцию исполнительского воспитания, где техническая база и художественное мышление рассматривались как взаимосвязанные элементы.

Большую роль в формировании художественных взглядов Пескина сыграло развитие мирового трубного искусства. Американский исследователь Эдвард Тарр в фундаментальной монографии «The Trumpet» отмечает, что XX век стал эпохой стремительного расширения репертуара для трубы, включая концерты, поэмы, камерные произведения [3]. Эта тенденция

отражается и в творчестве Пескина, который один из первых в СССР создаёт систематический, разнообразный и технически насыщенный репертуар для солирующей трубы.

Сравнительный контекст важен и в связи с трудами С.Герберта и Дж.Уоллеса, редакторов «The Cambridge Companion to Brass Instruments». Они подчеркивают, что в мировой практике середины XX века медные духовые инструменты приобрели статус полноценных академических солистов, что стимулировало рост соответствующего репертуара [4]. В этом смысле деятельность Пескина соответствует общемировым процессам, но имеет национальную специфику: он создавал произведения, ориентированные на особенности советской исполнительской школы – мощный тон, опорное дыхание, яркую динамику, чёткую артикуляцию и эмоциональную открытость.

Творческое наследие Пескина включает концерты, поэмы, пьесы, этюды и педагогические сборники. В русскоязычной и международной каталогизации фигурируют его оригинальные произведения, в том числе те, которые вошли в выпускаемый за рубежом альбом «Vladimir Peskin: Complete Trumpet Music». Это свидетельствует о том, что его музыка воспринимается не только как учебная, но и как имеющая художественную ценность.

Особое место в его наследии занимает «*Концертное аллегро*» – одно из наиболее исполняемых произведений советского трубного репертуара (<https://www.youtube.com/watch?v=JN69WvQgrto>). Его структура одночастная, композиция построена на контрасте фанфарных, кантиленных и виртуозных эпизодов. Анализируя развитие концертности трубы в XX веке, Исследователь Э.Тарр указывает на распространённый тип одночастных пьес, сочетающих фанфарность и лиризм [3]. «Концертное аллегро» Пескина демонстрирует этот принцип в советской трактовке: главная тема основана на фанфарной квинтовой интонации, характерной для отечественного стиля; побочная тема — ярко кантиленная, с продуманной дыхательной структурой (см. Рис).



Рисунок – QR-код к *Концертному аллегро* для трубы В.Пескина

Исполнительские задачи произведения включают широкие скачки, активную артикуляцию *staccato* и *marcato*, хроматические пассажи, требующие точной координации дыхания и амбушюра. Подобные трудности соответствуют тем требованиям, которые, по словам Докшицера, формируют профессионального исполнителя: способность сочетать виртуозность с выразительностью [2]. Благодаря этому «Концертное аллегро» используется как учебная и концертная пьеса во многих российских музыкальных училищах и консерваториях.

Методическая роль произведений Пескина совпадает с принципами, сформулированными Усовым: сочетание технического развития и художественной задачи является одной из основ отечественного духового образования [1]. Его музыка продолжает применяться как инструмент воспитания полноценного солиста – исполнителя, способного сочетать техническую точность, музыкальное мышление и выразительное интонирование.

Значение Пескина выходит за рамки учебного процесса. Он стал одним из тех авторов, чьи труды определили национальный эстетический стандарт игры на трубе. В условиях глобальной эволюции техники духовых инструментов, описанной в Cambridge Companion,

Пескин остаётся носителем оригинальной советской эстетики, основанной на эмоционально насыщенном тоне, выразительной кантилене и драматургической ясности.

Сегодня сочинения Пескина продолжают исполняться на академических сценах и конкурсах. Они представлены в современных цифровых музыкальных каталогах [5] и входят в репертуар концертирующих трубачей. Это позволяет говорить о том, что его творчество перестало быть исключительно частью учебной практики и вошло в широкий художественный контекст.

