



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
20-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
«ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТ: ОҚУДАН ЗЕРТТЕУГЕ ДЕЙІН»

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ - 2018



МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2018

«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА: ОТ ИЗУЧЕНИЯ К ИССЛЕДОВАНИЮ»
ПОСВЯЩЕННЫЕ 20-ЛЕТИЮ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ



Астана, 2018

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ**

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

**ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
20-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
«ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТ: ОҚУДАН ЗЕРТТЕУГЕ дейін»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ – 2018**

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА: ОТ ИЗУЧЕНИЯ К ИССЛЕДОВАНИЮ»
ПОСВЯЩЕННЫЕ 20-ЛЕТИЮ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ**

Астана, 2018

УДК 378
ББК 74.58
Қ 17

*Рекомендовано учебно-методическим советом
Казахского национального университета искусств
(протокол № 4 от 29 марта 2018 года)*

Ответственный редактор:
Альпеисова Г.Т.

Составитель:
Арынова А.Д.

ҚазҰӨУ-2018 халықаралық магистрлік оқулары «Өнер және мәдениет: оқудан зерттеуге дейін»: Қазақ ұлттық өнер университетінің 20-жылдығына арналған халықаралық магистрлік оқуларының жұмыстар жинағы – Астана, ҚазҰӨУ, 2018. – 240 б.

Международные магистерские чтения КазНУИ-2018 «Искусство и культура: от изучения к исследованию»: сборник магистерских работ Международных магистерских чтений, посвященных 20-летию Казахского национального университета искусств. – Астана, КазНУИ, 2017. – 240 с.

ISBN 978-601-7458-73-7

В сборник включены доклады участников международных магистерских чтений, состоявшихся в Казахском национальном университете искусств 6 апреля 2018 года. Материалы чтений представляют интерес для магистрантов и студентов учебных заведений культуры и искусства, а также всех интересующихся актуальными проблемами современного музыкознания и искусствознания.

УДК 378
ББК 74.58

ISBN 978-601-7458-73-7

© ҚазҰӨУ, 2018

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Магистерские чтения в Казахском национальном университете искусств, проводимые на протяжении ряда лет способствуют развитию научных отношений и повышают интерес обучающихся к научно-исследовательской работе. С прошлого года Магистерские чтения приобрели статус международных и это не только расширяет научный обмен и сотрудничество, но и отражает международный характер науки сегодняшнего дня.

Магистерские чтения – 2018 «Искусство и культура: от изучения к исследованию» посвящены 20-летию Казахского национального университета искусств, который за такой короткий срок стал ведущим образовательным центром страны. Ректор университета – Айман Кожабековна Мусахаджаева, явилась создателем замечательного храма искусств, в котором, по сути, сосредоточен огромный потенциал для развития культурного и научного пространства Казахстана.

Университет поистине гордится молодыми интеллектуальными и творческими талантами, возлагает на них огромные надежды и твердо верит, что достигнутые успехи – лишь начало долгого пути в научной и практической деятельности. Ведь современное общество ставит перед выпускниками высших учебных заведений немало сложных задач. На рынке труда сегодня требуются не только профессиональная компетентность и знания, но и навыки в сфере научных исследований.

Статьи сборника этого года представлены в двух направлениях. Первое представляет собой разработку проблем музыкального искусства, второе – отражает актуальные вопросы культуры и искусства. Тематическая направленность статей разнообразна: это, прежде всего аналитический разбор музыкальных произведений в контексте исследуемого вопроса, рассуждения об актуальных проблемах музыковедения и этномузыковедения, изучение вопросов современного музыкального пространства. Ряд статей посвящены музыкальному и художественному образованию, где обращается внимание на перспективы формирования медиакомпетентности будущего педагога.

Можно утверждать, что настоящий сборник статей магистрантов показал различные пути освоения новых сфер в исследовательской и творческой жизни обучающихся, позволил проявить познавательный интерес и стремление к самореализации. Представляется важным, что

опубликованные работы создадут дополнительные возможности для обучающихся в осмыслении проблематики многогранных процессов в сфере культуры и искусства, и вместе с тем будут содействовать сохранению и развитию научных традиций КазНУИ.

Будущее науки связано с молодежью, поэтому сегодняшним магистрантам как будущим ученым предстоит разрабатывать научные исследования, новые инновационные проекты, концепции. Именно наше молодое поколение будет реализовывать все перспективные планы развития науки и поэтому Магистерские чтения являются началом этого поступательного процесса.

Пользуясь, случаем, от имени всех магистрантов я хочу выразить глубокую признательность Ректору КазНУИ, профессору Мусахаджаевой А.К., по инициативе которой открыты и успешно функционируют программы послевузовского образования.

В заключении, хотела бы поблагодарить всех коллег, принявших участие в подготовке и проведении Международных магистерских чтений: проректора по научной работе КазНУИ Сметову А.А., а также магистрантов специальности «Музыковедение» Арынову А. и Балтабаеву Б.

Альпеисова Г.Т.
зав. кафедрой «Музыковедение и композиция» КазНУИ,
кандидат искусствоведения, профессор,
Заслуженный деятель РК

I. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР

I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В БАЛЕТЕ «СПАРТАК» А.ХАЧАТУРЯНА

Абаев М.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.*

Балет «Спартак» А.Хачатуряна с момента его создания является украшением репертуара многих театров мира. А.Хачатуряну принадлежат три редакции балета «Спартак» (1956, 1958 и 1968 гг.). Почти одновременно балет Хачатуряна был поставлен в нескольких театрах. Премьера состоялась в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова в постановке Л.Якобсона в 1956 году, в Большом театре в его же постановке в 1962 [1, с. 128].

Первая постановка была осуществлена балетмейстером Л.Якобсоном, дирижером П.Фельдтом, художником В.Ходасевич. Это был грандиозный спектакль – зрелищный, ярко театральный, складывающийся из больших сцен-картин. Массовые сцены передавали колорит эпохи: «Триумф Рима», «Цирк», «Пир у Красса», восстание. Особенно эффектен был стремительный бег с факелами вырвавшихся на свободу рабов. Потрясает сцена своеобразной Голгофы – кресты с распятыми сподвижниками Спартака [2].

В первой постановке балета создателями спектакля найдены выразительные мизансцены, раскрывающие взаимоотношения героев. Выделяются сцена прощания Фригии и Спартака («Палатка Спартака») и столь отличная от нее сцена обольщения Эгиной Гармодия. Сильное впечатление оставляет финал – оплакивание Спартака, образ всенародной скорби.

Отмечая уместное применение в постановке «Спартака» приемов танца без пуантов, пластики оживающих античных фресок и скульптур, критика вместе с тем писала о чрезмерном использовании пантомим в ущерб танцевальному началу. Однако постановка Ю.Григоровича показала, что музыка Хачатуряна таит в себе огромные возможности танцевального решения.

Ленинградская постановка «Спартака» явилась значительным и интересным событием в советском музыкально-хореографическом искусстве, давшим начало сценической жизни этого произведения.

Вслед за Ленинградом «Спартак» был поставлен на многих сценах Советского Союза и за рубежом. Общественность и пресса оценили балет как одно из выдающихся новаторских творений музыкально-хореографического искусства XX века.

В репертуаре «Астана Опера» балет «Спартак» А.Хачатуряна представлен с 2015 г. в постановке Ю.Григорovichа. Сценография осуществлена по эскизам С.Вирсаладзе.

После премьеры «Спартак» в Ташкенте дирижер спектакля М.Ашрафи отметил: «Я считаю эту вещь одной из лучших в мировом классическом репертуаре. Революционный пафос, темпераментная искрометная музыка балета, истинно народный мелодизм отличают «Спартак»» [2, с. 132].

Большинство театров, обращаясь к «Спартак», стремилось подчеркнуть героико-освободительную линию балета, действенное начало его драматургии, искало новые средства для раскрытия его образов [2].

Среди наиболее талантливых и интересных постановщиков балета Г.Тигранов отмечает Е.Чангу (постановки в Риге и Ереване). Помпезной монументальности, обилию внешних эффектов некоторых постановок Чанга противопоставил спектакль стремительно и напряженно развивающегося действия, лаконичной и четкой формы.

Несколько раз ставился «Спартак» на сцене Большого театра Союза ССР. Впервые в 1958 году (балетмейстер И.Моисеев, дирижер Ю.Файер, художник А.Константиновский), затем в 1962 году, балетмейстер Л.Якобсон, режиссер-консультант Э.Каплан, дирижер А.Жюрайтис, художники В.Рындин и В.Клементьев.

Наиболее успешной оказалась постановка Большого театра в 1968 году, балетмейстер **Ю.Григорovich**, дирижер Г.Рождественский, художник С.Вирсаладзе. В 1970 году этот спектакль был отмечен Ленинской премией.

Достоинство постановки состоит, прежде всего, в ее большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатуряновской партитуры как героической музыкально-хореографической симфонии, где, прежде всего, царит дух музыки, по-новому раскрытой Г.Рождественским. «Меня удручает бедность хореографической лексики, удручает короткометражная фантазия многих балетмейстеров», – писал А.Хачатурян [4]. Каждый отдельный танцевальный или пантомимический номер он мыслит в контексте целого, как составную часть сквозного драматургического становления.

Синтез танца и сонатно-симфонической драматургии, внутренняя логика тематических связей, лейтмотивного развития – все это блестяще раскрыто в звучании оркестра и проецируется на все другие компоненты спектакля, и, прежде всего, на хореографию [3].

В грандиозной сонатной драматургии с ее напряженным противоборством тем-образов, четко очерчены в балете: экспозиция противостоящих образов, завязка, драматического конфликта в I акте, разработка – арена борьбы и столкновений во II и III актах. Развязкой служит эпилог – IV акт.

Композицию балета составляют законченные музыкально-хореографические номера. Композитор использует формы классической балетной и симфонической музыки в такие номера как: адажио Фригии, Спартака и Фригии, Гармония и Эгины, Вальс Эгины, групповые мужские, женские, общие танцы, пантомима «Похищение сабинянок», симфоническая картина «Гибель надежды Спартака» и др. Однако в соответствии с драматургической необходимостью, Хачатурян поразному и во многом по-новому трактует традиционные формы. Так, типичная для классического балета форма *pas de deux* в одном случае предстает как поэтически восторженный «дуэт согласия» (Спартак и Фригия), в другом как сцена обольщения (Эгина и Гармодий), в третьем – как поединок гладиаторов [2].

Вместе с тем отдельные номера и картины пронизаны сквозным симфоническим развитием, чему в большой мере способствуют внутреннее интонационное единство и многосторонние музыкально-тематические и лейтмотивные связи.

Выявляя основную идею балета, Ю.Григорович не подчеркивает внешних атрибутов, исторического, бытового декора, стремясь дать более обобщенное, и действенное раскрытие замысла.

В отличие от некоторых других постановок в основе хореографии балета лежит танец. Но танец не в его прикладном, бытовом, а в образно-обобщенном, драматургически-действенном значении. Как отмечает В.Ванслов, Ю.Григорович ставит не танцы на пиру, а пиршество в танце, не пляски в пастушеском стане, а пастушеский стан в пляске, не танцы во время восстания, а восстание в танце. Победное же шествие римских легионеров, которым открывается спектакль, «поставлено и воспринимается как обобщенный образ не столько шествия, сколько нашествия. Крапп и легионеры предстают в нем не только воинами, торжествующими победу, но и захватчиками-милитаристами, попирающими и топчущими завоеванные земли, порабощающими угнетенные народы» [5].

В сцене «Рынок рабов», отказавшись от традиционной крикливой сутолоки толпы и вставных номеров, Ю. Григорович акцентировал трагедию попорченной человечности. Громадное впечатление оставляет картина «Аппиева дорога». Выразительна сцена смерти Спартаке с легионерами, он оказывается вздернутым на колья и словно распятый повисает в воздухе. Пластическим рисунком и красками сцена «Мертвый Спартак» напоминает картины мастеров Возрождения.

Что касается ритма, то в каждой картине, – как отмечает Г. Тигранов, – присутствуют доминирующие ритмо-формулы: в первой картине это ритм триумфального марша, в сцене «Цирк» – лейтритм боя, в картине «Пир у Красса» – стихия оргиастических танцев, в последнем акте – трагическое басовое ритмическое оstinato. В «Спартаке» сфера применения *ostinato* широка – от коротких эпизодов и до развернутых оstinато-полифонических форм. Иногда это удержанная ритмо-формула в басу, иногда единая ритмоинтонационная фигура, в процессе длительных повторов которой достигается большое нагнетание напряжения. Иногда же принцип *ostinato* лежит в основе крупных форм типа полифонических вариаций, пассакалий. Примеров в партитуре «Спартака» в этой связи много. Очень интересно применяет Хачатурян своеобразный прием удержанного типа движения, фактуры, характера изложения, сочетающегося с активной интонационной изменчивостью.

В «Спартаке», как и во многих сочинениях А. Хачатуряна, в оstinатных приемах и формах все более заметно взаимодействие трех факторов: оstinатных приемов, восходящих к народным традициям, оstinато-полифонических форм композиторов-классиков, оstinатности как одного из приемов формообразования, получивших особое развитие в современной музыке [2, с. 124].

Как и в других сочинениях Хачатуряна, музыка «Спартака» обладает богатством оркестровых красок. В этой связи, особенность партитуры «Спартака» состоит в грандиозных, «многослойных» tutti, многообразных смешениях тембров, сильных динамических нагнетаниях, осуществляемых постепенным «завоеванием» новых оркестровых регистров и тембров. Таковы эпизоды, связанные с характеристикой восстания гладиаторов, шумной жизни Рима, кровавых зрелищ в цирке, пира у Красса и др.

Воплощая лирические переживания, рисуя картины природы, А. Хачатурян обращается к чистым тембрам солирующих инструментов или отдельных оркестровых групп. Для каждого образа он находит свой круг тембров. Так, Спартак характеризует тембр трубы, любовь Фригии и Спартака – струнных. Воинственность, «грозность» темы

Рима Хачатурян подчеркивает тембром тромбонов, а обольщающую чувственность Эгины – саксофоном и кларнетом.

Оркестр является действенным средством музыкальной драматургии. Резкие смещения оркестровых пластов усиливают драматургические переломы. Так, в первой картине, в сцене триумфа Красса происходит переключение от «многопластового» tutti к тембрам английского рожка и скрипок, а затем и солирующей трубы при появлении скованных Спартака, Фригии и Гармония. Другой пример – вторжение героического звучания трубы лейтмотива Спартака в пряную музыку Танца гадитанских дев.

Значительно более активную роль, чем в предыдущем балете «Гаянэ» А.Хачатуряна, оркестр «Спартака» играет в образном перевоплощении лейтмотивов.

Среди излюбленных приемов А.Хачатуряна – подчеркивание средствами оркестра интонационных контрастов, использование меди как кульминационной группы, применение длительных тембровых пластов, тембровых «мостов» и «арок», тембровой полифонии. А.Хачатурян применяет прием постепенного накопления оркестровой звучности. В образно-драматургических целях композитор «приберегает» те или иные инструменты, группы, тембры [2, с. 125].

В партитуре «Спартака» композитором разнообразно используются приемы полифонического развития. В лирических эпизодах – в дуэте Спартака и Фригии, в сценах обольщения, например, дуэте Эгины и Гармония и других композитор вводит опевающие – в одних случаях нежные, ласковые, а в других – чувственные, томные подголоски, дополняющие мелодические линии. В драматически напряженных местах он сталкивает в одновременном звучании несколько самостоятельных контрапунктирующих мелодий, тем, мотивов, создавая многочисленные полимелодические сочетания. Таковы контрапункт мелодии Танца гадитанских дев и «наступающего» мотива призыва к восстанию в седьмой картине, а также сочетание темы Гармония и мотива Рима в шестой картина.

Примером имитационной полифонии могут служить канонические имитации при проведении мотива Спартака в сцене «Приход Спартака и восставших гладиаторов» (№ 17). Разнообразно применены в танцах нимф и гадитанских дев различные виды противодвижений, способствующих переосмыслению основных мотивов, развитию вариационных форм [2, с. 126].

Красочен, свеж гармонический язык партитуры балета. Как и в балете «Гаянэ», композитор в зависимости от драматургической

ситуации обращается то к прозрачной, мягко колорированной гармонии, то к гармонии повышенно экспрессивной, насыщенной задержаниями, побочными тонами, неразрешенными доминантами, диссонирующими интервалами, в частности, уменьшенной октавой. В характеристике враждебных сил композитор обращается к пряным альтерированным, хроматическим или к жестким целотонным, тритоновым гармониям, увеличенным и уменьшенным интервалам. Часто встречаются в «Спартаке» мелодические соединения аккордов, вертикаль нередко определяется сочетанием самостоятельных мелодических линий, употребляются параллелизмы, аккорды квартово-квинтовой структуры, столкновения функций, различные политональные соотношения, усиливающие противопоставление контрастных музыкальных образов.

В «Спартаке» органные пункты играют важную роль, то способствуя большим нагнетаниям, концентрации энергии, то создавая ощущение протяженности, являясь, так сказать, остигнутым стержнем, на который нанизываются новые и новые мотивные мелодические образования [2, с. 127].

Таким образом, симфоническая драматургия в «Спартаке» выражается монументальностью, драматургическими антитезами, героическим и трагическим пафосом народных сцен, повышенной экспрессией образов. Музыкальная драматургия балета действенна, целеустремленна, а образы героев обрисованы с большей скульптурной рельефностью. Создавая балет, А.Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца, представляя партитуру в пластических образах. Понимая специфический язык хореографического искусства, композитор расширяет его образное содержание, драматургические возможности, средства музыкальной выразительности и музыкальной лексики.

Список использованной литературы:

1. Отечественная музыкальная литература 1917-1985 – Вып.2. – Москва, 2002.
2. Тигранов Г.Г. Балеты Хачатуряна. – Л., 1974.
3. Макаров А. Мой Спартак // Советская музыка: журнал. – М., 1968. – № 11.
4. Хачатурян А.И. О музыке, музыкантах, о себе. – Ереван, 1980.
5. Ванслов В. Героическая трагедия. – «Советская культура», 11 апреля 1968 г.
6. Хачатурян А.И. Письма. – Ереван, 1983.

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В РОМАНСЕ С.МУХАМЕДЖАНОВА «ӨЗГЕГЕ КӨНДІМ ТОЯРСЫҢ»

Алтысбаева Л.

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КНК им. Курмангазы Нусупова А.С.*

Одной из важнейших областей современного композиторского творчества является сфера камерной музыки и, в частности, жанр романса. Вполне закономерно, что данный жанр называют творческой «лабораторией» композиторов. Именно здесь происходит поиск новых средств выразительности в области гармонии, мелодики, ритма, через которые раскрываются художественные образы. В этом творческом направлении также впервые в музыке апробируются новые виды композиторских техник, формируются музыкальный язык, манера изложения, художественные образы композитора, которые позднее определяют специфику его творчества и черты стиля.

Как известно, еще в начале зарождения жанра романса камерная музыка была ориентирована на область домашнего музицирования, исполнения в узком кругу знатоков и любителей. Только в XIX веке романс вышел на концертную эстраду, стал неотъемлемой частью музыкальной жизни. Произведения этого направления начинают активно включаться в концертный репертуар исполнителей. Крупнейшие вокалисты мира, такие как Д.Фишер-Дискау, Э.Шварцкопф, Л.Маршалл, Н.Дорлиак, З.Долуханова и другие активно сотрудничали с композиторами, делясь советами и своим видением по поводу тех или иных вопросов, касающихся музыкального языка, возможных путей наиболее тонкой передачи глубоких лирических переживаний.

В настоящее время область камерной музыки особенно востребована у композиторов Казахстана и вызывает неподдельный интерес. Она активно развивается. Известно, что процесс обучения композитора обычно начинается с освоения жанров малой формы. Кроме того, жанр малой формы, подобно жанрам традиционной музыки – песне, кюям, близок менталитету национального художника. Среди сочинений камерно-вокальной музыки жанр песни значительно доминирует в сравнении с романсовой музыкой. Однако направленность на большую психологичность, раскрытие нюансов текста привлекало многих композиторов к романсу и уже, начиная со второй половины XX века, жанр получил устойчивое развитие в творчестве композиторов второго и третьего поколений – К.Мусина, Г.Жубановой, Е.Рахмадиева,

М.Сагатова и других.

Казахстанские композиторы, активно работая в жанре романса, внесли определенный вклад в его развитие. Почти все композиторы отдали «дань» этой области музыкального искусства, и в их творчестве камерная музыка занимает ведущее место. Лучшие произведения современных музыкальных авторов – это мелодически яркие, интересные в плане ритма, гармонии, фактуры, фортепианного аккомпанемента сочинения. Они определяют основу развития жанра. Естественно, что отечественные композиторы не могли не опираться на достижения мировой музыки в данной области. Так, у многих авторов полученные знания проведены сквозь собственную призму восприятия. В своих сочинениях они сумели ярко обозначить национальную специфику, высветив мелодические, ритмические, ладо-функциональные, формообразующие особенности, свойственные казахской музыке. Лучшие романсы композиторов республики представляют собой вершинные образцы жанра в отечественной музыке.

Отметим, что эта важная область композиторского творчества в истории казахской музыки до настоящего времени остается малоизученной. Хотя к ее исследованию обращались такие музыковеды, как Б.Ерзакович, М.Ахметова, Н.Кетегенова, К.Кирина, Г.Котлова и другие. Данная сфера композиторского творчества привлекала исследователей, в основном, в плане изучения творчества отдельного композитора или в аспекте конкретно избранной проблематики. Так, к примеру, музыковед, доктор искусствоведения Г.Котлова в своих работах акцентировала внимание на рассмотрении особенностей камерного жанра в русле проявления кюевых традиций.

В истории казахской музыки развитие жанра романса связано, прежде всего, с именами казахских композиторов послевоенного периода. Появление первых образцов жанра как более сложной области вокальной музыки было закономерным. В них значительно усложнялись образно-художественная сфера, формообразование, интонационность. В отличие от жанра песни зарождение романса приходится на второй и третий периоды развития казахской музыки и связано с именем основоположника жанра М.Тулебаева. Его «Тос, мені, тос» (Жди меня, жди) на стихи Н.Баймухамбетова, «Кестелі орамал» (Вышитый платок) на стихи А.Лекерова были одновременно песнями-романсами, и они открыли путь развития этого жанрового направления в казахской музыке [1, с. 59].

Уже в первых казахских романсах проявились типические черты жанра. Как известно, романс обладает большими возможностями для

передачи различных и особенно лирических эмоций, самых тончайших нюансов душевных состояний человека. Уже первые сочинения характеризовались использованием таких приемов музыкального изложения, как стремление к равноправию вокальной партии и фортепианного аккомпанемента, экономичному использованию средств музыкальной выразительности, детализации мелодических, интонационных, ритмических и динамических приемов развития. Здесь казахские композиторы опирались на особенности жанра камерной музыки.

Среди композиторов, активно работавших в жанре романса следуют назвать народного артиста РК Сыдыха Мухамеджанова. Его романсовое творчество, особенно на стихи выдающегося поэта-просветителя, основоположника письменной литературы Абая Кунанбаева, считается одним из ярких в музыкально-эстетическом отношении. Впервые отдельные романсы композитора были рассмотрены музыковедом Т. Егинбаевой. Наиболее подробно в ее работах были изучены романсы: «Жарқ етпес кара көңлім» (1945), «Құлақтан кіріп бойды алар» (1949), «Қақтаған ақ күмістей кең маңдайлы», (1949), «Өлсе өлер табиғат» (1953), «Ғашықтың тілі тілсіз тіл» (1957), «Адамның кейбір кездері» (1969) и другие. Однако в орбиту исследования вышеназванного автора и других музыковедов республики не вошли романсы «Шолпаным», «Менің сырым жігіттер емес оңай», «Махаббат, қасірет толқыны», которые тем не менее, ярко характеризуют особенности стилистики С. Мухамеджанова. В статье рассматривается и подробно анализируется романс «Өзгеге көңлім тоярсың» (1949) на стихи Абая Кунанбаева. Особое внимание уделено особенностям трактовки фортепианного аккомпанемента.

Романс «Өзгеге көңлім тоярсың» написан на две строфы поэтического текста, которые музыкально образуют двухчастную форму. Здесь композитор отходит от куплетно-строфической формы, хотя структура поэтического материала остается традиционной. Учитывая структурную незамкнутость первой части произведения, ее можно назвать строфической, масштабно-расширенной за счет двоемных стихов текста в каждом строении.

Поэтический текст романса передает настроение спокойного раздумья, которое далее сменяется патетикой декламационности в начале второй части. Сюда приходится регистровое напряжение, зона мелодической кульминации, что подчеркнуто педальными звуками. Успокоение наступает в момент постепенного мелодического спада, на речитации второй и третьей фраз и умиротворении концовки романса.

Для романса характерен синтез мелодически напевной кантиленности и декламационности. Особенностью мелодики являются активные ходы на большие интервалы, скачки, сложная ритмика. Характер мелодии изменяется соразмерно содержанию поэтического текста. Очевидно, что С. Мухамеджанов остается верен абаевскому тексту.

Открывает романс небольшое вступление в партии фортепианного сопровождения. Оно основано на материале кульминации романса, которая приходится на начало второго куплета поэтического текста с последующим его развитием. Мелодия первой части романса характеризуется стремительным взлетом как бы накапливающейся энергии пружины. Движение идет от четырехкратного в триольном ритме повтора тонической примы к скачку к VI ступени. Звуки стремительно закрепляются на звуках субдоминанты, а далее постепенно ниспадают в опевающем движении, застывая в кадансе на II ступени на звуках золийской доминанты. Мелодия начала романса характерно для песенной культуры казахов развивается в верхнем регистре. Акценты поэтической строфы, традиционно приходящиеся на последние слоги в мелодии, изменены. Здесь, наряду с акцентом последнего слога, выделяется ритмически первый слог последнего трехсложного слова. Такое музыкальное решение характерно для первых двух строк, где в основе лежит поэтический размер с группировкой на бунаки 3+2+3.

Вторая половина первой части контрастна. Диапазон мелодии заметно расширяется. Он уже не октавный, а в объеме малой терцдецимы (м.13). Характерны восходящие дважды квартовые скачки от V ступени лада с закреплением завоеванного скачка повторением или опеванием, в связи с чем, ритмически акцентируются половинными длительностями звуки I и IV ступеней. Далее мелодия на текст четвертой строки опять возвращается к начальному устою – I ступени, а затем стремительным поступенным движением «взлетает» к V ступени лада, застывая в кадансе на звуках минорной доминанты.

Второй поэтический куплет песни – это зона кульминации. Скачком от V ступени к верхней тонике (VIII ступени) достигается первый звук кульминации и далее в этой зоне заметно поступенное движение по звукам I-II-III ступеней во второй октаве с типичным выделением половинными длительностями данных звуков. Затем квартовым скачком и триольным поступенным движением с повторением звуков дано гаммообразное ниспадание: вначале к квинтовому звуку, V ступени лада, а затем ко II ступени, подчеркнутых ритмически половинными длительностями-педалями. Замыкает последнюю строку поэтического текста движение по звукам тонического квартсекстаккорда, с ниспаданием от III-II-I,

тонике лада. Фортепианное сопровождение романса характеризуется движением в октаву в правой руке. Здесь дублируется мелодия вокальной партии. Для басового голоса характерно арпеджированное движение по звукам аккордов: t-t6-s-sII6/5-d-d7.

Господствующая в романсе композитора мелодическая линия изложения сближает его с романсами М.Глинки, в которых также преобладает мелодичность, простота и ясность. Одной из особенностей творческого метода С.Мухамеджанова является его детализированная работа по отношению к поэтическому тексту. Показательны в этом отношении переакцентировки в тексте стихотворения Абая. Сопоставляя композицию стихов Абая и романса С.Мухамеджанова можно констатировать, что они продиктованы четко продуманными драматургическими целями, которые и определяют общую структуру и мелодическое содержание романса. В нем отражены поиски композитора, с одной стороны, сближающие его творческий метод с абаевским музыкальным стилем, с другой – новаторский подход автора к лирике Абая. Ритм аккомпанеента романса подчеркивает деление на бунаки, а гармония, ясно высвечивает содержание поэтического текста, лада и тональности.

Таким образом, на примере романса С.Мухамеджанова «Өзгеге көңлім тоярың» видно, что романсовое творчество современных композиторов Казахстана развивается в русле национальных традиций, восходящих к казахской лирической народной песне, речитативным формам терме, желдерме, толғау. В романсах, подобно народной музыке, зачастую создается пространственная картина, рисуются образы бескрайних степных просторов, сложившиеся в народе в определенный тип устройства мира. Наиболее ярко они воплощаются через звукоизобразительные моменты. Это нашло отражение в средствах музыкальной выразительности, утвердившихся в искусстве казахских акынов. Например, для многих романсов композиторов Казахстана характерно акцентирование октавного равенства двух тоник, где вначале утверждается верхняя тоника, а к заключению, как правило, мелодия ниспадает к нижней тонике. Об этом в свое время писал доктор искусствоведения Б.Ерзакович в монографии «Песенная культура казахского народа» [2, с. 202], а позднее С.Елеманова в статье «Проблемы исполнительства в традиционной культуре. Система обучения и современная практика» [3, с. 74-77]. Также как в народной песне сохранен принцип вертикальной организации – мелодия, инструментальное сопровождение, композиционные закономерности. Инструментальное сопровождение произведения часто подчинено

мелодической линии, дублирует вокальную линию или дает ей гармоническую» поддержку: квинтовое созвучие с основным тоном внизу, квартовое с тоникой вверху и т.д. В плане наиболее употребляемой композиционной формы следует назвать трехчастную форму, как в виде сложной, так и простой. Это традиции восходят к аркинской вокально-композиторской профессиональной школе.

Основными музыкальными приемами С.Мухамеджанова в жанре романса являются те, которые воссоздают во всей полноте поэтический образ. Большое значение в его романсах на стихи Абая имеет выбор голоса для определения тембра и регистра. Большинство романсов написано для баритона. Не случайно внимание композитора к интонационному строю мелодики, ритмики, которые стилистически напоминают песни самого Абая. Связь с абаевской поэтикой обнаруживается в композиции романсов: характерны вопросно-ответная структура, повторность второй половины, сходство решений кульминаций.

В мелодике романсов С.Мухамеджанова задействована широкая кантилена. Композитор обращается к мелодике напевно-декламационного характера, рождающуюся из содержания поэтического текста оригинала. У автора средства вокальной выразительности превалируют над собственно инструментальными. Фортепианная партия обычно служит аккомпанементом, лишь поддерживающим и оттеняющим вокальную мелодию. «Формулы» аккомпанемента при этом несложны, в основном, они построены на гармонических фигурациях, дублировании. Однако октавная дублировка вокала в аккомпанементе способствует созданию эффекта динамического и фактурного нарастания, волнообразного развития, бесконечности движения. Она подчеркивает целеустремленность развития мелодического материала, его масштабность и красочность. Фактура фортепианного сопровождения, опирающаяся на крупный тип фортепианной техники, четко выделяет то два, то три пласта. С одной стороны, это изложение мелодического материала в октавном удвоении и разложенные, арпеджированные аккорды в басовом голосе. При трехпластовом изложении материала басовая партия дифференцируется на октавный бас, придающий музыкальному звучанию основательность, глубину звучания и внушительную масштабность. Средний голос традиционно представляет собой триольную пульсацию аккордовых звуков. Весь этот фортепианный басовый пласт усиливает красочность звучания октавно изложенной мелодии. Таким образом, несмотря на то, что фортепианное изложение у С.Мухамеджанова не столь фактурно разнообразно, оно, тем не менее, масштабно и развернуто,

хорошо согласуется с эмоциональной сосредоточенностью музыки и акцентирует мелодическое богатство основной музыкальной мысли. Все фактурные образования фортепианного сопровождения направлены на подчеркивание фортепианной специфики, исполнительской природы инструмента при создании национального художественного образа.

Список использованной литературы:

1. Ахметбекова Д.А. Жанр казахского романса в творчестве К.Байсеитовой // Материалы международной научно-практической конференции «Куляш Байсеитова: личность художника и пути развития современной национальной культуры». – Алматы, 16.04.2012. – 198 с.
2. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата, 1966. – 304 с.
3. Елеманова С.А. Проблемы исполнительства в традиционной культуре. Система обучения и современная практика // Материалы международной научно-практической конференции «Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе». – Алматы, 20-22.05.2002. – 300 с.

АҚСАҚ ҚҰЛАН КҮЙЛЕРІ

Аманқосов Н.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры Малдыбаева Р.С.*

Қазақтың күйшілік өнеріндегі көне күйлердің бірі – «Ақсақ құлан». Бұл күйдің шығу тарихы қазақтың төл аспабы домбырамен байланысты. Бізге жеткен, осы күнде айтылып, әртүрлі басылымдарда жарияланып жүрген бұл күйдің аңызы бойынша ертеректе домбыра үш ішекті, көмей тесігі болмаған деп жазылып келеді. Күйші Кетбұға хан алдында күй тартқанда домбыраның үнінен «балаң өлді, Жошы хан» деген сөздер естілді деп келтіріледі.

Бүгін оқырман назарына «Ақсақ құлан» күй-аңызының тағы бір нұсқасын ұсынбақпын. Көп айтылмайтын, ұмытылып бара жатқан бұл нұсқаны белгілі күйші-зерттеуші Тымат Мерғалиев (1965 жылы Саратов облысы, Старо-Полтавка ауданы, Канев селосының тұрғыны), күйші Сапар Жұмағалиевтан жазып алып, 1972 жылы шыққан өзінің «Домбыра сазы» атты еңбегінде жариялаған.

Күйді жеткізуші оның мазмұнын былай деп баяндаған екен: ертеде Жошы ханның үлкен баласы аңға шығып, құлан атуға барғаннан қайтып оралмапты. Баласын бірәз күндер күтіп, ақыры келмеген соң, оның тірі емес екенін әкесі сезеді. Енді не болса да жаман хабарын естігісі келмеген хан: «кімде-кім менің баламның қайғылы хабарын естіртсе, соның көмейіне қорғасын ерітіп құямын» – деп халыққа жар салыпты. Халық ханның баласын құлан теуіп өлтіргенін біледі, бырақ әкесіне айтуға батылдары бармайды. Күндердің күнінде ел аралап жүрген бір домбырашы бұл хабарды естіп, ханның ордасына барыпты. Бырақ күзетшілерден асып ордаға кіре алмай далада, қақпа алдында отырып, домбырасынан бір күйді күңгіренте тарта беріпті. Кешқұрым саңқылдап шыққан домбыра үні сол маңайды тегіс шарлап, орда ішіндегі ханның да құлағына шалынады. Тақта мүлгіп отырған хан сәл басын көтеріп: – мынау ненің үні? барып біліндерші? егер менде шаруасы бар адам болса мында алып келіндер! – деп уәзірлерінің біріне әмір етеді. Уәзір әлгі домбырашыны ханның алдына алып келеді. Хан оған: – Қайдан жүрген адамсың? Мұнда келу мақсатыңды айт! – дегенде домбырашы: – Тақсыр! көптен көңілімде жүрген бір күйім бар еді, соны сізге сынатқалы келіп едім, – депті. – Е, олай болса домбыранды тарт! – депті хан. Бұл сөзді естуі сол-ақ екен, күйші домбырасының бұрауын қоңыр дауысқа келтіріп, әрбіре қағысын салмақпен қағып, бір күйді

тарта беріпті. Күйдің алғашқы дыбысынан басталған қатал үн, бірте-бірте қоюланып, «мені естисің бе, хан ием, қайғылы хабар айтамын» дегендей, алдын ала негізгі тақырыбынан, айтпақ ойынан хабар береді. Домбыраның күңіренген үнінен сезіктенген уәзірлерінің бірі: – Таксыр! Мынау не дегелі отыр өзі? – дегенде, хан айнала домбырашыға қарап: – мына бастағаның, сенің тартатын, менің естіп, тыңдайтын күйім емес екен, бірақ әдейілеп келген екенсің тарт, тарт! – депті. Ханнан рұқсат алған домбырашы күйін боздата тартқанда, домбыраның көмейінен:

Ақсақ құлан Жошыхан
Қырда еркін жосыған
Тынышын бұзып құланның
Оқ атқан сіздің ұлыңыз
Опат болды осыдан.
Хабарын соның айтуға
Арып-ашып алыстан
Келіп тұр мынау домбыра
Болған істің барлығын
Қалдырмай түгел баяндар
Үніне оның құлақ сал
Қаумалаған халайық

Хан бастаған жарандар, – деген қайғылы үн күңіреніп естіледі. Әсіресе, домбыраның әрбір буынында, «опат болды» деген сөздер адам айтқандай ап-анық естіліп, қайталанып тұрады. Мұны естігенде төрде отырған хан егіліп жылайды. Ханның шешесі мен әйелі, қызы қатты қапаланып зарлайды. Домбыраның сикырлы сазы мен қайғылы үнінен есі кетіп әлсіреген хан: – ұстандар мына күйшіні! – деп, уәзірлеріне әмір тыпты. Сонда күйші ханға қарап: – уа, таксыр! Мен аузымды ашып, ештеме де айтқан жоқ едім ғой, жазығым өзіңіздің рұқсатыңызбен күй тартқаным ба? Барлық сырды ашып, айтып берген мынау домбыра емес пе? – депті. Хан осы жерде сөзден жеңіліп, берген жарлығын орындау үшін, «кім болса да бәрібір, қаралы хабар әкелгеннің үні өшіп, жазасын алсын!» деп бұйырып, домбыраның қақпағынан көмей тесігін жасап, қорғасын ерітіп құйғызыпты. Содан бастап домбыраның көмей тесігі пайда болған екен деседі. Бұл күй ел арасына «Ақсақ құлан», кей жерлерде «Ақсақ құлан, Жошы хан» – деген атпен тарап кеткен.

Күйші-зерттеуші Тымат Мерғалиевтың жазып алған бұл нұсқасының ноталық үлгісі 1982 жылы «Қазақтың музыкалық фольклоры» атты ғылыми жинақта да жарық көрді. Күйдің басқа нұсқалары кейінгі ұрпаққа атақты күйшілер Оқап Қабіғожин, Қали Жантілеуов, Шәміл

Әбілтаев, Нұрғиса Тілендиевтер арқылы жетті. Қазіргі кезде бұл күй барлық шебер орындаушылардың репертуарларынан орын алған шығарма.

Осы күй туралы атақты музыка зерттеушісі, академик Ахмет Жұбанов «Ғасырлар пернесі» атты жинағында мынадай әңгіме айтады: «Ханның маңдайына біткен жалғыз ұлы Жошы құлан аулауға құмар екен дейді, «құлан аулау қоян аулау емес, қауіп-қатері көп» деп оны аңға жалғыз жібермейді екен. Күндердің күнінде, ханзада әкесінен тығылып, аңға бір өзі шығып кетеді, бір жерлерге келгенде жайылып жүрген бір үйір құланды көреді. Қуғаннан екі көзі жәйнап, қорамсағынан сұр жебесін суырып алады да, жазықсыз жануарларды қынадай қырады. Қырудың қызығына түсіп кеткен ол, оғының таусылғанын да білмей қалады, ханзаданың қауқарсыз халін сезген көсем құлан оны қос өкпеден қос аяқтап теуіп, айдалада өлтіріп кетеді. Ұлы хабар-ошарсыз кеткен соң, бір сұмдықты білген хан жаман хабарды естуге даты бармай, былай деп жар салады: «кім де кім баламның өлімін естіртер болса, аузына қорғасын ерітіп құямын» – дейді. Бұндай сөзді естіген соң, жаман хабарды барып айтуға кімнің батылы жетсін?! Ешкім тіл қатып, тыс жармайды. Бір күні тақта отырған ханның алдына қызметшісі жүгіріп келеді: «Алдияр тақсыр, ханзаданың хабарын білем деп есік алдына бір кісі келіп тұр», – дейді, сонда Хан: «Кірсін», – деп әмір етеді. Ішке қолында домбырасы бар бір кісі кіреді. Хан: «Жолаушым, білгеніңді жасырмай түгел айт», – дейді. Сонда күйші қолына домбырасын алып: «Менің білгенімді екі шек пен бір тиек айтып береді», – деп күмбірлетіп жөнеледі. Күйдің алғашқы буынынан шапқан аттың тұяқ дүбірі естілгендей болады. Көзінің қарашығындай жалғызы үй жанына кеп қалды ма деп жүрегі тулап қоя береді. Ханның жүзіне қан жүгіріп, шырайлана түседі. Бірақ осы мезетте үстіңгі ішектен жан дүниенді әлем-тапырық еткен орны толмас өкініш пен қайғының сұмдық сарыны құлаққа келген еді. Домбыра адамша жылап, адамша егілді. Хан қабағын демде қара бұлт жәйлап, еңсесі түсіп қоя береді. Қол созған жақсы үміт көзден ғайып боп, көңілін қапалықтың ауыр мұңы басады. Ендігі сәтте күйші құланды көрген ханзаданың қуана салған әнін, ажал алып зуылдай ұшқан сұр жебенің дыбысын, өлімнен қашқан аңдардың тұяқ дүбірін суреттегенде, хан ойы отызға бөлінеді. Күй тілін түсінуді бұған несін жазды екен таңірі, күй шарықтап, шырқау шегіне жетті, кенет арындаған екпін кілт үзілді де, домбыра көмейінен жан тасылым еткен жанның ақырғы демі естілгендей болды. Ханның өңі бозарып рып қоя берді де, орнынан атып тұрды. Екі көзіне қан толып, бармағын тістелей берді. Күйші бұл кезде бастапқы қаралы тақырыпқа қайта оралып, күй

екпіні әлсіреп, қайраты кеміп, дүниеден көшіп бара жатқан пенденің жете алмай кеткен арманын айтып, жанары сөніп бара жатқандай еді. Хан жас жуған жұзын екі алақанымен басып отырып қалды. Бірақ есін тез жинап алды да, өз әмірін екі етпей орындамақшы боп: «Жалғыз ұлымның жапанда мерт болғанын естірттің, жазанды ал ендеше», – деді де, жақсыны да, жаманды да, айтыпсың, осымен өмірбақи үні өшсін деп, домбыраның көмейіне балқыған қорғасын құйдырады. Осы тақырып аясында айтылған ел аузындағы әңгімелердің қатарына «Ақсақ құлан» күйінің қалай шыққаны жайлы аңыз да жатады. Жошы ханның өлімін Шыңғыс ханға қалың қазақтың аузында аты аңызға айналған, есімі әсіресе Ұлытау өңірін мекендеген елге етене жақын тұлғалардың бірі өз заманындағы кемеңгер қолбасшы, дәулескер күйші Кетбұғы есірттірген еді, оның домбырасынан күй төгіп отырып, Шыңғыс ханға сондағы айтқаны мынау еді дейді:

Уа, иеміз, Шыңғыс хан!
Домбыра не деп жырлайды
Сарнап дауысын қырнайды
Құлағың сал осыған
Ақсақ құлан, ку құлан
Қияңнан қашқан ту құлан
Қиырсыз құба далада
Анда жүрген балаңа
Кез болып бір қалыпты
Белден белге асыпты
Ақсақ құлан, Жошы хан
Елсіз құба далада
Қат-қат бұдыр салада
Мекендеп өрген, өрбісіп
Ордалы құлан жосыған
Қуып ақсақ құланды
Мінгені тұлпар құнан-ды
Ордалы үріккен құланға
Құйғытып ойнап қосылған
Өлім деген тәңір ісі
Желіккен құлан әңгісі
Құлан мен тұлпар еліккен
Жосыған құлан желіккен
Балаңды шәйнап өлтіріп
Жалмалап, жалмап кетіпті
Ордалы құлан шошыған

Жұрттың аузы бармаған
Сөзді айтып жырлап зарлаған
Домбыраның балаңды
Естірткені осы, хан!
Өзгеге артпа жалаңды
Еліктірген балаңды
Сол қу құлан, ту құлан
Балаң өлді – жошыхан!
Нансайшы, ханым осыған!

Кетбұға бидің Шыңғысханның үлкен ұлы Жошының қазасын естірткені туралы аңыздар түріктің кіндігінен тараған күллі ұлттар мен ұлыстардың фольклорында сақталғаны белгілі. Оқиғаны баяндау әңгіме, жыр, хикая түрінде өрбиді. Тариха дереккөздерге сүйенер болсақ, Кетбұға Алтайдан Ұлытауға Жошы қосынын бастап келгені аңғарылады. Осы жерде Жошы ұлысының негізін қаласады, ханға бағынышты елдің ұлық биі болады. Жошы аңшылық құрып, киелі аң құланды қуам деп мерт болады. Яғни ол Ұлытау топырағында дүниеден өтеді. «Ақсақ құлан» аңыздары осы бір алмағайып заманның трагедиясына құрылған. Енді осы аңыздардың бірсыпырасына тоқтала кетсек:

1. Көне түркі нұсқасы.
2. Шағатай нұсқасы.
3. Ұлытау жерінде сақталған нұсқасы.
4. «Бесқұлан» жолында (Созақ) сақталған нұсқасы.
5. Маңғыстау жерінде сақталған нұсқасы.
6. Семей өңірінде сақталған нұсқасы.
7. Қырғыз елінде сақталған аңыздар.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Мерғалиев Т. Домбыра сазы. – Алматы: 1972.
2. Жүзбай Ж. Кетбұға бидің күй мұрасы. – Астана: 2015. – 88 б.
3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 328 б.

КЮИ-ЛЕГЕНДЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ

Арынова А.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Кюй – это великое наследие и богатство инструментальной музыки казахского народа. Будучи национальным специфическим жанром, казахский кюй отражает жизненные процессы, которые вырабатывались в особых культурно-исторических условиях. В кочевой цивилизация сформировался круг жанров инструментальной музыки, среди которых особое место занимают кюи-легенды (аңыз күйлер).

Кюй – это мелодия, исполняемая на домбре и других музыкальных инструментах. Легенда – поэтическое предание о каком-нибудь историческом событии [1]. Аңыз-күйлер, отражающие наиболее ранние пласты инструментальной культуры, являют собой уникальную и редкую духовную ценность домбрового наследия. Они имеют синкретическую форму и представляют собой повествование с включением в него музыкальных эпизодов, которые служат иллюстрациями отдельных фрагментов легенды, либо продолжают сюжетную линию рассказа, дополняя и раскрывая ее.

Первое изучение кюев-легенд началось после Октябрьской революции, когда в 1925 году был опубликован сборник А. Затаевича «1000 песен киргизского народа: Напевы и мелодии» [2], где под номером 583 был представлен кюй «Ақсақ құлан – Жошы хан» в исполнении Камбара Медетова. А.Затаевич встретился с К.Медетовым в 1923 году: «Когда я его записывал, молодой человек состоял слушателем Юридических курсов в Оренбурге. Хороший певец и великолепный домбрист, с громадной осведомленностью в области казахской народной музыки» [3, с. 484]. В исполнении К.Медетова также были записаны кюи «Боғда», «Мұхиттің күйі».

В примечании А.Затаевич указывает, что происхождение кюя связано с поэтической легендой, вариант которой он приводит. Этот вариант представляет собой общеизвестный сюжет о несчастной охоте, на которой погиб сын хана и история о том, как передали весть хану. Однако исследователь А.Затаевич уделял особое внимание мелодической линии кюя: «Мрачно и серьезно звучала строгая, широко раздававшаяся мелодия в нижнем регистре, отвечавшая настроению самого великого хана. Когда же ее близкий отзвук появился в нежном

трепетном верхнем регистре, то чудилось, что это томится душа, так рано покинувшего мир юноши, ханского сына» [3, с. 499].

В нотном тексте, обозначение музыкального темпа играет разделительную функцию, которая членит кюй на несколько разделов. Поскольку, А. Затаевич был первым фольклористом, нотировавший это произведение, она записал его в реальном звучании, в дорийском ля миноре, которое предполагает ладовая опора «А-е». Как известно, сегодня нотировка домбровых кюев приведена в единую ладовую систему опоры «с-g» для квинтовых кюев.

Проведение основной темы жоктау осуществляется на ладовом устое «а-а¹», развитие среднего раздела нотировано на ладовой опоре «е¹-е²» и кульминационное развитие кюя записано в пределах ладового устоя «а¹-а²». Для более полной передачи художественного образа, в нотном тексте А. Затаевич уделял особую значимость музыкальным штрихам и динамическим оттенкам. Каждый эпизод в кюе либо акцентируется на *fortissimo*, либо постепенно угасает на *legato* с *diminuendo*. А. Затаевич писал: «совершенно непостижимым для меня образом играющий ухитрялся придавать ей (двухструнке) тембр и тягучесть как бы человеческого голоса или духового инструмента, в то время как на другой, аккомпанирующей струне играл *pizzicato*!» [3, 5с. 00].

Е.Брусиловский в письме к Г.Котловой отмечал, что запись кюя «Ақсақ құлан – Жошы хан» А.Затаевича – это его свободно-этнографическая транскрипция, личное, творческое достижение, «которая если этнографически не точна, но зато очень образна и (если можно так сказать) творчески индуктивна (индукционная)» [4, с. 106].

Необходимо отметить, что первые фольклористы, изучавшие казахскую культуру, в силу незнания языка, истории и традиций казахского народа, зачастую нотировали только музыкальный образец, и при этом не придавали значение вербальному тексту. По определению этномузыковеда П.Шегебаева этот период носил *музыкально-этнографическую направленность* [5, с. 83].

Б. Ерзакович, исследуя музыкальное воплощение эпоса и легенд, выделяет три вида: песенно-речитативный, музыкально-иллюстративный (фрагментарный) и музыкально-завершенный [6, с. 158]. Музыкально-иллюстративный вид характерен тем, что рассказ прерывается музыкальными фрагментами, иллюстрирующими отдельные эпизоды действия. Эпизоды приостанавливают течение рассказа. Они сравнительно короткие и однозначные в эмоционально-образном плане, они не «пересказывают» события, а дают статичное

«изображение» отдельных эпизодов.

Новую парадигму в изучении кюев-легенд осуществила доктор искусствоведения, профессор А.Мухамбетова. Ее прорывная работа «Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя)» впервые поставила кюй в один ряд с шедеврами профессионального искусства. Позже появились работы по семантике и аксиологии жанра кюя, генезису и эволюции казахского кюя (типы программности), особенностям его функционирования. По мнению А.Мухамбетовой, для объективного понимания сущности казахской инструментальной музыки недостаточно учитывать только звуковысотные и ритмические аспекты, многое лежит и в характере бытования музыки, в типах музицирования, зависит от контакта исполнителей с аудиторией [7, с. 307]. Отсюда, ею научно обоснованы следующие виды кюев легенд [8, с. 119].

Кюй в легенде – один из первых типов синкретического смешанного музицирования, для которой характерно сюжетно-обусловленное включение инструментальных эпизодов в легенду. Словесная часть представлена мифологическими, эпическими, историческими преданиями, рассказами конкретных жизненных событий. Обе формы текста образуют единую линию развития сюжета.

Кюй-легенда – это синкретическая форма, в которой отдельные эпизоды легенды иллюстрируются музыкальными фрагментами. В результате образуется два параллельных текста: словесный и инструментальный, которые тесно взаимосвязаны и находятся в функциональном соотношении.

Музыка и вербальный текст «живут» в аныз-кюях в едином дыхании и не функционируют как самостоятельные сущности, а существуют в синкретическом единстве. В них доминирует непосредственная и прямая связь – содержание и его мелодическое воплощение. Музыкальные эпизоды кюев-легенд имеют небольшие размеры, отличаются простотой музыкального языка и легкостью исполнения. Непосредственная связь малых размеров и образной структурой кюев раскрывает один музыкальный образ и не содержит контрастов. Кюи-легенды носили прикладной, иллюстративный характер, они не столько развивали образы, сколько как бы перечисляли их [7, с. 311].

Устойчивая связь инструментализма с вербальным фольклором привела к формированию особого типа музыкантов, называемых кюйши, которые были не только замечательными музыкантами, но и мастерски владели словом. Это способствовало формированию специфического жанра синкретического кюя – как единства слова

и музыки, связанные по смыслу и композиционно. Исторические закономерности становления синкретического кюя заключается в том, что он формируется в период Средневековья со свойственным этому периоду синкретизмом мышления казахского народа.

Кюй с легендой – это такая форма раздельного музицирования, где основой легенды, содержание которой обобщается в кюе, являются эпические, исторические, сказочные произведения со сложным сюжетом.

Кюй и легенда представлены жанром ангиме со следующими мотивами: мотив создания кюя, мотив посвящения кюя, мотив получения кюя, мотив объяснения названия кюя. Объяснение названия кюя в ангиме встречается чаще всего совместно с мотивом создания или посвящения. В них отсутствует программная связь между рассказом и музыкой, синкретическая форма как художественное единство распадается, превращаясь в музыкальную форму со словесным выступлением.

Продолжателем идей в изучении кюев-легенд стала кандидат искусствоведения С. Раимбергенова. По мнению ученого, кюи-легенды должны были выполнять практическое значение. Так, они могли быть использованы в ритуальных целях, в охотничьих или религиозных обрядах, которые связаны с определенными духами и богами-покровителями. Впоследствии, изменение религиозных представлений вытеснили древние прикладные функции этих кюев. И дошедшие до наших дней сюжеты ряда кюев-легенд передают «сказочный смысл, содержание некоторых стало фрагментарным, что некоторые действия героев непонятны и лишены логической последовательности» [9].

Исследуя семантику древних образов инструментальной музыки, С. Раимбергенова установила, что домбровые кюи-легенды сохраняют память далекой исторической эпохи, сохраняли сакральные знания о культуре мира, объясняли порядок мироустройства, служили средством связи между миром живых и аруахов. Так, кюи с названием «Ақсақ», по мнению музыковеда, являются представлением о культе мертвых – убитых или насильственно умерщвленных, и ставшие посредниками двух миров. Легенды об утонувших детях относятся к древнейшим анимистическим верованиям, связанные с культом водной стихии и представлениями о реке – границе живого и мертвого.

Следует отметить, что воздействие кюя на слушателя обуславливается нераздельным единством слова и музыки. По словам доктора философии, кандидата искусствоведения Б. Кокумбаевой, вербальный текст (устное слово), созданный образным языком кюйши,

содержит высокое философское обобщение. «Но это не теоретическое обобщение внеличного характера. Напротив, оно глубоко пронизано личностным началом, наполнено человеческим теплом, эмоционально прочувствовано, и в этом ракурсе воздействует не только на разум; это разум, направляемый сердцем, ведомый разумным сердечным сердцем [10, с. 109].

Продолжают исследование кюев-легенд, исполнители-домбристы, которые в свою очередь также придавали особую значимость этому синкретическому жанру. В сборнике «Күй қайнары» [11] (составители А. Райымбергенов, С. Аманова) представлены кюй-легенды «Ақсақ құлан» и «Нар идірген», где музыкальные фрагменты чередуются со словесным текстом и представляют собой единую синкретическую форму. Кюй-легенды в нотном сборнике «Күй керуені» [12] (составители А. Есенұлы, Г. Елеусізқызы) представлены в следующей классификации: мифологические, исторические и психологические. В собрании кюев «Қазақ күйлерінің тарихы» [13] (составители Т. Мерғалиев, С. Бүркітов, О. Дүйсен) нотному тексту кюев-легенд предшествует описание истории создания и чему посвящен тот или иной музыкальный образец домбрового искусства.

Таким образом, первое исследование кюев-легенд, начатое с трудов А. Затаевича имело этнографическую направленность. Дальнейшее изучение продолжилось в работах А. Мухамбетовой, где была представлена и научно обоснована синкретическая форма данного жанра. Сегодня, этот удивительный пласт традиционного искусства ждет своего исследователя, который на основе уже полученных результатов, проведет последующее комплексное изучение кюев-легенд.

Список использованной литературы:

1. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва: Азбуковник, 2000. – 940 с.
2. Затаевич А.В. 1000 песен киргизского народа: (Напевы и мелодии). – Оренбург: Киргиз. Гос. изд., 1925. – 403 с.
3. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа: (Песни и кюйи). – Москва: Музгиз., 1963. – 606 с.
4. Котлова Г. Древние кюй-легенды в записи от К. Медетова и их жизнь в музыке XX века // Мелодии веков: материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К.Медетова / под ред. А.Омаровой, А.Бердібай. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 105-111.
5. Шегебаев П. Формирование этноинструментоведения в Казахстане // Известия НАН РК. Серия: филологическая. – 2010. – № 1.

– С. 82-85.

6. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: Музыкально-историческое исследование. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 401 с.

7. Мухамбетова А.И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 303-320.

8. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 119-152.

9. Раймбергенова С. Ш. Древняя инструментальная музыка казахов. – Дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Алма-Ата, 1990. – 139 с.

10. Кокумбаева Б.Ж. The status of kuy in the Turkic khaganate: experience of cultural and historical reconstruction // Проблемы современного музыкознания и этноорганологии: материалы международной конференции, посвященной 90-летию выдающегося ученого, основателя этноорганологии в Казахстане Б.Ш. Сарыбаева. – Астана, 2017. – С. 107-111.

11. Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. – Алматы: Өнер, 1990. – 288 б.

12. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені. – Алматы: Өлке, 1997. – 160 б.

13. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы, 2000. – 412 б.

О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВОК

Балтабаева Б.

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

Оперное искусство нашего времени (конец XX – начало XXI вв.) получило огромное развитие. Оно продолжает традиции музыкального театра, сложившиеся в разных оперных культурах (итальянская, французская, немецкая, русская и т.д.). Особенностью его является отражение современных тенденций в музыкальном языке, в театральной режиссуре, в синтезе выразительных средств всех видов искусств. В решении современного оперного спектакля главную роль, как правило играет режиссер в отличие от прежнего первенства фигуры композитора и дирижера в опере XVIII-XIX вв. Важнейшим понятием, характеризующим оперу, является постановка. Именно она раскрывает замысел автора через визуализацию музыки в пространстве и действии [1, с. 84].

В развитии оперного искусства большое значение имеют новые постановки классического репертуара. Таковы «Евгений Онегин» П. Чайковского (Большой театр, 2006 г., режиссер Д. Черняков), «Борис Годунов» М. Мусоргского (Мариинский театр, 2012 г., режиссер Г. Вик), «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена (Большой театр, 2012 г., режиссер К. Олден), «Тангейзер» Р. Вагнера (Новосибирский театр оперы и балета, 2014 г., режиссер Т. Кулябин), «Вилгельм Телль» Дж. Россини («Ковент-Гарден», 2015 г., режиссер Д. Микеллето) и другие. Новизна постановочного решения в них связана с отражением злободневных идей и эстетических запросов. Эти постановки порою переполнены эпатажными и вульгарными приемами воплощения, что нередко вызывало скандал и негодования не только у профессионалов оперного искусства, но даже у слушателей [2]. Известный режиссер Д. Черняков объясняет такие интерпретации классических произведений как способ привлечения зрителей, обеспечения аншлагов и высоких кассовых сборов [3, с. 239-240].

К изучению оперы обращаются многие исследователи (Кириллина Л., Сабина М., Конацкая Л., Орджоникидзе Г., Мугинштейн М. и другие). Огромный пласт музыковедческой литературы посвящен анализу конкретных опер, их композиционно-драматургическим особенностям [4, 5, 6]. Отдельной областью является оперное творчество и нацио-

нальный стиль композиторов, а также исполнительское искусство певцов [7, 8, 9]. Вопросы сценического воплощения оперы содержатся в трудах самих оперных режиссеров – Б.Покровского, К.Станиславского, В.Мейерхольтда, Л.Ротбаум, В.Фельзенштейна, Е.Акулова, Г.Ансимова и др. В музыковедческих исследованиях оперы в аспекте их постановок и спектаклей, которые определяют музыкальную жизнь в пространстве деятельности оперного театра, стали интересовать только в последние годы. В прежних исторических работах обычно содержались сведения о состоявшихся постановках и спектаклях, но нет анализа.

В сравнении с традиционным изучением оперы, работ по вопросам постановок значительно меньше. Они поднимаются в критических статьях и рецензиях периодической печати, посвященных конкретным спектаклям («Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», интернет-сайт «Operanews»). В теоретических работах углубляется изучение постановок, выдвигаются проблемы типологии режиссуры [10], классификации спектаклей [11], анализа сценического текста в постановке оперы [1]. Перечисленные работы дают представление о методологической основе анализа постановок.

Цель данной статьи определить методологию изучения оперных постановок на основе обзора литературы, что позволит в дальнейшей работе над исследованием оперы «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди раскрыть особенности современных ее постановок.

С точки зрения постановки становятся репертуарными те художественные образцы, которые позволяют реализовать эстетическое предназначение оперы как жанра и психологические, социокультурные потребности любителей оперных спектаклей [12, с. 72]. «Раскручивание» определенных шедевров используется для достижения высокого рейтинга театров и стабильных доходов. В таком случае, постановка как коллективный художественный результат может показать успешность творческой деятельности оперного театра в целом и выражать его художественные интересы [13, с. 488].

Специальное внимание при постановке уделяется исполнителям. Привлекаются те певцы, которые наделены высокими профессиональными возможностями (певческие, актерские) и своим присутствием на сцене способствуют формированию массового интереса к оперному искусству. Поэтому спектакли рассчитываются на хотя бы одну творческую фигуру (а чаще всего на несколько), знакомую публике и имеющую блестящую репутацию.

Попытаемся в обозначенной выше литературе выявить подходы к анализу оперных постановок.

Сценическое прочтение оперы является сложным процессом. Режиссеры придают важное значение анализу партитуры. Чтобы создать достоверный спектакль, они работают над музыкальным текстом совместно с дирижером и артистами [14, с. 146].

Одним из важных параметров постановки является соотношение между сценической интерпретацией и музыкальной драматургией, созданной композитором. Принцип соответствия между музыкой оперы и ее театральным воплощением считается главным в оперной режиссуре. По мнению Б.Покровского, «музыкальная драматургия является зерном спектакля, которое адресует эмоциональное обобщение конкретному персонажу, его жизненной логике, определенному сюжету, раскрывает суть конкретного события, поступка» [15, с. 26]. Другие режиссеры (Е.Акулов, Н.Ансимов) также подчеркивают необходимость внимания к музыкальным приемам, которые выстраивают драматургию оперы, определяют вокальное и сценическое решение спектакля [16, с. 10].

Сценическое прочтение оперы во многом определяется анализом литературной основы (либретто, литературный оригинал либретто, поэтика текста и т.д.). Трактовка ее является исходной в режиссерском решении, которая может отдалять от драматургического замысла композитора, как например, получившая большой резонанс опера «Пиковая дама» П.И. Чайковского в Малом Ленинградском оперном театре в постановке В.Мейерхольда (1935) [17, с. 18].

Подробный постановочный процесс этого спектакля описан в книге «В.Э. Мейерхольд. “Пиковая дама”. Замысел. Воплощение. Судьба». Концепция режиссера была обращена на восстановление оригинальной драматургии повести «Пиковой дамы», заложенной самим А.С. Пушкиным. Иными словами, В.Мейерхольд пытался отойти от интерпретации либреттиста М.Чайковского. Таким образом, это привело к значительным изменениям партитуры оперы, сцен, трактовки образов главных героев и других компонентов спектакля. По утверждению Е.Акулова, целью обращения к тексту в ходе постановки оперы значится необходимость переосмысления хода сюжета и перестановки драматургических акцентов в самом сценарии произведения [16, с. 421].

В связи с возросшей ролью режиссерской деятельности в постановке спектакля сложились и выделились типы оперной режиссуры. У разных исследователей этого вопроса обозначились три вида, которые могут быть отличны в названии, но одинаковы в значении.

Первый тип оперной режиссуры – традиционный (по М.Мугинштейну), театр исторической достоверности (по М.Бялику),

натурализм или тотальный аутентизм (по Е.Цодокову). Он заключен в строгом соответствии авторскому замыслу, а также законам оперного жанра. Его особенностью является декорации и костюмы спектакля, созвучные эпохе оперного произведения [10, с. 55].

Второй тип – актуализированный (по М.Мугинштейну), о современенный (по М. Бялику), исторический реализм (по Е. Цодокову). Его суть сосредотачивается в «бережном сохранении традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий» [18].

Третий тип – метафизический (по М. Мугинштейну), постмодернистский (по М.Бялику и Е.Цодокову). Он заключен в режиссерском самовыражении сценического представления. Результатом этого подхода становится «полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями» [там же]. Постановка спектакля в таком ключе заполнена метафорами, часто доведенные до абсурда.

Как объясняет музыковед и критик М.Мугинштейн «сам тип театра не может дать удачу или неудачу, но может раскрывать разные возможности в зависимости от индивидуальности режиссера, ведущих тенденций времени, менталитета страны или разных слоев публики» [19, с. 608].

В научной литературе предложена попытка классификации оперных спектаклей, в которой выявлены основные параметры для его анализа. Они состоят из трех групп: по наличию, характеру и степени изменений в партитуре и либретто (редакция); по типу театра/режиссерскому языку; по хронотопу [11, с. 83].

Первая группа состоит из двух параметров. В первом – редакции нотного текста следует рассмотреть существующие (авторская или традиционно неавторская), новые и дирижерские (независимая от режиссерской) версии.

Второй параметр – редакция либретто заключена в его рассмотрении по следующему делению: оригинальному тексту либретто, переводу и измененному тексту. Исследователь А.Макарова объясняет выбор редакции в качестве первого пункта анализа спектакля, поскольку она «определяет превращение партитуры в спектакль» [11, с. 85].

Ко второй группе относится тип театра/режиссерский язык. При рассмотрении данного вида можно обратиться к типологизации оперной режиссуры разных авторов, которые описаны выше.

Последняя группа – хронотоп. В него входят такие параметры как время и его приметы (отношения «сейчас» оперы и «сейчас»

спектакля; актуализация, приближение / отдаление, современность/ несовременность). К другому параметру относится использование эстетических паттернов или средств. Они могут быть перемещены по историческим или культурным эпохам [11, с. 94].

По утверждению А. Макаровой, группы данной классификации могут быть применимы не ко всем постановкам. Таким образом, значительными положениями являются те, которые допускают наиболее эффективно проанализировать оперный спектакль.

Ввиду быстроразвивающегося оперно-театрального дела постановка оперы стала важной ее областью, поскольку она является посредником между произведением и публикой. Таким образом, изучение оперных постановок является актуальным вопросом современного музыкально-театрального искусства и требует большего, углубленного исследования.

Список использованной литературы:

1. Косилкин М. Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017 г. – с.84-89
2. Джумакова У. О новой опере «Абай» и не только...[Электронный ресурс] // Казахстанская правда. URL: <http://www.kazpravda.kz/articles/view/o-postanovke-operi-abai-i-ne-tolko2/>
3. Густякова Д. Постановка классической оперы в контексте массовой культуры// Ярославский педагогический вестник. – 2011, №1. – Том 1. – с. 239-243
4. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. – М.: Советский композитор, 1974 г. – 392 с.
5. Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005 г. – 388 с.
6. Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. – М.: Классика-XXI, 2006 г. – 385 с.
7. Тарощи Дж. Джузеппе Верди. – пер. И.Константиновой. – М.: Молодая Гвардия, 1984 г.
8. Кетегенова Н.С. Муқан Тулебаев: жизнь и творчество.– Изд. 2-е. – Алматы: Таймас, 2013 г.
9. Печковский Н. Воспоминания оперного артиста. – СПб.: Издательство на Фонтанке, 1992 г. – 352 с.
10. Кривоногова Е. Типология оперной режиссуры современной отечественной научной мысли. К постановке проблемы // Opera musicologica. – СПб.: 2017 №2. – с.53-70
11. Макарова А. Опыт классификаций оперный спектаклей // Opera

musicologica. – СПб.: 2017 №2. – с.71-99

12. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса. – Дисс...канд. искусств.; спец.: 17.00.03- музыкальное искусство. – Одесса, 2017.

13. Чжан Кай. Репертуарность как критерий современной оперной практики // Музичне мистецтво і культура. – Одесса: Астропринт, 2014 г. – Вип.19. – с. 481-490

14. Савинов Н. Мир оперного спектакля. М.: Музыка, 1981 г.

15. Покровский Б. Размышления об опере. – М.: Советский композитор, 1979 г. – 279 с.

16. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. – М.: ВТО, 1978 г. – 450 с.

17. Мейерхольд В.Э. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов/ Сост. Г.Копытова. – СПб.: Композитор, 1994 г. – 408 с.

18. Цодоков Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры. [Электронный ресурс].URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>

19. Мугинштейн М. Режиссерский театр начала XXI века // Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. [Т. 2]: 1851–1900. Екатеринбург: Антверта, 2012. С. 608-609

КОНЦЕРТНЫЙ ВАЛЬС К.КУМИСБЕКОВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Джаппарова М.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.*

Из всех жанровых разновидностей танцевальной музыки в фортепианной литературе, пожалуй, наиболее широко представлен жанр вальса. Возникший несколько веков назад в результате слияния немецких, чешских и австрийских народных танцевальных традиций, вальс стал достоянием не только европейской музыки, но и проник во многие другие национальные культуры. Способность этого танца выражать богатство и разнообразие оттенков лирической образности, особая метроритмическая структура, ассимилировавшая черты многих танцев разных народов, сделали вальс поистине универсальным музыкальным жанром.

Как показывает история развития вальса, зародившийся в бытовой среде танец эволюционировал в течение двух веков и, как многие другие разновидности танцев, стал органичной частью высшего общества. Он стал неотъемлемой частью городской светской культуры, быстро популяризировался. Общеизвестна огромная роль в истории его развития австрийских композиторов: благодаря творчеству Р.Штрауса и его сыновей, вальс широко распространился по всем странам Европы, а затем и по всему миру. Расцвет венского вальса пришелся на творчество Йоганна Штрауса, создавшего в общей сложности около 447 вальсов.

К этому жанру обращались такие композиторы-романтики как, Рихард Штраус (вальс «На прекрасном голубом Дунае»), Карл Мария фон Вебер (в первом действии оперы «Фрейшютц»), Йоганнес Брамс (песни любви-вальсы), Роберт Шуман («Венский карнавал»), Фридерик Шопен («Большой блестящий вальс», «Большой вальс», сборник из 17 вальсов) и др. Различные разновидности этого танца присутствуют и в мире хореографии: «вальс-бостон», «венгерский вальс», «вальс в два па», «вальс в обратную сторону», «вальс-гавот», «вальс галоп», «вальс-котильон», «вальс-мазурка», вальс-менуэт», «вальс-миньон», «вальсовая дорожка», «вальсовый поворот» [1, с. 74].

Несмотря на интернациональный характер жанра, в каждой стране он приобретает своеобразную черту и окраску. Поэтому, как отмечают исследователи, «нетрудно отличить венские вальсы Штрауса от вальсов польского композитора Шопена, норвежские вальсовые ритмы Грига от

вальсовых мелодий французского композитора Делиба [3, с.4].

В фортепианной музыкальной классике вальс представлен начиная с творчества композиторов-классиков – Й.Гайдна, А.Моцарта и Л.В. Бетховена. Эволюция же жанра от бытового танца к лирической миниатюре связана с романтической традицией. Впервые в таком виде он появился у раннего романтика Ф.Шуберта (Countrywaltzop.9), развиваясь в сторону усложнения, обретения все более виртуозного и концертного облика в творчестве Р.Шумана, И.Брамса, Ф.Шопена, Ф.Листа и др.

Следует отметить, что именно в сфере фортепианной музыки наблюдаются активные композиторские поиски в сфере вальсовой выразительности, приведшие к возникновению его разнообразных жанровых и образно-выразительных форм: концертный вальс, блестящий вальс, меланхолический вальс, вальс любви и др. Но при всех метаморфозах вальс сохраняет свои основные жанровые черты – лиризм, танцевальную пластику и типичную трехдольную ритмическую формулу, позволяющую ставить вопрос о жанровых признаках вальса и, шире, – вальсовости.

В казахской фортепианной музыке к вальсу обращались многие композиторы разных поколений. Фортепианные вальсы присутствуют в творческом багаже Е.Брусиловского, К.Кужамьярова, К.Кумисбекова, А.Меттуса, Н.Мендыгалиева, А.Романова, С.Апасовой и др. Продолжая общемировые тенденции развития жанра, казахская фортепианная традиция предлагает такие жанровые разновидности вальса, как «Концертный вальс» (Е.Брусиловский, К.Кумисбеков), «Лендлер», «Медленный вальс» (А.Меттус), «Вальс-фантазия» (С.Апасова).

К ранним образцам казахского фортепианного вальса относится получивший в свое время большую популярность в исполнительской и слушательской среде «Концертный вальс» К.Кумисбекова. Это произведение стало этапным на пути освоения в Казахстане жанровой системы европейской музыки, – процесса, который в отношении вальса начался намного раньше, чем возникла казахстанская композиторская школа. Согласно исследованиям М.Мылтыкбаевой, в песенном жанре вальс закрепился через «знакомство с русскими вальсовыми песнями, проникавшими в казахскую городскую культуру с XIX века, что впоследствии не могло не сказаться на архитектонике казахской песни. В ней появились такие новые черты, как квадратность построений, четкая ритмическая основа, мягкая трехдольность» [5, с. 130].

«Концертный вальс» К.Кумисбекова получил наибольшую популярность в республике в оркестровой обработке, соответствующей яркому виртуозному стилю произведения. Как и все сочинения

этого композитора, оно имеет яркую запоминающуюся мелодию, пропитанную интонациями казахских народных песен. Авторское указание «концертный вальс» говорит о замысле композитора создать яркое произведение концертного плана, в котором танцевальность как проявление сферы бытового музицирования отходит на второй план, отдавая приоритет эстетическому началу.

Образцы концертного вальса встречаются в творчестве А.Глазунова, Ш.Ф.Гуно, С.Джоплина, И.Дунаевского и др., анализ которых позволяет говорить о наличии общих жанровых черт. К ним, прежде всего, следует отнести:

- приподнятость, возвышенность и благородство лирики;
- наличие самостоятельного вступления;
- развернутость формы;
- красота, изящество и «полетность» мелодии, ее быстрая запоминаемость;
- свободная импровизационность ритмических рисунков в рамках вальсовой трехдольности;
- преобладание светлого мажора;
- мягкость переходов внутри разделов формы;
- общая закругленность музыкальных построений.

В рамках этих закономерностей выдержан, в целом, и Концертный вальс К.Кумисбекова. И хотя это произведение написано в тональности *h-moll*, его эмоциональный тон, в целом, светлый и возвышенный. Масштабность формы реализуется через сложную трехчастность с медленным вступлением и развернутой кодой.

Тематизм вступления индивидуален, имеет песенный характер, его интонационный контур превосходит мелодические ходы основной темы первой части: волнообразный мелодический профиль мелодии, движение четвертями по звукам трезвучий и септаккордов тональности *h moll*. Показательно, что во вступительной части еще нет традиционного вальсового аккомпанемента: «вальсовость» проявляется в ритмической структуре мелодической линии через введение трех четвертей на фоне аккордового пласта, изложенного половинными длительностями. Начинается медленное вступление на *piano*, плавно подводя слушателя к основной теме.

Извилистый мелодический контур основной темы первой части произведения¹ основывается на выразительных песенно-лирических интонациях. Мелодия развивается плавными восходящими и

¹ Первая часть «Концертного вальса» имеет структуру простой трехчастной формы, где первый раздел – период из двух предложений повторного строения, второй – период с контрастной серединой, а третий раздел написан в виде усеченной репризы.

нисходящими волнами с постепенным нагнетанием и ускорением кругового вальсового движения.

Пример №1



В первом предложении отчетливо выделяются две интонационно выразительные и развернутые музыкальные фразы. Первая отталкивается от тоники и, волнообразно развиваясь восьмью длительностями, спускается до субдоминанты. Вторая фраза контрастна, более подвижна и имеет нисходящее направление. В мелодической структуре второй фразы наблюдается большое количество скачков, которые придают тематизму более яркий, танцевальный характер, несмотря на преобладающий песенный стиль.

Второе предложение повторяет основной контур первого, но вводит новые мелодические голоса и гармонические краски. Введенные по принципу подголосочности, новые мелодические голоса усложняют фактуру, уплотняют общее звучание.

Второй период (середина простой трехчастной формы) привносит тональный контраст, модулируя в тональность шестой ступени G-dur. Квадратный по структуре период состоит из четырех предложений, которые соотносятся друг с другом по принципу вариантности. (a + a1 + a2 + a3). В ходе развития музыкального материала фактура уплотняется, а в мелодической линии появляется аккордика. В 52, 54 и 58 тактах в партии аккомпанемента возникают дополнительные голоса. Так достигается баланс между солирующей и аккомпанирующей партиями и создается общее приподнято-возвышенное вальсовое настроение:

Пример №2



Усеченная реприза первой части повторяет только второе развернутое предложение первого периода. Завершается раздел формы классическим каденционным оборотом .

Середина «Концертного вальса» представляет собой классическое трио, изложенное в тональности шестой ступени G-dur в простой двухчастной форме (A+B). Как это типично для трио, она обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой, преобладающая в ней общая композиционная функция – экспозиционная. «Наличие трио свойственно танцевальным, маршевым, вообще подвижным средним частям циклов и отдельным пьесам того же характера. Сюда относятся многочисленные классические менуэты, скерцо, аллегро, марши, романтические вальсы, мазурки, полонезы. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать иногда весьма развитую связку к репризе» [4, с. 65].

В трио «Концертного вальса» возникает новая самостоятельная танцевальная тема. Мелодическая линия звучит объемно, в четырехголосном формате на фоне плотного аккордового аккомпанемента. В «вальсирующем» аккомпанементе преобладают классические плагальные и полные функциональные обороты. Трио замыкается классическим полным функциональным оборотом.

Связка, следующая после трио, основана на повторении музыкального материала из вступления. Это создает яркий темповый, мелодический и образный контраст, предваряя настроение репризы, возвращающей в стихию светлого и мягкого лирического танца.

Реприза в основной тональности меняется структурно (нет повтора первого предложения периода простой трехчастной формы) и обогащается фактурно: в мелодическую линию партии правой руки вводятся дополнительные голоса, образующие октавные ходы и аккорды. Хроматическая связка, соединяющая репризу и коду, богата новыми гармоническими красками, придавая вальсу концертно-виртуозный характер и готовя появление быстрой коды. Последней композитор придал скерцообразный характер (*Allegro scherzando*), подчеркнув легкость и воздушность заключительного построения и произведения в целом.

В стремительном волнообразном движении восьмью длительностями в коде вновь проносятся мелодические элементы из темы первой части, как «воспоминание», скрепляющее развернутую вальсовую форму в единое композиционное целое. Завершается вальс традиционной апофеозной каденцией, подчеркнутой штрихами *sforzando* и акцентами:

Пример №3



Таким образом, представляя национальный вариант фортепианного вальса, «Концертный вальс» К.Кумисбекова преломляет основные черты, свойственные его концертной разновидности. Композиционная сложность и уравновешенность формы, яркий мелодизм, богатое гармоническое и фактурное развитие тематического материала обеспечили высокое художественное качество музыки и любовь к этому произведению большой слушательской аудитории.

Список использованной литературы:

1. Александрова Н.А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2011. – 624с.
2. Мухитова А.К. К вопросу о возникновении и развитии фортепианного искусства Казахстана. – Известия НАН РК серия филологическая 2007 №2.
3. Уральская В.И., Гороховников Г.С. В ритме вальса. – М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1987. – 66 с.
4. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
5. Шегебаев П.Ш., Мылтыкбаева М.Ш., Шемякина Т.С. – Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития – Астана: КазНАМ, 2008. – 412с. – каз., рус.

«ИНТЕРМЕЦЦО» ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО Р.М. ГЛИЭРА

Егизбаев Ж.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Первая пьеса для контрабаса (соч. 9, № 1), по рассказам композитора сочинял с волнением и большим интересом. Атмосфера, в которой создавалось «Интермеццо» была весьма благоприятной для Р. Глиэра.

Этот период в его жизни был отмечен созданием ряда сочинений малой и крупной формы – от романсов для голоса и инструментальных сочинений до оперных и симфонических [1]. К этому времени творчество Глиэра характеризуется, с одной стороны, как умеренно новаторское, не отрывающееся от корней национальной культуры, с другой стороны – его музыка пропитана духом современности, она понятна и доступна для широкого круга слушателей. Слушая «Интермеццо» и другие его пьесы для контрабаса и фортепиано [2], легко угадываются эти качества Глиэра-композитора, художника, музыканта.

Четырехтактовое вступление в партии фортепиано (*Andantino grazioso*), построенное на сопоставлении тоники для мажора и квартсекстаккорда второй ступени, звучит как вопрос, и по своему характеру является приглашением к началу музыкального действия:

Пример № 1



Главная тема в партии контрабаса окрашена теплой лирикой и восточным колоритом, грустью и благородной мечтательностью, трепетным волнением и эмоциональным порывом:

Пример № 2



Последующее ее развитие с тональными отклонениями (в си-минор, фа-диез минор, ре-мажор) привносит более взволнованный поэтический характер, усиливающий многообразие душевных чувств и переживаний.

Темп и характер музыки – *Andantino grazioso*, что означает подвижно, изящно (при метрономе = 120), говорят сами за себя. Исполнителю остается лишь проникнуться этой характеристикой от начала до конца и прежде всего в крайних частях «Интермеццо», помнить, что темп должен быть подвижным, а характер исполнения грациозным.

Кроме выставленных штрихов, аппликатуры и динамических оттенков, исполнителю следует обратить внимание на восьмые паузы, имеющиеся в первом, третьем и пятом тактах контрабасовой партии. Они имеют смысловое значение и обусловлены музыкальной необходимостью. Их следует воспринимать как вздох, музыкальную паузу перед началом второй и третьей фразами.

Исполнение сильных долей у фортепиано, приходящихся на эти паузы у контрабаса, должны быть своевременным и четким, не отклоняясь от установленного темпа. Для более ровного и незаметного перехода со струны соль на струне ре – параллельные квинты а - е - fis - h нужно исполнять не одним и тем же пальцем, а двумя соседними пальцами, приемом суженной аппликатуры.

В аналогичном месте – во втором предложении главной темы (тринадцать тактов от начала), а потом и в начале репризы – пауз уже нет. Они вытесняются насыщенной динамикой музыкального развития, иными чертами характера, эмоциональным разнообразием музыкальных образов, непрерывностью поступательного движения.

С первой же фразы главной темы «Интермеццо» исполнитель должен строго соблюдать динамику, штрихи и аппликатуру. Фразу лучше начинать в верхней половине смычка с последующим расширением к колодке, плотно прилегающим волосом к струне.

В «Интермеццо», как ни в какой другой контрабасовой пьесе Глиэра, довольно исчерпывающе обозначены нюансировка, агогика, аппликатура, штрихи, поэтому следует внимательно отнестись к их практической реализации по мере работы над этой пьесой.

Плавное движение левой руки по грифу и свободное растяжение пальцев позволит контрабасисту устранить недостатки интонирования, успешно преодолеть технические трудности игры.

Исполняя первое предложение главной темы, контрабасист может позволить, кроме выставленного *diminuendo*, сделать еще и небольшое *tenuto* на последних трех нотах *h - c - d*, с тем чтобы, подчеркнув окончание, с еще большей убедительностью начать второе более расширенное предложение «Интермеццо».

Необходимо, однако, сказать, что *rubato* как одно из выразительных средств следует применять исполнителю весьма осторожно и умело. В этой связи уместно напомнить, что говорили об этом великие музыканты разных времен.

Так, например, Филипп Эммануэль Бах советует брать за образец искусство хорошего певца.

Известно, что благодаря Ф. Шопену, а позже и А.Н. Скрябину, *rubato* достигло самой высокой ступени своего развития. Весьма примечательно, что говорил по этому поводу Г.Г. Нейгауз, обращаясь к своим ученикам: «... Рубате значит по-итальянски «красть», – если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором: если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком – восстановите равновесие и гармонию».

Как видим, искусство исполнения *rubato* усовершенствовалось по мере развития мировой музыкальной культуры. Оно требует от исполнителя тонкого чувства ощущения в изменении метроритма, свободы исполнения без нарушения закономерностей общепринятых исполнительских норм.

И чем лучше исполнитель будет чувствовать ритмическую структуру произведения, тем логичнее и свободнее он может пользоваться отклонениями от нее, не нарушая, прежде всего его организующего начала, гармонии произведения в целом.

Средняя часть – *Roso animato* – является резким контрастом основной теме «Интермеццо». Композитор строит ее из двух частей-предложений, составляющих единое целое среднего раздела пьесы. Первое предложение после двухчетвертного вступления фортепиано отмечено октавными скачками у контрабаса и носит эмоционально – волевой, решительный и фанфарный характер:

Пример № 4



Музыка его имеет уже свой индивидуальный мелодический характер, свою эмоциональную сферу, своеобразие мажорно-минорных колебаний с отклонениями в ля-минор, соль-минор, ми-бемоль минор, фа - мажор и си – бемоль мажор.

Более развернутое, по отношению к первому предложению, оно отличается глубокой распевной кантиленой, большим разнообразием динамических оттенков (на что особо нужно обратить внимание обоим исполнителям), более острой гармонией, развернутой полифонизацией фортепианной фактуры в сочетании с контрабасовой партией.

Исполнителям следует постоянно быть предельно чутким и внимательным в определении соразмерности ансамблевого звучания контрабаса и фортепиано, не забывать о преобладающей роли контрабасового голоса с учетом его специфики звучания.

Внезапная контрастность настроения, декламационный тон высказывания позволяют заметить, что в коде «Интермеццо» легко обнаруживаются импровизационные элементы развития музыкального материала, а это, в свою очередь, предрасполагает к более свободному характеру исполнения коды.

В авторской редакции музыки последних лет в завершающихся одиннадцати тактах этой пьесы исполнители внесли некоторые изменения. После неоднократного проигрывания Рейнгольд Морицевич согласился с предложением исполнить данный заключительный отрывок флажолетными звуками, что наилучшим образом отвечает характеру и художественному содержанию «Интермеццо». В дальнейшем этот вариант вошел в окончательную редакцию.

Завершающие такты коды звучат утверждением светлого начала грациозной музыки «Интермеццо», как бы обрамляют его. Об этом красноречиво говорит то, что первые четыре такта *Piu lento* (вторая половина коды) у фортепиано «дословно» повторяют первые четыре

вступительных такта «Интермеццо».

Прежде чем приниматься за работу над произведением необходимо осмыслить и понять внутренний мир композитора, войти в него, и лишь затем, осветив огнем своего артистического вдохновения, выйдя уже на эстраду, открыть слушателю всю красоту исполняемых сочинений.

В конечном итоге, важнейшим условием наилучшего исполнения является ясность в представлении образа, его видение и слышание еще до того, как приступить к его работе над произведением.

Список использованной литературы:

1. [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Глиэр Р.](https://ru.wikipedia.org/wiki/Глиэр_Р)
2. <http://www.contrabass.ru/glier.htm> 4 пьесы Р. Глиэра.

ПЬЕСА «ИЛЬДИКО» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Д.ОСТАНЬКОВИЧА

Ермуханова А.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Пьеса «Ильдико» для скрипки и фортепиано Д.Останьковича [1] написана в 2014 году. Она представляет собой музыкальную картину по мотивам известной истории о великом правителе Гуннов Аттиле и его последней супруге принцессе Ильдико.

«Согласно западным историкам, Атилла был убит собственной прекрасной супругой по имени Ильдико», – такое пояснение дает композитор в названии сочинения.

Пьеса «Ильдико» начинается с основной темы, которая излагается в характере марша. Исполнитель здесь должен создать образ шествия войск. «При этом сам Атилла, вместе со своей супругой, как бы с вершины наблюдает за этим парадом войск», – говорит редактор скрипичной партии, Заслуженный деятель РК, профессор А.Б. Байсакалов¹.

Пример 1

*Согласно западным историкам,
Атиллу был убит собственной прекрасной супругой по имени*

Ильдико

Редакция партии скрипки Байсакалова А.Б.

Останькович Д.

Maestoso ♩ = 84
Марш Аттилы

Violin

Piano

7

¹ Интервью Арала Байсакалова с автором статьи состоялось 6 февраля 2018 г.

В солирующей партии открытые нижние струны в сочетании с квинто-квартовыми созвучиями в нюансе *piano* и *mezzo forte* создают характер марша Аттилы. Тема проходит в темпе *Maestoso* ($\text{♩} = 84$).

Скрипач играет ее штрихом *legato* и *spiccato* по открытым струнам. Здесь используется своеобразная модальность: соль-миксолидийский, ре-дорийский, а в репризе появляется ре бемоль как хроматическое усложнение лада.

Далее небольшой эпизод представляет собой старинный немецкий танец в темпе *Allegro* ($\text{♩} = 132$). По сложившейся легенде, Ильдико была дочерью бургундского короля и Д.Останькович здесь впервые обращается к ее музыкальной характеристике. Вначале скрипка звучит *solo*, а затем в сопровождении фортепиано.

Тема начинается из-за такта вверх смычком (V), в середине смычка и в нюансе *piano*.

Пример 2.

Allegro $\text{♩} = 132$
Старинный немецкий танец

Особую легкость ей придает неоднократное использование характерных элементов, как морденты (на первой и третьей долях такта) или короткого флажолета на ля струне (в 80 такте). Эти исполнительские приемы вносят в музыкальную ткань признаки типичных поклонов или приседаний, присущие старинному немецкому танцу.

По мнению Арала Байсакалова, «в следующем эпизоде (98 такт), фактура скрипичной партии во многом перекликается с

казахскими мотивами. Здесь используется размер 6/8, который обычно употребляется в казахских домбровых кюях. Видимо композитор хотел показать тесную связь действующих лиц с тюркскими народами. Можно предположить, что здесь изображена картина байги, где войска начинают устраивать между собой соревнования, показывая военную подготовку».

Но мы придерживаемся мнения композитора Д.Останьковича, который отмечает, что «здесь изображается картина свадебного пира!»².

Пример 3



Поэтому вполне закономерно, что в этом эпизоде сольная партия скрипача отличается преобладанием акцентов на первой и второй долях такта, указанных композитором, применением открытых струн, четырехголосных аккордов в нюансе forte, что придает особую яркость звучания и энергичность.

Здесь ощущаются зримые ассоциации с Финалом из сюиты «Боз Айгыр» Евгения Брусиловского [2, с. 195]. С этим согласился и сам Д.Останькович, объясняя тем, что «данное произведение я написал под впечатлением от этой прекрасной музыки...».

Реприза пьесы «Ильдико» Д.Останьковича вновь возвращает в шествие-марш, которое здесь звучит значительно медленнее, с оттенком печали в темпе Grave. Вероятно, это связано с легендой (о том, как Ильдико убила Аттилу и таким образом отомстила за гибель братьев).

² В интервью автора статьи с композитором Д. Останьковичем от 9 марта 2018 года.

Марш проходит в g-moll. Его заключительные такты исполняются в нюансе forte и последний трехголосный аккорд воспринимается как крик души, олицетворение кончины Аттилы.

В этой небольшой пьесе композитор попытался отобразить одно из знаковых событий мировой истории V века нашей эры. Аттила, вождь гуннов, бесстрашный воин, объединивший под своей властью тюркские, германские и другие племена, создавший державу, простиравшуюся от Рейна до Волги, погиб от руки беззащитной женщины. Очень скоро его империя придет в упадок, а остатки гуннских племён смешаются с другими кочевыми племенами...