Таким образом, вклад Владимира Яковлевича Пескина в отечественную трубную культуру определяется несколькими направлениями: созданием оригинального репертуара, соответствующего техническим и артистическим требованиям инструмента; формированием методических принципов обучения; укреплением художественного статуса трубы в национальной исполнительской традиции. Его деятельность вписывается в международную историю искусства медных духовых и одновременно демонстрирует уникальные черты советской школы, которые и сегодня продолжают влиять на подготовку исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Усов, Ю. Е. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975.
2. Докшицер, Т. А. Из записной книжки трубача. — М.: Русские фанфары, 1995.
3. Tarr, Edward H. The Trumpet. — Batsford / Amadeus Press, 1988.
4. Herbert, Trevor; Wallace, John (eds.) The Cambridge Companion to Brass Instruments. – Cambridge University Press, 1997.
5. Vladimir Peskin: Complete Trumpet Music. Альбом и музыкальный каталог. MusicBrainz – Vladimir Peskin https://musicbrainz.org/artist/2e21be96-cc01-46b5-8c2f-f4a0a05ea42d?utm_source=chatgpt.com

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРЛЫҚ ОТЫРЫС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	
НҰРТАЗА РАУШАН САБЫРЖАНҚЫЗЫ	5
Времен связующая нить...	
УМАЙ ФАРАДЖОВА-ДЖАБАРОВА	9
«Жертвы ходжалы» Балнур Кыдырбек: к проблеме отражения современной азербайджанской истории в композиторском творчестве	
ЖУМАБЕКОВА ДАНА ЖУНУСБЕКОВНА	18
Пьеса «Гаухар-кюй» для скрипки и камерного оркестра Балнур Кыдырбек	
КОКУБАЕВА ЛЯЙЛЯ МАЛДЫБАЕВНА	23
О вкладе Балнур Кыдырбек в становление и развитие культуры, музыкального искусства и профессионального образования Республики Казахстан	
ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВ	29
Балнұр Қыдырбектің қобыз күйлері – бабалар аманаты	
ШАЙМЕРДЕНОВА САУЛЕ КАИРКЕНОВНА	37
Семантический смысл музыкального фольклора в контексте современных философских подходов	
ДАДАДЖАНОВА ИРОДА АБДУЛАЗИЗОВНА	41
Онтология композитора: архетип, имплант и суверенитет в культурном поле центральной Азии	
1-СЕКЦИЯ. БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕКТІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ — ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӨНЕР КОНТЕКСТІНДЕ	
СЕКЦИЯ 1. ТВОРЧЕСТВО БАЛНҰР ҚЫДЫРБЕК В КОНТЕКСТЕ КАЗАХСТАНСКОГО ИСКУССТВА	
ЕСЕНАЛИЕВ БАЙҒАЛИ МАҚҰЛБЕКҰЛЫ	48
Балнұр Балғабекқызының көпшілік біле бермейтін келбеті	
МУСАГУЛОВА ГУЛЬМИРА ЖАКСЫБЕКОВНА	49
Б.Қыдырбектің “Бекболат” симфониялық поэмасындағы 1916 жылғы ұлт-азаттық көтерілістің көрінісі	
БӨРІБАЙ ЕРНАР АБЗАЛҰЛЫ	53
Б.Қыдырбектің вокалдық циклі «майдан дәптерінен»: мазмұны мен музыкалық ерекшеліктері	
АБІЛХАЙЫРОВА НҰРЖАЙНАР ЖАНСЕЙІТҚЫЗЫ	62
Махаббат трагедиясы мен дәстүр драмасы: балнұр қыдырбектің «Қалқаман–Мамыр» опера-балеті негізінде	
АРТЫКБАЕВА ТОЛҒАНАЙ РИЗАБЕКҚЫЗЫ	68
Ш.Құдайбердіұлы және Б.Қыдырбек: ғасырлар тоғысы	
2-СЕКЦИЯ. КОМПОЗИТОРЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ЖАНРЛАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ ТҮРЛЕНУІ	
СЕКЦИЯ 2. ЖАНРЫ И ИХ МОДИФИКАЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ИСКУССТВЕ	
АЛЬПЕИСОВА ГУЛЬНАР ТУЯКБАЕВНА	71
Национально-интонационные основы и духовный контекст хорового произведения С.Абдинурова «Арман»	
ШТРОМ АННА АЛЕКСАНДРОВНА	77
Художественный синтез в «мадригале» Н.Мяковского: к проблеме музыкально-поэтического диалога	
ЗУМРУД АХУНДОВА–ДАДАШЗАДЕ	85
Actis testantibus: «Кёроглу» Узеира Гаджибейли в дискурсе журнала «советская музыка»	