Пьеса «Ильдико» для скрипки и фортепиано Д.Останьковича была впервые исполнена студенткой 2 курса Казахского национального университета искусств Айман Бейсен в сопровождении своей сестры, пианистки Айсулу Бейсен. Они, на взгляд педагога А.Байсакалова, поняли в целом концепцию пьесы «Ильдико» Д.Останьковича и очень удачно ее воплотили в своем концертном выступлении.

Список использованной литературы:

1. Бодарева Г.В. Дмитрий Останькович. Очерки о композиторах Казахстана. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – С. 568-581
2. Жумабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана. – М.: Композитор, 2015. – 312 с.

ДАРА ЖОЛ – РАУШАН ТҮСІПБЕКҚЫЗЫ НУРПЕИСОВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ (ЕСТЕЛІК)

Жандәулет Н.

***Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры Егінбаева Т.Ж.***

Музыкалық аспаптардың тәңірі көнеден келе жатқан қобыз дәстүрі қазақтың аспаптық музыка мәдениетінде ерекше орын алады.

Өткен ғасырдың 30-шы жылдарының ортасында академик, музыкатанушы А.Жұбановтың басшылығымен күйшілер мен аспапта орындаушыларды жинауға мүмкіндіктері туды. Осы ұйымдастырған іс-шаралар арқылы елдің түкпір-түкпірінен жиналған музыка шеберлері, аспапшылары өз өнерлерін қалың жұртқа таныстырып, Қорқыт пен Ықылас Дүкенұлының бай қобыз күйлерін біздің дәуірге жеткізді. Осы салада қобыз дәстүрін көзінің қарашығындай сақтап келген санаулы қобызшылар Ж. Қаламбаев (1909-1969) пен Д.Мықтыбаевтың (1905-1976) еңбектері орасан зор. Олар осы уақытқа дейін қыл қобызда ойнаудың әдіс-тәсілдерін, техникалық мүмкіндіктерін күрделендіре дамытып келді.

Қобыз өнерін кәсіби еуропалық дәстүрмен ұштастыру жолында алғашқы музыкалық білім алған Фатима Балғаевамен қатар Раушан Нурпеисованың дара жолын ерекше атап өткен жөн.

Раушан Түсіпбекқызы Нурпеисова ҚР мәдениет қайраткері, «Қазақ КСР-нің еңбек сіңген мәдениет қызметкері», «КСРО-да кәсіби орта білімде озық жетістіктері үшін», «Еңбектегі ерлігі үшін», «Ұлы Отан соғысының жеңісіне – 65 жыл» медальдарымен марапатталған, қазақ мәдениетінде ерекше орын алатын, өнер жолында ат салысып келе жатқан аодақты адам.

1929 жылы Ақмола облысы Тайтөбе деген ауылда туылды. Әкесі репресиядан кейін Талдықорғанға көшкен. 1945жылы, соғыс біткеннен кейін, Алматыдағы консерваторияға келіп түсті. Ол кезде консерваторияның ректоры – танымал композитор, дирижер, ұстаз, қазақ кәсіби музыкасының негізін қалаушы Ахмет Жұбанов еді. Әуелі Раушан домбыра аспабынан Думан Әлжановтың сыныбына түсіп, соның қарамағында сауатын ашады. Бір жылдан кейін, атақты домбырашы Рүстем Омаровтың сыныбына ауыстырылады.

А.Жұбанов Ленинградтың Мариин театрының концертмейстері, жоғары кәсіби деңгейлі скрипкашы Иосеф Антонович Лесманды

консерваторияда скрипка, қобыз сыныптарын ашу үшін шақырады. Бұл кәсіптік жоғарғы білімі бар қобыз маманы болмаған кездер еді. Жаппас Қаламбаев, Дәулет Мықтыбаев, Гүлнафиз Баязитова сияқты әйгілі қобызшылардың еуропалық кәсіби білімі болған жоқ. А.Жұбанов оқу орнының талаптарына сай оқушылардың ноталық сауатын ашу үшін, алға қарай музыкалық білімін арттыру мақсатымен білімді музыканттарды шақыртатын. Осылай кәсіптік скрипка, қобыз сыныптарын ашу жер аударылған музыкант – И.Лесманға тапсырылған.

III.Рауандина «Фатима Балғаева Народная артистка Республики Казахстан» атты монографиясында И.Лесманның қобыз сыныбына қосқан үлесі туралы былай деп айтқан: «Өзінің үлкен ұстаздық тәжірибесімен алынған скрипка техникасының көптеген әдістерін, қобызшылармен техникалық мүмкіндіктерін арттыру үшін дайындалады. Онымен қатар «Қобызға арналған сабақтар жинағы», «Қобызға арналған ойын мектебі» деген қобызға арналған алғашқы әдістемелік еңбектерді ұсынады. Бұл студенттерге арналған алғашқы қобызда ойнаудың негізгі сұрақтары жайлы жүйелі түрде құрылған әдістемелік оқулық». [3, б. 8]

Раушан Нурпеисова 1947 жылдың аяғында домбырамен қатар қосымша қобыз аспабын үйреніп бастаған. Мәселен, оқу барысына қосымша аспап үйренуді қосу бағдарламасы алдағы уақыттағы үлкен ансамбль құру мақсатында жасалатын болған. Раушан ерекше дарындылығымен Лесманның көзіне түсіп, А. Жұбановтың рұқсатымен қобыз сыныбына ауысып кетеді. Міне, сол уақыттан бастап Раушанның шығармашылық жолы басталып, киелі қобыз аспабы өмір серіктесі болып келді.

1947-1950 жылдары домбыра жасайтын шеберлер болғанымен, қобыз аспабын жасайтын шеберлер болған жоқ. Қобыз аспабын сатып алу қиындыққа түсетін. «Дәулет Мықтыбаев біздің ауылдың қобызшысы болатын, ол өзінің үй төріндегі қыл қобыз аспабына үшінші ішек қосып, маған дайындалуға берген», – дейді Р.Нурпеисова.¹

Кейін, 1950 жылы Вениамин Романенко деген сол кездегі аспап жасайтын шебер үш ішекті (екі ішек ешкі немесе қойдың ішегінен, бір ішегі сымнан жасалынған) қобыз аспабын жасап, Р.Нурпеисоваға ұсынған. В.Романенко



¹ Раушан апаймен сұхбаттан – 04.11.2017 ж.

жасаған үш ішекті қобыз қазір Атырау тарихи өлкетану мұражайына тапсырылды.

Раушан Түсіпбекқызы Қазақ ұлттық консерваториясын 1952 жылы аяқтайды. «Фатима Балғаевамен қатарлас оқып жүріп, домбырадан қобызға ауысқан себебім – жанұялық себептермен 1951 жылы бітірмей, оқуды бір жыл кештеу аяқтадым. Қобыз сыныбынан Консерваторияны ең бірінші бітірген түлегі Фатима Жұмағұлқызы Балғаева болды.



Одан екінші болып бітірген мен болатынымын», – дейді Р.Нурпеисова.

И.Лесман Фатима Балғаеваны өзінің бірінші ассистенті қылып отырғызған.

Р.Нурпеисованың айтуынша: 1951 жылы И.Лесман еліне оралғаннан кейін Ф.Балғаева сабақ беретін болған. Соңғы жылы оқуды осы жас ұстаз Ф.Балғаеваның сыныбында оқып, үздік бітірген

екен.

Фатима Балғаева жайлы Қ.Б. Намазованың «Қалдырған ізін мәңгілік» деген атпен шыққан жинағында Раушан Түсіпбекқызының мынадай естелігі бар: «Фатима Жұмағұлқызы ер мінезді адам еді. Әрқашан жақсы киініп, әдемі жүретін. Қолы ашық болатын. Достарының ішінде Ғ. Тастанов, Қ. Әшімов, мен және Фатиманың өзі консерваторияның жанындағы дәмханаға жиі баратынбыз, сонда ақшасын өзі төлей салатын. Қалтасында әрқашан ақша жүретін, қиналып жүретін балаларға көмектесіп тұратын. Сөзге араласып, өсек айтпайтын, артық сөзді ұнатпайтын... » [1, б. 40-41]

1949 жылы Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі, дирижер А.Жұбановтың басқарумен Мәскеу қаласында өткен қазақ өнері мен мәдениетінің декадасына қатысқан. Р.Нурпеисова сол декадаға оркестр құрамында домбыра аспабымен барып, керемет өнер көрсетіп келген еді. Сонымен қатар, оркестр 1953 жылы Бухаресте өткен IV халықаралық жастар фестиваліне қатысып, бірінші орынға ие болды.

Оқу жылдары Р.Нурпеисова Консерватория ішіндегі радиокомитетте құрылған шағын ұлт аспаптар ансамбліне жұмыс атқарады. Оның дирижері, жетешісі, әйгілі музыкант Фуат Мансуров болған. Кейін оқу бітірген соң Құрманғазы оркестріне орналасып, II қобыздың концертмейстері болды.

Консерваторияның жанындағы он жылдық музыкалық мектепте (қазіргі К.Байсейтова атындағы музыка мектебі) Р.Нурпеисова қобыз

класының жас мамандарын дайындап, өз білімін оқушыларына табыстаған.

Р.Нурпеисова өнер жолын қуып жүріп 1953ж. өмірлік серігі, ұлы күйші Сейілхан Құсаиновпен тұрмыс құрады.

Қазақ жұртшылығы XX ғасырдағы белгілі қоғам қайраткері, тілші – ғалым Нұртас Дәндібайұлы Оңдасыновты әрдайым үлкен құрметпен еске алады. Ол кісі 1954-1955 жылдары Қазақ КСР Жоғары Кеңесі Президиумының төрағасы, содан кейін Гурьев (Атырау) облыстық атқару комитетінің төрағасы болды және осы облыстың партия ұйымын басқарды. [1, б. 45]

Н. Оңдасынов обкомның бірінші хатшысы болған кезінде, ел аралап жүріп, бұл өңірдегі елдің өнерге құштар екендігін көреді. Қай үйге барса да, 1-2 домбыра, өздері шетінен домбырашы, жыршы Алматы қаласына жол сапарымен шыққан Н. Оңдасынов консерваторияның ректоры, А.Жұбановпен кездеседі. [1, б. 46].

Облыстың өнерлі жастарын шыңдап көтеру үшін 1956 ж. Сейілхан Құсаинов пен Раушан Нұрпеисованы Гурьев қаласына (қазіргі Атырау) шақырады.

1956-1972 жылдарынан бастап, сол кезде белгілі композитор, күйші, дирижер С. Құсайынов пен Р. Нурпеисова өздері бастамасын құрған Атырау музыкалық училищесінде жұмыс атқарады. Олардың жетекшілігімен, бүгінгі күні Қазақстан Республиканың игілігі үшін жемісті жұмыс істейтін музыканттардың үлкен топтамасы дайындалды.

С. Құсайынов пен Р. Нурпеисованың бастап құрған 500 адамдық оркестрі, бүгінгі күнде тарихта қалған. Қарап отырсақ ертегі, аңыз секілді. Заңдылығында 45 адамнан тұратын оркестрді 500 адам етіп жинау, оған орын, киім табу, мүмкіндік жасау және барлығы бір уақытта бабына келтіріп ойнайтындай жағдайға жеткізу, тәнті қылу, үлкен іс пен жауапкершілік екені белгілі.

Кейін осы 500 адамның ішінен тек жастарды жинап, жүз орындаушыға нота үйретіп, 1958 жылы облыстық комитеттің жолдауымен Мәскеуде өткен кезекті декадаға қатысады. Әрине алдымен музыкалық аспаптар қажет болып, Бейсенғали Мырзағалиев деген аспап жасайтын шеберді тауып, оркестрге арнайы қобыз аспабының түрлерін жасатып, домбыраларды жаңартты. Кейін осы халық аспаптар оркестріне Дина Нурпеисова аты берілді.

Халық аспаптарын жасаушы шеберлер туралы айтылғанда Атырау өңірінде алдымен 5 мың саз аспабын жасаған шебер Бисенғали Мырзағалиевтің есімі еске түседі. [2]

1957 жылы сол кездегі облыстық мәдениет басқармасының

басшысы Нәдір Нұрғалиев пен Сейілхан Құсайынов Дина Нурпеисова атындағы оркестрге ұлттық музыкалық аспаптар дайындауға тапсырыс береді. Күн-түн демей осы іске кіріскен Бисенғали Мырзағалиев 12 қобыз бен 14 домбыра жасайды. Кейін Сейілхан Құсайынов өмірлік серігі еткен домбыра мен Раушан Нурпеисованың қобызы да осы шебердің қолынан шыққан. Ол дайындаған саз аспаптары Мәскеудегі көрмеде жоғары бағаланды, ал оркестр - «Үздік шығармашылық ұжым» атанды. Облыста ашылған музыкалық училищенің алғашқы студенттері де шебер Мырзағалиев жасаған музыкалық аспаптарда ойнады. [2]

1972 ж. Мәдениет министрлігінің жолдауымен С.Құсайынов пен Р.Нурпеисова отбасымен Алматыға қайта оралады. Мұнда П.И. Чайковский атындағы музыкалық училищесінде алғашқы болып, «халық аспаптар» бөлімін ашып, оның ішінде қобыз сыныбында жас мамандарды дайындауға кіріседі. Оған қоса, 1974 ж. осы музыкалық училищесінде қазақ халық аспаптар оркестрі құрылды.

Раушан Нурпеисова сүйікті қобызымен, өнерімен ешқашан қоштаспаған еді. Жасы 90-ға таяп қалған мәдениет қайраткері, өзінің шығармашылық жолында көптеген білімді де мықты музыканттарды тәрбиелеп, қазақ өнеріне үлкен үлесін қосқан ардақты жан. Қазіргі таңда да апай өзінің орындаушылық шеберінің ерекшеліктерін жас ұрпақтарға жеткізіп, бөлісуде.

Раушан Түсіпбекқызы Нурпеисовамен осы мақала авторларының сұхбатқа сұрақ – жауап ретінде жүргізіліп, қандай да пікірлері айтылды.

Раушан Нурпеисова киелі қобыз туралы не дейді?

«Қазіргі күнге дейін өз шәкірттеріме айтатын тәрбие сөздер: «қобыз киелі аспап, қобызда ойнаған адамның жүріс тұрысы әр кезде дұрыс, мәдениетті болу керек. Өйткені музыканттар қазақ мәдениетін биікке шыңдаушы, ары қарай дамуын қолға алатын жандар...».

Қобыз аспабындағы сол кездегі қол қойылымы жайлы айтатын болсақ?

«И.Лесман әуелі қобыздағы қол қойылымын (постановка) виолончель мектебінің нұсқасымен үйреткен. Позициядан позицияға көшу үшін ыңғайлы болатын. Бірақ, біз тырнақ көбісімен ойнағандықтан кішкене ерекшеленетін. Әрине тырнақ көбісімен орындаған жағдайда саусақтарың ауырады, әуелі қанайды да, содан кейін барып, орнына қалыпқа келеді. Осындай аспап тек біздің қазақтарда ғана бар деп айта аламын... ».

Жалпы қазіргі төрт ішекті қобыз аспабы жайлы қандай пікірлер айтасыз?

«Негізі К.Байсеитова мектебіндегі Досымжан Тезекбаев деген

қобызшы төрт ішекті қобыз аспабына өзгертулер енгізген, оны қолдаған дирижер Шамғон Қажғалиев болатын. Мәселен, Құрманғазы оркестрінің репертуарына шетел композиторлардың шығармаларын қосатын. Төрт ішекті қобыз аспабы осы шығармаларды ойнауға жеңіл мүмкіндік береді. Бірақ, төртінші ішек қосылуымен қобыздың түр әлпетін өзгерткеніне жаным қатты ашиды. Қобыз еуропалық аспап емес қой, өзінің дәстүрлі үнін шығару тиіс. Тағы да түр әлпетімен қоса дыбысы да өзгеріп кеткеніне қарсымын. Скрипканың дыбысына ұқсатамыз деп әуелдегі қазақ үнін сақтап қалған қобыздан айырылып қалдық. Кейбіреулері осы аспапты «перевернутая скрипка» деп те мазақ қылады...».

Прима қобызда шетел композиторлардың күрделі шығармаларын орындаған дұрыс па әлде бұрыс па?

«Баланың ой өрісіне және техникасының өсуіне әрине қажет, бірақ сахнаға шығару үшін ойланатын жәйт. Мысалы, мен барған бір концертте қобызшы К. Дебюссидің шығармасын орындаған, ол шығарманы тек музыкант ғана түсінсе басқа қарапайым халық түсіне бермейді. Сонымен қатар, скрипкаға жазылған шығарма болғандықтан қобызда дәл сондай болып шықпайды. Сондықтан қобызда елге түсінікті «выигрышный» («жеңімпаз») шығармаларды орындаған жөн деп ойлаймын».

Эстрада жолында алып жүрген қобыз мәдениеті жайлы көз қарасыңыз қандай?

«Қобыз аспабы сонау көне заманнан қазіргі кезеңге дейін жетті ғой. Оның себебі аспаптың киелігі және заманмен қатар болуы. Кезінде бақсының аспапбы атанған қобызда ХХ ғасырда еуропалық кәсіби музыканың небір шедеврлері өзінің жаңа өмірін тапты. Ендеше қазіргі музыкалық өнердің даму желісімен қобызда эстрадалық шығармаларды неге орындамасқа?! Тек орындаушылардың кәсіби деңгейі биік болғанын, сахналық этиканы сақтағанын қалаймын. Қазіргі кезде жеке орындаушылар да, ансамблдер де тұрып тарту деген бір жаңалық шығарды. Орындықтарын тасымайбеліне байлап алып орындау шығып жатыр. Қазақ мәдениеті даму жолында болғандықтан осындай жаңашылдықтар да туындайтын болар».

Қорытындысында Р. Нурпеисова былай дейді: «Қазақстанның өнері тек алда келе жатыр. Өнердің бастамасын ешкім жоққа шығармайды. Негізі қазағымыздың тілі аман болса, өнеріміз де аман болады. Тіліміз жоғалса, өнеріміз де жоғалады. Ұлттық өнеріміз тек биік шыңында көріне береді деген болашаққа сенімім бар, бірақ уайымым да көп...».

Қазақтың қобыз мектебінің бастауында болып, оның даму жолына

орасан үлес қосқан, Қазақстанның музыкалық өнерін бүкіл әлемге паш етіп жүрген, «мультиинструменталист» атанған, ұлтымыздың көне халақ аспаптарын қазіргі заманның небір стилдік бағыттарымен ұштастырып, жаңа дыбыстықтар табу жолында үлкен жетістіктерге жеткен Еділ Құсаиновтай азаматтың анасы Раушан Түсіпбекқызы Нурпеисоваға ұзақ өмір тілеп, үлкен алғысымызды білдіреміз.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. А. Шаріпбаева «Бұлақ көрсең, көзін аш...» (Сейілхан Құсайынов, Раушан Нурпеисова – орындаушылық өнерінің шеберлері) – Астана, 2016. – Б. 40-41; 45-46.
2. Б. Бабаш «Егемен Қазақстан» газеті. – Атырау, 2017.
3. Ш. Рауандина «Фатима Балғаева Народная артистка Республики Казахстан». «Исполнительское мастерство и педагогическая деятельность» // «Биографический очерк к курсу истории исполнительства на народных инструментах». – Алматы, 2001. – Б. 8.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЖЕНА ИЗАИ

Жексембай А.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.*

«Бельгийский Шопен», – так современники называли известного бельгийского музыканта Эжена Изай, прославившегося как непревзойденный скрипач, дирижер, композитор и общественный деятель. Если исполнительское искусство Э.Изаи изучено в зарубежной науке достаточно детально, то вопрос, касающийся особенностей его композиторского стиля, до сих пор не привлекал исследователей. Исключение в этом отношении составляют лишь Сонаты для скрипки соло, интерпретационному анализу которых посвящено известное диссертационное исследование Г.Мнацаканян [1]. И это несмотря на то, что, помимо сонат, многие произведения Изай являются репертуарными и широко востребованы в концертной и педагогической практике.

В работе Г.Мнацаканян приводится осуществленная впервые в научной практике периодизация творчества Э.Изаи, где выделено три периода – *ранний* (1870-1880-е гг.), *средний* (1890-1910-е гг.) и *поздний* (1915-1931 гг.). Автор отмечает влияние музыки Р.Шумана, Ф.Мендельсона, А.Вьетана и Г.Венявского в ранний период композиторских исканий Э.Изаи и постепенное расширение сферы жанровых поисков и стилевых ориентиров в дальнейшем. В средний период на первый план выходит жанр инструментальной поэмы, а музыкальный язык отражает воздействие музыки С.Франка, К.Дебюсси и М.Равеля, и отличается обогащением гармонических красок, усложнением композиции и усилением импровизационного начала в трактовке скрипичной партии. Вершиной позднего периода творчества выступают Шесть сонат для скрипки соло, сконцентрировавшие весь творческий опыт, приобретенный Э.Изаи.

Целью данной статьи является обзор композиторского творчества Изай в контексте ведущих тенденций развития композиторской практики первой трети XX века и осмысления искусства сочинения самим композитором.

Эжен Изай не получил профессионального композиторского образования, но обладал большим даром композитора. Его композиторское наследие достаточно богато и включает свыше 50 произведений различных жанров. Помимо известных Шести сонат, для солирующей скрипки им созданы также 10 прелюдий (ор.35),

«Посмертный этюд», каденции к Концерту для скрипки с оркестром (Ор.61) Л.-В.Бетховена, Концерту для скрипки с оркестром (Ор.35) П.Чайковского, Концерту для скрипки с оркестром (Ор.77) И.Брамса. Произведения для скрипки и фортепиано представлены Двумя «Салонными мазурками» (Ор.10), Мазуркой No.3 «Далекое прошлое» (Ор.11), «Вариациями на тему 24-го каприза Паганини», ряда аранжировок произведений К.Сен-Санса, И.-С.Баха, Г.-Ф.Генделя, Вальса ми минор и Баллады No.1 Ф.Шопена, «Норвежской легендой»¹. В числе произведений камерного жанра – Соната для виолончели соло (Ор.28), два фортепианных трио, Соната для двух скрипок, ля минор, Струнное трио, Струнный квинтет (Ор.15), Струнный квартет, «Вариации на тему Паганини» для струнного квартета. Оркестровые произведения Эжена Изаи включают «Брамансонну» (гимн Бельгии) и «Изгнание» для струнного оркестра (только скрипки и альты, Ор.25).

Особое место в творческом багаже исполнителя-виртуоза и композитора занимают произведения концертного плана, ориентированные на аудиторию и созданные специально для концертных программ. В их числе – «Карнавальная сальтарелла» для скрипки с оркестром (или фортепиано) (Ор.11), восемь поэм для скрипки с фортепиано (оркестром или другими составами), «Медитация» для виолончели с оркестром (Ор.16), Серенада для виолончели с оркестром (Ор.22), Дивертисмент для скрипки с оркестром (или фортепиано) (Ор.24), Фантазия для скрипки с оркестром (Ор.32) и другие произведения.

В сценическом жанре Э.Изаи создал всего одно произведение – оперу «Пьер-рудокон» (1931). В основу сюжета легла история, основанная на инциденте, произошедшем в 1877 году во время забастовки шахтеров в регионе Льеж. Оригинал либретто оперы написан на валлонском языке, премьера состоялась в Опере-де-Льеж 4 марта 1931 года в присутствии королевы Елизаветы Бельгии. Изаи, который в это время был болен диабетом, слушал премьеру в своей больничной палате: по инициативе Королевы было организовано радиовещание оперы и композитор обратился к зрителям, пришедшим на спектакль, прямо из больницы. 25 апреля того же года опера была поставлена в Брюсселе, но, несмотря

¹ Авторство «норвежской легенды» для скрипки с фортепиано было открыто только в 2013 году в результате исследований, проводимых музыкальной секцией Королевской библиотеки Бельгии. Композиция была создана в Бергене в апреле 1882 года во время тура Изаи в Норвегию, где он встретился с Эдвардом Григом. Первое исполнение произведения состоялось в октябре 2014 года во время открытия концертного сезона 2014-2015 годов «Музыкальные сокровища Королевской библиотеки Бельгии». Ее исполнили скрипач Марк Бушков и пианист Георгий Дубко. В 2017 году запись вышла на компакт-диске Марка Бушкова (коллекция «Harmonia nova»).

на благосклонность критики, не нашла места в постоянном оперном репертуаре.

Как свидетельствуют высказывания самого Э. Изай, к сочинительству он относился очень серьезно, видя в этом деле возможность, более полно реализовать свой огромный творческий потенциал и мастерство исполнителя, в совершенстве владеющего всеми секретами своего инструмента. Он боготворил скрипачей – мастеров прошлого, умевших создавать подлинно виртуозные сочинения, которой «пренебрегают» те, «кто не знает профессиональных средств и секретов». Закономерно поэтому, что большая часть произведений самого Э. Изай связана с этим, и шире – со струнными инструментами (свыше 30 произведений). В этой сфере его знания, исполнительский опыт и талант имели возможность раскрыться наиболее полно.

Следует отметить, что сам Изай очень высоко оценивал сочетание в музыканте исполнительского и композиторского дарования. Совмещение в одном лице исполнителя и композитора он считал свойством особенным, присущим самым выдающимся скрипачам, в числе которых были А. Корелли, Дж. Тартини, Н. Паганини, Г. Венявский, А. Вьетан и др. Он писал в этой связи, что «У старых итальянцев виртуоз всегда совмещал в себе и первоклассного музыканта, чьи стремления к прогрессу виртуозности никогда не исключали музыкальной выразительности... [2, с. 215]. Э. Изай видел в таком сочетании двигатель прогресса не только в сфере исполнительства, но и в области сочинительства, настаивая на том, что «без труда и технической изобретательности виртуозов, без пассажей, которые несведущие люди оценивают, как акробатику, развитие симфонической музыки остановилось бы и застряло в обветшалых формулах» [2, с. 216]. «Сочинения виртуозов... необходимы музыкальному искусству, потому что композитор может узнать, исполним ли тот или иной прием, только после его практической демонстрации», – справедливо считал он [2, с. 216].

В своей статье «Анри Вьетан – мой учитель» музыкант обращает внимание на особое качество произведений выдающихся скрипачей для скрипки – «удобство» их игры, то, что они всегда созданы «по руке». В этом смысле он высоко ценил произведения Вьетана, где «каждая нота и каждый звук кажутся рассчитанными по звуковым волнам» [2, с. 216]. «Хорошая кремонская скрипка может плохо соответствовать некоторым современным произведениям; но если ей предложить какую-нибудь фразу или какой-нибудь пассаж в двойных нотах Вьетана, инструмент сразу же меняет свой тембр, анемия, которой он, казалось, поражен, исчезает, и больной через несколько минут выздоравливает!» [2, с. 216].

Будучи скрипачом-практиком, Э. Изай четко видел разницу

между произведениями, созданными композиторами, не владеющими инструментом, и теми, кто играл на нем в совершенстве. Он говорил о существовании в скрипичной литературе двух видов основательно различающихся сочинений: «произведений, написанных с участием скрипки и другое, написанное для скрипки (выд.Э.И.)» [2, с. 222]. «Бетховен сочиняет с участием скрипки, Вьетан – для скрипки. Обе манеры вовсе не исключают, а дополняют друг друга. Они иногда переходят одна в другую – первая приводит ко второй, как бы ведомая божественной интуицией. Идеалом является их синтез, когда музыкальный гений во всех отношениях согласуется с гением инструментальным», – писал Изаи [2, с. 222].

Среди произведений, рожденных «природой скрипки», он называл Скрипичный концерт И.Брамса, видя в нем приближение к осуществлению замысла концерта, «сочиненного и для скрипки, и с участие скрипки» [2, с. 225]. В то же время, Изаи указывал на большое участие первого исполнителя и друга Брамса Йозефа Иоахима в редакции сольной партии концерта.

Анализ жанрового аспекта его композиторского багажа позволяет говорить о соблюдении баланса между произведениями крупной формы (скрипичный концерт, квартет, трио, квинтет, сонаты, опера) и миниатюрами, которые представлены многочисленными инструментальными пьесами. Промежуточное, но очень важное место в творчестве Изаи занимает жанр одночастной романтической поэмы. Этот жанр оказался наиболее близким Изаи-композитору, создавшему восемь поэм для разных инструментальных составов с участием скрипки.

Как жанр структурно менее регламентированный, поэма привлекла Изаи неисчерпаемыми возможностями выражения движений души, чувств, переживаний и, одновременно, своими широкими возможностями показа выразительных возможностей скрипки, и шире – инструментальной импровизации. Наиболее плодотворными в плане создания поэм для скрипки для фортепиано стали 1890-1910-е годы, хотя он продолжал работать в этом жанре и в более позднее время. Следуя традиции жанра, большая часть поэм Э.Изаи имеет программный характер. Литературные прообразы или конкретная программа в них отсутствуют, но есть названия, уточняющие образное содержание: «Элегическая поэма», «За прялкой», «Зимняя песня», «Экстаз», «Дружба» и т.д. Однако, как свидетельствуют биографы музыканта, некоторым поэмам он давал названия уже после завершения сочинения и мог менять эти названия, убежденный в том, что заголовок сужает эмоционально-образное содержание произведения, сковывает фантазию интерпретатора и ограничивает его творческие возможности.

Если исполнительская деятельность Эжена Изаи в качестве скрипача, в целом, не выходила за рамки романтического исполнительского стиля, то в его композиторском творчестве наблюдаются черты стилиевой эволюции от классических традиций в варианте классицистских проявлений в творчестве К.Сен-Санса к импровизационно-романтическим Шести сонатам для скрипки solo, в которых налицо признаки импрессионизма и даже постимпрессионизма. Во многих композициях Изаи исследователи обнаруживают влияние его современников – учителя по Брюссельской консерватории А.Вьетана, а также К.Дебюсси, М.Равеля, С.Франка и даже Р.Вагнера. Однако, все эти влияния, затрагивая отдельные элементы музыкального языка, создают органичное единство с композиторским замыслом и подчинены яркой творческой индивидуальности и безупречному эстетическому вкусу Э.Изаи. Чрезмерную же усложнённость музыкального языка отдельных произведений Изаи можно объяснить и его собственными творческими экспериментами, и художественными тенденциями того времени, его пониманием необходимости быть чутким к эстетическим запросам своего времени. «Искусство изменчиво, – писал Изаи. – Гений или только выдающаяся индивидуальность задает тон с необходимой авторитетностью; целое поколение следует ему, и все, что уводит в сторону, отменяется. ...Выдерживают испытания лишь те произведения, у которых есть точки соприкосновения с новым» [2, с. 233].

Отдав в своих сочинениях дань импрессионизму, под знаком которого развивалось искусство его ближайших друзей-композиторов, Эжен Изаи, в то же время, резко отрицательно отзывался о модернистских произведениях, осуждая свойственные им хаос и отсутствие логики. В целом ряде своих произведений Изаи сумел создать жизненные, полнокровные художественные образы, отличающиеся глубиной чувств и переживаний.

Одно из наиболее популярных произведений Э. Изаи в жанре поэмы – «Элегическая поэма» ре минор для скрипки и фортепиано (Op.12) было создано в 1895 году. Поэма развивается в свободно импровизационной форме с признаками сложной трехчастности и основана на контрасте двух основных образов – лирического в крайних разделах и траурно-трагического в середине. Авторская ремарка в средней части «Сцена похорон» по сути определяет общий настрой музыки, которая даже в лирических эпизодах несет на себе печать глубокой скорби и печали, сменяющихся временами светлыми взволнованными воспоминаниями. В «Элегической поэме» Изаи предстает как мастер инструментальной кантилены, хотя с технической точки зрения здесь присутствуют и виртуозные пассажи, и двойные ноты (октавы и сексты). Выразительные скачки на хроматические

интервалы, большая роль в партии скрипки малосекундовых опеваний, скачков на тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы вкупе в общем волнообразным профилем мелодических построений выступают факторами, цементируют композицию произведения. Они объединяют темпово, фактурно и технически различающиеся фрагменты формы в единое композиционное целое.

Гармоническая палитра усложнена за счет активных мелодико-гармонических модуляций, хроматизации мажора-минора многочисленными альтерациями. В этом плане гармонический язык поэмы имеет черты сходства с языком произведений С.Франка. С точки зрения скрипичной техники некоторую сложность представляет перестраивание струны «соль» ниже на целый тон. Следует отметить, что именно это яркое музыкальное произведение Э.Изаи вдохновило представителя французской композиторской школы С.Франка Э.Шоссона на создание «Поэмы для скрипки с оркестром» – одного из самых популярных произведений в небогатом творческом наследии этого композитора.

Еще более сложной как в исполнительском плане, так и в плане гармонического языка является вторая поэма Э.Изаи «За прялкой» для скрипки с оркестром (ор.13). Произведение пронизано яркими изобразительными моментами: жужжание прялки передано поочередно то в партии фортепиано, то у скрипки. Импрессионистские гармонии с цепочками неразрешенных доминантовых аккордов, диссонирующих созвучий, тональная переменность придают музыке особую красочность звучания, а выразительная и пластичная благодаря ритмической свободе мелодическая линия строится на чередовании скачков на «терпкие» интервалы (большая септима, тритоны) и хроматическом движении. В техническом отношении обращает на себя внимание богатство штрихов и приемом извлечения: открытые струны, мелкая техника на стаккато и легато, двойные ноты, вибрато.

В 1902 году Э. Изаи сочиняет стилистически близкую предыдущим произведениям в этом жанре поэму №3 «Зимняя песня» для скрипки с оркестром (или фортепиано), си бемоль минор (Op.15), а в 1907 – поэму №4 «Экстаз» (Op.21), посвященную скрипачу русского происхождения Мише Эльману и обнаруживающую, помимо общего года создания, концептуально близкие черты с известной «Поэмой экстаза» А.Скрябина. Композиторские поиски в поэмном жанре продолжаются в поэме №6 «Дружба» (Op.26, 1923), «Поэме-ноктюрне» (№7, Op.29) где Изаи остается верен идее концертности и импровизационности, а также найденной ранее стилистике. Основная сфера экспериментов в этих произведениях связана с исполнительским составом: первое произведение написано для двух скрипок с оркестром,

а второе – для скрипки, виолончели и оркестра.

Новаторство Изаи-композитора проявилось в нацеленности на использование большого разнообразия тембровых красок скрипки. Это связано с применением богатого арсенала технических приемов – открытых струн, двойных нот, многоголосных аккордов, сложных полифонических приемов, флажолетов, приемов *flautato*, *pizzicato* в своеобразной пассажной технике, виртуозных штрихов, в использовании скордатуры и четверть тоновых интервалов. С именем Э.Изаи связывают обогащение технико-выразительных возможностей скрипки в области скрипичной полифонии. Кроме того, он часто обращается к многозвучным аккордам по пять – шесть звуков с различными структурами, что характеризует его как композитора XX века. Среди излюбленных приемов – бариолаж с «захватом» чрезвычайно высоких позиций, с перепрыгиванием через две пустые струны, которые резонируют и создают свой акустический органичный пункт, широкое использование техники вибрации, использование позиционной комбинации пальцев (тонов, терций, кварт с последующим движением по полутонам) в сочетании с открытыми струнами. Причем эти открытые струны выполняют функцию бурдонного баса (традиция Н.Паганини). Все эти приемы определяют композиторский почерк Изаи, но связаны они напрямую с его исполнительской практикой, богатейшими собственными возможностями как скрипача-виртуоза, всегда умевшего подчинить технику задаче достижения глубокого проникновения в содержание исполняемой музыки. В этом смысле его творчество точно характеризуют слова И. Соллертинского, которые биограф Изаи Л.Гинзбург приводит для характеристики его творчества: «композитор, всесторонне владеющий самыми разнообразными видами оружия для того, чтобы сражаться за достоинство музыки, против мещанских вкусов, против пустого фиглярничания или против выродившегося формализма виртуозничества» [3, с. 100].

Список использованной литературы:

1. Мнацаканян Г. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века. Автореф.канд. иск., Ростов-на-Дону, 2017
2. Изаи, Э. Анри Вьетан – мой учитель / Эжен Изаи; пер. с фр: Л: Гинзбурга // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. – М., 1973. – С. 213-238.
3. Соллертинский, И.И. Музыкально-исторические этюды / Иван Соллертинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 397 с.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВЕНГЕРСКОЙ РАПСОДИИ Д. ПОППЕРА

Казкен А.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Рапсодия – это вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для рапсодии типичны использование подлинных народных песенных тем. Рапсодия как бы воссоздает выступление народного певца-рапсода; временами в ней воспроизводится его речитация. Д. Поппер сочинил эту пьесу, живя в Будапеште (Венгрия). Она была опубликована в 1894 году. Написана в метре 2/4 и основана на венгерских народных песнях. На написание рапсодии, Д. Поппера вдохновили венгерская рапсодия Ференца Листа и венгерские танцы Йоганесса Брамса.

Каденция в этой пьесе написана в начале, очень похожа на импровизацию, чему подтверждение, написанное Поппером *ad libitum* (свободно). Аккомпанемент оркестра или фортепиано заканчивается на второй доле 23 такта. Далее виолончелист исполняет каденцию в свободной манере. Исторически, каденция была предназначена для вокалиста, чтобы отобразить его импровизационное и виртуозное умение. Каденция написана в тональности ре минор и содержит арпеджио, хроматические гаммы, различные пассажи от низких регистров до самых высоких.

Пассаж, который начинается в 19 такте можно разделить на 5 отрезков. Верхняя нота первого пассажа заканчивается на ноте ре, второй пассаж на фа – диез, третий – на ля, четвертый на ноте ре, и последний также на ноте ре.

Пример № 1



Пример № 2

The musical score for Example No. 2 consists of five staves. The first staff begins at measure 19 and features a long melodic line with numerous fingerings (e.g., 1, 3, 0, 1, 4, 3, 4, 0) and a slur. The second staff continues the melody with more fingerings and includes a 'V' marking. The third staff is labeled 'Cadenza' and starts at measure 49, showing a complex melodic passage with many fingerings and slurs. The fourth staff continues the 'Cadenza' section with further melodic development and fingerings. The fifth staff concludes the section with a 'pizz.' (pizzicato) marking followed by an 'arco' (arco) marking, indicating a change in playing technique.

Эта пьеса делится на шесть частей: *Анданте maestoso*, *Andante*, *Allegretto*, *Presto*, *Adagio*, и *Allegro Vivace*. Все эти разделы имеют медленные и быстрые пассажи с различными темпами и настроениями, написанные в импровизационной манере. Это одна из отличительных черт в венгерской музыке, связанная с народными танцами, которые называются «Чардаш».

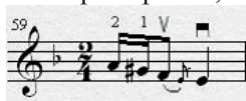
Другой отличительной чертой этой народной музыки являются синкопы, которые появляются в *Allegretto* и *Allegro Vivace*. В разделе *Allegretto* между тактами 78 и 92, ритардандо появляется для того, чтобы обеспечить музыкальное напряжение.

Пример № 3

The musical score for Example No. 3 shows two staves. The first staff starts at measure 78 and contains a triplet of eighth notes, followed by a slur and a 'V' marking. The second staff starts at measure 204 and features a forte ('f') dynamic marking, a triplet of eighth notes, and a 'V' marking. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings to indicate performance style.

Использование задержаний, фермат является отличительной чертой цыганской музыки.

Пример № 4,



№5



Пример №6,



№7



В пьесах Давида Поппера частое использование хроматических гамм и пассажей является одной из его отличительных черт. В каденции этой пьесы, хроматические пассажи занимают диапазон до четырех октав. Исполнитель должен знать точную аппликацию левой руки, которая постепенно сужается ближе к верхним позициям, для более точной интонации.

Ниже приводим пример работы над хроматической гаммой, которая начинается в 49 такте. При занятиях над этим отрезком важно следить за интонацией. Рекомендуется играть как отдельно смычком, так и залигано. Здесь важно начинать игру в медленном темпе, постепенно прибавляя темп.

Пример № 8



В середине пьесы требуется быстрое спиккато, которое может быть достигнуто штрихом сотийе в быстром темпе. Существует два вида спиккато, в зависимости от темпа. Одним из них является медленное спиккато, которым можно управлять при помощи пальцев правой руки. А другим видом является быстрое спиккато, исполняемое как сотийе.

Для получения хорошего штриха сотийе, изначально учащийся должен заниматься над штрихом детахе, делая акцент на каждую сильную долю. При этом постепенно сдвигая темп и расслабляя руку. Очень важна координация правой и левой руки, особенно, в быстрых темпах.

В следующем отрезке в 93-168 тактах и от 220 такта и до конца, штрих сотийе помогает обыгрывать аккорды, требующие хорошей координации обеих рук.

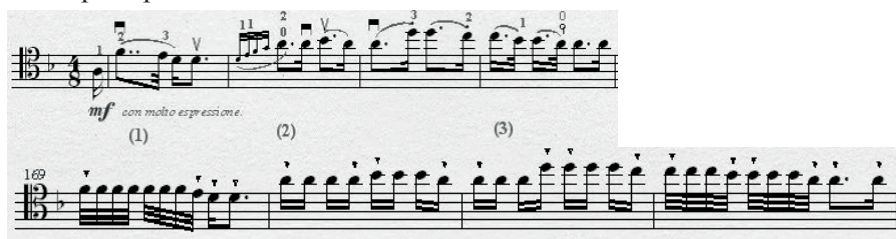
В данном отрезке первые четыре такта имеют мелодию на ля струне в верхней ноте аккорда: ре, ми-бемоль, ми, фа, фа-диез, и соль. А в следующих тактах мелодическая линия проходит в басу: ми-бемоль, ре, до-диез, и ре. Для лучшего исполнения данного отрезка рекомендуется выделять мелодию посредством акцентов.

Пример № 9



После пассажей, которые требуют отличного владения смычком, и грустных пассажей в Adagio отмеченных *Espressivo*, пьесу заканчивает очень радостная мелодия и еще один замечательный штрих. В разделе Adagio есть три вида пунктирных нот: 1) восьмая нота с тридцать второй, 2) восьмая нота с шестнадцатой, 3) шестнадцатая нота с тридцать второй.

Пример № 10



Исполнитель должен четко понимать разницу разных длительностей, поскольку это очень важно при исполнении данного отрезка.

Виртуозные пьесы Д. Поппера имеют огромную пользу для развития музыкальных способностей исполнителя.

Список использованной литературы

1. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. – М., Музыка, 1978 г. – 286с.
2. diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180481/datastream/PDF/view

К ВОПРОСУ О ПРОГРАММНОСТИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Е.РАХМАДИЕВА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ «НА ЗОВ АБАЯ»)

Калабаева Д.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Фортепианная музыка заняла особое место в творчестве Е.Рахмадиева. Первыми студенческими сочинениями Е.Рахмадиева, для фортепиано стали: семь вариаций для фортепиано на тему народной песни «Ләйлiм», несколько миниатюр (пьеса для кларнета, две пьесы для фортепиано), а главным творческим прорывом в студенческие годы, явилась поэма для фортепиано «На зов Абая». В этом произведении композитор отдает дань великому казахскому поэту, акыну, философу и композитору Абаю Кунанбаеву, придавая его песням новые яркие, современные оттенки музыкального языка. Успех поэмы был освещен рекомендательным письмом и дипломом, за участие во всесоюзном конкурсе в Москве, где его исполнила выдающаяся пианистка Ева Бенедиктовна Коган.

Жанр «поэма» – как важный концепционный жанр, утвердившийся в XIXв., призван воплощать и задействовать черты философских мыслей, идей, образов в музыкальных произведениях, взятые, например, из литературных источников. По словам Измайловой Л.В. «Жанром поэмы, Е.Рахмадиев увлекался всерьез.

В его сочинениях, предназначенных для разных составов (симфонического оркестра, хора без сопровождения, оркестра, хора и солистов), открывалась типичная для национальной поэмы множественность тематики. Здесь были и пейзажные зарисовки, и сюжетно исторические полотна, и раздумья в духе традиционных жанров. И почти все сочинения художественно убедительно доносили образы и душевные состояния, четко отпечатавшиеся в сознании композитора. Тому в немалой степени способствовала бесконечная изменчивость жанрового облика поэмы.

В 1950-60е годы у Е.Рахмадиева появилась целая серия поэм. И стало, очевидно, что композитору лучше удаются программы свободные, не связанные с сюжетным повествованием. Так, поэма для симфонического оркестра «Амангельды» (1956), основанная на сюжетном отображении исторически достоверного материала, фактом художественной биографии композитора не стала, чего нельзя было

сказать о симфонической поэме «Толгау» (1960) или фортепианной поэме «На зов Абая» (1954) – сочинении совсем раннем, но привлечшем к себе внимание исполнителей на долгие годы» [1, с. 82].

В фортепианной поэме «На зов Абая», композитор подчеркивает неразрывную связь с музыкальным и поэтическим творчеством Абая Кунанбаева. В основу музыкального языка поэмы, входят не только образы и мысли о поэте, но и музыкальный источник – песня «Айтым салем каламкас». Проникая в образную сферу поэмы, она вносит характерные черты в мелодический, ритмический, гармонический язык произведения. «Название поэмы было подсказано знаменитой песней Абая «Айтым салем каламкас» («Привет тебе, чернобровая»), ставшей лирическим центром композиции. При отсутствии в произведении развивающего программного сюжета она превратилась в ведущий мотив содержания. Песня уподобилась зову, на который откликнулось множество голосов: патетически-страстных, возбужденных и сдержанных, суровых и печальных», – пишет Измайлова Л.В. [1, с. 83].

Безусловно, изначальное тематическое строение песни влияет на гармонический и тематический облик всего произведения. Варьируясь и фактурно обогащаясь, тема песни и ее элементы проводятся, в композиции несколько раз в разных разделах формы. Песня «Айтым салем каламкас», одна из самых популярных песен Абая Кунанбаева. Это песня, наиболее точно отражает лирический, образ поэта, его душевный мир и вызывает самые приятные воспоминания о поэте в лице слушателей. Песня «Айтым салем каламкас» – это теплый, искренний, душевный отклик Абая, посвященная девушке.

В поэме для фортепиано «На зов Абая» Е. Рахмадиева, песня «Айтым салем каламкас», играет роль не только главного интонационного и тематического источника, но и является основой для передачи образа поэта, посредством, песни поэта. Композитор стремится передать и постепенно раскрыть образ поэта, через преломления, музыкального контекста авторской песни, в данном произведении. Жанру поэме изначально свойствен лирико-драматический характер, поэтому обращение композитора к данной песни подразумевает раскрытие лирико-драматических черт образа поэта, через призму интонаций песни и композиторского мастерства.

Преобладающий лирико-драматический образ в поэме – это также и дань музыкальному европейскому стилю эпохи XIX века. В музыке поэмы преобладают различные виды функционально – гармонических оборотов, разновидности фактурных способов развития музыкального материала, ритмические комбинации характерные для эпохи XIX

века, а именно для музыки Листа, Шопена и других композиторов. Сливаясь с ярко выраженными чертами казахского народного, устно – профессионального, песенного и инструментального мелоса, в поэме воссоздается уникальный образ и яркий самобытный музыкальный язык. Как пишет Измайлова Л.В. «Фортепианная поэма была студенческой работой Е.Рахмадиева и создавалась под впечатлением прославленных образцов западноевропейской музыки – поэм Листа, фортепианных сочинений Шумана».

В фортепианной поэме «На зов Абая», образ Абая развивается постепенно, структурировано, большей частью контрастными музыкально-выразительными средствами, разработочным способом развития материала, преобладанием лирико-драматического настроения, контрастностью частей формы и тематизма, объединением традиций инструментального жанра, песенного стиля казахской и европейской музыки. Немаловажным является и качество работы над воплощением образа Абая самим исполнителем. Учитывая множества технических нюансов в исполнении произведения, постоянной смены фактуры, размера, ритма, тонально-гармонического плана, повышенной ритмической агогики, изобилием акцентов и динамических оттенков, то техническая и творческая работа исполнителя в данном произведении очень велика.

Фортепианная поэма «На зов Абая», не наделена сюжетной линией, но в ней четко прослеживается драматургическая линия и ярко выделяется контрастность частей, связанная сквозными построениями в виде различных инструментальных связок.

Форма поэмы «На зов Абая» отличается многозадачностью в отношении решения ее строения, намечается некая комбинированность нескольких типов форм в одно целое: цикличности (если не учитывать их объединения в одно целое), черты сонатности, контрастно-составного, вариантного и вариационного типа изложения частей. Чаще всего композитор использует между частями и разделами, сквозные переходы, что очень удобно в исполнительской практике при создании эффекта единой линии развития. Отметить грани разграничивающие слитые части воедино, можно лишь опираясь на слуховой опыт, и смену тонального и фактурного плана произведения.

Преобладающей формой поэмы становится сонатная форма. По мнению Измайловой Л.В. «Романтические влияния определили тип формы – одночастно-циклической – и ход ее развития, не скованного заданной схемой: форма поначалу складывается как сонатная, а затем «модулирует» в контрастно – составную. Связь с известными образцами

обусловила также расстановку образных контрастов и тип построения динамически активных зон с их долгими нагнетаниями экспрессии и экзотичностью кульминаций. Вместе с тем, подражание не помешало обнаружить авторской индивидуальности: наряду с романтическими клише в поэме присутствовали «неоспоримые свидетельства» казахской традиционной культуры».

В фактурном рисунке, в строении и в структуре формы всего произведения, мелодического рисунка, в гармоническом плане раскрываются многие стилевые черты характерные для музыки эпохи романтизма. Здесь очевидно влияние творчества композиторов романтиков, так как сам жанр фортепианной поэмы и другие похожие формы, написанные именно для инструмента фортепиано, в XIX веке получили широкое распространения в исполнительском искусстве и в творческой практике композиторов романтиков.

В сонатной форме эпохи романтизма, по мнению Холоповой В.Н.: «сказались две противоположные тенденции романтизма – к беспрограммности и программности. Первая была связана с новым осознанием сущности музыки, как таинственного, замкнутого в себе языка чувств, – «ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами...» [3]. Вторая шла, наоборот, от идеи синтеза искусств, связи музыки с поэзией, литературой, живописью. Обращение к потаенному в человеческой душе, к миру лирики, с «тысячеликими переходами чувствований» (В.Вакенродер) взаимодействовало с культом мелодического начала и стремлением передать в музыке многообразие эмоциональных движений.

Сонатная форма как высшая форма «абсолютной музыки» оказалась, с одной стороны, носителем нового «невещественного», беспрограммного музыкального смысла, с другой — благодаря развитой драматургии со скрытой словесной канвой — вместителем программных замыслов романтиков. Беспрограммные сонаты (у Шуберта, Брамса), не обусловленные каким-либо единым прототипом, обнаружили новое по сравнению с классическими свойство — множественность концепций, их логическую непредсказуемость. Программные же сонатные формы (в симфонических поэмах Листа) проявили, наоборот, тяготение к одной концепции, с трансформацией тем в репризе, триумфальной кульминацией, контрастным эпизодом в разработке. Важные индивидуальные прочтения сонатной формы сложились у Шуберта, Шопена, Брамса, Бородина, Чайковского». [4, с. 338]

В фортепианной поэме «На зов Абая» Е.Рахмадиева экспозиция главной партии соответствует всем канонам строения присущих романтической сонате. Она обладает ярко выраженным, песенным характером, неквадратной структурой, довольно большим масштабом формы, лирическим содержанием, национальным колоритом, нескромным тонально-гармоническим планом, разнообразным метrorитмическим контекстом, многоплановой фактурой, широким мелодическим рисунком.

Пример №1. Экспозиция главной партии в фортепианной поэме «На зов Абая» Е.Рахмадиева:



Побочная партия, строится на музыкальном материале, песни Абая Кунанбаева, «Айттым салем каламкас». Мелодия песни излагается, полностью, в полифонической фактуре, с преобладанием четырехголосного склада, и дополнительным пятым промежуточным голосом. Е.Рахмадиев сохраняет, структуру мелодии, и мелодичный, мягкий, душевный, лирический облик, песни. Сложный полифонический склад, побочной партии, продолжает развивать традиции, виртуозного стиля, в произведении. Разработка построена на развитие мотивов главной партии, а реприза возвращает главную партии в новую мажорную тональность Es Dur.

Пример №2. Экспозиция побочной партии в фортепианной поэме «На зов Абая» Е.Рахмадиева:



Таким образом, программность в произведении фортепианная поэма «На зов Абая» Е.Рахмадиева, проявляется в воплощении образа Абая, посредством использования принципа «цитатной драматургии», в качестве цитаты, в данном произведении применяется песня Абая Кунанбаева в экспозиции сонатной формы «Айттым салем каламкас».

Список использованной литературы:

1. Измайлова Л.В. Еркегали Рахмадиев: – Астана: Елорда, 2000. – 192 с. фото, ноты.
2. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. – Костанай: типография КГПИ, 2017. – 125 с.
3. Вакенродер В.Г. Чудеса музыки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 84
4. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

О ЗАРУБЕЖНОМ ОПЫТЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ ЖЕНЩИН-ДИРИЖЕРОВ

Калелова Д.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.*

Профессия, рожденная самим оркестром, получила признание во всем мире. Это профессия, требующая постоянного самосовершенствования и познания. Сколько есть в мире музыкальных произведений, ждущих новых дирижерских интерпретаций! Н.П. Аносов пишет: «В связи с тем, что дирижер перестал совмещать функцию управления исполнением с собственным участием в игре оркестра или, скорее, над ним, а также и в связи с тем, что он взял на себя трактовку произведения, начался процесс профессионализации дирижирования. Это искусство перестало быть совместительским и стало особой музыкально-исполнительской специальностью. Начался процесс развития и совершенствования дирижерской техники, без которой стало невозможным управлять огромными исполнительскими коллективами, играющими ставшую сложной, требующую больших и разнообразных исполнительских средств музыку» [1, с. 19-20].

Повсеместно в обществе сложилось клише, что столь сложная профессия дирижера является прерогативой мужского труда. Естественно, что дирижеру важно постоянно заниматься дирижерской техникой, являющейся инструментом общения с оркестром и выражающей наиболее полно исполнительскую идею, а также всю жизнь всесторонне развиваться.

За последние десять лет многие женщины-дирижеры сумели преодолеть трудности, связанные с ломкой стереотипа о том, что дирижер – мужская профессия. Так, одними из первых стали:

- 1) Марин Олсон, которая была первой женщиной, работавшей на должности музыкального директора крупного оркестра США;
- 2) в 2014 Элим Чан стала первой женщиной-победительницей в международном конкурсе дирижеров имени Донателлы Флик;
- 3) Сянь Чжан была недавно назначена главным приглашенным дирижером Национального оркестра Би-би-си и Уэльсовского хора;
- 4) Мирга Гражините-Тила заняла пост главного дирижера Симфонического оркестра города Бирмингем с начала сезона 2016-2017 гг.

При таких захватывающих достижениях и общем увеличении

числа женщин, принимаемых в качестве оркестровых музыкантов, женщины все еще не очень мало представлены на самых высоких уровнях профессионального дирижерского искусства. Так, например, в Соединенных Штатах функционирует 21 крупный оркестр и только в одном из них, а именно в Балтиморском симфоническом оркестре мы можем встретить женщину, выполняющую ответственную функцию музыкального режиссера и это – Марин Олсоп. Прошло одиннадцать лет с момента ее назначения (в 2007 году), но ни одна другая женщина-дирижер так и не сумела еще возглавить оркестр высшего уровня в США.

Тем не менее, в мировом масштабе, можно отметить, что в последние годы в оркестрах выступает всё больше женщин не только в качестве музыкантов оркестра, но и в роли сотрудников и членов руководства. В самой Америке, процент женщин-музыкантов симфонического оркестра значительно возрос по сравнению с 1960-ми годами. Так, к середине 1960-х годов менее 10% музыкантов в крупнейших пяти оркестрах США были женщины. В 2014 году показатель для этих пяти оркестров вырос до 35,2%. Статистический отчет Лиги американских оркестров 2013-го года показал, что 46% музыкантов оркестра США были женщины. Исследования показали, что «слепые» прослушивания (музыканты, при наборе в состав оркестра выступают за завесой, скрывая свою личность), способствовали гендерному равенству в процессе получения работы, что привело к увеличению числа женщин-оркестрантов. Однако, оценить дирижера таким образом невозможно, поскольку дирижерское искусство в основном включает в себя движение, жест, язык тела и другую невербальную связь, которые обязательно должны быть продемонстрированы.

Как показывают работы о женщинах-дирижерах оркестра, исследователи обычно сосредотачивают своё внимание на общих трудностях, возникающих на пути дирижерской карьеры, включая борьбу за власть, в попытках претендовать на руководящую роль в организации; дискриминацию по признаку пола; навязанный обществом мужской образ дирижера и рабочий баланс для женщин в руководящих должностях. По мере того, как меняется общество, и многие женщины посвящают себя профессии дирижера, можно наблюдать постепенный, хоть и не устойчивый прогресс в культурном восприятии самого образа женщины-дирижера большого музыкального коллектива.

В желании решения проблемы, связанной с отсутствием женщин-дирижеров высокого уровня в профессиональных оркестрах и оперных театрах, в 2014-15 годах были организованы две программы, посвященные этой теме. Так, возникли следующие институты:

«Женщины-дирижеры в колледже «Morley» в Великобритании» и «Институт женщин-дирижеров Линды и Митча Харта» в Далласском оперном театре (штат Техас). Колледж «Morley» организует несколько семинаров в выходные дни в течение года, в то время как Институт Линды и Митча Харта является ежегодной программой для избранных участниц.

Сообщество женщин-дирижеров колледжа «Morley» было основано в 2014 году дирижером Элис Фарнхем и бывшим директором музыки «Morley» колледжа Андреа Браун. Во время инаугурационного процесса 2015-16 года было предложено в два этапа одновременно организовать курсы. Первый этап открыт для молодых женщин в возрасте 16-19 лет или для студентов очного обучения (без возрастных ограничений), желающих начать обучение. Курсы второго этапа предназначены для женщин-дирижеров в возрасте 19 лет и старше с целью продвижения их дирижерской техники и понимания определенных жанров, таких как опера, балет или хоровое дирижирование. Все курсы представлены в виде двухдневных семинаров в выходные дни. Курсы первого этапа предлагаются по всей Великобритании, включая Лондон, Бирмингем, Глазго, Оксфорд и Кембридж; программы второго этапа предлагаются только в Лондоне.

Необходимо отметить, что курсы первого этапа дают начинающим дирижерам больше, чем практический опыт. Помимо обучения основной дирижерской технике, Фарнхем включает язык жестов на тренировочных разделах. Она приглашает успешных женщин-дирижеров в качестве образцов для подражания молодым дирижерам. В течение курса она также рассматривает проблемы, с которыми обычно сталкиваются женщины-дирижеры, такие как стиль руководства, навыки общения, одежда для репетиций и концертов. Цель первого этапа состоит в том, чтобы побудить женщин – как начинающих, так и профессиональных, вступить в дирижерскую деятельность.

Курсы второго этапа представляют собой двухдневные занятия для обучения навыкам дирижирования различных крупных музыкальных форм. Курс проводится известными дирижерами с особыми областями знаний. Некоторые курсы, предлагаемые в 2015-2016 годах, включают в себя исполнение симфоний эпохи Романтизма под руководством Сиан Эдвардс, исполнение опер под руководством Джулии Джонс, постановку балета под управлением Андреа Куинн и проведение концертов под управлением Ребеккой Миллер. Эти курсы подходят как для молодых, так и для профессиональных женщин-дирижеров, которые желают усовершенствовать свою технику и развить более глубокое понимание искусства дирижирования в определенном стиле.

Итак, как было отмечено ранее, в 2015 году Даллас-опера запустила проект – «Институт для женщин-дирижеров Линды и Митча Харта». Цель этого важного проекта – обеспечить поддержку и возможности для талантливых женщин, с конечной целью преодолеть разрыв между ранним успехом в карьере и будущим взаимодействием с оперными театрами и симфоническими оркестрами высшего уровня. Здесь программа предусматривает работу с оркестром Даллас-оперы во время репетиций и концертов, а также включает в себя мастер-классы с известными дирижерами, семинары и дискуссии по таким вопросам, как выбор репертуара, карьерный рост, управление, навыки общения и сотрудничество с другими профессионалами.

Темы, охватываемые институтом, нейтральны по признаку пола, но цель всех событий – помочь женщинам-дирижерам продвигаться по пути их карьерного роста. Например, выбранные участники получают широкое освещение в средствах массовой информации в рамках этой высоко видимой программы. Каждый дирижер получает HD-видеозаписи своих выступлений с оркестром Даллас-оперы после завершения программы. Такие видеоролики имеют решающее значение для обеспечения дирижерских возможностей участника и привлечения внимания к управлению искусством. Кроме того, мастер-классы с директором Даллас-оперы Эммануэлем Виллумом и главным приглашенным дирижером Николь Пейджем сосредоточены на разработке дирижерской техники, понимании репертуара и работе с певцами. Во время семинаров и панельных дискуссий генеральный директор и главный исполнительный директор Даллас-оперы Кейт Черни ведет дискуссии по таким темам, как агентство, управление операциями, сбор средств и самореклама. В дальнейшем, в целях содействия карьерному росту женщин-дирижеров, участники могут быть приглашены снова, чтобы принять участие или продиржировать в будущих постановках Далласской оперы. В дополнение, резиденция института Далласской оперы проводит ежегодное воссоединение. Все участники и наблюдатели будут приглашены после пяти лет их первоначального приема в программу.

Женщины, которые предпочитают заниматься дирижированием, обычно сталкиваются с препятствиями, обусловленными гендерными факторами, препятствующими их продвижению на высший уровень в этой области. Большинство из этих проблем находятся вне контроля женщин-дирижеров, таких как равенство в сфере занятости в процессе найма и продвижения по службе, гендерное восприятие и дискриминация.

С другой стороны, есть некоторые организации, находящиеся под

их контролем, где женщины-дирижеры могут предпринять действия, чтобы помочь побудить этот процесс: быть подготовленными в музыкальном и техническом отношении. В этом случае, возможности становятся доступными для позиционирования себя с более зримыми превосходными информационно-рекламными материалами и навыками собеседования, а также обеспечения сотрудничества с другими дирижерами и возможностями управления искусством.

Существуют и другие установившиеся возможности профессионального развития для женщин-дирижеров, таких как: стипендия «Taki Concordia», основанная Марин Олсоп; грант для женщин-дирижеров выдвинутой Лигой американских оркестров; семинар для женщин-дирижеров, спонсируемый той же организацией. Тем не менее, влияние этих программ довольно ограничено, поскольку инициативы Лиги являются разовыми событиями, и только один член «Taki Concordia» избирается каждые два года. Кроме того, эти программы ограничены женщинами-дирижерам с определенным опытом или уже хорошо зарекомендовавшими себя в своей карьере. В этих программах не могут участвовать женщины, которые только начали заниматься дирижированием.

Для Казахстана, как и многих других стран СНГ, вышеназванные программы являются по большей части не доступными для прохождения. Статус-кво ведущей профессии не может быть быстро изменен лишь несколькими инициативами, направленные на данную проблему. Необходимо создать намного больше программ, посвященных проблеме гендерного равенства, в том числе и на базе крупнейших институтов нашей страны. Как показывает статистика, в Казахстане проблемы, казалось бы, не существует. Женщин – дирижеров можно назвать по пальцам – всего три человека и это связано со многими вопросами: не популярность профессии, сложность в продвижении, не доверие музыкальных коллективов к статусу женщины в качестве дирижера.

Список использованной литературы:

1. Н.П.Аносов. Литературно наследие. Переписка. Воспоминания современников. – М., 1978
2. Chaowen Ting. Education of women conductors. // Could An All-Girls Club Be the Answer? 2016. – 14 с.
3. <https://www.morleycollege.ac.uk/>
4. <https://dallasopera.org/learn/womens-conducting-institute/>
5. http://www.peoples.ru/art/music/conductor/marin_alsop/photo.html
6. http://www.peoples.ru/state/rich/donatella_flik/

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТЫҢ «АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫНДАҒЫ ХОР ФОРМАЛАРЫНЫҢ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ МАҢЫЗЫ МЕН ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Карекенова Д.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану докторы,

ҚазҰОУ профессоры Джумакова У.Р.

Е.А. Ручьевская «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова» атты еңбегінде «Музыкалық мәтін және формасы арасында тікелей және кері байланыс туындайды. Бұл байланыс белгілі бір бөлшектердің тұтас бірлестікке әсер ету маңыздылығын түсінуге мүмкіндік береді» деп айтылған [1].

Белгілі тұтастықты құрайтын бөлшектер қалай жұмыс жасайтыны жайлы сұрақтарға опералық хорлар негізінде жауап беру осы мақаланың негізгі мақсаты болып табылуда.

Опера – өте күрделі, көп қырлы және тұтастай бірліктің тұрғысынан басты мәселелі (синтетикалық) жанр болып саналады. Оның құрамына жеке шығарма ретінде концерттік орындауда қолданылатын бөлімдер мен операның сюжеттік желісіне тікелей тәуелді сахналар жатады. Операның бөлімдері жеке қарастырылады деген түсінік толығымен дәлелденбеген. Себебі, арасында уақытша үзіліс немесе антракттың болуына қарамастан олар бір ортақ заңдылықтармен даму барысы Еркеғали Рахмадиевтың «Алпамыс» туындысында да көрініс тапқан.

Өз заманының жаңашыл композиторы атанған Еркеғали Рахмадиұлы қазақ музыка өнерінің тарихында ерекше орын алып, болашақ композиторлардың шығармашылығына тиімді әсер ете білген. Опера жанры композитордың талантын, иделогиялық және эстетикалық көзқарасын озық көрсете білген [5]. Рахмадиевтың опералық хорлары драматургиялық дамудағы маңыздылығымен ерекшеленіп қана қоймай, мағыналық тереңдігімен тандандырады. Жеке кейіпкерлердің маңайында болып жатқан оқиғалар көпшілік сахна аясында немесе халықтың қатысуының әсерінен бай сипатқа ие болады.

XVIII ғасыр операсының түрлі вокалдық формалары қатаң алдынала анықталған заңдылықтарға бағынышты болған. Алайда уақыт өте келе вокалдық шығармалардың анағұрлым еркін құрылымда жазылу үрдісі байқалады [2].

Жалпы, опералық-хор шығармаларын талдау барысында бастапқыда кездесетін қиындық – нақты құрылымды анықтау болып табылады. Аспаптық музыкадағыдай анық құрылым сипаттары көрініс таппаған бөлімдер сахнада болып жақтан іс-әрекеттердің үздіксіз музыкалық дамуын қамтиды.

Е.Рахмадиевтың «Алпамыс» туындысы Пролог, Эпилог және үш пердеден тұрады. Драматургиялық даму кезеңдерінде хор номерлері жиі және кәсіби шеберлікпен қолданылған. Операдағы халықтың жалпыланған «музыкалық бейнесі» қазақ халқының ұлттық фольклор үлгілерінің негізінде жазылған. Кейбір ұлттық салт-дәстүр рәсімдерін сипаттайтын сахналарда композитор авторлық әуендерін пайдаланса да, ұлттық жанрдың ерекшеліктерінен ауытқымаған [4].

Опера драматургиясының ерекшеліктері:

- «Алпамыс» жырының драматургиясы опера жанрының ерекшеліктеріне сай шақталған. Сюжет желісі драмалық дау-дамайдың дамуына тәуелді және әр бөлім өз шырқау шегіне жеткізілген;

- *Пролог – кіріспе* (Жер-Ананың жоқтауы; Алпамыс батырдың сахнаға шығуы), драмалық дамуға деген сұраныс сезіледі;

- *I перде – даму* (Тайшық ханның түсі; Мыстан кейпінің пайда болуы);

- *II перде – шырқау шегі* (Алпамыстың тұтқынға түсуі; Қаракөздің қазасы);

- *III перде – шешуші кезең* (Алпамыстың Тайшық ханды жеңуі);

- *Эпилог – финал* [6].

«Алпамыс» операсының хор ұжымының алдында өте күрделі орындаушылық міндеттерді талап етеді. Олар опера желісінде пайда болатын әртүрлі әлеуметтік топтарды сахналауы тиіс. Қарапайым халық, сарай қызметкерлері, жоңғар шапқыншылары, жауынгер жігіттер, биші қыздардың рөлін сомдау барысында хор ұжымы орындаушылық шеберлікпен қоса актерлік дағдылар мен жаңа кейіпке жуық арада ене білуіне талап етіледі.

Драматургиялық сюжеттің дамуына байланысты орындаушылар құрамынан бастап орындаушылық стиль де өзгеріске ұшырайды. Құрамына байланысты қарастыратын болсақ, Пролог пен Екінші перде ерлер хорының қатысуын талап етеді. Мұнда жауынгер жігіттердің хоры Алпамыс батырдың бейнесін толықтырушы қызметін атқарып, Жер-Анадан бата алу сахнасына жаппай драматургиялық маңыздылық берсе, екінші бөлімдегі Тайшық ханның жауынгер жігіттерінің рөлін сомдап, қарсы бетке шыққан ерлер хоры ханның бейнесінің

қаншалықты қатыгез екендігіне көрермендердің назарына жеткізбекші болады. Қызының өлігін аттап, зындан үстін басып, алға ұмтылған қатыгез Тайшық хан жауынгер жігіттерін «Алға!» сөзімен шабуылға бастайды. Көптеген шығыс және орыс классиктерінің опералық шығармаларының ажырамас бір бөлігі болып саналатын айбынды, жайдары жылдамдықтағы марш екпіні де «Алпамыс» операсында көрініс тапқан.

Осылайша ерлер хоры опера драматургиясының негізі болып саналатын екі қарама-қайшы кейіптердің (жақсылық пен жамандық) арасында болып жатқан шайқастың екі жағында да бой көрсетеді. Бірде билеушісінің әмірімен бейкүнә халықты қанға боямақ болған зұлым күштердің бетке ұстары болса, бірде қалың жұртшылықтың мұңын зарлап, Жер-Анаға көңіл айтады.

Орындаушылар құрамы бойынша атап өтуге тұрарлық тағы бір хор, екінші бөлімнің негізін құраушы - әйелдер хоры. Жалпы алғанда, екінші перде опера драматургиясының шарықтау шегін тудырушы бөлім болып саналады. Алпамыс батырға қарсы ойластырылған Мыстанның зұлым жоспары қыздар хорының қатысуынсыз мүмкін емес:

Ал, сен! Қор қызындай бұраңдайсың! Ал, сен!

Ал, сен! Сұр жыландай сумандайсың! Ал, мен!

Ал, сен! Қыран құстай қалықтайсың! Ал, мен!

Мыстанның бұйрығына мақұлдап жауап қайтарған қыздар хоры соңында өз сұлулығының арқасында Алпамыс батырды тұтқынға түсіреді. Бес дауыты дивизияға ұшырайтын «Хә-лэ-ли» би хоры мәтінінің болмауының ерекшелігімен сыйқырлы әуезділігін сақтаған.

Жоғарыда атап өткендей, хордың негізгі кейіпкердің бұйрығына, не сөзіне жауап беруі де операның композициялық даму жолына қатты әсерін тигізеді. Хор репликалары топтамасына жатқызуға болатын келесі үзінділер де жеке талдауға тұрарлықтай. Композитор хор репликаларын жиі қолдану арқылы сахнадағы халықтың тұрақты болудағы әсеріне қол жеткізді.

«Пай, пай, Қараман, жігіт-ау!» - деп Қараманды қолпаштаған халық бір сәтте **«Қараманға хан ием, Гүлбаршынды берер ме екен?»** – деп Гүлбаршынның тағдырына қатысты енжарлығын да паш етеді. Ал, бірінші пердедегі Тайшық ханның ішкі қарама-қайшылығын суреттейтін **«Түс жору»** сахнасы да халықтың қатысуының көмегімен ерекше кейіпке ие болған.

Опералық хорлар сөзбен музыканың сәйкестігіне байланысты сәндік-кіріспе және сюжеттік хорлар болып екі топқа жіктеледі [3].

Кей композиторлар опералық-хорларына негіз ретінде халық әнін алып, оның мәтінін опера сюжетіне бекітпей, өзгеріссіз пайдаланады. Аталмыш операдағы хор сахналарының сөзі орындаушы ұжымның атынан және негізгі кейіпкерлердің сөзін қайталау тәсілімен пайдаланылған.

Жалпы, хор репликаларын нақты орындауда кейбір қиыншылықтар туындайды. Оларды бірінен соң бірін жалғай отырып орындау қажет. Бұл – сахнаны талдау барысында дыбыс техникасының түрлі әдістері мен икемді тыныстық өзгерістері (нюанс) арқылы қол жеткізген әдеби мәтіннің ерекше әуезділігін атап өтсе болады.

«Түс жору» сахнасында композитордың қол жеткізген тағы бір жетістігі – ұлттық терме үлгілерін пайдалануы. Терме интонациясы арқылы халықтың өшпенділігі мен қатыгездігі үшін кек алуды болжап отырған Тайшық ханның өзінің ішкі мазасыздықтарын және халық батырынан қорқуын сипаттайды. Е.Рахмадиев көне аспаптық-ән жанрының ырғағы мен интонациясын пайдаланғанымен, заманауи (домбыра музыкасының негізінде) асимметрия мен өлшемнің өзгермелілігі, сарынды (гармониялық) үйлесімді айқындайды. Тіпті осы жылдам қозғалыс кезінде де композитор хорды қолдануға тырысты. Барлық хордың орындауындағы қорқынышқа толы, қысқа да, күрделі «а» үндестіктері халықтың оқиға желісіне қатыстылығын көрсетеді.

Бұл репликалардан композитордың хорды барыншы толық пайдалануға талпынғанын, хор орындаушыларының алдына қойылған мақсаттардың күрделілігін аңғаруға болады. Төрт дауысты үндестіктерден тұратын қысқа мерзімді репликалар интонациялық таза және ырғақтық тұрғыдан дәл орындауды талап етеді. Автор барлық репликаларды «sf» бастап, жұмсақ аяқтауды талап етеді. Ырғақтық үйлесімге қол жеткізу мақсатында хор міндеттерін біртіндеп жеңілдетеді. «Түс түлкінің боғы» сөздеріне унисондық бірігуге әкеледі.

Көлемділігі бойынша келесі қатарда тұрған «Жаса, жаса», «Япырым-ай» хорлары сюжеттің даму желісін өз тізгініне алып, белгілі бір динамикалық өсу қарқынын көрсетеді.

«Жаса, жаса» хоры кішірейтілген репризасы бар жай 3 бөлімді форма. Басынан аяғына дейін хор орындаушылары көтеріңкі көңіл – күйде Тайшық ханның қуаттылығын көрсетеді. Оркестрдің соңғы екі тактісі хорды мақам жүйелік (тональды), жылдамдық және ырғақтық тұрғыда дайындау қызметін атқарады.

Бірінші бөлімді хордың барлық партиялары бастайды. Сопрано әуені үшдыбыстықтың дыбыстарымен толықтырылған септима

аралығынан басталады. Ортаңғы бөлімде әйелдер хоры көңілді би мінезіндегі жеңіл шығыс аспабының үнін «гүлічак» сөзінің көмегімен бейнелемекші болады. Осы әуен аясында ерлер хоры жоғары бағытта секіретін екі кварта аралықтарынан бастау алатын кең, ауқымды әуенін орындайды.

Оркестрлік сүйемелдеу ерлер партиясының әуенін еселеу арқылы бедерлі маңыздылығын көрсетеді және ортаңғы бөлімнің соңғы үш тактісінде әйелдер хоры мен ерлер хоры бірігеді.

Жоғарғы регистрде әйелдер хоры реприза бөлімін бастайды. Екінші тактіде ерлер хоры қосылып, унисонмен «des» нотасының көмегімен пайда болған кіші секста аралығына секіру жасайды. Композитор осылайша мажорлық мақам жүйесінде минордың жарқылын көрсетті (b-moll - B-dur).

Халықтың өмірін, ойы мен әрекетін көрсету мақсатында композитор халықты әрқашан сахнада ұстаған. Музыкалық тұрғыдан ірі хор шығармалары немесе сюжеттік даму шағындағы шағын репликалар мен орын алып жатқан оқиғаларға деген көзқарасын білдіруі тұтас драматургияны толықтырады. «Япырым-ай» хорында қатал билеушінің алдында жалынышты кейіптегі қоласты қызметкерлері мен «шабуылдаушы түйе» бейнесінен Алпамыс батырды таныған ханның қорқыныш сезімі өзінің қоласты бағыныштыларына беріледі және олар өз өмірлері үшін қорқып, бірін-бірі үзіп тастап, Тайшық-ханды бұл бос қобалжу деп жұбатады. Бұл хор шын мәнінде заманауи музыкалық экспрессивті құралдардың аясында жазылған музыканың қызықты үлгісі болып табылатын хор-жаңылтпаш. Осы орайда композитор хордың речитативтік тәсілдерін пайдаланған: үндестік құрылым, диалогты интонациядағы хор репликалары (әдеттегі жарлық күшін күшейтетін сөз қайталаулар), негізгі тақырыпты барлық дауыстардан өткізуші иммитация тәсілі. Тайшық ханның баяу тақырыбынан кейінгі оркестрлік жылдам даму хор кіріспесін дайындайды. Хорға бір төрттік қалғанда A-dur естілуі мақам жүйелік тұрғыдан қиыншылық тудырмайды.

Осы орайда айта кетерлік жәйт – композитордың шеберлігін дәлелдейтін музыкалық-көркемдік сипаттау тәсілдер мен вокалдық икемділік дағдыларының пайдаланылуы өте ауқымды. Сонымен қатар, опера жанрының музыкалық бейнесін толықтырудағы маңызды фактор болып табылатын драматургиялық сюжеттің даму барысының табиғилығы мен ондағы хордың маңыздылығы – пайдалану тәсілдерінің жан-жақтылығында.

Операда негізгі іс-әрекет етуші және байланыстырушы қызметін атқарушы хор нөмірлеріндегі музыкалық жанрларға тән форма ерекшеліктері мен либреттоның мазмұнын сипаттау тәсілдері ерекше бірлестік тапқан.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Ручьевская Е.А. Руслан Глинки, Тристан Вагнера, Снегурочка Римского-Корсакова Композитор, Санкт-Петербург, 2002. – С. 92-97.
2. <http://www.belcanto.ru/dramaturgia.html>
3. Ручьевская Е.А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 146-151.
4. Күзембай С.Ә, Мұсағұлова Г.Ж, Қасымова З.М. Қазақ опералары. – Алматы: Жібек жолы, 2010. – Б.209-249.
5. Жұмақова Ү, Кетегенова Н. Қазақтың музыкалық әдебиеті 1920-1980. – Астана, 2005. – Б. 237-256.
6. На вершине. Сборник статей, очерков...к 70-летию Е.Рахмадиева. – Алматы, 2000. – Б. 96-114.

XIX-XX ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ҚАЗАҚСТАН ӨңІРІНІҢ АҚЫН-ТЕРМЕШІЛЕР ДӘСТҮРІ

Қасымова З.

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

ҚазҰӨУ доценті Құрманғалиева М.С.

XIX-XX ғасырда кәсіби дәстүрге негізделген ауызша кәсіби орындаушылықтың көптеген түрлері қалыптасты. Ұлттық дәстүрлі өнерімізді сал-сері атанған әншілердің насихаттауымен халық арасына тарап, ұрпақтан-ұрпаққа ауызша жетті. Олардың шығармалары қоғам үшін әлеуметтік маңызы зор болды. Уақыт өте келе, кәсіби шығармашылықтары жекеленіп, саналы түрде авторлық қолтанбалары қалыптаса бастады. Қазақ халқының музыкалық мәдениеті туралы сөз бастағанда фольклористер А.В. Затаевич, А.Қ.Жұбанов және олардың игі істерін жалғастырушы – өнертану ғылымының докторы, қазақ өнеріне еңбек сіңірген қайраткер Б.Г. Ерзаковичтің есімін міндетті түрде айтамыз. Ізденімпаз ғалым, композитор Б.Г. Ерзакович бірнеше жылдар бойы республикамыздың түкпір-түкпірін аралап, бұрын соңды естілмеген жырау, ақын, әнші, күйшілердің орындауында көптеген құнды материалдарын тапты [1]. Қазақ музыкасындағы өзіндік дәстүр ерекшеліктерін этнограф-ғалым А.В.Затаевич қазақ музыкасындағы әсіресе Батыс Қазақстанның дәстүр өзгешелігін ғылыми тұрғыдан зерттеп, түсіндіріп өтті. Батыс өлкесінің ауызша кәсіби әншілік дәстүрінің негізін қалаған Мұхит сал (1841-1918) ұрпағына мол мұра қалдырған, қазақтың ән мәдениетін жаңа өреге көтерген дарынды тұлға. Мұхит Мералыұлының шығармашылығы туралы А.Затаевич өзінің этнографиялық жинақтарында Мұхиттың әні деген 22 үлгіні нотаға түсірген. Кең диапазонда орындалатын «Айнамкөз», «Паңкөйлек», «Кіші Айдай», «Үлкен Айдай» т.б. әндермен қатар, және әуендік формалары жақын келетін шағын диапазондағы әндер де кездеседі [2].

Мұхит әндері – бұл меложолдар, мелобунақтар, домбыра құрылымдары (кварта-квинта) сияқты бірнеше әдіс туындататын деңгейлердің үнемі бірін-бірі толықтыру, бір-бірімен қарсыласу, әртүрлі әуен жолдарының дауыста, домбыра сүйемелдеуінде үйлесуі. Әуендік канваның, өлең жолдары мен қайырмасында бөлінбеуі эмоцияның, сезімнің, алаңдау мен қобалжудың үнемі қайталанып отыруы. Оның музыкасы – бұл аумақтық музыкалық тұрақтылықтың нышаны. Батырлық, эпикалық күйлердің әуені ән лирикасында бейне тапты. Әндердің қысылған аспаптық сүйемелдеуі күйге теңдес, домбыра

партиясының әсемділігі, кендігі болып, «батыр» колориті Батыс Қазақстанның домбыра мектебінің доминатты модусы.

Әуендік талдау көрсеткендей белгілі бір деңгейде ұқсас келуі заңдылық. Автордың қолтаңбасын ескере отырып, қандай да бір ұқсастықтарды байқауға болады. Оған мысалы, «Алуаш» пен «Қылым» әнін келтіруге болады. Екі әннің де әуені орындалу жағынан ұқсас келеді. Лирикалық бағытта жазылған ән «Алуашты» I түрі «Қылым» әнін II түрі жалғасы ретінде қарастыруға болады. Себебі, орта регистрде шағын диапазонды орындалатын екі шығармада бір сарынмен орындалады. Жалпы терме жанры кең диапазонды қажет етпейді. Әр мектептің орындаушылық дәстүріне сай, батыс өңірінің де әні, термелері өзіндік стилімен қағыстарымен, орындаушылық сипатымен ерекшеленеді. Мазмұнына сәйкес, термені желдіртіп, шабыттанып орындалуымен ерекше. Әншінің термені орындауда дикция, сөздерді анық айтуы басты назарда қаралуға тиісті. Қазақ әншілік өңіріндегі өз алдына жеке жанр-терме өнері де өзінің орындаушылық өзгешелігі, ішкі мазмұнды баяндау мәнері, мелодиялық жағынан қалыптасқан ежелгі дәстүр негізінде дамып келе жатқан өнер. Терме – **эпикалық жанр** болып табылады [3]. Бұл жыршылық өнер туралы ғалымдар Қазақстанның Батыс өңіріндегі дәстүрлі әдеби орта ақындарының ең басты сипаты – ерлік, батырлық жырларды жырлап тарату екендігі туралы тұшымды пікір айтқан.

Мұхит Мералыұлы Шайхы мен Шынтастан үлгі алып, батыс мектебін қалыптастырып, оны ұрпаққа жеткізуде Ғарифолла Құрманғалиевтің еңбегі орасан зор. Қазіргі қазақ әншілік мәдениетінде жеке өнер тұлғасы ретінде өзіндік алар орны ерекше. Ғарифолла Құрманғалиев арқылы Ақтанкерейдің, Естайдың, Құмардың, Шернияздың, Марабайдың, Сағынқожаның, Сартайдың, Махамбеттің термелері түпнұсқалары сақталды. Тарихи кезеңдерден бастау алған ақын жыраулардың шығармалары күні бүгінге дейін толықтай болмаса да, санаулы шығармалары ел есінде қалды.

Мысалы, Батыс Қазақстан аймағында да көптеген жырау, термешілердің шығармалары жыр-терме дәстүрі әлеуметтік-саяси жағдайларға байланысты шығармалары айтуға тыйым салынып, тіпті есімдерін жасыруға да тура келді. Азаттыққа қол жеткізгеннен кейін ғана, ғалым-зерттеушілердің ықпалымен біраз шығармалардың авторлары табылып, зерттеліп, қайта есімдері жаңаруына үлес қосты. Бұл тұрғыда академик А.Жұбанов «Замана бұлбұлдары» атты еңбегінде: «Қазақтың халықтық музыка мәдениетінде, оның ішінде әннің дамуында жыршыларда үлкен рөл ойнайды», – деген [4, б. 419]. Ал есімдері ұмыт

болып, авторы белгісіз болған, ақын термешілер қаншама?! Көптеген шығармалары халық арасында кең тарап, халықтың әні, халықтың термесі болып жетті. Бірақ та, аталған ақын-жыршылардың тек 2-3 шығармалары ғана сақталып, күні-бүгінге дейін халық арасында орындалып келеді. Солардың ішінде ҚР Еңбек сіңірген әртісі Қаламқас Орашева, Жақсылық Сәрсенғалиев, Қалампыр Рахимова, Сәуле Таудаева, ҚР Еңбек сіңірген қайраткері Сәуле Жанпеисова, Қатимолла Бердіғалиев, Сағадат Рахметжанов т.б. жеткізді.

XIX-XX ғасырларда Орал өңірінен Сартай Көшкіншіұлы (1862-1922), Құмар Әбуғалиұлы (1887-1938), Сағынқожа Ахметов (т.ж.б.-1947) тағы басқалар келер ұрпаққа өшпес мұра қалдырды. Біздің мақсатымыз Сартай Көшкіншіұлы мен оның інісі туралы мәліметтерді жеткізу және олардың шығармашылығын негізге ала отырып, ғылыми теорияда зерттеу болып табылады. Солардың бірі қазақтың дәстүрлі өнеріне өзіндік із қалдырған ақын, жыршы Сартай Көшкіншіұлы.

Сартай Көшкіншіұлы – Батыс Қазақстан облысы, Қаратөбе ауданы, Батпақкөл ауылында дүниеге келген.

Сартай ақын қоңыр үнді домбырасын қағып жіберіп, өзіне тән сазды мақамына салып, тыңдаушы жұртшылығына өзін:

«Менің атым Сартай
Сөйлесем сөзім сары май,
Қылпылдатып сөйлейін,
Қысырдың емген тайындай
Жылпылдатып сөйлейін,
Жіліктің аққан майындай
Ауабасы Қарасай
Алты Алашқа белгілі,
Кішкенемен бізге жәй»,

– деп толғап, таныстырады екен. «Сартай сол уақытта жұртшылыққа әншілік, ақындық өнерімен қалай танылды, оның шығармашылық еңбектері бізге қалай жетті?», – деген сауалдарға 1972-1984 жылдары арасында Үшана, Төлен ауылдарының тұрғындары арасынан жиналған дерек жауап береді деп ойлаймыз.

Орал өңірінің тарихын зерттеп жүрген өлкетанушы Қайыржан Хасановтың зерттемелерінің негізінде: көп жыл Үшана ауылында тұрып, 2006 жылдары Ақжайық ауданына көшіп кеткен Алаша-Тәріске Жұбандықов Мерғали қарттың айтуынша, Сартайдың өзіндік мақамы, сөз саптауы, өзге әншілерден бөлек, тыңдаушыға жеткізе білетін. Айтқан әні мен толғаулары өмірдегі тыныс-тіршіліктен туындайтын еді. Бұл Сартайдың суырып салма ақындығы да өзіндік сазы-халық

сазгері екендігін, орындауы-әншілігін дәлелдейді.

XIX ғасыр мен XX ғасырдың басына дейін өмір сүрген ақын-термеші Сартай Көшкіншіұлы өзінен бұрын өткен ақындық, әншілік дәстүрден өнеге алып, өз шығармашылығы арқылы оны ілгері дамытқан. Өз ортасында Сартай ақын таныған талантының мұрасы, заманында халық арасында кең танымал болған. Оның «Ақшолақ болысқа баласы Жәңгірдің өлімін естіртуі», 1916 жылғы патшаның қысымдығы жәйлі, қазақтың қараңғы бас асаулығына жазылған «Тар заман» толғауы, «Сартайдың термесі», «Сартайдың естіртуі» «Тойбастар», т.б. өлең толғаулары қалған. Республикаға танымал әншілер Жақсылық Сәрсенғалиев пен Қалампыр Рахимова орындаған әндер ұнтаспаға жазылып алынып, қазір арасында қазақ радиосында беріліп тұрады. Сондай-ақ әнші Қалыбек Ақтаев М.Т.Ташмұхамбетов атындағы Ташкент зауытындағы «Мелодия» деп аталатын Бүкілодақтық грампластинкалар фирмасынан «Сартай термесін» өз орындауында арнайы күйтабақ етіп шығарды. (Гост 5289-56. Д0030158. «Сартай термесі», 2-сторона.)

**Сартайдың Ақшолақ болысқа
баласы Жәңгірдің өлімін естіртуі:**

«Елден шықтым Текеге,
Тері-терсек апарып,
Астық-сулық етерге.
Сапарланып жол тарттым,
Құдайым бақыт көтерген.
Күн түн қатып жөнелдім,
Базар күні жетерге.
Сөз айтпады өзіме.....

Шайқалмай теңіз не қылсын,
Кемеріне келгенде,
Болатын еді-ау майталман.
Екі күн жүріп сандалып,
Көре алмасын білгесін,
Жәңгір сол күн түсінде,
Елге сәлем көп айтты,
Пырақтар абар аңқып-ай
Біздерге қарап талпып-ай
Біздерден сәлем айтыңыз:
Жаны ашыған ағаға,

Таңсәріден оянған,
Тал бесікке таянған,
Ішінен шыққан анама.
Біздер үшін қамығып,
Шығармасын көзден жас,
Түсінсін мұның парқын-ай»,

– деп Сартай естіртуін аяқтаған кезде Ақшалақтың көзінен жас парлап отыр екен. «Рахмет, Сәке! Деулі болыс», – дейді. Кейіннен оның жырлары інісі Құбайыс Қаратаевтың репертуарында орын алып, халыққа тарап отырды.

Құбайыс Қаратаев ақын Сартайдың інісі. Көшкіншіұлы Қаратайдың баласы. 1930 жылы мамыр айында дүниеге келген Құбайыс Қаратаевта «Кербез Ақжелең», «Ел айырылған», «Нарату», «Сәнау», «Малшаған», «Бұлбұл» күйлерін өте шебер тартқанын, «Әмірхан», «Қарақаншық», «Жантелім» әндерін нақышына келтіріп орындаған.