ТУРСУНОВА РАВШАНОЙ АРТИКЖАНОВНА	94
Фарход Алимов: модификация жанровых моделей в музыкальной культуре узбекистана на рубеже хх-ххi веков	
МУЛЛАЕВ АЛИМ КАРИМОВИЧ	99
Некоторые особенности метроритмической организации крымской фольклорной музыки и её взаимосвязи с болгарской	
ДАВЫДОВА ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА	104
Фортепианная соната в контексте жанровых трансформаций: опыт композиторской школы Узбекистана	
ЧИНАРА ГЕЙДАРОВА ЯШАР КЫЗЫ	109
Особенности стиля азербайджанского композитора Дадаш Дадашева в произведениях для национальных инструментов	
ПАВЛОВА-БОРИСОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА	117
Основоположник якутской национальной композиторской школы М.Н.Жирков и его время	
ПЕТРЕНКО ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА	123
Народная музыка как модель для создания композиторской техники (на примере творческого метода Б.Бартока)	
ДУИЕСИНОВА ДИЛЯ СУИЕНГАЛИЕВНА	128
Әбілхақат Еспаев шығармашылығындағы ән жанры – ұлттық пен заманауидың синтез үлгісі	
АЛЬПЕЙСОВА АЛИЯ ТУЯКБАЕВНА	133
К вопросу о музыкальном языке К.Кумисбекова (на примере «Поэмы» для виолончели и фортепиано)	
АХАНОВА АЛМА ГАЛЯМОВНА	138
Посткеңестік кезеңдегі қазақ академиялық музыкасының жанрлық-стильдік трансформациясы: ұлттық бірегейлік пен авангардтық ізденістер мәселелері	
ӘБІЛҚАСЫМОВ АЗАТ РАХМАНБЕКҰЛЫ	146
КУЗБАКОВА ГУЛЬНАРА ЖАНАБЕРГЕНОВНА	
«VOICE OF ASIA» Адиля Бестыбаева как символ национальной идентичности и современного духового искусства Казахстана	
КАНАЖАНОВА БАЛЖАН ЕСКАНДИРҚЫЗЫ	151
Надежда и террор в концепции концерта для виолончели с оркестром «Never give up» композитора Фазыл Сай (на примере 1 части)	
IBROKHIMOVA SHAKHZODA MUSINKHON QIZI	156
The transformation of the choral genre in the works of 21st century composers of Uzbekistan	
ОМАСHEBA ДАНА ЕСЕНГЕЛЬДИЕВНА	159
Формирование жанровой модели оперы и ее эволюция в музыкальной культуре	
ДЕНДЕРБАЕВА АЙЯ ТЕМЕРХАНОВНА	167
Переложение как способ адаптации академического репертуара для казахских народных инструментов	
ТИХОМИРОВ МАКСИМ СЕРГЕЕВИЧ	174
От неравномерной темперации к микротональности: эволюция строя и его влияние на композиторское мышление	
ТУРЕБЕКОВА ЗАРИНА БАКЫТЖАНОВНА	181
Популярная музыка 21 века как зеркало общества. отражение социокультурных и психологических процессов через музыкальное творчество в Казахстане	
ҚАРЕКЕНОВА ДИЛАРА ТАЛҒАТҚЫЗЫ	187
САДЫРХАН МӨЛДІР АБДИЛҒАЗЫҚЫЗЫ	