Құбайыс Қаратаевтың өлеңдері Республикамыздың Орталық Ғылыми кітапхана қорында 857, 1, 36, 1107, 1415 және Әдебиет пен Өнер институтында 213 папкада, «Ленин», «Сүйген жарға» «Отан үшін» деген өлеңдері Ұлы Жеңістің 40 жылдығына орай майданда қаза тапқан жауынгер ақындар шығармасына арналып берілген Жұлдыз журналының 1975 жылы шыққан санында жарияланды [5]. Облыстық Орал өңірі қоғамдық саяси газетінде гуманитарлық бөлімнің меңгерушісі Нұртас Сафуллин және күйші, домбыра шебері Едіге Нәбиев Сартай Көшкіншіұлы туралы жинаған деректерді өз еңбектерінде көрсетіп жүр.

Құмар Әбуғали – 1886 жылы Батыс Қазақстан облысы, Қаратөбе ауданы, Ақкөл деген жерде туған. Руы – он екі ата Байұлы, Алаша Шотқара – Айбас. Арықтау тұлғалы, түсі сары, көзі шегір, жирен мұртты кісі екен. Әнші-жыршылығымен қоса, суырыпсалма ақын, шебер күйші болған. Құмардың «Құмар термесі», «Бәйге оба», т.б. халық термесі аталып кеткен шығармалары бар.

Сағынқожа Ахметов - Батыс Қазақстан облысы, Қаратөбе ауданы, Сабынкөл аулында дүниеге келген. Руы – Ысық Жәдікбай. Ұзын бойлы, денелі, беті шұбар, көзі көк, кеудесі кең, мойны ұзын, ән салғанда тамыры білеуленіп шығып кетеді екен. Дауысы зор болған. Туған жылы белгісіз. Қайтыс болған жылы 1947-48шы жылдардың шамасы. Өз жанынан ән шығарған. «Бабас пен Аймаңдай», Қадірхан Жаскелең жырларын жатқа айтқан. Сонымен қатар Сағынқожа – Сартай Көшкіншіұлының жиені.

Әр халық ортақ мұраны өзінше құрметтейді, өзінше биігіне шығарады. Рухани мұрамызға адалдық, әділдікпен қарап, келер ұрпаққа жеткізу – басты борышымыз. Сондай-ақ, қазақ халқының да терме

дәстүрінің насихаттаушылары айқындалып, мәдени байланыстары нығайта беретініне сеніміміз мол. Жалпы қазақтың тарихын өзгенің зерттеуі мен зердесінен емес, өзіміздің бабалар жырынан іздесек, ұрпағымыздың ұтары көп дегіміз келеді. Қорыта айтқанда, туған жер мен тағдырлары тарихпен сабақтас тұлғалардың тағдыры енді ғана айтылып жатыр. Оны ізденуші өзінше саралайды десек, біздің танымымызға әлі жұмбақ сұрақтардың жауабы анықталары сөзсіз, тек жоқтайтын ұрпағы болсын дегіміз келеді.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Ерзакович Б. Қазақ халқының ғашықтық әндер антологиясы. Антология казахских народных любовных песен. – Алматы: Ғылым, 1994. –280с.
2. Құрманғалиева М. Мұхит сал. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 156 б.
3. Е.В.Назайкинский Стил ь и жанр в музыке. – Москва: ЛАДОС, 2003. – 248с. – ноты
4. А.Жұбанов «Замана бұлбұлдары». – Алматы: Дайк-Пресс, 2001 ж. – 400б.
5. Қайыржан Хасанов «Ақындар». – Орал, 2008 ж.

СОВРЕМЕННОЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ МЕДИАКОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Корпешева Н.

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор PhD,

кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ Хусаинова Г.А.

Современный мир трудно представить без средств массовой коммуникации (традиционно сюда принято включать печать, прессу, телевидение, кинематограф, радио, звукозапись и систему Интернет). Особую значимость в жизни человечества медиа приобрели за последние полвека.

Средства массовой коммуникации сегодня – одна из важнейших сфер в жизни людей всей планеты. Социологи подсчитали, что в среднем «цивилизованный человек», проживший до 75 лет, располагает примерно 50 годами активной, лишенной сна деятельности. И ровно девять лет из них он тратит на то, чтобы смотреть телевизор [7, с. 67]. К примеру, на рубеже XXI века в 99% американских семей у детей и подростков до 18 лет был хотя бы один телевизор, у 97% – хотя бы по одному видеомэгнитофону и радиоприемнику. 74% семей пользовались кабельным или спутниковым ТВ, 69% – персональными компьютерами (из них 45% – с подключением к Интернету). В среднем современный школьник тратит более шести часов в день на общение с медиа (42% этого времени уходит на просмотр телепередач и фильмов и лишь 12% – на чтение печатных текстов) [2, с. 9495].

Уже сегодня многие люди предпочитают читать свежие газеты на мониторе, а не в традиционном бумажном виде. Есть и любители «скачивать» на свой домашний компьютер толстые тома художественной литературы из виртуальных библиотек. Нравится это кому-то или нет, но всем нам приходится привыкать к новой ситуации, когда общение с печатными текстами сменяется широким спектром контактов с медиатекстами, преимущественно аудиовизуальными, экранными.

Однако изменение типа медийных контактов не снимает с повестки дня проблему развития критического мышления и компетентности обучающихся школьников и студентов по отношению к медиатекстам различных видов и жанров. [3, с. 51-57].

В связи с этим хочется отметить широкий разброс терминологии в научных исследованиях на эту тему. Как в Казахстане, так и за рубежом используются такие наиболее распространенные термины, как

«медиакультура», «медийная культура», «информационная культура», «аудиовизуальная культура», «медиаграмотность», «информационная грамотность», «аудиовизуальная грамотность», «медиаобразование», «информационная образованность», «аудиовизуальная образованность», «компьютерная грамотность», «мультимедийная грамотность», «информационная компетентность», «информационная компетенция», «медиакомпетентность», «медийная компетентность», «аудиовизуальная компетентность», «аудиовизуальная компетенция», «медиакомпетенция», «медийная компетенция».

Такого рода терминологический разноречивый выявили, к примеру, исследования Н.И. Гендиной, которая провела анализ различных определений, связанных с понятием информационной культуры и обнаружила, что в современном мире «используется неунифицированная терминология, зачастую без четкого определения, взамен таких близких по смыслу понятий, характеризующих знания и умения человека по работе с информацией, как «библиотечно-библиографическая культура», «культура чтения», «библиотечно-библиографические знания», «библиотечно-библиографическая грамотность», все чаще используются понятия «компьютерная грамотность», «информационная грамотность», «информационная культура» [1, с. 21].

Аналогичный анализ плюс специальный опрос экспертов был проведен учёным А.В.Федоровым в 2005 году по отношению к терминологии медиаграмотности и медиаобразования. В результате пришли к похожему выводу: довольно большая группа экспертов посчитала что медиаграмотность (media literacy) есть результат медиаобразования (media education). Но есть и определенные разночтения, смешение терминов «медиаобразование» (media education), «медиаграмотность» (media literacy) и «изучение медиа» (media studies).

По мнению А.В. Федорова термин «медиакультура» («медийная культура») в применении оценки знаний и умений человека показалось наименее удачным из-за слишком широкой терминологической трактовки.

В своем магистерском исследовании мы придерживаемся следующего определения, исходя из того, что «медиакультура (media culture)» – это совокупность материальных и интеллектуальных ценностей в области медиа, а также исторически определенная система их воспроизводства и функционирования в социуме; по отношению к аудитории медиакультура (или, к примеру, аудиовизуальная культура) может выступать системой уровней развития личности человека,

способного воспринимать, анализировать, оценивать медиатексты, заниматься медиаторством, усваивать новые знания в области медиа.

В нашей работе актуальным является определение учёного Н.А. Коноваловой о том, что медиакультура личности является диалоговым способом взаимодействия с информационным обществом, включающим в себя ценностный, технологический и личностно-творческий компоненты и приводящий к развитию субъектов взаимодействия в ходе музыкально-образовательной деятельности, в нашем случае между учителем музыки и обучающимся школьником [6, с. 9].

Такой же системой уровней развития личности может выступать и информационная культура, которая рассматривается как «составная часть общечеловеческой культуры, представляющая собой совокупность устойчивых навыков и постоянного эффективного применения информационных технологий в своей профессиональной деятельности и повседневной практике» [5, с. 8].

Особо важным для нашего исследования явилось определение А.Н.Дахина, который предложил свою трактовку термина «образовательная компетентность». В его понимании, образовательная компетентность – способность обучающегося осуществлять сложные культуросообразные виды деятельности. При этом, природа понятия «образовательная компетентность» является следствием личностно-ориентированного обучения, определяемая требованиями и нормами к подготовке выпускника музыкально-образовательной специальности [3].

Понятие «информационная компетентность» как одной из составляющих «медиакомпетентности будущего учителя музыки», мы используем как «интегративное качество личности, являющееся результатом отражения процессов отбора, усвоения, переработки, трансформации и генерирования информации в особый тип предметно-специфических знаний, позволяющее вырабатывать, принимать, прогнозировать и реализовывать оптимальные решения в различных сферах деятельности» [8].

А информационной компетентности обучающихся присущи следующие свойства [8]:

- дуализм – наличие объективной (внешней оценки информационной компетентности) и субъективной (внутренней – самооценки своей информационной компетентности индивидуумом) сторон;

- относительность – знания и базы знаний быстро устаревают

и их можно рассматривать как новые только в условно-определённом пространственно-временном отрезке;

- структурированность – каждый человек имеет свои особым образом организованные базы знаний;
- селективность – не вся поступающая информация трансформируется в знания, встраиваемые в имеющиеся организованные базы знаний;
- аккумулятивность – знания и базы знаний с течением времени имеют тенденцию к «накоплению» – аккумуляции, становятся шире, глубже, объёмнее;
- самоорганизованность – процесс самопроизвольного возникновения в неравновесных системах новых структур баз знаний.
- полифункциональность – наличие разнообразных предметно-специфических баз знаний (семантическая составляющая баз знаний является полифункциональной).

При этом для медиакомпетентности будущего учителя музыки актуализируются следующие функции информационной компетентности [8;9]:

- познавательная, направленная на систематизацию знаний, на познание и самопознание студентом самого себя;
- коммуникативная, носителями которой являются носители информации;
- адаптивная, позволяющая адаптироваться к условиям жизни и деятельности в информационном обществе;
- нормативная, проявляющаяся, прежде всего системой моральных и юридических норм и требований в информационном обществе;
- оценочная, предполагающая умения ориентироваться в потоках разнообразной информации, выявлять и отбирать известную и новую, оценивать значимую и второстепенную;
- интерактивная, направленная на активную самостоятельную и творческую работу самого субъекта, ведущую к саморазвитию, самореализации будущего учителя музыки.

Само определение понятия «медиакомпетентности» потребовало в нашем исследовании конкретно направленного на средства массовой коммуникации подхода.

Медиакомпетентность как синоним медиаграмотности (media competence/media literacy) – это «способность использовать, анализировать, оценивать и передавать сообщения (messages) в различных формах» [9; 7, с. 2].

В ряде научных работ последних лет стал употребляться еще

один термин «медиаобразованность», который, по сути, перекликается с понятиями «медиаграмотности» и «медиакомпетентности». В частности, медиаобразованность педагогов учёный Н.В. Змановская трактует «как совокупность систематизированных медиазнаний, умений, ценностного отношения к медиаобразованию в целом, а также определяемый ими уровень мастерства по реализации медиаобразования школьников в педагогическом процессе» [9; 4, с.10].

На наш взгляд понятие «медиакомпетентность» будущего учителя более точно определяет суть имеющихся у студента умений использовать, критически анализировать, оценивать и передавать медиатексты в различных видах, формах и жанрах, касающихся музыкально-образовательной среды. При этом особое значение придаётся составляющим компонентам, таким как опыт. Чем больше у нас опыта контактов с медиа и с реальным миром, тем больше наш потенциал для развития более высокого уровня. Вторым важным компонентом является активное приложение умений в сфере медиа. Третий компонент – это готовность к самообразованию» [9, с.18].

Поэтому более компактная и систематизированная структура понятия «медиакомпетентность», состоит из двух форм музыкально-образовательной деятельности будущего учителя музыки при анализе медиа:

- 1) отбор и использование того, что могут предложить медиа;
- 2) разработка своего собственного медиапродукта.

Обе формы предполагают включение профессионально-ориентированных знаний и аналитических способностей, связанных с креативными возможностями будущего учителя музыки, на которых основаны различные виды медиа, а также необходимыми музыкально-образовательными условиями для эффективного использования медиа.

Результатом медиаобразования студенческой молодёжи становится повышение уровней медиакомпетентности. Медиакомпетентность многомерна и требует широкой перспективы, основанной на понимании данного термина. Это не застывшая категория и область важного музыкально-образовательного профессионального знания и умения, теоретически увеличивать степень медиакомпетентности будущему учителю музыки можно будет на протяжении всей жизни.

Список использованной литературы:

1. Гендина Н.И. Информационная грамотность или информационная культура: альтернатива или единство (результаты российских исследований) // школьная библиотека. 2005. – № 3. с.18-24.

2. Дахин А.Н. Культура в педагогике и педагогика в культуре / А.Н. Дахин // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2004. – №6. – С.51-57.
3. Dorr, A. Media Literacy. In: International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Vol. 14 / Eds. N.J.Smelser & P.B. Baltes. Oxford, 2001, pp.9494-9495. Dorr, 2001, p.9495.
4. Змановская Н.В. Формирование медиа-коммуникативной образованности будущих учителей. Автореф. дис. канд. пед. наук. Красноярск, 2004. 24 с.
5. Инякин Ю.С., Горский В.А. От информационной культуры к культуре личности // Дополнительное образование. 2000. – № 10. С. 6
6. Коновалова Н.А. Развитие медиакультуры студентов педагогического вуза. Дис. канд. пед. наук. – Вологда, 2004.
7. Kubey, R. Media Education: Portraits of an Evolving Field. In: Kubey, R. (Ed.) Media Literacy in the Information Age. – New Brunswick & London: Transaction Publishers, 1998, p.67.
8. Тришина С.В. Информационная компетентность как педагогическая категория // интернет-журнал «Эйдос». 2005. 10 сент. <http://www.eidos.ru/journal/2005/0910-11.htm>.
9. Федоров А.В. Медиакомпетентность личности от терминологии к показателям // Инновации в образовании 2007. № 10. с.75-108.

СОНАТИНА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В.НОВИКОВА: НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Косниязова С.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Сонатина для скрипки и фортепиано написана В.Новиковым в 1978 году и относится к раннему периоду творчества композитора. Это яркое произведение, окрашенное юношеским задором, творческими поисками и экспериментом. К этому времени им уже были написаны пьесы для скрипки и фортепиано – «Сказка», «Скерцо» (1976), а также «Романтическая соната» для виолончели и фортепиано (1965).

Сонатина возникла во второй половине XVIII века. Это жанр инструментальной музыки, производный от сонаты. В 19 веке сонатиной называли произведение, написанное в сонатной форме, но с небольшой разработкой либо вовсе ее отсутствием. В 20 веке сонатиной считалось полноценное художественное произведение, повторяющее черты сонаты периода классицизма. Сонатины часто используются в учебно-педагогической практике (М.Клементи, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен).

Сонатина в творчестве В.Новикова представлена единственным произведением и к этому жанру он больше не обращался. Структура сонатины трехчастная. темповые ремарки: Allegro con brio, Tempo allegro, Moderato con moto вносят разграничения на три раздела. В отличие от сложной трехчастной формы, сонатина обладает большими возможностями для сквозного развития, которому в этом произведении подвергается главная тема. Элементы главной темы встречаются на протяжении всего произведения: в побочной партии, разработке, репризе и даже в коде.

Образно-эмоциональная сфера Сонатины отличается энергичностью, активностью. В тональном отношении она написана в хроматической 12-ступенной расширенной тональности с ярко выраженным центром «до». Этой технике композитор посвятил свой труд «12-ти тоновая хроматическая тональность».

Открывается Сонатина коротким вступлением в партии фортепиано, которое задает темп, тональность и ритм. Мелодическая линия баса во вступлении схожа с басовой линией прелюдии и фуги Си бемоль мажор из 1 тома ХТК Баха, (см. Пример 1 И.С. Бах Прелюдия Си бемоль мажор ХТК 1 том и В.Новиков Сонатина для скрипки и фортепиано. Вступление) но, в отличие от прелюдии последнего устремлена вверх

и содержит интервал тритона «до-фа#», повторяемый на протяжении вступления дважды. Этот раздел психологически подготавливает к основному действию, предвворя главную партию, и вместе с тем задает «тон» всему произведению.

Пример 1: а) И.С. Бах Прелюдия Си бемоль мажор ХТК 1 том
б) В.Новиков Сонатина для скрипки и фортепиано. Вступление

Allegro vivace ♩ = 76



а)

Allegro con brio ♩ = 138



б)

Художественно-эмоциональная сфера Сонатины основана на двух образах. Главная тема стремительная, активна, пронизана пунктирным ритмом. Ее фактура напоминает фактуру выше указанной прелюдии Баха. Этому способствует тип ритмического движения, тембр, регистр, а также моторный характер партии фортепиано. Активность и решительность главной темы усиливает фигура из трех шестнадцатых, содержащая пружинящий ритм ямбического характера. Пассаж из шестнадцатых в конце главной темы в партии скрипки, построенной по принципу мелодии с «вершиной-источником».

Начинается главная тема в до мажоре, внезапно, в четвертом такте звучит ход по звукам трезвучия ми бемоль минора, при этом в партии фортепиано продолжается движение в основной тональности. Далее сталкиваются тональности ми минор у фортепиано и ми бемоль минор в партии скрипки. Это свидетельствует о применении В.Новиковым в главной теме 12-ти тоновой хроматической системы. Далее выступает фа диез в качестве хроматического вспомогательного вводного к звуку «соль» – доминанте основной тональности, что образует тритон по отношению к основному тону. Этот ход в басу несколько видоизменяясь повторяется на протяжении 12ти тактов. К примеру, встречается в звеньях секвенции, либо просто в другой тональности:

Пример 2 Главная партия



В развитии главной партии преобладает движение по звукам трезвучий на хроматических ступенях, что вносит оживление в ее характер:

Пример 3 Главная партия.



Главная тема проводится два раза, второй раз (1 цифра) – на октаву выше, что усиливает ее напряжение и экспрессивность. В повторном проведении так же заметен конфликт ми и ми бемоль минор, сохраняется моторное движение прелюдии из ХТК И.С. Баха. В дальнейшем ее движение, в партии фортепиано заметна полиладовость: в орбиту развития включаются ля бемоль мажор и гармонический ля минор.

Побочная тема отделена композитором ремаркой *Meno mosso* (2 цифра). По жанровой направленности она представляет собой марш. Об этом свидетельствует ритмичный равномерный аккомпанемент – вначале одноголосный в басу, затем аккордовый. Вместе с тем, в образной сфере побочной партии слышно влияние музыки С.Прокофьева: мы находим некоторые штрихи знаменитого марша из оперы «Любовь к

трем апельсинам» и «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульета». О родственности образов говорит восходящее движение с преобладанием пунктирного ритма, интонационное родство, маршевость баса, ладогармоническая сфера.

Побочная партия представляет собой взаимодополняющий классический дуэт скрипки с фортепиано. Классичность проявляется в том, что на фоне выдержанных длительностей скрипки, звучит партия фортепиано и наоборот. Этот раздел интересен своей фактурой. Партия фортепиано состоит из двух пластов, где в правой руке звучит интонация Главной темы в ми бемоль миноре, а в басу органичный пункт на субдоминанте. Органный пункт дан в виде ровного звучания четвертными длительностями, что вносит некоторую созерцательность. Линия же скрипки ведет самостоятельную мелодию, с более сложной ритмикой – триолями, квинтолями, шестнадцатыми. В результате образуется своего рода инструментальный диалог скрипки и фортепиано по типу взаимодополняющего контраста. Далее эта фактура повторяется уже в ми миноре, но в басу органичный пункт:

Пример 4 Побочная партия



На протяжении побочной темы применен драматургический принцип *диминуции* – последовательного применения все более учащающихся ритмических долей начиная от восьмых и триолей, вплоть до квинтолей и секстолей. Подобный прием – частое явление в классических вариациях (Моцарт, Бетховен) [1]. Ритмическое развитие подводит к небольшому связующему разделу, в свою очередь приводящему к разделу средней контрастной по характеру части. Арпеджио и пассаж из шестнадцатых с авторской ремаркой *accelerando* приводят к новому разделу (*Tempo allegro*, Ц.4).

Пример 5 Разработка. Раздел *Tempo allegro*



Восходящие арпеджио из триолей в сопровождении повторяющейся ломаной фигуры из шестнадцатых в партии фортепиано рисуют волнительный характер. Структура данного эпизода достаточно дробная, что характерно для разделов разработочного характера.

Противоборство двух образов (8 ц.) выражается приемом полистилистики – коллажем, когда на короткий миг врывается моторный аккомпанемент главной партии. В партии фортепиано усложняется фактуры. Так, она расслаивается на три пласта: ижний – октавный бас, в среднем регистре триольная тема из Побочной партии, верхний регистр также проводит тему в третьей октаве.

Гаммообразный скрипичный пассаж из шестнадцатых подводит ко второму проведению темы из Главной партии. На сей раз она звучит на пианиссимо, как напоминание о минувшем событии. Новая волна развития наступает в ц.10. Фортепиано проводит пунктирную тему в малую сексту, затем в квинту, а следующее проведение звучит в октаву, доводя данный раздел до местной кульминации.

Вновь композитор прибегает к излюбленному приему, применяемому им в Сонатине – на пике очередной волны развития начинается новый раздел, основанный на новой теме. После небольшого связующего раздела, основанного на компактных собранных аккордах, дублированных в октаву, наступает раздел *Moderato con moto*.

Происходит смена размера на 12/8. Установление контрастного ритмического фона, а также метра и темпа свидетельствует о наступлении нового в Сонатине раздела – эпизода:

Пример 6 Разработка. Эпизод *Moderato con moto*



Как известно, эпизод добавляет новый тематический импульс, обладая большими возможностями для действия центробежной силы, поэтому Тема эпизода может обозначаться лишь в начале, переходя в дальнейшее развитие [2]. Таким образом, Новиков строит разработку Сонатины по типу совмещения непосредственно разработочного раздела и эпизода, выполняющего функцию преддыкта к репризе. Обращение к такому принципу как включение эпизода в разработочный отдел уже встречалось в «Романтической Сонате» для виолончели и фортепиано (1965). Об этом в своей монографии пишет Г.Т. Акпарова [3, с. 69].

Реприза сокращенная, и можно предположить, что применение эпизодов в разработке и сокращение репризы являются одним из излюбленных приемов Новикова.

Кода сонатины построена на дублированных в октаву аккордах в партии фортепиано и элементах тематизма главной партии в партии скрипки. Примыкая к репризе, кода уравнивает стремительный импульс, заданный в репризе. Отголоски разработки можно услышать в секвенционных пассажах коды, что повышает «ранг» формы Сонатины приближая ее к сонатной. В этом можно усмотреть, что действует закон компенсации по В. Бобровскому [2].

Пример 8 Кода.



Исходя из вышеизложенного, можно утверждать о применении неоклассических приемов Новиковым в анализируемом произведении:

1. Тональный центр четко определен, однако с единым опорным тоном широко применены гармонии альтерированных ступеней, 12-ступенная хроматическая расширенная тональность.

2. Метроритмическая сфера остается в рамках классикоромантических тенденций, при этом обогащается посредством полиритмии.

3. Совмещение гомофонно-гармонического и полифонического стилей изложения.

5. Воспроизведение фактуры, характерной для ранних сонат Гайдна и Моцарта, а также аллюзии, характерные для неоклассицизма – напоминание чужих известных узнаваемых тем. Прелюдии Си бемоль мажор Баха из 1 тома ХТК, марш Прокофьева из оперы «Любовь к трем апельсинам».

6. Структура Сонатины, архитектура целого не выходит за рамки классической трактовки сонатности как противопоставления двух образов.

В отличие от ранее написанных композитором сочинений для скрипки, Сонатина отличается отсутствием сложных технических приемов, двойных нот в партии скрипки. Но эти несколько не умаляет художественность ценность этого произведения, которое может быть широко применено в репертуаре скрипачей.

Список использованной литературы:

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – Москва: Музыка, 1978.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы – Москва: Музыка, 1986.
3. Акпарова Г.Т. Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана. – Астана, 2013.

ВКЛАД МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В РАЗВИТИЕ АЛЬТОВОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

Мукушев Б.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Творческое содружество казахстанских музыкантов с деятелями России, в частности, с профессорами Московской консерватории им. П.И. Чайковского сыграло определяющую роль в период становления молодого национального исполнительского искусства. Музыканты Москвы содействовали становлению первых казахстанских музыкантов, обучающихся по европейской системе.

В организации Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, которая была открыта в годы Великой Отечественной войны (1944) самое активное участие приняли крупные российские музыканты, находившиеся в эвакуации (например, скрипач-альтист В.С. Хесс).

Нельзя переоценить значение того, что начинающие альтисты из Казахстана имели возможность заниматься у известных московских профессоров: Е.В. Страхова (Я.И. Фудиман), Ф.С. Дружинина (Н.Х. Каримов), В.А. Берлинского (Д. Балагумаров), Ю.А. Башмета (П. Романенко).

В становлении и дальнейшем интенсивном развитии профессиональной альтовой школы республики велика заслуга *Якова Иосифовича Фудимана* (1934-2007) – дипломанта Всесоюзного конкурса альтистов (1963), профессора, вошедшего в историю национальной культуры одним из создателей ее альтовой школы. Я.И. Фудиман, как опытный педагог, представлял уральско-московскую ветвь, идущую от Н.Шварца – Г.И. Тери до Е.В. Страхова.

Я.И. Фудиман прославился как разносторонне талантливый музыкант – исполнитель, педагог, дирижер и транскриптор сочинений для альты. В ассистентуре-стажировке при *Московской консерватории* он обучался в классе профессора Е.В. Страхова¹. Молодой специалист прошел прекрасную школу *оркестрового и ансамблевого исполнительства*.

«Много талантливых музыкантов вышло из класса Страхова. Все они единодушно отмечали, что определяющим в его педагогической

¹ Страхов Евгений Владимирович (1909-1978) — кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории. Он учился по классу альты у В.В. Борисовского.

работе была требовательность» [1, с. 266].

Период наивысшей творческой активности Я.И. Фудимана [2] связан с Алма-Атинской консерваторией имени Курмангазы. С 1958 года он начинает работать в этом учебном заведении по приглашению ректора, профессора Куддуса Кужамьярова.

Обширный репертуар Фудимана состоял из произведений И.С. Баха, В.Моцарта, А.Ролла, Р.Шумана, М.Глинки, А.Рубинштейна, а также сочинений современных композиторов, как Б.Барток, П.Хиндемит, Дж.Энеску, А.Онеггер, В.Цытович, Д.Шостакович. С.Слонимский.

Яркая исполнительская манера Я.Фудимана вызвала к жизни, посвященные ему произведения композиторов Казахстана: «Три пьесы» К.Кужамьярова, «Поэма-импровизация» В.Новикова, «Соната для альты» В.Миненко, «Соната» и «Монолог» Е.Рахмадиева.

Игра Я. Фудимана отличалась красивым и густым звуком, безупречным владением штрихами, культурой звукоизвлечения.

Маэстро создал камерный оркестр консерватории, где звучали произведения И.С. Баха, В.А. Моцарта, П.Чайковского, Д.Шостаковича и другие. В целом, это способствовало повышению уровня исполнительского мастерства студентов.

Именно с приездом Якова Иосифовича в Казахстан, альт как инструмент «звучал по-другому, и на сегодняшний день все альтисты республики прямо или косвенно относятся к его школе», – так отзывается о своем педагоге Н.Х. Каримов [3, с. 4].

В настоящее время ученики профессора Я.И. Фудимана являются яркими последователями его альтовой школы, представляя ее в различных творческих коллективах Республики Казахстан и за рубежом.

Кафедра струнных инструментов Казахского национального университета искусств имеет богатую историю творческих завоеваний и побед. Состав кафедры струнных инструментов состоит из известных педагогов-альтистов, в разное время обучавшихся в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Известный альтист современности *Каримов Негметулла Харрасович*, является одним из ярких представителей альтовой школы Казахстана. В нем гармонично сочетаются огромное трудолюбие и природная одаренность.

В годы учебы в Алматинской консерватории им. Курмангазы в классе профессора Я.И. Фудимана (1970-1975) происходит профессиональное становление солиста, камерного исполнителя.

В консерваторской среде Негметулла Каримов общался с Тлесом

Кажгалиевым, Ренатом Салаватовым, Евгением Ванглером, Петром Бехлером, Рафаэлем Хисматуллиным, Кенжебаем Андарбаевым и другими музыкантами, с которыми его в дальнейшем будут связывать не только дружеские, но профессиональные отношения.

В 1977-1979 годах альтист учится в Московской государственной консерватории. Н. Каримову повезло совершенствовать свое мастерство в классе одного из ярких учеников В. Борисовского, *народного артиста России, профессора Федора Серафимовича Дружинина*.

Е.Б. Долинская отмечает, что «Федор Дружинин принадлежит к числу универсальных музыкантов. Такие личности стали редкостью в наш век растущей специализации, но так естественны для истории отечественной культуры» [4, с. 8].

Годы обучения в Москве обогатили Н. Каримова как музыканта. Он выступал вместе с известными исполнителями, как Юрий Башмет, Сергей Гершенко, Игорь и Станислав Иголинские, Левон Амбарцумян, Александр Ардаков и другие.

Следуя традициям своего кумира, Н.Х. Каримов на протяжении своей творческой жизни неразрывно связывает педагогическую и исполнительскую деятельность. Альтист является одним из первых исполнителей сочинений казахстанских композиторов: Е.Р. Рахмадиева, Г.А. Жубановой, К.К. Кужамьярова, В.А. Новикова, Б.Я. Баяхунова, Т.К. Кажгалиева, С.Ж. Еркимбекова, Т.Тлеухан, С.Н. Кибировой, С.К. Абдинурова.

Профессор Н.Х. Каримов подготовил свыше 80 специалистов, которые успешно занимаются исполнительской, оркестровой и педагогической работой не только в Казахстане, в странах СНГ, но и за рубежом.

Балагумаров Дастан Кайролаевич является преподавателем Казахского национального университета искусств.

Свою судьбу с альтом он связал еще, будучи учеником 8 класса Республиканской казахской средней музыкальной школы им. А. Жубанова.

В студенческие годы в Алматинской консерватории им. Курмангазы, обучаясь в классе профессора Я.И. Фудимана, Дастан Балагумаров заинтересовался квартетной музыкой и в 1993 году становится лауреатом Международного конкурса камерных исполнителей.

Кроме него в первый состав квартета, которому суждено было на долгие годы занять место лидера среди камерных ансамблей республики, вошли Ернар Мынтаев (виолончель), Аскар Дуйсенбаев и Ермек Магавин (первая и вторая скрипки).

Эти четверо юных студентов Алматинской консерватории приняли решение объединиться в ансамбль, совместно музицировать и в 1995 году создается Государственный струнный квартет при Государственной филармонии им. Жамбыла. В последующие годы этот коллектив становится лауреатом премии им. Сахарова (1995) и Государственной премии «Дарын» (1996).

В течение пяти лет (1999-2004 гг.) вместе с партнерами квартета Дастан Балагумаров совершенствует свое исполнительское мастерство у *выдающегося профессора Московской консерватории В.А. Берлинского*, основателя квартета имени Бородина, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР.

Дастан Кайролаевич тепло вспоминает: «Мой педагог Валентин Александрович Берлинский говорил, что роль альты очень важна в квартете, здесь каждый солист и ансамблист, это как соревнование между четырьмя инструментами, но при этом альт не должен уступать скрипкам и виолончели»².

В числе «воспитанников» В.А. Берлинского можно назвать такие известные коллективы, как «Каприс-квартет», «Доминант-квартет», Российский струнный квартет, «Вероника-квартет» (США), Квартет имени С.В. Рахманинова, Московский квартет и, в том числе, «Государственный квартет им. Г.Жубановой».

Очевидно, что вклад Московской консерватории в развитие альтовой школы Казахстана трудно переоценить. Выдающиеся исполнители и их ученики продолжают свою бескорыстную работу на благо молодой национальной школы по сей день.

Список использованной литературы:

1. Понятовский С.П. История альтового искусства. – М.: Музыка, 2007. – С. 264-267
2. Яков Фудиман и современное исполнительское искусство. Материалы международной научно-практической конференции. - Алматы: КНК им. Курмангазы, 2014. – 220 с.
3. Каримов Н.Х. О Якове Иосифовиче Фудимане // Яков Фудиман и современное исполнительское искусство. Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2014. – С. 4-14
4. Федор Дружини. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. – М.: МГК им. Чайковского, 2001. – 195 с.

² Из интервью Ж.Ахатовой с преподавателем Д.Балагумаровым от 24 февраля 2016 года.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Мусин Д.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.*

В Казахстане профессиональное хоровое искусство стало активно развиваться в начале прошлого столетия. «Казахстанская хоровая музыка получила статус государственного приоритетного направления музыкального искусства в силу своего массового характера, просветительского начала о большей демократичности по сравнению с другими видами творчества» [1, с. 123].

В процессе формирования казахской хоровой культуры большую роль сыграли самодеятельные хоровые коллективы, из которых впоследствии и сформировалось профессиональное хоровое исполнительство [2, с. 130]. В начале репертуар хоровых коллективов включал переложения казахских народных песен для хора (И.Коцык, Е.Брусиловский, Б.Байкадамов), советские массовые песни, преимущественно революционного и патриотического содержания и иногда произведения классической русской хоровой музыки. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве композиторов Казахстана появился значительно позднее, чем все другие жанры профессионального музыкального искусства. Созданию кантатно-ораториальных произведений способствовало более раннее развитие оперно-симфонического жанра в творчестве Е.Брусиловского, Л.Хамиди, А.Жубанова, В.Великанова [3, с. 292].

Кантата, как жанр вокально-инструментальной музыки для солистов, хора и оркестра ведёт свою историю с XVII века. Зародился этот жанр в Италии и в переводе с латинского означает «петь». Кантаты бывают светские и духовные (религиозные) по содержанию, а по характеру – торжественные, лирические, скорбные, радостные, повествовательные, философские. В России первые кантаты появились в XVIII веке и, во второй половине XIX века жанр кантаты особенно привлекал русских композиторов, которыми было создано много произведений в этом жанре. Исследователи отмечают близость жанра кантаты и оратории, но вместе с тем, определяют отличия в том, что содержание оратории более драматично, и сольные номера относятся к известным личностям в сюжете оратории, а в кантате больше выражена лирическая линия и номера солистов имеют более свободный отвлечённый характер.

В качестве примера можно назвать кантаты русских композиторов,

воплощающие образы России («Москва» П.И. Чайковского), посвящённые знаменательным датам (кантата И.Глазунова к 100-летию со дня рождения А.С. Пушкина), историко-легендарные («Песнь о вешем Олеге» Н.А. Римского-Корсакова), запечатлевающие картины природы («Из Гомера» Н.А. Римского-Корсакова, «Весна» С.В. Рахманинова), лирико-философская кантата («Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» С.В. Танеева). В этот же период в творчестве западно-европейских композиторов-романтиков XIX века произведения кантатно-ораториального жанра отходят на второй план, поэтому ими созданы лишь несколько произведений в этом жанре: торжественная «Победная песнь Мириам» Ф.Шуберта, лирико-драматические «Аврора» Д.Россини, «Рай и Пери» Р.Шумана, фантастические «Первая Вальпургиева ночь» Ф.Мендельсона, «Последняя ночь Сарданапала» Г.Берлиоза, «Бетховенская кантата» Ф.Листа, посвящённая 100-летию со дня рождения композитора, историко-легендарные «Трапеза апостолов» Р.Вагнера и «Ринальдо» Й.Брамса.

Революционные преобразования в России 1917 года повлияли на содержание, музыкальный язык произведений разных жанров. Коснулись эти преобразования и жанра кантаты и оратории, которые вновь стали привлекательны для композиторов своей торжественностью, праздничным характером, монументальностью. Образная сфера создаваемых произведений отражала достижения в период строительства социализма, вселяла оптимизм, веру в будущее, поднимала дух народа. В творчестве С.С. Прокофьева – это торжественная кантата к «К 20-летию Октября» 1937 год, историческая «Александр Невский» 1939 год, праздничная «Здравица» 1939 год. Список произведений Г.Свиридова представлен кантатами, которые можно отнести в шедевры этого жанра: «Курские песни» и «Весенняя кантата» для хора и симфонического оркестра – 1972 год. Кантата Н.Я. Мясковского «Киров с нами» посвящена памяти известного деятеля революции С.М. Кирова. В кантатном творчестве советского композитора Ю.А. Шапорина нашли отражение исторические события Руси «Сказание о битве за русскую землю» и симфония-кантата «На поле Куликовом».

История жанра кантаты в Казахстане начинается только в послевоенные годы с торжественной кантаты «Советский Казахстан» Е. Брусиловского, посвящённой 30-летию Октября в 1947 году. Предпосылкой появления этого произведения можно считать, написанную в 1942 году В. Великановым поэму для голоса с оркестром «Ленинградцы, дети мои» на одноимённые стихи Жамбыла Жабаева. Композитор, выпускник Ленинградской консерватории, приехал

работать в Казахстан и с болью в сердце откликнулся на события блокадного Ленинграда.

Кантата Е.Брусиловского новаторская не только по жанру, но и по составу исполнителей – симфонический и духовой оркестры, два смешанных хора. В интонациях хоровых партий используется национальный колорит, традиционный унисон, приёмы домбрового двухголосия, имитация.

С этого времени жанр кантаты занял достойное место в творчестве композиторов Казахстана. С появлением каждого произведения кантатно-ораториального жанра совершенствуется стиль письма композиторов Казахстана, синтезируется музыкальный язык, метроритмический строй, мелодические обороты, отражающие национальный характер и композиционная сложность хоровых и оркестровых партий.

Композиторская школа Казахстана развивалась под влиянием петербургской школы, которую представляли Е.Брусиловский и В.Великанов. Традиции этой школы продолжили их ученики – композиторы К.Кужамьяров, А. Бычков, Е.Рахмадиев, М.Сагатов, которые явились новаторами в разных жанрах композиторского творчества.

В ходе анализа произведений кантатного жанра были выявлены следующие стиливые особенности композиторского письма композиторов Казахстана:

- «национальная почвенность и современное мышление» (Е.Рахмадиев, М.Сагатов)» [4, с. 91];

- хоровые кантаты явились для многих композиторов своеобразной экспериментальной лабораторией, творческой школой, где они выявляли элементы самобытной народной полифонии и средства создания национальной колористики хорового звучания. В частности, основой для развития жанра кантаты стало открытие Б.Байкадамовым нового жанра в казахской музыке хорового кюя;

- «стремление композиторов к симфонизации формы кантаты и её большей динамичности» [3, с. 305];

- развитие произведений кантатного жанра на новой современной тематике;

- звукоподражательность, структура аккордовой вертикали, ладовое мышление с преобладанием фригийского лада, частое звучание тональностей субдоминантовой группы, обусловлены природой традиционной казахской песенной монодии;

- в отношении полифонических средств выразительности широко используются различные разновидности контрапункта, имитации, канона. Наряду с полифоническими средствами в кантатах применяется

гомофонно-гармоническая фактура. Смешение двух типов фактуры сообщает хоровым произведениям особый творческий подтекст, стоящий на грани межкультурных взаимодействий русской и казахской музыки. Следует особо отметить подголосочную ткань хоровой фактуры многих произведений, которые преимущественно основывались на имитации звучания народных инструментов;

- в метроритмических средствах произведений кантатного жанра композиторы часто используют переменные ритмические фигуры, которые характеризуют свойства свободно развивающегося ритмического рисунка кюя и традиционной казахской песни;

- композиционная логика мышления, с одной стороны, бережно сохраняет структурную первооснову, с другой, внедрение новых приёмов (симфонизированная сонатная форма) в кантате «Заря коммунизма» М.Тулбаева). Музыкальная фактура развивается не в направлении линейного времени, а скорее разрастается по горизонтали, утолщаясь имитационно-подголосочными приемами, что лишь еще более подчеркивает смелое, новаторское линейно-временное осмысление исконного традиционного истока песенно-хорового жанра - монодийную сущность кюя и традиционной песни. Вместе с тем в хоровых кантатах чувствуется влияние русской, советской и западноевропейской музыки. Творчески переосмыслив опыт и традиционные основы русского многоголосного песнопения и претворив их в своём творчестве, авторы добились мягкого, хорошо сложенного, естественного хорового звучания при фактурном обогащении традиционной одноголосной казахской вокальной музыки;

- в кантатно-ораториальном жанре композиторы новаторски претворили национально самобытные черты казахского мелоса, обогатили его новыми интонациями, свойственными современной музыке XX века.

В содержании произведений нашли отражение исторические события и личности: «Заря коммунизма» М.Тулбаева, «Жаса» Е.Брусиловского, «О целине» К.Мусина. В кантате «Заря коммунизма» используются интересные сочетания исполнителей: соло акына, хоровые эпизоды, речитативы желдирме у солиста, хора и в оркестровых эпизодах. Таким образом, речитативный жанр желдирме, сложенный знаменитым акыном И.Байзаковым предстал в симфоническом развитии.

Главная тема в кантате «О целине» напоминает кюя, но первый раз исполняется симфоническим оркестром, а второй раз хором. В каждом примере кантатно-ораториального жанра прослеживаются черты национального колорита в сочетании с достижениями современного композиторского письма.

В 1960 году Г.Жубанова сочинила монументальное произведение, ораторию «Заря над степью» для чтеца, солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, посвящённую легендарному полководцу В.Чапаеву. К сорокалетию Казахстана молодой композитор С.Мухамеджанов написал ораторию «Голос веков» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра в восьми частях.

Почти все композиторы Казахстана внесли вклад в развитие этого жанра и передавали эстафету более молодым, воспитывая их в стенах Алма-Атинской консерватории. Одним из таких воспитанников, уже «второго поколения» стал М. Сагатов, композиторское творчество которого, вмещает семь кантат, созданных на протяжении 30-лет деятельности [5].

Первой пробой пера в этом жанре стала кантата в 4-х частях «Песнь акына», написанная в 1972 году для баса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Ж. Жабаева, посвящённая 125-летию поэта. Кантата продолжает традиции Е.Брусиловского и М.Тулбаева, которые впервые сделали акына символом нового времени с одной стороны и носителем казахского народного искусства с другой. Для придания монументальности и значимости героя в качестве солиста был выбран басовый тембр мужского голоса. Мелодия солиста построена на восходящих лаконичных интонациях, пунктирный ритм, как призыв к вниманию, важности, значимости обращения к народу. В основе поэтического содержания кантаты несколько стихов поэта о советском законе («Песнь о Конституции», «Моя Родина», «Братство народов»), что и определяет серьёзность, мудрость текста солиста. Во второй части «Не хочет домбра шевелить свои раны...» воспоминания о прошлом, тяжёлой жизни казахов используется приём мелодекламации, образно – интонационная сфера, скупая, мелодия строится на повторяющихся звуках, прерываясь паузами, как печальными вздохами. Третья часть – грустная, но динамически более насыщенная, с квартовыми скачками в мелодии, как призыв и надежда. Четвёртая часть возвращение к революционным событиям, кульминационное нарастание, восходящие интонации, крещендо, более плотная хоровая и оркестровая фактура усиливают призывный характер музыки и слова. Акын с новой силой убеждает и призывает народ к равноправию, прославляет дружбу и братство народов страны. Композитор эффектно использует колористические приёмы имитации домбрового звучания через лейтинтонации, мелодию и гармонические обороты. Это произведение было высоко оценено профессионалами, как значительный вклад в развитие жанра кантаты и композиторской школы Казахстана.

В 1980 году к 60-летию Казахстана появилась «Мерекелік кантата»

(Праздничная кантата) для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи К.Мырзалиева. В этом же году было написано ещё одно произведение на стихи О.Сулейменова «И, как сердце, летит земля» для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра. В 1982 году была написана кантата «Родина дружбы». Спустя семь лет была создана одночастная кантата на стихи С.Жиенбаева «Отан Салтанаты» («Торжество Родины») для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра.

На исходе XX века, в 1997 году композитор вновь обратился к жанру кантаты, создав одночастное произведение «Перзент парызы» («Сыновий долг») для смешанного хора и симфонического оркестра, но уже без солиста. Автор текста вновь К. Мырзалиев, с которым композитор много сотрудничал в разных жанрах вокально-хоровой музыки. Завершает перечень, созданная в 2001 году, одночастная «Торжественная кантата» («Салтанаты кантата») для смешанного хора и симфонического оркестра.

Названные сочинения свидетельствуют о том, что в творчестве композитора большое место занимала хоровая музыка, «направленная «на раскрытие идей гражданственности, патриотизма, социальных перемен, на прославление Родины, партии, народа» [6, с. 495].

«Мансур Сагатов в своих кантатах представил образцы разнообразных форм преломления жанра, особенно в их связях с камерно-концертным искусством, дал образцы своеобразных темброво-исполнительских решений. Поиски композитором новых приемов музыкальной выразительности послужили импульсом для дальнейшего развития отечественной кантаты в современной музыке Казахстана.

В художественном воздействии кантат М. Сагатова особое место принадлежит поэтическому слову, характеру, а также стилю самого текста, от которого отталкивается композитор в выборе музыкальных средств, повороте решения, избрания формы кантаты. Как известно, в музыке XX века, в жанрах, связанных со словом усилилось значение текста с тенденцией расширения значимости декламационного начала, поворота к речитативным жанрам» [7].

Таким образом, в Казахстане в XX веке продолжают поиски национального хорового стиля в развитии кантатного жанра. Соединение европейских музыкальных традиций с казахскими музыкальными традициями приводит к появлению художественно-ярких произведений, в которых способы и приемы хорового изложения становятся более разнообразными, совершенствуются практические навыки хорового исполнительства. Хоровые приемы в кантатах композиторов Казахстана приобретают ряд особенностей: хоровое

звучание обогащается, усложняется гармоническое многоголосие, намечаются особые приемы голосоведения, которые воссоздают национальный колорит народных песен и кюев. В хоровом звучании применяются специфические междометия, отражающие особенности народного говора и поэтической речи (ги, ги, гай, хай ли ли ляй, дг, дн). Гармоническая фактура обогащается полифоническими элементами (имитация, подголоски). Использование традиционных жанров жоктау, толгау, жар-жар, айтыс в новых жанрах оперно-симфонической и кантатно-ораториальной музыки углубляет и расширяет содержание.

Все композиторы Казахстана отражали события страны, её успехи, достижения в своём творчестве, используя всё богатство выразительных средств национальной казахской и европейской музыки, отдавая предпочтение кантатно-ораториальному жанру и демонстрируя профессиональное мастерство.

Список использованной литературы:

1. Оспанова Т.У., Шерметов С.Г. О взаимосвязи русской и казахской школ хорового исполнительства: Интеграционные процессы в современном музыкальном искусстве и образовании // Материалы МНПК. – Алматы, 2017. – 358 с.

2. Колесникова Г.А. Из истории музыкального образования Северного Казахстана (1920-1930 годы): История музыкального образования и современность: фундаментальный и прикладной аспекты: материалы II сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред. – сост. В.И. Адищев; ПГПУ – УГК, – Пермь – Екатеринбург, 2011. – 240с.

3. Очерки по истории казахской советской музыки: Под ред. Жубанова А.К., Брусиловского Е.Г. и др. – Алма-Ата, 1962 – 308с.

4. Баяхунов Б.Я. Об истории композиторского образования. Композиторская школа Казахстана: Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования: материалы МНПК. – Алматы, 2005. – 792 с.

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

6. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана) – Алматы: Алатау, 2009. – 560с.

Муссалимова Ж.Е. Жанр «кантата» в творчестве Мансура Сагатов – <https://infourok.ru/material.html?mid=182953>

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СОНАТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО А. МЕИРБЕКОВА

Мурзабекова А.

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КНК им. Курмангазы Кетегенова Н.С.*

Как известно, драматургические решения в музыкальных произведениях выступают наиболее важным индентификатором стиля любого композитора. Хотя интонационные, гармонические, темброкolorистические особенности музыкальной ткани являются не менее значимыми. Последние, конечно, быстрее и легче распознаются слухом, а первые, выявляются лишь при охвате целого произведения или его достаточно крупной части, но это нисколько не умаляет их значения. К примеру, если удастся уловить в музыке – «действие – противодействие – преодоление» – то слуховой опыт подскажет нам: это Л.Бетховен. А если это «высшая утонченность – полетность – высшая грациозность» – значит это А. Скрябин. А такие качества музыки, как «созерцание – действие – осмысление», свидетельствуют о том, что, с большей вероятностью, это Д. Шостакович [1, с. 63].

Особое место в творчестве А.Меирбекова занимают камерно-инструментальные сочинения. Следует отметить, что жанр камерно-инструментальной музыки был в середине XX века наиболее содержательным и востребованным в советском музыкальном творчестве. И такие выдающиеся советские композиторы, как Н.Мясковский, С.Прокофьев, Д.Шостакович и другие уделяли ему значительное внимание.

Алмабек Меирбеков принадлежит к той группе казахстанских композиторов, которая сформировалась в 1980-е годы. К ним относятся: А.Бестыбаев, С.Еркимбеков, С.Абдинуров, А.Мамбетов, Т.Мухамеджанов, А.Серкебаев, А.Раимкулова и другие. Этих авторов объединяют общие эстетические установки, направленные на синтез национального и общемирового на новом уровне. При этом опора на фольклор остается основополагающей. Для их творчества характерны отказ от прямых цитат и транскрипций через гармонизацию фольклорных мелодий и расширение спектра музыкально-художественных средств.

Как отмечают А.Нусупова, И.Гавриленко: «В опусах казахстанских композиторов XX века активно применяются приемы полистилистики, для которой характерны смешение различных стилей и жанров, технических приемов и методов композиционного письма. В произведениях указанных композиторов полистилистика выражена, прежде всего, в обращении к барочным формам, преобладании линейности и графичности в изложении, стремлении к ясности и новой «простоте» в сочетании с ярко национальными чертами музыкальной выразительности. И как следствие, существенно меняется образный строй сочинений. В них преобладают философские размышления, интеллектуальное начало, глубокая внутренняя сосредоточенность» [2, с. 57].

Очевидно, что А.Меирбеков стремится к индивидуальному претворению казахской традиционной музыки. В ней он избирает то, что отвечает его внутренним установкам и взглядам. Магистральной линией в инструментальных произведениях А.Меирбекова выступает конфликт двух начал – человеческого и рокового, который воплощается композитором различными способами. Отметим, что взаимоотношения сторон конфликта удивительно многообразны. Рассмотрим музыкальную драматургию Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова.

Соната для скрипки и фортепиано была издана композитором в 1983 году, одновременно с выходом в свет музыки к спектаклю «Бука» (1983), после выпуска таких известнейших его произведений как «Симфоническая поэма» (1979) и «Квартет памяти комсомольцев Казахстана» (1980). Соната для скрипки и фортепиано представляет собой четырехчастное произведение, которое отличается многоплановостью и тематическим богатством. Соната имеет развернутое вступление, изобилует различными трансформациями тематического материала, а также содержит образные и темповые контрасты, которые в совокупности сообщают произведению удивительную целостность в восприятии. При этом заметны детальная разработка и изменение первоначальных образов в сторону усиления их внутренней напряженности. Таковы особенности драматургии Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова. В следующем рисунке представлены данные о количестве тактов каждой из частей произведения.

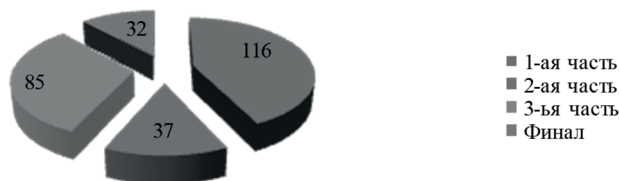


Рисунок 1. Условные доли Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова.

Как видно из приведенных данных, наиболее длительными являются первая и третья части. Вторая часть и финал являются менее продолжительными по своему объему. Первая часть произведения состоит из «Adagio», «Allegro», «Largo rubato» и «Agitato». «Adagio», как вступление Сонаты, состоит из 32 тактов и имеет форму а а₁. Медленное вступление в темпе «Adagio» и в динамике «р» начинается с партии фортепиано.

Драматизм развивается как бы внутри лирических образов, постепенно. Неторопливое развертывание музыкальных тем, непрерывное легато сообщают сонате особую повествовательность и насыщенность. Музыка наполнена затаенным настороженным драматизмом. Скрипка вступает на восьмом такте. Музыкальная ткань медленной части, безусловно, благоприятствует глубокому пониманию смыслового текста сочинения. Светская грациозность, строгая величественность, возвышенное благородство вступления, возвращают к традициям салонной сонаты. Краткое мелодическое дыхание фраз, уравновешенность ритма, проявляется даже в среднем разделе, подчеркнутая «правильность» кадансов. Ключевой момент «Adagio» – четыре короткие фразы первой темы излагаются очень ясно и просто, а затем варьируются. К концу вступления темп мелодии значительно ускоряется, слышны диссонирующие созвучия, все это сообщает музыке трагический характер.

Очевидно, что во вступлении содержится скрытый потенциал к развитию. При его исполнении желательно сохранить созданную светлую атмосферу, преодолевая паузы объединить мелкие фразы в единую линию.

Веселое, подвижное и бодрое «Allegro» состоит из 42 тактов и имеет форму bb₁bb₁. «Allegro» также начинается с партии фортепиано в динамике «f» с постепенным усилением звука. Скрипка вступает с пятого такта.

Allegro

Пример 1. «Allegro» из Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова.

В разделе «Allegro» темперамент автора раскрывается в полной мере, в нем слышны характерные для композитора колкие интонации, строгие ритмические формулы. Эффект унисонного изложения придает начальному элементу главной партии особую значимость, что приводит к четкому пониманию основной мысли. В музыке главной партии воплощен противоречивый, сложный внутренний мир: высокие устремления и, вместе с тем, глубокие сомнения.

Раздел «Largo rubato» в первом такте завораживает сменой динамики

на протяжении первых четырех тактов. Дальнейшее развитие поручено (на протяжении 14 тактов) соло скрипки, партия которой построена на быстрой смене смычка: от движения вверх к нисходящему движению.

The musical score is presented in three systems. Each system contains a Violin staff (treble clef) and a Piano staff (grand staff, treble and bass clefs). The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano part provides harmonic support with chords and rests. The first system is marked with 'ten.' (tension) and the second with 'accel.' (acceleration).

Пример 2. «Largo rubato» из Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова.

По-особенному свежо и, одновременно, тревожно звучат триоли, применяемые композитором в обеих партиях (скрипки и фортепиано). Драматическими образами завершается «Largo rubato». Данный раздел содержит в себе страстный порыв, что прослеживается в развитии мелодии обоих инструментов. Энергичные взлеты скрипки и строгие фортепианные аккорды создают образ неотвратимой судьбы.

Во второй части Сонаты – «Vivo con brio», состоящей из 37 тактов, звучит живая и «огненная» мелодия. Эта часть невелика, но очень насыщена в эмоциональном плане, и отличается большей порывистостью, чем первая, но даже в ней при всей динамичности сохраняется некая уравновешенность. На фоне пульсации восьмых излагается «парящая» мелодия, ее фразировка как будто стремится преодолеть «барьер», установленный тактовой чертой и размером. В целом, в «Vivo con brio» господствует созерцательное начало, оно противопоставляется первой части Сонаты и выполняет функцию эмоциональной разрядки.



Пример 3. «Vivo con brio» из Сонаты для скрипки и фортепиано А.Меирбекова.

Сдержанная третья часть «Andante sostenuto», состоящая из 85 тактов, наиболее богата в тематическом плане. Часть начинается с партии фортепиано в динамике «fff». Интересным является восьмой такт с переносом на октаву ниже. «Andante sostenuto» представляет собой самостоятельную форму – один из видов миниатюрной сонаты или как ее часто называют в литературе «соната в сонате». «Andante sostenuto» отличается ярким развитием, драматической импульсивностью, размахом и грандиозностью изображаемых событий.

В образном строе «Piu mosso» просматриваются юмористические элементы. Тема данной части также контраста – просветленная торжественность, устремляется ввысь и переходит в лирическую трепетность. В заключении начинается гигантский подъем звучности.

Интересным в данной части является колористический прием пиццикато на протяжении десяти тактов, придающий особую окраску мелодии, необычный драматизм, вызывающий ассоциацию с неуправляемой стихией. Игра пиццикато достаточна длительная и предусматривает паузы.

Таким образом, Соната для скрипки и фортепиано представлена композитором в четырехчастной форме, где средний раздел

контрастирует крайним по темпу: медленный – быстрый – медленный.

Сонату для скрипки и фортепиано можно охарактеризовать как одно из самых глубоких по содержанию и драматических по развитию камерно-инструментальных сочинений А. Меирбекова. Она словно является своеобразным музыкальным портретом композитора. В ней очевидна опора на классическую форму, но вместе с тем в ней чувствуется новое веяние, стремление к новым формам. Эпико-драматическая по своему характеру, она отличается необыкновенным разнообразием. В четырех частях Сонаты, объединенных единым драматургическим развитием, музыкально-эстетические образы постоянно находятся в развитии. Так, сфера любви чередуется с героической решимостью и мятежом, светлые тона сменяются мрачными, местами тревожными элементами. В произведении слышны то шаловливые мелодии, то рисуется мечтательный герой, охваченный изменчивыми, но глубокими чувствами.

Глубокое вдохновение, воплотившееся в этой сонате, демонстрирует бесконечное разнообразие и благородство чувств. Для нее характерно печальное затишье и шутливая мягкость. Конфликтная драматургия Сонаты подразумевает резкое столкновение тем, длительные динамические волны, регулярно нарастающие приводят к мощной итоговой кульминации.

Сложность формы обусловлена философской насыщенностью содержания. В своеобразной лирической интермедии как бы запечатлены размышления композитора. В Сонате ярко контрастирует форма первой третьей части, являющимися драматическим центрами произведения. В частых выделяются два основных образа: первая отличается спокойствием, глубокой задумчивостью; вторая говорит о неутешительном горе, о тяжелых страданиях.

Произведенный анализ позволил прийти к выводам, что Соната для скрипки и фортепиано А. Меирбекова незаслуженно осталась «в тени», в противовес таким произведениям как Второй струнный квартет «Памяти комсомольцев Казахстана» и «Соната-фантазия», которым суждено было стать известнейшими произведениями А. Меирбекова. Подобное забвение представляется незаслуженным – ведь достоинства произведения очевидны.

Список использованной литературы:

1. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. – М.: М., 1978, – 332 с.
2. *Нусупова А., Гавриленко И.* Неоклассицизм в музыке казахстанских композиторов // Мысль. – 2016. – № 4. – С. 54-57.

АҚТӨБЕ Өңірінің дәстүрлі музыкалық өнеріне жалпы сипаттама

Орынбекова Ж.

***Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры Егінбаева Т.Ж.***

Қазақ халқының рухани әлемінде дәстүрлі музыка өнері ерекше орын алады. Музыка өнері – қоғамдық ортаға, адамның ой-санасына, талғам-танымына зор ықпал ететін құбылыстардың бірі. Өйткені, көкірегінде ғасырлап қатталған рухани мұра сол халықтың тарихи және әлеуметтік-саяси өмірімен тікелей шендесіп, бітім-болмысымен біте қайнасып жатады.

Ертеде өткен Шығыстың дана ойшылдарының бірі: «Егер бір елдің қалай басқарылып отырғандығын, халқының үлгі тұтар өнегесінің қандай екендігін білгің келсе, сол халықтың музыкасына құлақ түр» [1, б. 3] деген екен.

Қазақ халқы өзінің этногенетикалық жағынан өте күрделі, ерте заманда қазіргі ұлан – байтақ қазақ жерін мекендеген көшпелі түркі тайпаларынан құралған. Тарихта қазақ халқының құрылуын XVI ғасырда аяқталды деп көрсетеді. Дегенмен Қазақстанда шаруашылық жағынан бір-біріне ұқсамайтын, елеулі өзгешеліктері бар үш аймақ: Жетісу, Орталық Қазақстан (Арқа) және Батыс Қазақстанның өзіндік ерекшеліктері ертеден-ақ қалыптасқандығы ақиқат. Территориялық жағынан бір-бірінен оқшау бұл негізгі региондық одақтар қазақ тарихында Ұлы жүз, Орта жүз, Кіші жүз деген атпен мәлім. «Жүз дегеніміз – қазақ хандықтары мен қазақ халқы қалыптасқанға дейінгі тайпалық одақтың территориясы, шаруашылық және экономикалық жағынан айтарлықтай айырмашылықтары бар қазақ тайпалары мекендеген аудан»[2]. Осы жүздер мекендеген ұлан-байтақ қазақ жерінің жаратылысы, ауа-райы да бір-бірінен айтарлықтай оқшауланады. Оңтүстіктің қайнаған ыстығы, Солтүстіктің сақылдаған сары аязы, Шығыс жақтың мәуелі бау-бақшасы, Қазақстанның Батыс жағындағы ұшы-қиыры жоқ, шексіз-шетсіз сар даласы, жайқала аққан Жайық өзені, Сарыарқаның сан алуан табиғаты, өмірі сабасынан сарқылмаған Сыр бойының өзіндік табиғаты – міне, осының бәрі қазақ жеріне тән қасиет. Қазақ жерінің табиғатындағы осы өзгешеліктер тек халықтың экономикасына ғана әсер етіп қоймай, материалдық және рухани мәдениетіне де терең із қалдырған. Қазақ халқының әншілік мәдениеті халық психологиясын, рухани-эмоциялық мінез-құлқын бейнелейтін

айнасы болумен қатар, сол халықтың мекендеген жерінің табиғатын, ауа-райын әуендік дыбыстармен бұлжытпай көрсететін нағыз шыншыл суреттеме деуге болады. Зер салар болсақ, шын мәнінде әр аймақты мекендеген халық әндері, күйлері олардың тек мінез-кұлқын, ұлттық ерекшелігін ғана бейнелеумен шектелмейді, өмір сүрген географиялық ортасын да қалтқысыз бейнелейтін дыбыс суреттемесі екендігі ақиқат.

Бұл шындықты күнделікті өмір тәжірибемізден де байқауға болады. Мұндай бейнелеушілік қазақ әндеріне де тән қасиет. Ұлан-байтақ қазақ жерінің табиғатындағы өзгешеліктер, соған орай әр өңірді мекендеген халқымыздың экономикалық және тұрмыс мәдениетіндегі өзіндік өзгешеліктер сияқты дәстүрлі музыка өнерінің, соның ішіндегі ән, жыр, күйлердің де ертеден қалыптасқан әр өңірдің өзіне тән стильдік ерекшеліктерін байқауға болады. Халқымыздың музыкалық тіліндегі интонациялық өзгешеліктер, соған орай орындау мәнері және стильдік ерекшеліктері бірден пайда болмай, ұзақ тарихи мерзімдегі эволюциялық дамудың нәтижесінен туындаған. Демек, ол халық тарихының эволюциялық барысында бірге дамып, қалыптасқан тарихи ұзақ мерзімінің жемісі. Сондықтан халқымыздың дәстүрлі төл өнеріндегі стильдік өзгешеліктерінің тамыры тереңде жатыр.

Батыс Қазақстан дәстүрінің бір тармағы Ақтөбе өңірі. Жер табиғаты негізінен жазық келеді. Бұл өңірдің ерте заманнан қалыптасқан өзіндік өнер дәстүрі бар. Қазақ халқының рухани мәдениетін көп зерттеген ғалым Ш.Уәлихановтың досы Г.Потанин қазақ халқының музыкалық қабілетіне таңданып: «Маған бүкіл қазақ даласы ән шырқап тұрғандай елестейді...Қазақ әндерінен қазақ даласының күншуағы мен көркем табиғатын көргендей боласың. Тіпті көк майсалы кең даланың жұпар иісі аңқып, мұрныңды жарғандай сезінесің» деген әсері [1, б. 162], сірә осы өлкенің табиғатына сай келеді. Қазақтың халықтық ән дәстүрінде ұлан-байтақ қазақ жерінің әр өңірін мекендеген халқымыздың тіршілік салтына, мекендеген өлкенің табиғат өзгешелігіне сай ән өнерінде де өзіне тән ішкі дәстүр өзгешеліктерінің бар екендігі жөнінде жоғарыда баяндалған еді. Қазақтың ән-күй табиғатындағы мұндай ерекшеліктер қазақ музыкасын зерттеген ғалымдардың да назарын аударған. Бұл жөнінде этнограф-ғалым А.В. Затаевич қазақ музыкасындағы дәстүр өзгешелігінің негізгі себебін ғылыми тұрғыдан түсіндіріп: «Қазақстан... жері тым кең жайылған, сондықтан оның табиғат суреттері ауа-райы, көшпенділік жағдайлары әртүрлі болғандықтан, оның әншілік дәстүрінің де әртүрлі қалыптасуы табиғи құбылыс, – деп баяндай келіп, – Қазақстанның батыс жағындағы әнде өз алдына басқаша...ұшы-қиырсыз жазық, сортаң далалы сахара; таусылмайтын, созылып жатқан

жазық, теңіз жағалауы – осының бәрі созыңқы, ойлы да мұнды, ұзақ қалықтап ферматада тұрып алатын, көбіне жанама тонда аяқтайтын әндерде дөп бейнеленеді...Олар (қазақтар – Ә.Н.) өздерінің осындай ықшамды әрі дөп бейнеленген әндеріндегі музыкалық мазмұнымен көп нәрсені айтып үлгереді» [3, б.19] деп көрсетеді.

Ақтөбе өңірінің өзіндік сарыны бар киелі мекен. Бұл топырақта дүниеге келген талай шайырлар мен дарабоз күйшілердің, ақын – жыраулардың ел мәдениетіне сіңірген еңбегі ұшан теңіз. Өкінішке орай, заман саясатына байланысты көбінің есімі аталуға тиым салынып, жалпақ қазаққа кең таныла қоймаған, тіпті тарих беттерінен жоқ болып кетуіне аз-ақ қалған. Бірақ, «Қанша ғасыр өтсе де мән-мағынасын жоймайтын, аумалы төкпелі заманға тап келсе де қадірі кемімейтін, өктемдіктің қылышына туралса, кейіннен бүтінделетін, қара күйе жағылса, соңыра сәуле шашып, жарқырай түсетін, қын түбінде жатпайтын алтын кездік секілді рухани құндылықтар болады. Елдің мұңын, халықтың қайғысын ойлап, ұлтын ұлықтап, жұртын жоқтаған арыстардың жәдігерлік дүниелері күрмеуі көп күрделі кезеңде қапасқа камалып, табанға тапалғанымен, түптің түбінде тарихтың шөгіндіні батырып, шын асылды қалқытып шығаратын толқындарына ілесіп, жағалауына жол тартады. Жаңа заманның жаңаша ойлайтын ұрпағының қолына тиеді. Бағасы аспандап, қадір-қасиеті артып, құндылығы еселеніп жетеді» – деп Б.Омарұлы [4] айтқандай, егеменді, тәуелсіз ел болғасын, бұл тұлғалардың өмір және өнер жолына үңілу біздің парызымыз.

Ақтөбе өңірінің жалпы дәстүрлі музыкалық өнерінің дамуына үлесін қосқан, осы топырақта дүниеге келген, қазақ өнерінің қаймақтарына айналған белді өкілдеріне тоқталып өтсек.

Ақтөбе десе, күй десе шүбәсіз ойымызға ең бірінші **Қазанғап** келеді. Батыс дәстүрлі күй мектебінің ірі өкілі Қазанғап Тілепбергенұлы(1854-1921) Ақтөбе облысы, Шалқар ауданы Айшуақ ауылында дүниеге келген. Топырақ бұйырған жері – сол Ақбауыр маңы. Шыққан тегі – Ұлы жүз құрамындағы байырғы тайпалардың бірі – Шанышқылы.

Бойы өсіп, бұғанасы қатып үлгермей-ақ Қазанғаптың 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 өмірінарнамақ болып, әке-шешесінен рұқсаталады. Доңызтау-Аққолқада Төреш, Бесқалада Орынбай, Құрманғаз, Орынборда Үсентөре сияқты әйгілі домбырашылармен кездеседі. Арал алабын, Үстірт, Маңғыстау

аймағын, 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 байласады. Алайда жоқ-жітік тірлік кешкен қарт әке-шешенің жағдайымен Қазанғап уәделі уақытта Балжанға келе алмайды. Кейін тағдыр айдап, тұрмысқа шыққан Балжанға ұшырасады. Сонда Балжан:

«Қазанғап аға, тағдырдың бұйрығы осылай болды. Менде жазық жоқ, сағынышты серік етіп, уәделі мерзімді екі еселеп күтіп-ақ едім. Кінә өзіңізден, енді арамызда өкпе мен өкініш қалмасын. Уәдеде тұра алмаған айып-шамыңызға өмір бойы маған күй арнап өтіңіз!» – деп, ашық мінезбен ағынан жарылады [5, б.8].

Қазанғап адалдық пен сұлулық айғағындай Балжан аруды өмір бойы күй арқауы, шабыт тұғыры етіп өткен. Қазанғап шығарған күйлердің ішінде Балжанға арналған күйлер циклы қазақ күй өнерінің ең бір шуақты шоғырына жатады.

Қазанғаптың 90-ға жуық күйлері бар. Алғаш шығарған күйі – «Торы ат» (1875). 1894-95 ж. Маңғыстауда болғанда түрікмен әндерінің әсерімен «Кел сәнә батыр, кел сәнә» күйін шығарды. «Ақжелең» деп аталатын күйлердің негізін салушылардың бірі әрі оны дамытушы. Ол адам жанын тебіренерлік, терең мағыналы, әуен жағынан сазды келетін Ақжелеңнің 62 түрін («Кербез Ақжелең», «Серпер Ақжелең», «Бұлбұл Ақжелең», «Тентек Ақжелең» т.б.) шығарды. Олардың әрқайсысының атына, мазмұнына сәйкес музыкалық екпін – өлшемін өзгертіп, осы күйлерінің өн бойында өзіндік стильдік ерекшеліктерін сақтап отырады. Ол осы күйлер циклының жиынтығы ретінде «Күй басы» атты күйін шығарды [6, б. 412].

Жалпы, Қазанғап – эпикалық күйші. Оның күйлері қазақтың өткеніне де, бүгініне де, болашағына да терең бойлайды.

XIX ғасырдың екінші жартысы, XX ғасырдың басында Ақтөбе өңірінде өмір сүрген ақындар мен әншілер ішіндегі аты халыққа кеңінен мәшһүр болғандардың бірі, әрі бірігейі **Тәңірберлі Молдабай** (1858-1923) еді. Молдабай 1858 жылы Ақтөбе облысы, Бөрілі болысындағы Үшінші ауылы, қазіргі Мәртөк ауданында дүниеге келген. Молдабай жылқы жылы туғандықтан, атын Жылқышы деп қойыпты, яғни азан шақырып қойған, шын аты –Жылқышы. Әкесі малшы болған. «Орынбордың алдында тағалаған жорғадай» деп өлеңде келтіргендей әнші өзін жорғаға теңегені тегіннен тегін емес деп болжауға болады.

Жылқышы ауылындағы медреседе үздік оқыпты. Атасы Торғай ақын жанды, сері болған соң, немересіне ескі діни қиссаларды, халық әндерін айтқызып, домбыра тартуға машықтырыпты [7, б. 26].

Атасы Торғай қонақжай, үйіне әнші, күйші өнерпаздар көп шақырылатын, көп келетін отбасы болған екен. Бұл жағдай жас таланттың әнге, домбыраға құмарлығын оятады. Сонан Молдабай малшылыққа емес, әншілікке бой ұрады.

Молдабай – тұлға. Молдабаймен композитор, күйші Қазанғап кездескен, бір-біріне аса үлкен әсер еткен. Молдабай Әбілқайыр хан ұрпағы, күйші Қамбар Медетовпен де тығыз достық қатынаста болған.

Молдабай туралы деректер іздегенімізде, Ахмет Жұбановқа сүйенгеніміз айдан анық. Ахмет Жұбанов өз заманында Илья Жақанов ағамызбен жақын араласқан. Илья ағамыз «Қазақтың пионері» газетінің әдебиет және өнер бөлімін басқарып жүргенінде, сол кезде Ахмет Жұбанов мектеп оқушыларына арнап сал, серілер мен күйшілер жайында шағын-шағын мақалалар жариялатып жүрген. Сонда: «Мен Ахаңмен тез шүйіркелесіп, етене араласып кеттім. Ахаң бір жолы емен-жарқын әңгімелесіп, өзінің ақтөбелік екенін айтты. Ол жердегі әнші-күйшілерді сөз қылып, былай деді: «Солардың ішінде Молдабай әншінің жөні бөлек. Дала Рыцары! Дара тұлға! Сал, серілердің бізге жеткен көзі. Сонау Арқадағы жонглер әнші, циркач – Кемпірбай, балуан Шолақ, Берікбол, Тайжан, Шашубай секілді әр қырынан жарқылдаған алапат жан. Дала артисі! Мұндай адамдар өмірге бір-ақ рет келеді», – деген екен [7, б. 6].

Молдабай да нағыз ақынша өмір сүрді. Кербез кедей! Шаруаға қырсыз. Күйбең тірлікке қолы бармаған. Бар өмірі ат үстінде, той-думан, ойын-сауық, дуылдасқан халық ортасында...аққулы көлдер мен сырнайлы өзендердің жағасында, жасыл жайлау төрінде өткен. Құс салып, ит жүгірткен. Табиғаттың еркебұланы болған.

Молдабай әрі ақын, әрі әнші, әрі сазгер, әрі әр түрлі қалыпқа ене алатын актерлік қабілеті болса керек. Ойын-тойда жиналған топтың көңілін көтеріп, ішек-сілелерін қатыра күлдіреді екен. Осы қасиеті туралы Көкжар жәрмеңкесінде көзімен көрген Сарышолақ шайыр өзінің «Намыс» атты дастанында былай дейді:

«Тәңірберлі Молдабай,
Әуелете әндетіп,
Белден басып жалғанды-ай,
Күлкіге бөлеп сәндетіп,
Ішегі жұрттың түйіліп,
Аяқ-қолдан әл кетіп,

Ол шайтанды да ілдірер,
Өлгенді де күлдірер», – деген екен.

Жоғарыда айтып өткеніміздей, Молдабайдың әнін Республика сахнасына тамаша алып шыққан, ел арасында таратуға үлкен еңбек еткен әнші – Әли Құрманов. Әли Құрманов «Молдабай» әнін ерекше екпінмен, ойнақы, еркін, бай мимика, бет, қол, дене қимылдарымен орындаған. Домбыраны әр түрлі қағу тәсілдерімен қолдарын неше сақ қимылдарға жүгіртіп, сілтеп, ойнақшытып тартып, тыңдаушыларының айызын қандырып, көрермендерін қыздырып айтқан.

Молдабай таза өнер адамы, алайда көркем сөз қасиетін өзгеше пайымдаған Совет үкіметі «Алтын қалпақ, жез телпек, Хандар киер көзіне» деген бейкүнә сөздері үшін шығармалырының жариялануына, әндерінің орындалып, насихатталуына тыйым салды. Сол инерциямен әлі күнге өнерпаздың шығармашылығы кеңінен зерделенбей келеді. Өкінішке орай, Молдабайдың әндері жазбаша да, ауызекі де көп сақталмаған, көбі уақыт өте ұмытылған. Әзірге бізге жеткен әндері: «Молдабай», «Қойшының әні», «Бестоспа», «Сусар-ай». Бірақ, осы әндерінің ішінде Молдабайды Молдабай қылып, тарихтан өз орнын ойып тұрып алдырған әні осы «Молдабай» еді. Жалғыз 1 әнмен күллі қазақ жұртшылығының айзың қандырған ерекше талант иесінің шағын өмірнамасы әзірге осындай.

Ақтөбенің өңірінен шыққан біртуар тұлға, қазақ халқының тұңғыштарының бірі **Ахмет Қуанұлы Жұбанов** (1906-1968). Ол кісінің, жалпы қазақ өнеріне жасаған еңбегі ұшан-теңіз. Қазақ музыкасын зерттеуші көрнекті ғалым, әйгілі композитор, дирижер, Қазақстанның халық әртісі, республикамыздағы өнертану ғылымының тұңғыш докторы, Қазақ КСР Ғылым академиясы ашылғанда тұңғыш сайланған алты академиктің бірі (Қ.Сәтбаев, М.Әуезов, Ә.Бектұров, С.Кеңесбаев, Н.Сауранбаев), Жамбыл атындағы қазақ филармониясының тұңғыш директоры және көркемдік жетекшісі, қазақтың тұңғыш хор капелласын ұйымдастырушы, тұңғыш би ансамбліні құрушы, қазіргі Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының негізін қалаушылардың бірі және оның директоры, осы консерваториядағы қазақ халық аспаптары кафедрасының іргетасын қалаушылардың бірі және кафедра басқарушысы, қазіргі Құрманғазы атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық халық аспаптар оркестрінің негізін салушы және оның көркемдік жетекшісі, бас дирижері.

Ол Ақтөбе облысы Мұғалжар ауданы, Жұрын ауылында 1906 жылы 29 сәуірде өмірге келген. Ахмет Қуанұлы қазақтың музыкалық мәдениетін зерттеп тануда, жорып түсіндіруде және жүйелеп

насихаттауда жаңа сапалы биіктен көрініп, кезеңдік мәні бар қажыр-қайрат көрсеткен тұлға.

Алғашқы музыкалық әліппе, қазақ музыкасын зерттейтін ғылыми кабинет, музыкалық сынақ шеберханасы, Ғылым академиясындағы өнертану секторы, Қазақ халық оркестрі, Қазақтың мемлекеттік филармониясы, Қазақ консерваториясы, ондағы халық аспаптары кафедрасы, Қазақтың музыкалық театры, қазақ музыкасы туралы оқу құралдары, М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыка бөлімі, міне, осының бәрінің ұйытқысы А.Қ. Жұбанов болды. Мұның сыртында дирижерлік, ұстаздық, ғылыми-зерттеушілік, қоғамдық, әсіресе шығармашылық жұмыстарының өзі сала-сала болып, құнарлы арналарға ұласады.

А.Қ. Жұбановтың мұрындық болуымен қыркыншы жылдары ұйымдастырылған ғылыми экспедиция сексенінші жылдарға дейін Қазақстанның түкпір-түкпірінен 10 мыңдай ән-күй нұсқаларын жинаған. Қазақтың кәсіпқой халық композиторларының өмір дерегін жинастырып, шығармаларын нотаға түсіріп, одан соң көнігі әнші-күйшілерге үйрету арқылы халықтың рухани игілігіне айналдыруда теңдессіз еңбекқорлық пен іскерліктің үлгісін Ахмет Қуанұлының өзі көрсетіп отырды.

А.Қ. Жұбановтың ғалым, педагог, композитор, орындаушы және ұйымдастырушы ретінде қазақтың музыкалық мәдениетіне сіңірген еңбегі ұлттың мәдени рухани шежіресіндегі ең көрнекті белестердің бірі болып қалады.

Ахмет Жұбанов қазақтың ұлттық өнерін дамытуға қосқан үлесі үшін Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты атағына ие болған. Ленин орденімен, және тағы басқа ордендермен, медальдармен марапатталған.

Алматы қаласының көшелерінің біріне, Республикалық музыкалық мектеп-интернатқа Жұбанов есімі берілген. Ақтөбедегі музыка колледжі және көше атауы ағайынды Ахмет және Құдайберген Жұбановтар есімдері берілген. Өзі ұзақ жыл тұрған үйдің қабырғасында ескерткіш тақта орнатылған.

2006 жылы Ахмет Жұбановтың 100 жылдық мерейтойына орай Ақтөбе қаласындағы Ғазиза Жұбанова атындағы облыстық филармония ғимаратының алдында композиторға арнап үлкен ескерткіш орнатылған.

Қазанғаптан бастау алған осынау киелі топырақта бұдан бөлек Қамбар Медетов, Жәлекеш Айпақов, Бақыт Басығараев, Айса Шәріпов, Сәдуақас Балмағамбетов, Абдрашид Райымбергенов, Абдулхамит Райымбергенов сынды күйшілер мен осы топырақта ізі қалған Балқы

Базар жырау, Әбубәкір Кердері сонымен қатар жыраулық мектептің белді өкілдері Өтім жырау, Қосым жырау, төртқара Теңізбай жырау, жолшара Қайырмақал, Қалмұрат жырау, қырықмылтық Қарасай жырау, жоли Жақсылық, жаманша Әбдімұрат, шөмекей Мұратбай, төртқара Оразбай, табын Ережеп, шөмекей Сүйіндік, Сүйкімбай жыраулар, кердері Құдайберген, кішкене Сереке, адай Қашаған, Аралбай жырау, бегей Жақсылық, табын Таңжарбай, қосқұлақ Таңатар, төртқара Тұрғанбай, Алдаберген Тасқынбаев, Сарыбай жыраулар, жеменей Қобылаш, тама Әкімгерей, әлім Қарасай жырау, Қотырбас жырау, Бүркітбай жырау, Жалғасбай жырау, Нұрпейіс Байғанин, Хайрулла Иманғалиев, Арыстан жырау, Құдабай жырау, Наурызбек жырау, ең алғаш ұлт-аспаптар оркестірін құрған, Қазақстанның композиторлық мектебін қалыптастырушылардың бірігейі, дара тұлға Ахмет Жұбанов, әке жолың қуған Ғазиза Жұбанова, сынды тұлғалармен Сарышолоқ Боранбайұлы, Тәңірберген Молдабай, Қызыл Тұрдалыұлы, Сары Батақұлы, Әли Құрманов, Жүсіп Сейілов атты дарабоз әншілер мекен еткен.

Ақтөбе өңірі – ертеден батырлар мен ақындардың елі атанған, тамыры терең тарихы, жомарт жері мен еңбеккер елі бар қасиетті мекен. Әбілқайыр ханның ордасы қонған, Қобыланды батырдың қонысы болған осы топырақ – небір шайырлар мен билердің, сөз зергерлерінің кіндік қаны тамған жер. Асанқайғыдан бастау алып дархан даламызда салтанат құрып келе жатқан сөз өнері керуенінің қоржынын толтырып, ата-бабаның аманатын болашаққа жеткізу бүгінгі буынның еншісінде. Осыншама таланттарды дүниеге әкелген, осы бір киелі өңірде туылғанымызбен біз әрқашан мақтанамыз!

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Ә.Нұрман. Қазақтың әншілік дәстүрі. – Алматы, 2009. – 238б.
2. Қазақ ССР тарихы. 1 том. – Алматы, 1957.
3. А.Затаевич. 1000 песен казахского народа. – М., 1963, – Б. 19.
4. Ә.Оспанұлы «Қиуа жорығы жайында», Көкбөрі газетінің 2003 жылғы тамыз айындағы 3 санында.
5. С.Балмағамбетов. Қазанғап. – Ақтөбе : «Ақжар – АБК», 2005. – 120 б.
6. Қазақ өнері энциклопедиясы. – Алматы: Қазақстанның даму институты, 2002. – 800б.
7. Молдабай. Өлең, ән сөздер, зерттеулер. – Ақтөбе: Литера-А, 2012. – 110 б.

ФЛЕЙТА КАК НОСИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ «МУЗЫКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО» С. АБДИНУРОВА)

Сейтмулина Л.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.*

На всех этапах функционирования казахстанской композиторской школы ведущей задачей композиторов было отражение в музыке национального содержания и образности. Эта задача решалась различными путями: через обращение к национальной сюжетике, использование возможностей синтеза традиционных и европейских жанров, преломление интонаций народной музыки или воспроизведение типичных для казахского фольклора ритмоформул. В камерно-инструментальной музыке в этом плане отчетливо выделились две встречные тенденции: с одной стороны, народные инструменты становятся равноправными участниками европейского оркестра/ансамбля, с другой – композиторы наделяют европейские инструменты новым «амплуа», стремясь приблизить их к звучанию инструментов национальных.

Показательным в этом отношении является произведение С.К. Абдинурова «Музыка для флейты и фортепиано». Это яркая концертная пьеса относится к ранним сочинениям автора, она написана в студенческие годы. Но уже в ней проявляются важнейшие черты индивидуального стиля композитора: тяготение к этнически окрашенной проблематике, образная конкретность, национальная почвенность музыкального языка.

Характерным для последующего творчества С.Абдинурова станет и имеющая место в рассматриваемом произведении ориентация при создании инструментальной музыки на конкретных казахстанских исполнителей. «Музыка для флейты и фортепиано» была написана для выдающего флейтиста, лауреата международных конкурсов К.А. Жумакенова, но, по стечению обстоятельств, произведение так и не было им исполнено. Тогда еще студент и начинающий композитор, С.Абдинуров не решился подойти со своим произведением к такому маститому музыканту, как К.А. Жумакенов. Но во время работы над сочинением он ориентировался на художественные предпочтения казахстанского мастера флейтового исполнительства, который был, как известно, сторонником современной трактовки образно-

интонационного содержания музыки и тяготел к использованию нестандартных исполнительских приемов, таких, как, например, *frullato* или флажолеты. Имея большой исполнительский репертуар, К.А. Жумакенов, с особым энтузиазмом играл сочинения современных ему композиторов Казахстана. Последние, со своей стороны, создавали свои инструментальные опусы специально для него. К числу таких произведений, относятся, например, две пьесы для флейты соло «Пейзажи» Г.Жубановой, «Сонатина для флейты соло» Т.Мухамеджанова и многие другие.

«Каждое произведение С. Абдинурова предлагает новый вариант интерпретации национального, имеет свой взгляд на страницы истории и культуры казахов, приближая и актуализируя их содержание в реалиях сегодняшнего дня», – пишет исследователь Г.Ураевская, характеризуя особенности творческого подхода композитора к созданию музыки [2, с. 30]. И «Музыка для флейты и фортепиано» не является в этом смысле исключением. В этом произведении композитор воспроизводит дух национальной эпической образности. Смысловую концепцию произведения можно связать с изображением процесса становления степного героя-батыра, его взросления и обретения качеств, характеризующих зрелого воина – силы, отваги, мудрости. Создав образно конкретную музыку, автор при этом избегает столь же конкретного жанрового определения своего произведения и не дает программного подзаголовка. Он обозначает сочинение как «Музыка для флейты и фортепиано», следуя в этом отношении по пути Б.Бартока, создавшего «Музыку для струнных, ударных и челесты», С.Губайдулиной с ее «Музыкой для флейты, струнных и ударных» и «Музыкой для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского», В. Полевой – автора «Музыки для струнных, ударных и флейты». В этом же ключе обозначены «Музыка для хора флейт» Крейга Бакалиана, «Музыка для оркестра» Ли Чена, «Музыка для флейты, гобоя и виолончели» Вивиана Файна. Аппелляция в заголовке произведения к исполнительскому составу, как правило, – нетипичному, в сочетании с общим понятием «музыка», смещает смысловые акценты в плоскость темброво-звуковой выразительности, которая и становится основным носителем музыкального содержания. При этом это содержание не имеет жанровых ограничений и потенциально безгранично по смысловому диапазону.

В «Музыке для флейты и фортепиано» С.Абдинуров, в целом, следует традиции, сложившейся в произведениях типа «музыка». В центре внимания пьесы находится тембровая характеристичность

флейты, ее большой темброво-колористический потенциал, которые выступают основным носителем образа и доминирующим выразительным средством в его создании. Европейский академический музыкальный инструмент – флейта – трактуется как традиционный казахский, причем не только в его духовой разновидности (саз-сырнай, сыбызгы), но и как струнно-смычковый (кыл-кобыз). На это однозначно указывают авторские ремарки, выставленные композитором в нотном тексте, где указано, что флейта должна звучать «имитируя кобыз» или «имитируя сыбызгы».

Несмотря на то, что казахские народные инструменты – струнно-смычковый кыл-кобыз, духовые саз-сырнай и сыбызгы – имели весьма ограниченный по сравнению с однотипным европейским академическим инструментарием звуковой диапазон, в многовековой практике их бытования сложились сферы их использования и были выработаны многообразные приемы звукоизвлечения и штриховой техники. Скольжение пальцев по струнам кобыза имитировало вой волков, а мягкое нажатие на гриф подушечкой пальца – ощущение полетности; изображение завывания ветра или пения птиц было типично для сыбызгы. [3, с. 8] Саз-сырнай употреблялся преимущественно в детских забавах и развлечениях. Тембровые характеристики народных инструментов тесно связаны с материалом изготовления и формой инструментов. Для кыл-кобыза – это цельный кусок дерева, верхняя дека инструмента обтягивалась верблюжьей шкурой. Две струны из конских волос при задевании смычком, изготовляемом также с помощью конского волоса, издавали хрипловатый и несколько гнусавый звук, напоминающий человеческий голос. Для сыбызгы – это тростник или дерево: музыкант вдует воздух в утолщенный конец инструмента полужакрытым ртом, причем, слегка издает звук и голосом, в результате чего слышится мягкий гул [3, с. 20]. Для саз-сырнай – детского инструмента малого диапазона – это глина.

В рассматриваемой пьесе С.Абдинурова европейская флейта каждый раз должна менять свой звуковой облик и выступать в роли народных инструментов. Смена тембров в процессе становления интонационного материала происходит в соответствии с этапами развития основного эпического образа. Их можно уподобить сложившейся в казахской традиционной культуре возрастной циклизации, которая подразумевала наличие определенного круга музыкальных жанров и инструментов, характерных для каждого конкретного возрастного периода. Детство – это колыбельные и детские песни, детские инструменты (саз-сырнай, ускирик, тастауык, шанкобыз). Юность и молодость – это

любовные песни и кайым-айтысы, сыбызгы и домбра. Для зрелости и опыта характерны песни-размышления и назидания, айтысы и эпические произведения, а также кобыз – священный инструмент, использовавшийся в практике шаманов-баксы и сказителей – жырау.

Партия флейты в «Музыке для флейты и фортепиано» С.Абдинурова, как носитель эпического образа, меняет свое темброво-звуковое обличие в соответствии с этапами и событиями в жизни героя-батыра. Первое знакомство с ним во вступлении выдержано в темброво-регистровой окраске саз-сырная (детство). В среднем разделе включается тембровая имитация кобыза. Мелодия напоминает плач матери, провожающей своего сына на битву. Дальнейшее звучание флейты в сыбызговом формате создает образ молодого батыра, готового к боевым сражениям и походам: характерный кюевый ритм вводит слушателя, а атмосферу проходящей битвы, представленной в кульминации. Плачевой тематизм, который звучал в среднем регистре с ремаркой «имитируя кобыз», возвращается. Но в финале он звучит в высоком регистре – во второй и третьих октавах, на диминуэндо и растворяется на нюансе *pppp*.

Рассмотрим описанные этапы более подробно с акцентом на задачах исполнителя, создающего основной художественный образ.