Б.Демеуов шығармашылығындағы хорға арналған өңдеулердің стиль ерекшеліктері	
СЕКЦИЯ. ХАЛЫҚ КӘСІБИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ МЕН ФОЛЬКЛОР: ӨТКЕННЕН ҚАЗІРГЕ ДЕЙІН	
СЕКЦИЯ 3. НАРОДНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ФОЛЬКЛОР: ОТ ПРОШЛОГО К НАСТОЯЩЕМУ	
БАЙБЕК АЙГҮЛ ҚЫДЫРҒАЛИҚЫЗЫ	195
К 165-ЛЕТИЮ Үкілі Ыбырая: композиторский стиль и новаторские подходы в аркинской песенной культуре	
ТОЛИБЖОНОВА ЛАТОФАТ МАЪРУФЖОН ҚИЗИ	201
Бастакор как архитектор идентичности: стратегия геномного кодирования локальных стилей	
НҮРСҰЛТАН АЯГӨЗ ЕРКІНБЕКҚЫЗЫ	208
Қазанғаптың “бұраң бел” атты күйі	
ЕРТАЛАПҚЫЗЫ НҮРАЙЫМ	213
Ноғайлы дәуірі жырлары және жеткізушілер мен мақам саз ерекшеліктері	
4-СЕКЦИЯ. ЗАМАНАУИ ИННОВАЦИЯЛАР МЕН ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТТІҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТАҒЫ РӨЛІ	
СЕКЦИЯ 4. РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ИННОВАЦИЙ И ИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ	
KNARLAMOVA TATYANA	218
Experiment as a form and method of compositional thinking in the digital age	
ДОСАНОВА АЛМА АБИЛХАНОВНА	226
Электронные средства как компонент современной казахстанской композиции (на примере «ARALCUM» Г.Бисенгалиевой)	
АЛЯБЬЕВА ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА	232
Академическая музыка в реалиях эпохи высоких технологий	
МЕЛЬКУМОВА ЭЛЛА ИВАНОВИ	241
Композиторское творчество в эпоху искусственного интеллекта	
ЕЛИБАЕВА ХАДИША ГАБДУЛИНҚЫЗЫ	244
Акустическое и электронное звучание в современной музыке для флейты	
5-СЕКЦИЯ. МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКА	
СЕКЦИЯ 5. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПЕДАГОГИКА	
ДОСАНОВА КАМИЛА КАИРОВНА	249
Межкультурное взаимодействие как фактор развития музыкального образования в казахстане	
КАЛИАКБАРОВА ЛЯЙЛЯ ТОКЕНОВНА	253
ИМАШЕВА АЙГУЛЬ ТИЛЛЯБЕКОВНА	
Инновационные методы реализации междисциплинарных связей в музыкальном образовании Казахстана	
ОМАР НАЗЕРКЕ ОРЫНБЕКҚЫЗЫ	260
Болашақ вокалист тұлғасын қалыптастырудағы сахналық дайындық сабақтарының рөлі	
6-СЕКЦИЯ. ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕПТЕР ЖӘНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ ТӘЖІРИБЕЛЕР	
СЕКЦИЯ 6. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРАКТИКИ	
ОМАРОВА САУЛЕ КАБЫЛКАРИЕВНА	268
Методико-исполнительский анализ произведения для виолончели Адиля Бестыбаева «ЛЕГЕНДА О КОРКЫТЕ»	

6-СЕКЦИЯ. ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕПТЕР ЖӘНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ ТӘЖІРИБЕЛЕР	
СЕКЦИЯ 6. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРАКТИКИ	
ҚҰСАНБЕК БЕКАРЫС БЕЙБІТҰЛЫ	273
Виолончельное искусство Казахстана: проблемы национального репертуара	
ШАЛАБАЕВ ДИАС АЗАМАТҰЛЫ	278
Ведущие представители виолончельной школы Казахстана	
ИСИНА АНЕЛЬ ЕРГАЛИЕВНА	282
Особенности исполнительской техники Эллы Фицджеральд	
ПЕРДЕБЕК АЙДАР ҚАЙСАРҰЛЫ	287
Қазіргі саксофондық орындаушылықтың үрдістері: дыбыс шығару тәсілдері	
ДӘУІРБАЙ АЙНҰР ЕРМЕКҚЫЗЫ	291
Ахмет Жұбанов және Латиф Хамидидің «АБАЙ» операсындағы гобойдың музыкалық-драматургиялық мәні	
САБИТОВ ЖАНИБЕК ДЖЕНГИСОВИЧ	296
КУЗБАКОВА ГУЛЬНАРА ЖАНАБЕРГЕНОВНА	
ВКЛАД ВЛАДИМИРА ПЕСКИНА В РАЗВИТИЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ТРУБЫ В XX ВЕКЕ	