Вступление *Andantino cantabile* основывается на свободном порыве мелодии в партии флейты (*ad libitum*). С первых тактов произведения устанавливается типичная для народной музыки ритмическая свобода, создающая ощущение импровизационности высказывания. Тембровая линия солирующего инструмента близка к звучанию народного инструмента саз-сырная. Характерно обилие мелизмов, мелодия развивается во второй октаве, звучание флейты мягкое, легкое и игривое:

Пример № 1

Flute

Andantino, Cantabile
ad libitum

6

В основном разделе – *Maestoso* – партия солирующего инструмента имитирует звучание сыбызгы и кобыза. Импровизационность, свойственная народному музицированию, сохраняется за счет отсутствия темповых градаций:

Пример № 2

22 (имитируя кобыз)
 25 (имитируя сыбызгы)
 30

Звук кобыза, как известно, имеет своеобразный гнусавый, и даже злоеший характер, отчасти напоминающий тембр флейты в первой октаве. Применение исполнителем вибрато в нижнем регистре придаст звучанию классического инструмента загадочность и мистичность, которые присущи кобызовой звучности [4, с. 20].

Простая конструкция сыбызгы дает особо трепетный, «природный» тембр инструмента и богатые обертоновые призвуки. Для максимального сходства звучания флейты с народным инструментом музыканту следует во время исполнения использовать голос [5, с. 116]. Так, благодаря заимствованному исполнительскому приему, может быть достигнут эффект мягкого гула, аналогичного звучанию сыбызгы. (Пример 2)

Развитие мелодической линии в партии флейты сопровождается усложнением ритмического рисунка. В кульминационном разделе присутствует сопоставление двух образно-тематических пластов: национального и современного. Образная сторона произведения, связанная с традиционной культурой, переходит в партию фортепиано. Флейтовое развитие связано в этом фрагменте с виртуозными приемами исполнения, вызывающими некоторые технические сложности: резкая смена тесситуры, обилие пассажей, октавные скачки. Все это требует от исполнителя хорошей профессиональной подготовки.

Частое использование в динамизированной репризе современных

технических приемов, таких как *frullato*, флажолеты, смена динамических оттенков, – все это возвращает слушателя к классическому звучанию флейты.

Таким образом, в «Музыке для флейты и фортепиано» основной акцент делается на темброво-колористические возможности флейты. Она трактуется в новом ключе, представляя перед слушателем не только и не столько как классический инструмент, сколько как потенциальный носитель народно-тематической образности и звучности. Автор ставит перед исполнителем непростую задачу: искусно владея тембровой палитрой красок, максимально приблизиться к звучанию казахских народных инструментов. Тембровая «перекраска» звука является ведущим звеном в раскрытии композиторского замысла. Основываясь на этом приеме, флейта перерождается, представляя в совершенном новом для европейского инструмента звучании.

Список использованной литературы:

1. Абдинуров С. «Музыка для флейты и фортепиано». Рукопись. – Алма-Ата, 1990.
2. Ураевская Г. Особенности баянного творчества Серикжана Абдинурова. – Астана: Мастер По, 2012. 89 с.
3. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк – Пресс, 2001, С. 8, 20.
4. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк – Пресс, 2004, С. 20
5. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк – Пресс, 2002, С. 116.

М.ОМАРОВТЫҢ «ГҮЛДЕНГЕН АСТАНА»: АЛЫТ РЕПЕРТУАРЫН КЕҢЕЙТУ МӘСЕЛЕЛЕРІ АЯСЫНДА

Серкебаева А.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
профессор Альпеисова Г.Т.*

*Альт - философ аспабы, аздап қайғылы және тыныш. Альт
әрқашан басқа аспаптарға көмектесуге дайын, бірақ ешқашан өзіне
арнайы назар аудармауға тырысады
Альбер Лавиньяк*

Альт – ішекті аспап, симфониялық оркестр, квартет, камералық ансамбльдерде өзінің ерекше орны бар. Альт, барлық аспаптардың ішіндегі ең көнесі болып саналады. Оның пайда болу уақыты XV-XVI ғасырларға жатады. Аспап қазіргі заманғы нысанға сай кейпін алғашынан алған. Үздік дизайнын итальяндық шебер Антонио Страдивари әзірлеген.

Жеке орындаушылар көбінесе классикалақ үлкен өлшемдегі аспапта өнер көрсетеді. Жеке аспап ретінде альт сирек қолданылады. Бұған себеп шағын репертуар ауқымы болып табылады. Дегенмен, Юрий Крамаров, Ким Кашкашян, Юрий Башмет, Вадим Борисовский, Рудольф Баршай, Фёдор Дружинин сияқты жақсы альтистер бізге танымал.

Орындаушылық өнерінің тарихында, тіпті, әйгілі музыканттар ойнап, альт аспабын игерген. Әдетте ол музыканттарда үлкен тербеліс, ірі денелі, қолдарының саусақтарының созылуы жақсы болған. Ұлы композиторлар, И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен, А.Дворжак, Б.Бриттен, П.Хиндемит альт аспабында ойнаған. Әйгілі скрипкашылар Дэвид Ойстрах пен Никколо Паганини бұл аспапты жетік меңгерген. Г.Берлиоз айтуынша: «Өзінің тамаша дыбысына қарамастан, оркестрдағы альт аспабы көп уақытқа дейін жеке аспап ретінде қаралмады» [1, б. 9].

Әдетте, альт аспабын ерте жастан бастап үйретпейді, арнайы мектептердің жоғарғы сыныптарында, немесе колледжге түскеннен кейін ғана ойнауға болады. Кей кезде жоғарғы оқу орнында да, скрипка аспабынан альт аспабына ауысып жатады.

Қазіргі таңда, альтқа арналған белгілі бір репертуар қалыптасты, соның ішіне қазақ композиторларының шығармалары мен қазақ әндері мен күйлерінің өңдеулері еніп келеді. Солардың ішінде, атақты

А.Жұбановтың «Ариясы», «Романсы», М.Төлебаевтың «Поэмасы», А.Жұбановтың күйі «Жезкиік», К.Күмісбековтың «Поэмасы», Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» балетінен соло, Е.Брусиловскийдің «Бозайғыр» сюитасының финалы, Е.Рахмадиевтың «Сонатасы», Ғ. Жұбанованың «Жеке алытқа арналған 4 пьесасы», М.Сағатовтың «Күйі», С.Туякованың «Керуен» шығармаларын атап өтуге болады.

Алыт аспабына арналған қазақ шығармаларының ауқымы көп емес. Жас музыканттар мен студенттердің қазақ композиторларының шығармаларын көбірек ойнасын деген мақсатпен, арнайы алыт аспабына жазылған «Ертіс өңірі» композиторлар Одағының мүшесі, Мұратбек Құрманұлы Омаровтың «Гүлденген Астана» пьесасын енгізгіміз келіп отыр.

Семей қаласының тумасы, Семей өңіріне танымал сазгер, білікті ұстаз, М.Омаров 1955 жылы 11 ақпанда Үржар ауданындағы, Қызыл ту ауылында дүниеге келген. Анасы Мәруа керемет саңғырлаған дауысқа ие болған жан еді. Ал әкесі Құрман, музыкаға жақын болмаса да, тұқымдары домбырамен ән айтуды жақсы көрген. Туған ауылында 1962 жылы мектеп табалдырығын аттап, тоғыз сынып білім алады. Ал 1970 жылы Семей қаласындағы С.Сейфуллин атындағы №1 мектеп интернатына келіп оқуын жалғастырады. Интернатты бітіргеннен кейін Мұқан Төлебаев атындағы музыка училищесіне кларнет сыныбына оқуға түседі. Сол жылдары өзінің музыка деген махаббаты ашылады. Фортепиано аспабын жақсы меңгергеннен кейін, ойына небір жақсы әуендер келіп, нотаға түсе бастайды. Тек қана, 1979 жылы оқуын жалғастыру мақсатында Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясына түскен шағында еркін музыка жазуға көшеді. Консерваторияда әйгілі музыканттармен тасынып, сол кездегі ректор Ғазиза Ахметовна Жұбанова композиторлық жадысында үлкен әсер қалдырды. Белгілі қазақстандық музыкатанушы Г.Б.Абдрахманның айтуынша «Қазақстандағы заманауи әуесқой әнші өзін-өзі дамытудың ең маңызды функцияларын және қазақтың дәстүрлі әндер формаларын жаңа әлеуметтік- мәдени дағдайында жүзеге асырады және ұлттық ән мәдениетінде терең тамырға ие. Ол халықтың ән-коммуникациясының алғашқы кәсіби формаларын синтездейді» [2, б. 291]

«Қанша уақыт өтсе де, өзінің туған жерге деген ыстық ықыласын үзбей келеді. Мұратбек ағаның атамекеніне арнаған, сол сияқты лирикалық, патриоттық әндердің легін бүгінде тағы да бірқатар жаңа әндер толықтырды» [3, б. 292]. М.Қ. Омаров ірі жанрларда, камералық жанрларда біршама шығармалар және көптеген әндер жазды. Солардың ішінде, Астанамыздың 20-жылдық мерей тойы қарсаңында алыт

аспабына арналған «Гүлденген Астана» атты пьеса дүниеге келді.

Альт аспабын үйреніп келе жатқан жас музыкантқа пайдасы тиетіні анық. Скрипкадан кейін альт аспабына үйренген кезде, өзіндік қиындықтар пайда болады. Саусақ аралық созылым, альт дыбысының күңгүрт ырғағына, оң қолды смычок бойымен жүргізу, аспаптың мойнының ұзындығына, гриф бойының кеңдігіне бейімделу керек деген сияқты ыңғайсыздықтарға үйрену үшін, қазақ композиторларының, қазақ шығармалары арқылы үйрену өте пайдалы деп ойлаймын. М. Омаровтың бұл шығармасын тыңдағанда Астанымыздың гулдей жайнаған бейнесі, алдыңғы елдер қатарына қосылу талпынысын, жаңа, әдемі, әсерлі, Астанамызды жаңа қырынан елестетуге болады.

Жаңадан аспапты игеріп, көздерін алыт кілтіне үйреніп келе жатқан, жас музыканттарымызға пайдасы мол шығарма. Біріншіден, бұл шығармада ішектер арасындағы секіртпелер өте байсаң, екіншіден қол аралық созылымға пайдасы мол, үшіншіден аспаппен танысуды, үйренуді, қазақ шығармасынан бастағанға не жетсін.

Шығарма үш бөлімді. Бірінші бөлім Аллегро ырғағында, тез, жылдам, шығарманың басынан бастап белсенді ырғақ беріледі. Шығарманың бастапқы нотасынан бастап-ақ мерейлі көңіл куй, нақты ритмнің әсерінен темпке бірден ену, және оны ұстау қиындыққа соқпайды. Бұл ырғақты қозғалыстар жаттығу ретінде өте пайдалы, және нотаны беттен оқу мақсатында уйреніп келе жатқан жас буын студенттеріне жақсы бастау береді. Барлық бірінші бөліктегі акценттерді оң қолдың көмегімен смычоктың ортасынан жоғарғы бөлігіне дейін кішкентай қозғалыспен орындаған жөн.

Пьсаның ритмі Құрманғазының Балбырауын күйіне жақын. Және бұл ритм шығарманың басымдық жағында кездеседі.

Viola

Гүлденген Астана

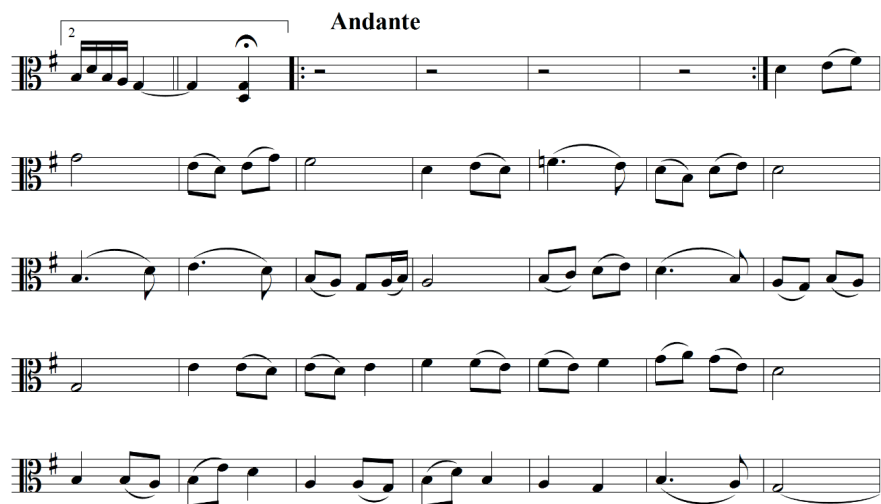
М. Омаров

Allegro

§



Ортаңғы бөлімі – анданте – әдемі, әсерлі нәзік әуен, қазақ лирикалық мәнерлі әуендеріне жақын.



Үшінші – қайталама бөлім – өте салтанатты, қуанышты бөлім. Әуенінде жоғарғы тоника бекітіледі. Бір ұзақ және екі кіші ұзақтықтар ырғағы соңғы салтанатты бөлімдерге тән штрихы қолданылған.



Акценттер бірсарынды легатоға ауысады, оларды саусақтардың жеңіл қимылымен смычоктың кішігірім бөлігінде орындау керек.

Еліміздің гүлденген шағында, «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» бағдарламасының аясында, қазіргі таңда музыканттардың орындаушылық репертуары тек еуропалық емес, ұлттық шығармалардан тұрса, нұр үстіне нұр болатын еді. Елбасымыздың айтуынша «Болашақта ұлттың табысты болуы оның табиғи байлығымен емес, адамдарының бәсекелік қабілетімен айқындалады. Сондықтан, әрбір қазақстандық, сол арқылы тұтас ұлт ХХІ ғасырға лайықты қасиеттерге ие болуы керек. Мысалы, компьютерлік сауаттылық, шет тілдерін білу, мәдени ашықтық сияқты факторлар әркімнің алға басуына сөзсіз қажетті алғышарттардың санатында» [4]. Осыған орай, М.Қ. Омаровтың алыт

аспабына арналып жазылған, орындаушылық тұрғыдан көптеген талаптарға сай, «Гүлденген Астана» пьесаның алатын орны ерекше.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Понятовский С.П. История альтового искусства. – М.: Музыка, Москва 2007. – 335с., ил., нот.
2. Абдрахман Г. Современное самодетельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы, 2002. – 176 с.
3. «ҚазҰӨУ-нің 20 жылдығына байланысты «VII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДЕГІ ҒЫЛЫМИ ТӘЖІРИБЕ: ПРОБЛЕМАЛАРЫ, ТӘЖІРИБЕСІ, КЕЛЕШЕГІ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары. – Астана, ҚазҰӨУ, 2018. – 504б. – қазақша, ағылшынша, орысша.
4. <https://egemen.kz/article/nursultan-nazarbaev-bolashaqqa-baghdar-rukhani-zhanhghyru>

ҚАЗІРГІ ҚОҒАМДАҒЫ КИЕЛІ КҮЙ ӨНЕРІНІҢ ҚҰНДЫЛЫҒЫ

Тажибоева Г.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ доценті Кузбакова Г.Ж.*

Қазақ басқа халықтарда кездесе бермейтін небір ғажайып өнер түрлерін игерген. Суырыла сөйлесе, көпті аузына қаратқан шешен, қарасөздің қаһарымен талайды қамыстай қалтыратып, мейірлене сөйлесе, бүкіл жан әлемінің жылуы мен шуағын тіл ұшынан төккен халқымыз ұрпақтан ұрпаққа жетіп келе жатқан киелі өнерлерді қадірлеп келеді. Тарихы терең, арнайы зерттеуді қажет ететін сан алуан өнер түрін табиғат осы бір өнерсүйер ұлтқа төгіп бере салған. Ол – күй өнері, ол – шешендік сөз өнері. Басқа өнер түрлерін сөз етпестен бұрын осы күй өнерінің тарихы жайында білудің өзі ұрпаққа өнегелі іс болары анық.

Елбасымыздың «Рухани жаңғыру» бағдарламасы аясында ұлттық құндылықтарымыздың арғы-бергі тарихына көз жүгіртіп, талай рухани жаңғыруларға ие болдық. Бұл да өнер саласындағы тыңдаушының эстетикалық талғамын арттыру арқылы, психологиялық жай-күйін қалыптастыра отырып, мәдени мұраларды дәріптеуге шақырады және қалыптастырады.

Күй – жоғары талғамды, терең танымды қажет ететін өнер. Күй жанры бар халық – әлемдегі ең бір сезімі сергек, ойы ұшқыр, жан дүниесі өте бай халық.

Күй өнері – қазақ халқының ең басты рухани байлығының, жан дүние байлығының ең бір киелі, қасиетті түрі. Бұрынырақта еліміздің оңтүстік батысындағы Арал-Шалқар өңірінде ауылдағы ірілі-уақты той-томалақтарда, көпшіліктің басы қосылып бір үйде мәслихат, мәжіліс құрып отырғанда ортаға ауылдың бір күйшісін алдыртып, күй тыңдайтын. Бұл аймақта екінің бірі дерлік не домбырамен ән салып, не күй тартатын. Сонда сол шалдардың ішіндегі ең бір әу деп ән салмайтыны, дың еткізіп домбыра тартпайтынының өзі күйдің ырғағына беріліп, көзін тарс жұмып алып, анда-санда «беу, дүние-ай» деп қойып, енді бірде екпіндеткен, дауылдатқан, жауға қарсы аттандаған ереуіл күйлерге еліріп, отырған орнынан қопандап түрегеп кете жаздайтындары туралы талай естігенбіз. Бұл адам жанына, сезіміне зор әсер ететін құбылыс. Оның сырын мән бермей тыңдаған адам түсіне бермейді.

Күй дегеніңіз – қазақтың бүкіл тарихының шежіресі, жүрек лүпілінің жазбасы, жабырқаса мұңдасы жұбататын, жадыраса сырласы марқайтатын өнер. Күй тарихта қосыла алмай арманда болған қос жүректің өкініш пен өкіске толы үздіккен үні, қайғы-қасіретке душар болса, зары мен мұңының, азаттық пен еркіндік үшін қан кешіп, жан беріп, жан алысқан арпалысқа толы сәттерінің ең шебер, ең бір сырлы шежірешісі болып келді. Бүгінгі күні де күй өнерінің осындай құдіретін түсіне біліп, жоғалтып алмауымыз керек. Тәуелсіздік туралы, алаштың бақыт мекеніне айналған Астана жайында, жаңа заман хақында жазылып, нотаға түсірілген замануи күйлер де көкейге қонымды-ақ [1, б. 720].

Бүкіл түркі тілдес халықтардың ұлы бабасы атанған Қорқыт атамыздан бастауын алған өлшеуі жоқ өлмес мұраға ие болған кешегі Сыр сүлейлері: Тұрмағамбет, Жиенбай жырау, Кете Жүсіп, Шораяқтың Омары, Оңғар жырау, Сәрсенбай жырау, Шамшат Төлеповалар, бүгінгі Алмас Алматов, Б.Рүстембеков тәрізді таланттар халық арасынан шығып, халқын әнмен, жырмен тербеп, ойын оятқан, сезімін сергітіп, рухани биіктерге бастаған.

Рухани байлықтың таусылмас кеніне, кәусар бұлағына айналған жыраулық дәстүр тарихшылар мен археологтардың, әдебиетшілер мен этнографтардың, фольклоршылар мен музыка зерттеушілерінің назарынан тыс қалмай келе жатырғанына таң қалуға болмас. Сан-салалы қазақ өнерінің көп қырлы яғни синкреттік қалыпта дамыған жыраулық дәстүрдің көмеймен жырлау үлгісі алтай, тува, якут, өзбек, әзірбайжан, түркімен т.б. көптеген халықтардың, түркі тектес ұлттардың барлығына ортақ. Ал, бұл дәстүр бүгінгі таңда еліміздің Сыр бойында ғана сақталған.

Қазір небір ұлы далада өмір сүрген ұлылардың ой-санасы мен ұшан-теңіз ұлағатқа толы, өне бойы махаббат тұнығынан, адамзат атаулымен бірге туып, бірге өлетін зар мен мұңнан тұратын, шабыттанса шартарапқа шадыман шаттықтың шуағы мен шұғыласын шашып, әр алуан күйге түсіретін осынау ұлы өнердің өз еліндегі жағдайына қарап отырғанда талғамы биік, талантты ұрпақ алдындағы данагөй қария көз алдыңызға келеді. Осындай киелі өнер-күйді өзінің ең жақын сырласы, жанын ұғар ең жақын тыңдаушы да жоқтаушысы да қазақ, яғни қазақ деп аталатын басты тыңдарманынан айырылып қалмауымыз қажет.

Күй құдіретін танытар Қазақстанда Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрі бар. Бұл оркестр басқа елдерде өнер көрсетіп, үнімен аспан астын дүбірге толтырып жүргені мақтаныш. Домбыра тарихы да қызықты.

Арқа, Жетісу, Қаратау өңірлерінде кең тараған домбыраның тұрқы қысқа, мойыны жуантық, шанағы бұрышталып шабылады. Жалпы көпшілік қаталықтан қалақ домбыра деп айдарлап кеткен бұл аспаптың көне түбірлік аталуы – қыпшақ домбырасы болуы мүмкін (Әл-Фарабидің «Музыканың үлкен кітабы» атты трактатында сипатталатын гипжак аспабының түбірі – қыпшақ) [5, б.430] бұл шертпе күй тартуға қолайлы тоғыз пернелі аспап. Қазақстанның Батыс өлкесі мен Сыр бойында тараған мойыны ұзын, алмұрт пішінді домбыраның көне түбірлік аталуы – оғыз домбырасы деген ұйғарымға жақын, он екі пернесі бар, негізінен төкпе күйлер тартылады. Домбыраның бірінші байланатын пердесінің оғыз перде (соль диез) аталуы тегін емес, шабылуы да дутар аспабына ұқсас. Қазақстанның шығыс өңірінде кең тараған домбыра – алтай домбырасы деп түбірленеді, ол үш ішекті, жеті пернелі, көбінесе желдірме екпінді шертпе күйлер тартуға ылайықталған. Аспаптың бұл нұсқасы мұңғұл тектес ұлттардың арасына кең тараған топшұрға келіңкірейді, үні де көмей (хоомэй) мәдениетіне жуық. Осы аталған домбыралар қазақтың аймақтық күй мектептерінің айқындаушы десе де болғандай, әрбір түріне ылайық жинақталған күй қоры да мұны растайды. Бұл атаулардың тарихи негізі болғанмен домбыраның біртұтас аталуы көп қисынды, біз аспаптың туыстас халықтармен бірге жасасқан табиғаты мен сипатына қарай әрі қазақы күйшілік мектептерін нақтылау мақсатын көздейміз және домбыраның осылайша шартты түрде бөлінуін С.Өтеғалиеваның зерттеуіне сүйене келтіріп отырмыз [2, б. 39]. Домбыра атауларының бұлай бөлінуі қазіргі құлаққа түрпідей тимес үшін түсіндірме бере кеткен жақсы. Шындағында, домбыра тек қана қазақтың ғана аспабы емес, оның басқа ұлыстар мен ұлттарға да ортақтығы жоғарыда айтылды. Профессор Ә. Мұхамбетова бұл жөнінде мынадай талдау жасайды: «За различиями в конструкции инструментов стоит различие двух крупнейших стилей в домбровой музыке: стиля токпе, распространенного в районах Западного Казахстана и стиля шертпе, распространенного на востоке и юга республики. Различие этих стилей не есть различие в уровне развития, на наш взгляд, оно обусловлено генетически и носит качественный характер. Различные стили в результате развитие традиций различных народностей вошедших в состав казахов. Стиль токпе близок музыке туркмен, каракалпаков, шертпе–родственен музыке тюрков Алтая, Сибири» [3, б. 328]. Ә.Мұхамбетова күйдің стилінің туындауы арқылы домбыра аспабының қазақ ұлтын құраған басқа ұлыстарға тәніктігін дәлелдейді, яғни домбыра аспабының құрылысы мен үн шығару мүмкіндігі қазақпен туыс халықтардың бәріне ортақ.

Қазіргі уақытта қазақтың ұлы мәдени мұрасы – күй өнерінен алыстап бара жатқанымыз замана шындығына айналмаса екен деп тілейміз. Егер қазақ ұлты өзінің ататегінен қанына сіңген күй өнерін Батыстық өнерлердің кері ықпалынан сақтай алса, төл өнеріміз өміршең болады. Радио мен теледидар арқылы әртүрлі мерекелерде, той-томалақта «Сарыарқаны», «Көңілашар» мен «Адайды» бір-екі рет оркестрмен дүбірлетіп өте шығу өнерді насихаттау емес. Ол қазақы тыңдарманды алдарқату ғана, ал ол бір сәттік көрініс қана емес, қазақтың ұлттық мәдени мұрасын ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп, сол ұрпақтың қазақы жан дүниесін басқамен былғамаудың бір жолы күй өнерін кеңінен насихаттау болуы тиіс. Жүздеген, мыңдаған жылдар бойы, тіпті беріректен бастағанның өзінде Қорқыт баба ғұмыр кешкен дәуірден бері қазақтың жансерігі болып, әрбір қуанышы мен ренішінің, арманы мен мүддесінің, жүрек лүпілінің жазбасындай болып келе жатқан қобызбен, домбырамен тартылатын әр күйдің шығу тарихы бар екенін де бүгінгі екі қазақтың бірі біле бермейді. «Балбырауын» деген күйді Құрманғазы Браун деген әлде графтың балына арнап шығарған екен деген мәлімет те бар. Бұл мәліметтің анық-қанығы зерттелуі тиіс. Яғни күй өнері әлі де мұқият зерттеуді қажет ететін ізгі жұмыс деп білеміз.

Әртүрлі айтылатын «Көбік шашқан», «Қайран шешем» мен «Аман бол, шешем, аман бол», «Нар идірген» күйлерінің шығу тарихын да жіті зерттеп, тыңдарманға анық ақпарат жетуі тиіс.

Күйшілер заманында өзі тартып отырған күйдің әр сәтін әңгімелеп те отыратын болған. Мысалы, Арал, Шалқар өңірінде өмірден озған Бақыт Басығараев, Мергенбай Науанов деген күйшілер солай күйлердің шығу тарихын тыңдарманға айтып отыратын болған. Әсіресе, «Жем суының тасуы», «Шыныаяқ тастар», «Адай» күйлерін тартып отырып: «Міне, толқын жағалаудағы жарлауытқа соғып жатыр, міне, бір уыс топырақ суға шолп етіп құлап түсті» немесе «Адайдың» үшінші бөліміне келгенде «ал енді адайлар мен орыс әскерлері қырылысып жатыр» деп ара-тұра айтып қалып отыратын еді. Бұл жас күйші-тыңдармандар үшін құнды дерек болып, құлағында қалары анық.

Иә, күйді қазақтың екінші тілі десе де болады. Күй – махаббат, күй құлдықтың зары мен мұңы, азаттықтың, еркіндіктің жаршысы. Күй бірде «Сарыжайлаудың» салқын лебі, жасыл жазирасы болып көсілсе, бірде «Сылқылдақ» болып үкісі бұлғаңдаған бұраңбел бойжеткендей сылаң қағып шыға келеді. Ал небір от ауызды, орақ тілді шешен, ділмарлар, Шыңғыс ханға баласы Жошының өлімін естіртуге тілі жетпегенде «ақсақ құлан шошыған, хан ием-ау, хан ием, түсінбейсің бе

осыған» деп естіртіп берген де «Ақсақ құлан» күйі еді ғой.

Қазанғаптың «Шыныаяқ тастар» деген күйі бар. Ол былай: Қазекем бір үйде қонақ болып, дастарқан басында күй тартып отырады. Шай құйып отырған келіншектің күйді беріле тыңдап, әбден елтігені сондай, күйшінің кесесіне шай құюды ұмытып, домбыраға телміріп отыра береді. Сонда домбырашы күйден жаңылып қалмайын деп алақанын дастарқанның үстіне қойып, «шай күй» дегенді ымдап түсіндіріпті. Ол қашан қолын дастарқанға қойып, қайтып әкеп ішектерді қағысын жалғастырғанға дейін домбыраның үні үзілмей, күйді перне үстіндегі саусақтары жалғастыра берген екен. Күй содан «Шыныаяқ тастар» аталыпты деген қызықты мәлімет бар.

Қазақтың домбырасы түркі-монғол (арғы атасы – ғұн) мәдениетінің меншігі, тамыры тарихқа терең жайылған, байырғы аспап. С.Өтеғалиева Орталық Азиядағы танбур текті аспаптарды үш топқа бөледі: Сібір-Алтайлық, Ортаазиялық, Таяушығыстық [2, б. 234].

Күйді кез келген өнерпаз нотаға қарап орындай бере алмайды. Ол терең талғампаздықты, шынайы сезіммен орындауды талап етеді. Орындалу ерекшелігі дегеніміз – күйші күйдің әр бөлімін, әр сәтін жүреппен, бүкіл жан сезімімен түсініп, іліп қағатын жерде іліп, күреп қағатын жерде күреп алып, қажет жерінде су жорғаны сипай қамшылағандай қолы шанаққа тиер-тимес қып, қысқасы, күйдің әр тұсын соған сәйкес алуан-алуан қағыспен орындау.

Қазақ халқы барда жойылмайтын, қазақ күйшілері барда орындала беретін киелі «Адай», «Сарыарқа», «Жекпе-жек» күйлері – тыңдаған жанның жүрегін сыздатып, сай-сүйегін сырқыратып, қазақ ұлығының басынан өткен жағдаяттарды қозғайтын, өте сыршыл, өте мұнды, небір арманшыл кеудені аһ ұрғызатын терең ойға құрылған сырбаз күйлер.

Қазанғаптың «Торыаттың бөгелек қағуын» олар «Боз жорғаның бөгелек қағуы» деп аталып жүрген күйі тыңдарманның құлағына жағымды естіледі. Ал «Қыз Жібек» фильміндегі Н.Тілендиевтікі делініп жүрген «Жекпе-жек» деп аталып жүрген күй – біз білетін «Күй шақырыс» деген күйдің сәл өзгертілген түрі деген ақпарат бар [6].

Айта берсек, күй тарихы, күй тағдыры туралы әңгіменің шет-шегі жоқ. Бір ғана Дина Нұрпейісованың күйлерін осы төңіректе түгендеп шығу үшін талай-талай ғылыми да, көркем де дүниелер жазылуы мүмкін. Ал Қазанғаптың 62 «Ақжелеңі» – тұтас бір тарих [5, б. 430].

Жастайынан домбыра тартып, ел ішіндегі күйшілердің әңгімелерін тыңдап, бір-екі оркестрге қатысқан кісі күй өнерінің киелі де тарихын жеткілікті жеткізе зерттей алмайды және толыққанды күйшімін деу де артық.

Біздің айтпағымыз, бүгінде қазақтың ұлттық, яғни дәстүрлі өнерінің, оның ішінде күй өнерінің қадірін кетіріп алмай, жұртшылықтың, өнер адамдарының қаперіне салу ғана. Оның басты себебінің бірі Қазақ елі Тәуелсіздік алған жиырма алты жылдан бері заманымыздың теледидар, радио сияқты ең қуатты ақпарат құралдарында негізінен эстрада өнері дәріптелуде. Ұлттың күй өнері сияқты туындылары насихатталып, ұлттық өнер жандана түссе рухани жаңғыру болмақ.

Күй өнерін түсіну үшін әрбір қазақ тыңдарманы өз ана тілін жетік игергені, меңгергені абзал. «Өнер алды – қызыл тіл». Ал Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясынан бастап, музыка мектептеріне дейін көбіне-көп скрипка, фортепиано сияқты батыстық музыка аспаптарына күйден гөрі көбірек көңіл бөлінетіні – жасыруға келмейтін жайт. Жапонияда ана тілін білмейтін адам жапон деп есептелмейді. Ал біз қазір қазақша білмейтін адамға киелі өнердің құдіретін түсін, тыңда деу артық және қиындыққа соғары анық.

Ал бүгінгі жас өрендеріміз ұлттық дәстүрлі мәдениеттен алшақтап, бірыңғай даңғаза, батыстық, орыстық үлгідегі музыкаға ғана ден қойып, күй атаулыға мұрын шүйіре, тіпті жатырқап қарайтыны – өте қорқынышты жағдаят. Өйткені жастайынан қазақы дәстүрлі ән мен күйдің кәусарынан сусындамай, өзге елдің даңғаза әндерін тыңдап өскен жастарды қазақ халқының болашағы деу – үлкен қате. Олардан өз ұлтын, өз елін сүйетін шынайы ұлтшыл, отаншыл азаматтар шықпайды және мәдениет атаулының бәрі бірдей пайдалы, мәдениет бірін-бірі байытады деу көкейге қонбайды. Себебі қай халық көп, қай мемлекет күшті болса, сол халықтың, сол мемлекеттің мәдениеті өзі келген екінші бір мемлекеттің мәдениетін жұтып қояды. Біз түгіл, алпауыт Американың өзінде өзге бір елдің мәдениетін уағыздау, насихаттау мемлекеттік сатқындық деп есептеледі.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Ұлттық энциклопедия / Бас. Ред. Аяған Б. – Алматы, 2003.
2. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира. 234 б.
3. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: 2006.
4. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
5. Әл-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. – Алматы: Ғылым, 1993.
6. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
7. Сейдімбек А. Қазақтың күйшілік өнері. – Астана: Күлтегін, 2002.

К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СУДЬБЫ ОПЕРЫ К.СЕН-САНСА «САМСОН И ДАЛИЛА»

Тусбулатова З.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж*

Выдающийся французский композитор Камиль Сен-Санс (1835-1921) – симфонист, автор пяти симфоний, оставил после себя также свыше десяти произведений для музыкального театра. Но лишь одно из них удержалось в репертуаре. Это – опера «Самсон и Далила» на библейский сюжет, которую композитор создавал одиннадцать лет – с 1866 по 1877 годы.

В произведении Сен-Санса использована та же сюжетная канва, что и в известной оратории Генделя, но несколько в иной трактовке. «Самсон и Далила» – библейская история о борьбе за свободу, соблазнах и женском коварстве. Молодая филистимлянка Далила выдает врагам главную тайну борца за свободу иудеев. Секрет, который выдал влюбленный в нее Самсон, состоял в рассказе о его силе, заключенной в волосах.

Опера считается лучшей в творчестве композитора Сен-Санса, и имеет интересную исполнительскую судьбу. Известный ветхозаветный сюжет этого сочинения, который был камнем преткновения для постановки, в настоящее время до сих пор приносит славу Сен-Сансу. Филистимляне изгнаны иудеями. В ответ Далила, девушка из изгнанных, знакомится с богатырем Самсоном, предводителем иудеев. Могучий Самсон, которому все по плечу, не в силах устоять перед чарами коварной соблазнительницы. Далила узнает, что сила Самсона в его волосах, и ночью, когда герой засыпает, остригает их. Самсон теряет силу, филистимляне его побеждают и ослепляют. Но Самсон собирает последние силы и обрушивает храм, под обломками которого погибает и он, и его пленители. Опера Сен-Санса, ее идея, драматургия, трактовка главных героев, образно-эмоциональная сфера соединила классические тенденции и романтическую поэтику.

Как классик ораториального жанра, Сен-Санс стремился передать, прежде всего, героический дух библейского сказания. Так, в центре его внимания оказываются не «погрязшие в пороке филистимляне, но страдающий иудейский народ, возглавленный могучим Самсоном на освободительную борьбу» [1]. У Сен-Санса же опера представляет собой не драматически-конфликтное действие, а скорее «...ряд красочных

картин, где удача более сопутствовала композитору в изображении изнеженности филистимлян и оболъщений Далилы, нежели суровости иудеев и героики Самсона», – пишет М.Друскин. Именно образ коварной соблазнительницы и ее окружения стал центральным в опере [1].

Мировая премьера состоялась не на родине композитора во Франции, а в Германии. Парижский же оперный театр Гранд-опера (Grand-opera) ее все же увидел в 1877 году. И вот уже больше века она идет в его репертуаре из сезона в сезон [1].

Либретто оперы в трех действиях Камиля Сен-Санса, основанное на Книге Судей, написанное на французском языке, принадлежит Фердинанду Лемеру, написавшего его в 1869 году.

Действующими лицами являются Далила, жрица бога Дагона, партия которой отдана меццо-сопрано, Самсон, предводитель иудеев, тенор; верховный жрец Дагона, баритон; Абемелех, Газский сатрап, бас; старый иудей, бас. Время действия опер библейское. Действие происходит в городе Газа.

Сохранилось одиннадцать свидетельств о трактовках сюжета о Самсоне, существовавших до того, как к нему обратился Сен-Санс. Самым значительным произведением явилась оратория Генделя по драме Мильтона. Также известна опера Рамо на либретто Вольтера. Еще одна опера на этот же сюжет принадлежит немецкому композитору Иохиму Раффу.

Однако следует отметить, что при том, что каждый из вышеназванных композиторов был не только именитым музыкантом, но также влиятельной персоной, ни одна из их опер на сюжет о Самсоне никогда не была поставлена [2].

Сен-Санс также испытывал определенные трудности с постановкой, прежде чем опера была исполнена в полном виде и прежде чем он смог услышать ее у себя на родине. Дело в том, что работа над партитурой Сен-Сансом была начата, когда была объявлена франко-прусская война. Работа над оперой была прервана на два года, после чего она пролежала еще два года на письменном столе композитора.

Первым произведение услышал Лист. Всегда с большим энтузиазмом помогавший молодым музыкантам, Лист взял партитуру у Сен-Санса и организовал мировую премьеру оперы «Самсон и Далила». Впервые опера была поставлена в Веймаре на немецком языке 2 декабря 1877 года. В Париже она была показана только в 1892 году. Такой долгий срок оперы от ее создания к исполнению на сцене исследователи творчества Сен-Санса объясняют ее сюжетом.

Лишь спустя пятнадцать лет опера была поставлена на родине

композитора в парижском театре «Гранд-опера» и с тех пор составляет основу репертуара этого театра. Опера идет на его сцене один или два раза в месяц вот уже более ста лет.

В англоговорящих странах опера тоже медленно прокладывала себе путь. В Англии она подпадала под закон, в Америке под предубеждение, направленный против изображения библейских персонажей на сцене. Этим можно объяснить исполнение в этих странах лишь оратории на сюжет этой оперы [2]. В Великобритании опера не ставилась вплоть до 1909 года. В Соединенных Штатах, несмотря на несколько отдельных представлений оперы еще в XIX веке, она вошла в постоянный репертуар «Метрополитен-опера» лишь в 1916 году. С труппой, возглавляемой Карузо и Маценауэром, опера произвела на публику такое сильное впечатление, что осталась в репертуаре на многие годы [2].

В 1947 году в США опера Сен-Санса была временно снята с репертуара. В «Метрополитен-Опера» вместо нее была поставлена одноактная версия аналогичного сюжета Бернарда Роджерса, озаглавленная как «Воитель»¹.

С тех пор опера Самсон и Далила Сен-Санса неоднократно ставилась на многих европейских сценах. Среди спектаклей конца XX века можно назвать постановку Венской оперы в 1990 г., режиссёр спектакля Г.Фридрих. Партию Далилы исполнила А.Бальтс. В Париже «Самсон и Далила» Сен-Санса была исполнена в оперном театре «Опера Бастилии» («Опера Бастий») в 1991 г. Это – крупнейший оперный театр во Франции². Партию Самсона исполнил В. Атлантов.

¹ В этой опере глаза Самсону выкалывают, самым что ни на есть реалистическим образом – с помощью раскаленного железного прута, прямо на сцене по ходу действия. Руководству театра пришла в голову счастливая мысль дать этот спектакль в качестве приманки, вместе с другой одноактной оперой – «Гензель и Гретель» Хумпердинка – на субботнем утреннем представлении для малышей. Естественно, произведение бедного мистера Роджерса не имело успеха у родителей, которые привели своих чад отнюдь не на спектакль со столь устрашающим сюжетом, а на детскую оперу Хумпердинка. В результате опера Сен-Санса была восстановлена в репертуаре.

² В 1983 году состоялся конкурс проектов нового оперного театра – из 750 участников был отобран проект Карлоса Отта. Театр, расположившийся в районе Бастилии, был открыт 13 июля 1989 года президентом Франции Ф.Миттераном.

Здание театра сделано преимущественно из серо-голубого стекла и особенно красиво ночью, когда светится изнутри. Большой зал имеет прямоугольную форму, а не традиционную для оперных театров подковообразную, и зрители сидят перед сценой. Театр имеет сложную систему мобильных платформ с автоматизированным управлением – одновременно могут быть готовы девять сцен, по необходимости способные быстро менять друг друга и переключаться с одного шоу на другое в течение суток, чередуя выступления.

Славную сценическую историю опера имеет в России, где премьера спектакля состоялась в 1893 г. в Петербурге в исполнении французской труппы под управлением дирижёра Э.Колонна. Три года спустя 19 ноября 1896 г. опера была поставлена в петербургском Мариинском театре (М.Славина – Далила, И.Ершов – Самсон, Л.Яковлев, И.Тартаков – Верховный жрец). В 1901 г. прошла постановка оперы Сен-Санса в Москве, на сцене Нового театра, под управлением того же Э.Колонна. Затем опера шла на многих сценах России, так в Свердловске она состоялась как премьера в 1927 году.

В новом тысячелетии премьера оперы состоялась 2 декабря 2003 г. в Мариинском театре. Дирижировал главный художественный руководитель Валерий Гергиев, партию Далилы исполнила Ольга Бородина.

Постановка оперы состоялась в Мариинском театре и в 2017 г., что говорит о необычайной популярности спектакля. Как отмечали в СМИ, великолепный голос меццо-сопрано Екатерины Семенчук и превосходного баса Михаила Петренко можно было услышать в опере «Самсон и Далила» на сцене Мариинского-2 на концерте фестиваля «Звезды белых ночей» [3].

Дирижер спектаклем, состоявшегося 3 июня 2017 года, был художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев.

Постановка оперы Янниса Коккоса и его же сценографии была показана на международном фестивале «Звезды белых ночей» в 2017 году и стала ярчайшим событием того фестиваля [3].

Таким образом, оперный спектакль «Самсон и Далила» востребован сценической практикой не только на протяжении XX века, но и в последние два десятилетия.

Благодаря сложной в образном и техническом отношении разносторонней вокальной характеристике главного персонажа Далилы, заслуживает внимания ряд оперных исполнительниц партии Далилы, среди которых знаменитые меццо-сопрано Ширли Верретт, Елена Образцова, Анна Золотова, Хелена Гаранча, Юлия Меннибаева, Галина Туфтина, Ольга Бородина и другие.

Главная драматургическая линия оперы состоит во взаимоотношении главных персонажей – Далилы и Самсона, а именно обольщение филистимлянки героя богатыря. Музыкальная характеристика Далилы отличается пластичностью, чувственным очарованием, мелодикой широкого дыхания. Просвечивают в ней и своеобразно преломленные «ориентализмы», о чем свидетельствует обилие хроматики, а также диатонических ладов – дорийского, фригийского и других. Эта

интонационная сфера устанавливается с первого же выхода героини – на фоне прозрачно звучащего хора девушек филистимлянок, славящих весну.

Дальнейшее развитие подобных музыкальных образов содержится в причудливом танце жриц храма Дагона. Кульминация I акта – трехчастная ария Далилы «Весна появилась» (E-dur) знаменует начальный этап обольщения Самсона; характер музыки еще сдержанный, мелодии проще, более песенны, чем в последующих ариях (см. Пример К.Сен-Санс «Самсон и Далила», I акт, ария Далилы).

Пример К.Сен-Санс «Самсон и Далила», I акт, ария Далилы «Весна появилась»

Andante (♩=84)

Вес - на по - я - вилась, и серд - це за - бл - лось
 Prin - temps qui com - mence, Por - tant l'es - pé - ran - ce
 O, a - pri - le fo - rie - ro Di so - gni, di spe - mi,

p dolcissimo

Драматургически важным является второй акт оперы – самый действенный. Оркестровая прелюдия живописно рисует южную ночь, близится гроза. Взволнованный тревожный фон оркестра неоднократно возникает на протяжении всего акта, завершаясь в момент высшего драматизма грозой. Второй этап обольщения закреплен также в трехчастной арии Далилы «Любовь, дай свое обаянье» (As-dur) из 2 акта.

Драматургическая вершина оперы – большой дуэт с Самсоном обрамлен темой грозы в оркестре. Развернутая диалогическая сцена имеет несколько разделов; один из них образует третья ария Далилы, ставшая очень популярной на концертной эстраде – «Открылась душа» (Des-dur). Здесь сосредоточено все наиболее характерное, что присуще музыкальной характеристике героини. В III акте, как и в первом, дается характеристика дальнейшего развития линии филистимлян, тесно связанной с интонационной сферой Далилы. Наиболее известными номерами из этого акта оперы стали хор в храме Дагона и балетные сцены вакханалии, нередко исполняемые в симфонических концертах [1].

По мнению М.Друскина, арии Далилы близки по стилю «картинной живописности музыкально-сценических произведений» Берлиоза. Попутно отметим, что влияние предшественника композитора создателя «Фантастической симфонии» обнаруживается и в других кантатно-ораториальных сочинениях Сен-Санса. Среди них широко развернутая, в духе симфонической поэмы, музыкальная картина «Потоп», также на библейский сюжет, а также кантата «Лира и арфа», написанная по оде В.Гюго[1].

Подводя итог рассмотрению сценической судьбы оперы Сен-Санса «Самсон и Далила», отметим, что сложность постановок на начальном этапе была связано с библейской тематикой, не свойственной оперному жанру того времени. Однако в дальнейшем, в XX веке опера все больше укрепляется в репертуаре мировых театров, покоряя публику не только на родине композитора, но и за рубежом. Благодаря броским сценическим образам, ярко выраженной романтической направленности, таланту Сен-Санса, его мелодическому дару, опера востребована, соответствует критериям современного музыкального сценического жанра.

Список использованной литературы:

1. Друскин М.С. История зарубежной музыки. Выпуск 4. – 6-е изд. М.: Музыка, 1983.
2. Цодоков Е. Опера Сен-Санса «Самсон и Далила» (SamsonetDalila) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/samson.html>
3. Опера К.Сен-Санса «Самсон и Далила» в Мариинском театре. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/opera-sen-sansa-samson-i-dalila-v-mariinskome-teatre>

II. МЭДЕНИЕТ ЖЭНЕ ӨНЕР
II. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СВАДЕБНЫХ ТРАДИЦИЙ

Воронина Е.

*Институт искусств Адыгейского государственного
университета*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Соколова А.Н.*

С древнейших времен свадьба является обрядом, включающим в себя совокупность символических действий, социально значимых и требующих определенного вида поведения его участников. Свадьба всегда ритуализирована, отсюда особое оформление места ее проведения, специальная ритуальная пища, запрограммированность нарядов для молодоженов и гостей, довольно жесткий сценарий, ролевое поведение участников и проч. В контексте свадебных традиций всегда задействованы многие виды искусств.

Современная свадьба повсеместно отличается от того обряда, какой известен нам по книгам и этнографическим отчетам. Речь идет не только о русских или казачьих свадебных церемониях, но и обо всех, встречающихся на территории Республики Адыгея. Автор статьи провела более шестисот свадебных фотосессий на территории республики, что и позволило обобщить собранные наблюдения и на этой базе подготовить научный текст.

Традиционные элементы характеризуют любую свадьбу на Юге России. Для русских Кубани такие традиционные моменты, как сватовство, выкуп невесты и др. все еще характерны для современного мира. Оформлению свадебного торжества отводится, чуть ли не главнейшая роль. В современном мире существует целый корпус специалистов, занимающихся организацией и проведением таких торжеств. К ним относятся свадебные организаторы и декораторы, флористы, фотографы, видеографы, музыканты, ведущие, постановщики шоу-программ, профессиональные артисты, хореографы, кондитеры, дизайнеры свадебных нарядов и т.д.

Еще несколько лет назад всем этим в основном занимались сами молодожены и их родственники, примитивно украшая зал воздушными шарами и бантами, снимая и фотографируя торжество на любительскую технику. Сегодня же каждый момент торжества обычно отдается в руки людей, имеющим специальное образование.

Самым важным специалистом в свадебной индустрии считается свадебный организатор, который, опираясь на ценностные предпочтения молодоженов, подбирает общую стилистику свадебного мероприятия. Огромную популярность приобретают тематические свадьбы или же свадьбы, объединенные одним цветовым решением: элементы свадебных нарядов молодых, платья и костюмы друзей молодых, элементы декора – все это должно быть соподчинено друг другу, сочетаться по цвету и фактуре. От одного свадебного сезона к другому мода на цветовые палитры и стили меняется с огромной скоростью, потому свадебный организатор просто обязан быть в курсе всех последних тенденций. Например, уже несколько сезонов подряд особенно модными являются свадьбы в стиле «бохо»¹ [1] и «рустик»² [2], для которых присущи натуральные материалы, приглушенные пастельные оттенки, нежные кружевные элементы и т.д. Не менее популярен сейчас и brutalный стиль «лофт»³ [3] – сочетание современных и модных элементов со старыми.

Большое влияние на сегодняшнюю ситуацию в свадебной индустрии имеет характер проведения свадеб на западе. Оттуда, например, в Россию пришла мода на выездные церемонии регистрации брака. Необыкновенно красивая часть торжества оформляется свадебными декораторами. Как правило, для этого устанавливается как-либо арочная конструкция, под которой находятся молодые в момент бракосочетания. Модным веянием в недавнее время стало написание и зачитывание клятв жениха и невесты друг другу в момент регистрации их брака. Вследствие этого образовалось еще одно направление свадебной обрядности – это свадебная полиграфия. Она включает в себя создание стилистически единого набора свадебных карточек, а именно тех самых клятв молодоженов, пригласительных открыток для гостей, меню свадебного банкета, тайм-листа или, иначе говоря, распорядка свадебного дня, рассадочного плана для гостей и

¹ Стиль «Бохо» – направление, зародившееся еще в середине 60 годов как богемный ответ моде хиппи. К расслабленности хиппи чуть позже прибавилась цыганская и монгольская этника, а современные модельеры, продвигающие это направление на подиуме, добавили к «бохо» немного утонченности и элегантности.

² Стиль «Рустик» – от франц. *«rustique»* переводится как «деревенский», «простой», «грубый». Зародился в Америке, в конце XIX в. и постепенно завоевал популярность на родине, а затем и на других континентах. Родоначальниками этого направления являются известные американские династии Вандербильты и Морганы.

³ Стиль «Лофт» – от англ. *«loft»* – чердак. свадьба в стиле лофт это полный отказ от гламура в пользу эклектики, это минимализм в купе с разностилевым оформлением, а потому лофт-свадьба имеет довольно лаконичное оформление, но при этом весьма эффективное.

так далее. Как правило, свадебная полиграфия изготавливается в том цвете, которым объединена вся свадьба, и изготавливается дизайнером.

Важным атрибутом свадьбы является букет невесты. Ученые связывают его происхождение с магией растений и цветов. Они «охраняли» невесту от сглаза и, согласно магии подобия, должны были сделать новую жизнь невесты праздничной и нарядной

На сегодняшний день свадебная флористика – это настоящее искусство, без которого невозможна ни одна свадьба. Здесь, как и в любом другом искусстве, есть свои стили и направления. Круглые, каплеобразные, букеты-растрепыши и многое другое, – все это многообразие форм букетов невесты, которые становятся модными то в одном, то в другом свадебном сезоне. Сегодня флористы не заиклены на тривиальных цветах такого плана, как роза. В современных букетах используется огромное множество разнообразных, причудливых растений, ягод, иногда даже сорняков, которые в грамотном сочетании становятся невероятно стильным дополнением. Например, одним из самых популярных дополнений современных букетов является засушенная коробочка лотоса. Обычно такой элемент присущ для букетов-растрепышей, имеющих огромную популярность в свадебной флористике. Такие букеты выглядят необычно и вместе с тем очень стильно. Кроме букета невесты, флористы изготавливают бутоньерку для жениха, а также небольшие цветочные композиции, как правило, в форме браслета на ленте, для подружек невесты.

Другой вид искусства, без которого не обходится практически ни одна свадьба, это искусство фотографии. Свадебная фотография начала свое существования еще в первой половине XIX в. и прошла долгий путь развития от постановочного строгого кадра молодых до шикарной свадебной фотосессии со множеством аксессуаров и элементов взаимодействия. Существует огромное множество стилей в самой съемке и характере постобработки снимков. Например, одним из ведущих стилей свадебной фотографии – съемка в стиле *«fine art»*: сочетание нежности, трогательности момента и грамотной постановки кадра [4]. Для снимков данного стиля характерна нежная пастельная цветовая гамма и легкие пересветы кадра.

Еще одним элементом свадебной фотосъемки является предсвадебная фотосессия, которая среди фотографов именуется *«Love-story»*. Обычно это постановочная, сюжетная фотосессия, рассказывающая либо о моменте знакомства пары, либо о самом трепетном эпизоде – предложении руки и сердца. Съемка такого рода важна не только в плане получения красивых памятных фотографий,

но и в психологическом плане. Это своего рода знакомство фотографа и молодоженов, во время которого пара немного осваивается и раскрывается перед ним. Зачастую жених или невеста немного скованны перед объективом камеры первые часы съемки. Однако через время съемка позволяет людям привыкнуть и перестать замечать фотографа, отчего, в свою очередь, и зависит успех уже свадебных кадров.

Абсолютно уникальной и оригинальной свадьбу делают кондитеры. Современные свадебные кондитеры поистине могут считаться людьми искусства, своего рода живописцами и скульпторами. Часто молодожены отдают предпочтение не столько огромным тортам, сколько наборам из маленьких порционных капкейков. Иногда центром таких композиций из капкейков служит небольшой торт традиционной формы.

Встречаются и большие торты – двух, трех, четырехъярусные, оформление которых сегодня может быть самым разнообразным: эффект гафрэ с помощью крема, ручная роспись, эффект акварельной росписи, торты с металлическим эффектом или нанесением пищевого сусального золота и т.д. Последним трендом выступает «*naked cake*» или «голый» торт. Название такого торта обосновано тем, что он не покрывается кремом или мастикой, а коржи остаются открытыми и украшаются свежими фруктами или живыми цветами, что сейчас очень модно [5].

Наконец, самым важным в подготовке свадебного торжества является выбор свадебных нарядов молодоженов. Раньше было принято считать, что платье невесты должно быть белого цвета, символизируя тем самым чистоту и непорочность девушки. Современные невесты давно отошли от этого стереотипа в пользу других оттенков платьев: от нежных, пудровых до темных и насыщенных цветов. Далеко не редкость увидеть современную невесту в платье винного цвета или, как иначе называют его свадебные специалисты, – оттенка марсала.

Выбранный цвет становится связующим элементом всей свадьбы: в гардеробе жениха появляются бабочка, галстук или платок такого цвета, в свадебной флористике – ленты и банты, аналогично – в оформлении зала торжества. Выбранный цвет может стать основным цветом в нарядах подружек невесты и друзей жениха, что в последнее время стало особенно модно и актуально в организации свадьбы в едином стиле. Кроме того, подружки невесты, одетые в платья одинакового цвета, очень эффектно смотрятся на совместных снимках.

Фасоны свадебных нарядов также разнообразны. Образ невесты может быть как классическим и привычным для нас: пышное белое платье и фата, так и вовсе раздельное платье «*crop top*», состоящее

из топа и юбки, самых разнообразных расцветок [6]. В образе жениха также есть возможность для экспериментов. Классический образ жениха представляет собой строгий костюм и галстук, однако сейчас очень часто можно встретить жениха в шортах, рубашке с закатанными до локтя рукавами, со стильной цветной бабочкой и подтяжками. Аналогичная ситуация с обувью молодых: от классических туфель до разнообразных спортивных кед.

Таким образом, современная свадьба все активнее «вплетает» в традицию различные виды искусств. Свадебное торжество создается дизайнерами, художниками по костюмам, музыкантами, кондитерами, рестораторами и др. Именно декоративно-прикладное искусство лежит в основе свадебного декорирования, а дизайн и искусство каллиграфии лежит в основе создания свадебной полиграфии. Так или иначе, вся визуальная часть торжества, это не что иное, как сплетение разных видов искусств и грамотной работы специалистов. Фундаментом свадебных ритуалов по-прежнему остается традиция. Однако ни одна свадьба не может не испытывать цивилизационных или глобализационных влияний. Умелое сочетание традиций и новаций позволяют организаторам торжества сделать свадьбу незабываемым событием и для молодоженов, и для всех приглашенных.

Список использованной литературы:

1. Свадьба в стиле «бохо» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kapushka.ru/stil-boho-v-svadbe.html> (дата обращения 19.01.18)
2. Свадьба в стиле «рустик» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shabbychic.nethouse.ru/articles/119914> (дата обращения 19.01.18)
3. Свадьба в стиле «лофт» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pochti-zhena.ru/articles/svadba-v-stile/neobychnyj-stil-svadba-v-lofte.html> (дата обращения 19.01.18)
4. Свадебная съемка в стиле fine art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://redlipsjournal.com/post/fine-art-wedding/> (дата обращения 20.01.18)
5. Свадебные торты, тенденции 2017 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zankyou.ru/p/svadebnyj-tort-2017-samyeposlednie-tendencii> (дата обращения 20.01.18)
6. Раздельное свадебное платье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://svadbagolik.ru/article/svadebnoe-plate-crop-top/> (дата обращения 20.01.18)

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО Р.М. ГЛИЭРА

Егизбаев Ж.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

В 1900 году Рейнгольд Морицевич Глиэр, в период после окончания Московской консерватории, написал цикл из четырех пьес для контрабаса и фортепиано.

В годы становления музыканта, еще в стенах консерватории Р.Глиэр [1] прошел курс композиции и гармонии у А.Аренского и К.Конюса, занимался на скрипке у Я.Гржимайли.

В студенческие годы, встречи с выдающимися композиторами, как А.Глазуновым, С.Рахманиновым, Н.А. Римским-Корсаковым, оказали на Р. Глиэра самое благоприятнейшее влияние. Он впитал в себя всё лучшее, чем была богата музыка того периода. Все творчество Р.Глиэра, включая пьесы для контрабаса, были написаны по просьбе С.Кусевицкого, выдающегося контрабасиста XX столетия.

В сущности, до появления пьес Р. Глиэра русская оригинальная сольная контрабасовая литература отсутствовала. В лучшем случае она пополнялась весьма малозначительными сочинениями малой формы, а также за счет незначительного количества переложений для контрабаса и фортепиано.

Пьесы Р. Глиэра способствовали созданию новых художественных произведений для контрабаса, что ещё больше укрепило и подтвердило несомненную его значимость как концертного инструмента.

В становлении и развитии контрабасового искусства советского периода пьесы «Прелюд», «Интермеццо», «Скерцо» [2] и «Тарантелла» Р. Глиэра имеют подлинно историческое значение.

«Скерцо» по своей драматургии воспринимается как маленькая симфония. И в этом плане оно стоит несколько обособлено от трёх других пьес Р.Глиэра. Как самостоятельная часть концертно-инструментальной литературы для контрабаса, «Скерцо» является первым сочинением такого рода. Позднее в этом жанре появляются пьесы П.Хиндемита, В.Каца, А.Лихтермана и других современных композиторов [3].

С их появлением, контрабасовая методика претерпела коренные изменения и получила принципиально иное направление в своем развитии. Исполнительство приобрело качественно новый арсенал средств выражения, который плодотворно способствует массовому

овладению искусством игры на контрабасе.

Р. Глиэр прозорливо предугадал потенциальные возможности контрабаса, поверил в его настоящее будущее.

В пьесах Р. Глиэра мы обнаруживаем, пожалуй, все стороны контрабасового исполнительства. Они содержат большое разнообразие как технических и виртуозных приёмов, так и лирико – кантиленных элементов, охватывают богатый спектр темброво – звуковых красок.

Р. Глиэр впервые использует самые низкие звуки контрабаса (от ми субконтроктавы) и самые высокие (до ля второй октавы), при этом он расширяет звуковой диапазон инструмента за счет искусственных флажолетов по всему грифу вплоть до третьей октавы (по звучанию).

Наряду с этим Р. Глиэр широко пользовался в своих произведениях низким (по реальному звучанию) регистром контрабаса (первой половиной грифа), убедительно продемонстрировав огромные возможности его как сольного инструмента, со многими присущими только ему специфическими особенностями.

С этого времени в методике обучения игры на контрабасе произошёл настоящий переворот. Ломая догмы и опираясь на достижения современной отечественной школой игры на смычковых инструментах, музыканты встали на путь поиска, на путь совершенствования контрабасовой школы и исполнительства, согласуясь с требованиями, которые предъявляла и предъявляет сама жизнь, бурная и беспокойная!

Пьесы Рейнгольда Морицевича Глиэра под редакцией В.В. Хоменко были изданы в 1953 году по просьбе автора, с этого времени, по словам композитора, они получили своё второе рождение.

Пользуясь огромной популярностью у нас и за рубежом, эти пьесы включаются в обязательные программы международных и республиканских конкурсов, в концертные программы контрабасистов-солистов, в программы музыкальных учебных заведений, они записаны на магнитную пленку и грампластинку, звучат по радио. Причину подобной популярности следует искать в их, несомненно, высоких художественных достоинствах.

Виртуозный блеск солирующего инструмента в сочетании с поэтической выразительностью насыщенной кантилены, красотой и благородством отточенных образов, освещённый радостными и оптимистическими чувствами, убедительно служат раскрытию идейно-художественного содержания данных произведений.

«Интермеццо» и «Тарантелла» (соч. 9, № 1 и 2) вышли из-под пера композитора в 1902 году. В это время Р. Глиэр был автором ряда мелких и крупных сочинений, в том числе оперы «Земля и небо» (по Байрону);

секстета, посвящённая С. Танееву; первого струнного квартета; первой симфонии, посвящённой В. Сафонову.

Две другие пьесы для контрабаса и фортепиано – «Прелюд» и «Скерцо» (соч. 39, № 1 и 2) были написаны в 1908 году.

Эти четыре пьесы для контрабаса автор посвятил *Сергею Александровичу Кусевицкому*. Примечательно, что и вторую симфонию, написанную в 1907 году, Р.Глиэр посвятил ему же в знак дружбы и уважения не только как выдающемуся контрабасисту-виртуозу, но и замечательному дирижёру.

Пьесы Р.Глиэра, написанные с большим мастерством и знанием природы контрабаса, содержащие в себе ряд новшеств, требовали (и требуют в наше время) от исполнителя виртуозного мастерства.

Видимо поэтому контрабасистам, воспитанным на музыкальной литературе, специально написанной музыкантами контрабасистами, пьесы Р.Глиэра были по всем параметрам недоступными, трудными, «не контрабасовыми».

Современем, начиная с такой кузницы талантов как класс профессора Семёна Матвеевича Козолупова (как известно контрабасисты учились у него в Московской консерватории) эти сочинения, в исполнении В.Зиновича, В.Хоменко, а в дальнейшем и других не менее талантливых музыкантов, получили «путёвку в жизнь». С тех пор пьесы Р.Глиэра заняли достойное место в репертуаре исполнителей и дополнили золотой фонд контрабасовой литературы [4, с. 137].

Четыре пьесы для контрабаса и фортепиано Р.Глиэра входят в концертно-педагогический репертуар известных контрабасистов. Например, ученики профессора В.К. Зиновича – А.Леонов, В.Куренин, В.Шестаков – исполняли эти пьесы наряду с Арией для баса и контрабаса В.А. Моцарта, «Пеццо каприччозо» П.Чайковского и другие.

Список использованной литературы:

1. [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Глиэр Р.](https://ru.wikipedia.org/wiki/Глиэр_Р)
2. Глиэр Р. Скерцо для контрабаса и фортепиано, 345Кб. – Издательство «МAM», 1999.
3. <http://www.contrabass.ru/glier.htm> 4 пьесы Р. Глиэра. Скерцо.
4. Раков Л. Контрабасовая школа Московской консерватории в XX веке. // Творчество, концепции, школы: деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней): Сб. статей по материалам теоретических сессий. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. – С. 137-170.

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ АЙТЫС: ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ НАСИХАТТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қайназаров Е.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Қазіргі таңда Елбасының «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласы аясында тарихи-мәдени мұраларға ерекше назар аударылып отыр. Қазақ халқының ұлттық құндылықтарының, мәдени мұраларының ішінде айтыс өнерінің алатын орны ерекше. Өйткені айтыс өнері халықтың ежелгі тұрмыс-салтынан бастау алып, ғасырлар бойы мәнін жоғалтпай, бүгінгі таңда да өз функциясын атқарып келеді. Қазақ даласында айтыс өнерінің ерте замандардан келе жатқанын ғалым М.Жармұхамедұлы өз еңбегінде былай келтіреді. «Айтыс түрік тектес елдерде ертеден бар екені аңғарылады. Бұған М.Қашқаридің «Диуани лұғат-ат түрік» атты еңбегіндегі «Қыс пен Жаздың айтысын, Қожа Ахмет Иасауидің «Диуани хикметіндегі» «Тозақ пен пейіштің» айтысын дәлел ретінде айта аламыз» деп жазады [1, б. 37].

Көне дәуірден келе жатқан айтыс өнері халық ауыз әдебиеті арқылы XVIII-XIX ғасырларда кеңінен тарады. Бізге жеткені тұрмыс-салт айтыстары (Жар-жар, Бәдік, Аужар), қыз бен жігіт айтыстары, сондай-ақ, Шал ақын, Көтеш ақындардан бері қарай айтысқан ақындардың шығармашылығы. Айтыс өнерін, айтыскер ақындарды А.Байтұрсынов, Х.Досмұхамедұлы, М.Әуезов, С.Мұқанов, Е.Ысмайылов, М.Ғабдуллин, Ө.Қоңыратбаев, М.Жармұхамедұлы, Қ.Жұмалиев, С.Қасқабасов, секілді зерттеушілер, А.Затаевич, Ш.Уәлиханов, Г.Потанин, В.Радлов, Б.Ерзакович секілді этнограф-ғалымдар көптеп зерттеді. Аталған ғалымдардың көптеген құнды еңбектері арқылы біз өткен ғасырлардағы қазақ айтысының жай-күйімен толық танысуға мүмкіндік алдық. Қазақ даласындағы саяси қиын кезеңдерге байланысты XX ғасырдың орта шенінде ғана ұлттық өнер қайта қолға алынып, халық ақындарының қоғамдағы рөлі арта түсті. Тәуелсіздік алған жылдары толық қайта қалыптасып, жаңа толқынның лебімен қайта жаңғырды.

Қазіргі таңда айтыс өнері Қазақстанның барлық аймақтарында облыстық, республикалық деңгейде тұрақты түрде ұйымдастырылып, шағын ас-жиындардан мемлекеттік деңгейдегі мерекелік іс-шараларға дейін атсалысып келеді. Сонымен қатар қазақ халқының дәстүрлі ән, жыр, күй, айтыс секілді төл өнерлерінің арасындағы өзінің тыңдаушыларын жоғалтпай, теледидар, ғаламтор, түрлі әлеуметтік желілер арқылы миллиондаған көрерменге ие болып отырған жалғыз жанр. Бұл аталған

өнердің синкреттілігімен, демократиялық диалогқа құрылуымен, шынайы импровизациялық сипатымен байланысты. Айтыс өнерінің қайта жаңғыруына тікелей әсер еткен 1980 жылдары ұйымдастырылған телевизиялық айтыстар екені даусыз. К.Смайыловтың басшылығымен Ә.Тауасаров, Т.Сарыбаев, Ж.Ермановтардың ұйымдастырған теле-айтыс бағдарламасы өнерпаз халықтың санасын сілкіп, атамұра өнерге деген ықыласын арттырды. 1984-1985 жылдары өткен облысаралық командалық теле-айтыстар жаңа буын ақындардың өсіп шығуына ықпал етті. Сол уақыттан бері айтыстың тізгінін ұстап келе жатқан Ж. Ерманов 40 жылға жуық уақытын тек айтыс ұйымдастырып, жас ақындарды іздеп тауып, жарыққа шығарып, қуатты толқынның жасақталуына зор ықпал етті. Бұл туралы академик Р.Нұрғали «Айтыстың драмалық сипаты» атты мақаласында «Ж. Ерман соңғы ширек ғасырда күш-қайрат, қабілет, дарынын айтыс өнерін төрге шығаруға жұмсады. Ескі өнерді қалпына келтірген реставратор, жаңа дәуірге лайықтаған реформатор екенін бүгін айтпағанда қашан айтамыз?» деп анықтама береді [2, б. 289].

Заманында рулық, тайпалық деңгейде өрбіген сөз өнері қазіргі таңда Мемлекеттік, тіпті халықаралық деңгейде өтіп келе жатыр. Айтыстың мұншалықты деңгейге көтерілуі халыққа өте жақындығында. Себебі қазіргі айтыс – тек екі ақынның бір-бірінің жеке басының кемшілігі, не болмаса қарсыласы шыққан рудың, ауылдың мәселелері ғана емес, бүкіл елдің саяси-әлеуметтік мәселелеріне дейін көтеретін «далалық парламенттің» ролінде сахна төрінен орын алды. Мұнда сөз еркіндігі бар. Ұлттық сана, дәстүр, әдет-ғұрып, рухани өсиет, тіл, дін төңірегіндегі насихат сөздермен қатар, елдің тұрмыс-тіршілігі, әл-ауқаты, тіпті саяси-әлеуметтік, экономикалық өмірінде орын алып жатқан кемшіліктер де ақындардың сөзімен айтыс сахнасында айтылады. Халықтың көкейінде жүрген сұрақтар мен ұсыныс, арман-тілегін жоғары лауазымдағы басшыларға өлеңмен жеткізетін де айтыскерлер екенін көпшілік құптайды. Бұл жайлы америкалық зерттеуші Eva-Marie Dubuisson «The value of a voice: culture and critique in Kazakh aitys poetry» атты еңбегінде «Қазақстанда сөз сайысының қазіргі кезеңдегі, шамамен жиырма жылдай, негізгі ерекшелігі – бұл ақындардың алкоголизмнен непотизмге дейін сөз қозғауы, әлеуметтік-саяси кемшіліктер үшін билікті сынауы. Олар кейде депутат сияқты (сенат мүшесі) референттерді қолдану арқылы жалпылама сынайды.» деп жазған [3, б. 9].

Міне, айтыс өнерінің мыңдаған, миллиондаған көрерменнен құралған аудиториядан айрылмауының да мәні осында.

Бүгінгі таңда түрлі мемлекеттік мерекелерде халықаралық деңгейде көптеген айтыстар ұйымдастырылып жатқанын жоғарыда айттық. Бүгінгі мақаламыздың өзегі де осы тақырып болмақ.

Халықаралық айтыс деген сөзді естіген кез-келген адамда «Басқа елдерде де айтыс өнері бар ма? Халықаралық айтыс қалай өтеді? Оған қандай елдердің ақындары қатысып жүр? Олар бір-бірімен қай тілде айтысады?» деген сұрақтар туындауы заңдылық.

М.Әуезов өзінің «Айтыс өлеңдері» атты мақаласында «Айтыс жанры ерте замандарда бір қазақ емес, дүние жүзіндегі көп елдерде болған. Бүгінгі күнде Совет Одағында, нақтылы ақындар айтысы ретінде үш елде бар. Ол қазақ, қырғыз, қарақалпақ елдері.. » деп жазады [4, б. 12]. Сондай-ақ ғалым араб елдерінде «мұғаллакат», орта ғасырлық Батыс Еуропада: Кельттерде – фильдер деген ақындар, терістік Францияда труверлер, орталық Еуропада мейстерзингерлер, Скандинавия елдерінде «Эдаларды» жырлайтын скальдлер, орыс халқының ескілігінде, әрі күлдіргі әртістер қызметін атқаратын, әрі ақын – скоморохтар болғанын, олардың да бір-бірлерімен айтысқанын тілге тиек етеді.

Алайда, жаһандану дәуірі – ХХІ ғасырға жоғарыда аталған айтыс сипатындағы өнерлердің бір де бірі жете алмады. Ғасырлар, жылдардан бері қолданыстан шығып, тіпті қазіргі ұрпақ ондай өнердің болғандығын мұрағат деректерінен ғана біліп жүр. Ал, Орта азиядағы айтыс өнері қазіргі таңда қазақ – қырғыз халықтарының ортақ мұрасы ретінде мойындалып, дамып келе жатыр. Бұл сөзімізді нақтыласақ, айтыс өнерінің жанашыры, ғалым М.Жолдасбеков өз мақаласында ұстазы – М.Әуезовтың оқыған дәрісін еске ала отырып, «осы өнер (айтыс) қазір тек қазақ пен қырғызда ғана қалды, әсіресе қазақ ішінде үздіксіз дамып келеді» деп пікір айтады [1, б. 4]. Қазақстанда айтыс, Қырғызстанда айтыш деп аталатын өнердің тарихи тамыры бір.

2015 жылы айтыс / айтыш өнерін Біріккен Ұлттар Ұйымының білім, ғылым және мәдениет жөніндегі ұйымы (ЮНЕСКО) Дүниежүзілік материалдық емес мәдени мұра тізіміне енгізді [5].

Демек, қазіргі айтыстарға өзара сөз сайыстырып, «Халықаралық» деген мәртебе алып беріп отырған негізінен осы екі елдің (қазақ-қырғыз) ақындары. Дегенмен, бүгінгі таңда Қазақстанда өткізіліп жүрген халықаралық айтыстардың географиялық ауқымы кеңейіп, Қазақстан, Қырғызстаннан басқа Қытай Халық Республикасы, Моңғолия, Өзбекстан, Ресей Федерациясы құрамындағы Башқұртсан секілді елдердің өкілдері де атсалысуда.

Бұған мысал ретінде, 2017 жылдың 28-29 қыркүйегінде Атырау қаласында өткен «Қайта жаңғырған Қазақстан» атты халықаралық айтысты айта аламыз. Оған Қазақстанның бірнеше танымал ақындарымен қатар Қырғызстаннан Баян Акматов, Өзбекстан құрамындағы Қарақалпақстаннан Еркебұлан Қожа Қолғанатов, Башқұртстаннан Әнуарбек Садықов, Қытай Халық Республикасынан

Жәмиға Дәулет пен Ерлан Аманқожа, Моңғолиядан Сәтжан Класхан сынды ақындар қатысты. Бірақ, өзге елдің атынан келгенмен, қырғыз ақынынан басқа барлығының да ұлты қазақ, яғни шетелдерде тұратын қазақтар.

Осыған қарап, Халықаралық айтысты екіге бөлуге болады. Біріншісі – Ұлтаралық – өзге ұлт өкілімен айтыс, екіншісі – еларалық (шекаралас елдердегі қандастар арасындағы) айтыс.

1. Ұлтаралық айтыс – түбі бір болғанымен тілі бөлек, ұлттық аспабы басқа, кейбір салт-дәстүрінің өзгешелігі бар ұлт өкілімен, яғни қырғыз ақындарымен қазақ ақындарының арасындағы айтыс.

Тарихқа көз жүгіртсек, ауылы аралас, қойы қоралас жатқан қырғыз ақындарымен Қазақстанның Жетісу өңіріндегі ақындар жақсы қарым-қатынаста болған. Сүйінбай мен Қатағанның атақты айтысы, қырғыздың Тоқтағұл ақынымен Жамбылдың жарасымды сыйластығы, Османкүл мен Кененнің бір-бірін құрметтеуі, одан беріде Есенкүл Жақыпбеков, Ермек Жұматаев, Әшірәлі Айталиевтардың екі ел арасындағы ас-жиындардағы айтыстары, одан бері келе Оразалы Досбосынов, Айнұр Тұрсынбаева сынды ақындардың Элмирбек Иманалиев, Жеңішбек Жұмакадыр секілді айтыскерлермен сөз қағыстыруы осының дәлелі. Ел арасында ірілі – ұсақты қазақ-қырғыз айтыстары болып тұрғанымен, бізге жеткен айтыстар санаулы ғана. Сарбас пен Қалмырзаның жұмбақ айтысы, Арыстанбек пен Қаңтарбайдың айтысы және ең даңқты айтыс – Сүйінбай мен Қатағанның айтысы. 1847 жылы өткен бұл айтыс қазіргі кезде ел ішінде кеңінен тарап, жыршылар орындап жүр. Одан бері де көптеген айтыстар болғаны анық, бірақ түпнұсқа сақталмаған.

Қазақстанда Халықаралық айтыс мемлекеттік деңгейде тұңғыш рет 1989 жылы Алматы қаласында өтті. Қырғызстаннан Әшірәлі Айталиев, Өзбекстаннан Анаркүл Құлманов, Мекембай Омаров, Оңғар Оразбаев, Моңғолиядан Егеухан Мұхамәдиқызы, Қабдыжәлел Сахария сынды ақындар келіп, қазақ ақындарымен бақ сынасты. Әсіресе, Моңғолиядан келген Егеухан Мұхамәдиқызы мен оралдық Қатимолла Бердіғалиевтің айтысы, Қабдыжәлел Сахария мен торғайлық Жадыра Құтжанованың, қырғыз ақыны Әшірәлі Айталиев пен өзбекстандық Оңғар Оразбаевтың айтыстары әлі күнге дейін ел есінде. Қатимолланың «Қарагер» домбырасын алыстағы қандасым деп Егеуханға сыйлағанда, немесе Жадыраның Қабдыжәлелге алыстағы үлкендерге апарып бер, ата жұрттың топырағын салдым деп арнайы әкелген тұмарын таққанда, немесе Әшірәлі Айталиевке (қырғыз) бүкіл көрермен қолқалап, айтыстың соңында атақты «Жылқышы әнін» айттырғанда тебіренбеген жан қалмады.

Алайда, одан кейін Кеңес Одағы ыдырап, әр ел тәуелсіздігін алып, қайта құрылып жатқанда шет мемлекеттерден ақын шақырып,

айтыс өткізу мүмкін болмады. 1992 жылдары кыргыз ақыны Эстемес Тұрсыналиев пен Оразалы Досбосыновтың айтысканы туралы дерек бар. Алайда, ресми түрде тек, 2003 жылы ғана Мемлекет және қоғам қайраткері, белгілі ғалым М.Жолдасбековтың басшылығымен Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия Ұлттық университетінде «Қазіргі айтыс: дәстүрі, келешегі» атты халықаралық конференция өтіп, оның соңы екі күндік ақындар айтысына ұласқан еді. Қырғызстаннан Элмирбек Иманалиев, Амантай Құтманалиев, Жеңишбек Жұмақадыр, Қытай Халық республикасынан Қайрат Құл-Мұхамед сынды ақындар қатысқан бұл айтыста қазақ ақындарының шоқтығы биік болды. Содан бері қарай қазақ-қырғыз арасындағы айтыстар жанданып, жаңа буын ақындар өсіп келеді. 2011 жылы Астанада өткен айтыстағы Ринат Зайытов пен Аалы Тұтқычевтың (Қырғызстан) сөз сайысы осыған дәлел болады. Соңғы кезде «Көшпелілер ойыны» атты халықаралық шарада айтыс тұрақты түрде өткізіліп, Қырғыз елі тарапынан қос бәйге (Бас жүлде екеу; бірі қазақстандық, бірі қырғызстандық ақынға беріледі) тігіліп, бірнеше айтыстар өтіп келеді.

2. Еларалық (шетелдердегі қандастар арасындағы айтыс). Ұлтаралық айтысқа жатқызбау себебіміз, мұнда өзге елдің атынан келгенімен, ұлты қазақ ақындар, яғни, қазақ айтыскерлерінен ешқандай айырмашылығы жоқ ақындар өнер көрсетеді. Бұл айтыстың бастауы – сол 1989 жылы өткен айтыс. Бір айта кетерлігі – ол халықаралық айтысқа Қытайдағы қандастарымыз қатыспаған. Қытай елі мен Кеңес Одағы арасындағы саяси, шекаралық мәселелерге байланысты мүмкін болмаған. Қытай Халық республикасындағы қандастардың Қазақстанға келіп айтысуы 2003 жылдан басталады. Алғаш келушілердің бірі – Қайрат Құл-Мұхамед. Ол Астанада өткен халықаралық айтыстың жүлдегері болды. Одан кейін әр жылдары Әбдіғани Бәзілхан (2004), Жәмиға Дәулет (2011), Нағыман (2011), Арзыгүл Қайымбекқызы (2013), Анаргүл Бәделхан (2014), Қанатбек Зәйтолла (2014), Шәкен Рахметолла (2015), Құзарбек Талапхан (2015), Ерлан Аманқожа (2016), Ұларбек Минәтхан (2017) сынды ақындар үздіксіз қатысып келеді. Сондай-ақ, 2004-2005 жылдардан бастап Оразалы Досбосынов, Әбілхайыр Сыздықов, Бекарыс Шойбеков, Айбек Қалиев, Айнұр Тұрсынбаева, Балғынбек Имаш, Ринат Зайытов, Сара Тоқтамысова, Жандарбек Бұлғақов, Мұхтар Ниязов сынды Қазақстан айтыскерлері ҚХР-ның қазақ аймақтарына барып бірнеше рет айтысқан. Қазіргі таңда Қазақстанда ұйымдастырылған айтыстарға ҚХР аймақтарынан ақындар шақырылып отырады.

Қытайдың Іле, Алтай қазақ аймақтарында айтыс өнері өте жақсы дамып келеді. Тілі шұрайлы, көркем, өлең құрылымы қарапайым, көбіне 11 буынды қараөлең сарындас. Үлкен мейрамдарда ғана емес, шағын

той-жиындар да айтыссыз өтпейді. Ақындарға мемлекет тарапынан, қызмет орнынан қамқорлық та қарастырылған. Қандастарымыздың айтуынша айтыс болардан 20-30 күн бұрын қызметтен рұқсат беріп, жол шығындарын түгелдей көтеріп, қолдау білдіреді. Тек, бір өкініштісі, Қазақстандағыдай сөз еркіндігі жоқ. Елдік деңгейдегі кемшіліктерді айтуға, Коммунистік партияның атына сын айтуға қатаң тыйым салынған. Олай болған жағдайда айтыскерлер жауапқа тартылады. Демек ҚХР айтыс өнеріне өзінің саяси ықпалын жасап, идеологиялық құрал ретінде қолданып отыр. Егер бұлай жалғаса берсе Айтыс өнері өзінің шынайы болмысынан айрылып қалуы әбден ықтимал.

Моңғолиядағы қандастармен айтыс та 1989 жылғы айтыстан басталады. Егеухан Мұхамәдиқызы, Қабдыжәлел Сахария, сынды ақындар алғаш атажұрт топырағында өнер көрсетіп, елдің ықыласына бөленген. 1990 жылдары Тоқтамұрат Жомартұлы мен торғайлық Қонысбай Әбіл айтысып, Қонысбай домбырасын сыйға тартқан. Осы айтыста Байғалым Жүкейұлы да өнер көрсеткен. Кейін, 1991-92 жылдары Егеухан мен Қабдыжәлел Қазақстанға қоныс аударып, жергілікті ақындар сапына енді. Екі ел ақындары арасындағы қарым-қатынас біраз үзілістен кейін қайта жалғасын тапты. 2010 жылы Баян-Өлгей аймағының 70 жылдығына арналған айтысқа Қазақстаннан Айтақын Бұлғақов, Дәулеткерей Кәпұлы, Әсем Ережеқызы, Сара Тоқтамысова, Айнұр Тұрсынбаева, Жандарбек Бұлғақовтар қатысқан. 2011 жылы Астанада «Тәуелсіз елдің таңы жарық» атты халықаралық айтысқа 42 ақын қатысып, оның сапында Сүйеніш Жеңсікбайұлы, Серуен сынды моңғолиялық ақындар болды. Сол уақыттан бері бірнеше жас ақындар атажұртқа ат басын тіреп, аламанға қатысып жүр. Атап айтсақ, олар: әр жылдары өнер көрсеткен Сәтжан Класхан (2015), Ерлан Дәулет (2014), Серік Қуанған (2016).

Моңғолиядағы ақындар айтысы да 1963 жылдары қолға алынып, жандана бастаған. Бұл туралы журналист Молдахан Есікбайұлы былай жазады: «1963 жылы 12-ші айдың 21-і күні аймақ орталығында алғаш рет ақындар айтысы өтті. Бұл сайысқа Б.Ақтан, Қ.Шәмел, Бұрқасын бастаған 26 ақын қатысты... 1963-2005 жылдар арасында 48 айтыс ұйымдастырылып, Қ.Сақаба, Ж.Тоқтамұрат, Сезімхан, Егеухан сынды тарландармен қатар жастар бәйгелі болды» [6, б. 19].

Айтыс өнері Моңғолияның Қобда, Баян-Өлгей сынды қазақтар көп қоныстанған екі үлкен аймағында «өмір сүріп» келеді. Бұл аймақтарда әлі күнге дейін түре айтыс (қысқа қайырып, шаппа-шап айтысу) қолданыста. Айтыстың көркемдік деңгейі аса жоғары болмағанмен, суырыпсалмалық табиғаты сақталған. Талантты жастар өсіп келе жатыр. Қазақстан, Қытайдағы ақындармен қарым-қатынас жасап жүрген жастардың талғамы өсіп, тынысы кеңеюде. Алайда, кәсіби

орындаушылық кейіндеп қалғаны байқалады.

Өзбекстандағы айтыс өнері қазіргі кезде кенжелеп келеді. Кешегі Анарқұл, Мекембай, Оңғар, Бөрібайлардың ізін басар өнерпаздар, өкінішке орай саусақпен санарлық. 2011 жылы Астанадағы халықаралық айтысқа келген өзбекстандық Құлмахан Дүйсенов жұлдеге ілікпеді. Кейін, 2017 жылы қарақалпақ елінен келген Еркебұлан қожа Қолғанатовтың өнерінде де атап айтарлықтай ерекшелік болмады. Мақам-саз, өлең құрау үлгісі Қазақстан ақындарының көшірмесіндей әсер етті. Осыған қарап, түстіктегі көрші елде айтыс өнерінің халі айтарлықтай жақсы емес екенін түсіндік.

1989 жылы Ресейдің Омбы аймағынан бір ақын айтысқа келген болатын. Одан бері ешкім Қазақстанға айтысқа келмеді. 2017 жылы Башқұртстаннан келген Әнуарбек Садықовтың өнері келешекке үміт ұялатты.

Токсан сөздің түйіні айтыс өнері – жер бетінде қазақ пен қырғызда ғана сақталған көне де қымбат мұра. ҚХР, Моңғолиядағы қандастардың қанына сіңген өнер енді өле қоймайтынын сеземіз. Бірақ әлі де дамыту жолдарын қарастырған абзал. Ресей, Өзбекстандағы айтыс өнерінің халі көңіл көншітпейді. Мүмкін саяси жағдайлар ма, әлде қарағөздеріміз түп-тамыр, тарихынан, өнерінен ажырай бастады ма, беймәлім. Қазақстан тарапынан мемлекеттік деңгейде сырттағы қандастарға қолұшын беріп, елшіліктер арқылы іс-шаралар ұйымдастырылса, немесе «Айтыс ақындары мен жыршы-термешілердің халықаралық Одағының филиалдарын ашуға жол тапсақ, оң өзгерістер болар деп үміттенеміз.

Қай жерде айтыс болса, сол жерде қазақ деген ұлттың жаны бар. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласы аясында Елбасының да, елдің де көксегені осы болса керек.

Қолданылған әдебиеттер:

1. Көкейкесті әдебиеттану. – Астана: Күлтегін, 2003. – 264 б.
2. Айтыстану: Ғылыми жинақ. – Астана: Жалғас-Print, 2013. – 420 б.
3. Dubuisson. E. The value of a voice: culture and critique in Kazakh aitysh poetry. – Michigan, 2009. – 198 p.
4. Айтыс: Екінші том. – Алматы: Жазушы, 1965. – 663 б.
5. UNESCO. Aitysh/Aitysh, art of improvisation [Электронды ресурсы]. – 2012. – URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/aitysh-aitysh-art-of-improvisation00997>
6. Айтыс өнерінің сайыпқырандары. – Өлгий: Китаб, 2010. – 279 б.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ ДАВИДА ПОППЕРА

Казкен А.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Виртуозные пьесы и три книги этюдов Д. Поппера стали незаменимым концертным репертуаром и стали ценным учебно-педагогическим материалом в овладении всеми сложностями игры на виолончели. Благодаря изданным работам можно говорить о его определенном вкладе в развитие виолончельного исполнительского искусства.

Вклад в развитие виолончельного репертуара Д. Поппер внес не только благодаря своим пьесам, он также сочинил три книги этюдов, которые написал в хроматическом порядке.

Характерной чертой его работ является «яркая кода», где используются сложные пассажи, различные виды техники (двойные ноты, аккорды, арпеджио и т.д.). Например, в пьесе «Прялка» для виолончели и фортепиано, в самом конце помимо хроматической гаммы используются хроматические октавы. Пьеса, таким образом, заканчивается очень эффектно, на тоническом устое.

Д. Поппер писал свои виртуозные произведения с яркими кодами в конце большинства пьес.

Еще одной замечательной особенностью композиционного стиля Д. Поппера является его способность писать в разных национальных традициях. Особый интерес он проявил к музыке барокко. Д. Поппер писал пьесы по мотивам народных мелодий и танцев разных стран. Здесь можно назвать: танец Тарантелла, которая изображает дух южно-итальянского танца; Шансон Villageoise – во французском стиле; Пять испанских танцев в Испанском стиле; Фантазии на Русские темы, Шотландские, Венгерские рапсодии.

Интерес Д. Поппера к национальной музыке был приобретен им во время гастрольных путешествий по всей Европе между 1873 и 1886 годами.

Кроме того, Д. Поппер писал в стиле барокко. Его привязанность к музыке барокко видна в шести гавотах и двух менуэтах.

Д. Поппер очень любил писать программные произведения, которые были широко распространены в инструментальной музыке XIX века.

Поэтому звание Д. Поппера как «Короля виолончели» является весьма заслуженным. Его прозвали так не только из-за вклада в развитие виолончельного репертуара, но и из-за его выдающихся способностей в качестве исполнителя.

Краткое описание трех книг этюдов Давида Поппера

Три книги этюдов Д. Поппера состоят из:

1. Высшая школа игры на виолончели, соч. 73
2. Десять этюдов средней сложности, Op. 76
3. Пятнадцать легких этюдов для виолончели, соч. 76

Наиболее важным вкладом Д. Поппера в виолончельный репертуар считается публикация его книг этюдов. Так, «Высшая школа игры на виолончели» в свое время создала революцию в современной технике игры на виолончели. Его технические принципы, инновации и практические применения современной техники исполнения, особенно в конце XIX века, в целом перевернули представление об особенностях игры на этом смычковом инструменте.

Первоначально он сочинил «Высшую школу игры на виолончели» в четырех тетрадах по десять этюдов в каждой и опубликовал их между 1901 и 1905 годами.

Первая тетрадь (№. 1-10) была опубликована в 1901 году и посвящена Альвину Шредеру (1855-1920).

Вторая тетрадь (№. 11-20) была опубликована в 1902 году и посвящена Бернхарду Шмидту.

Третья тетрадь (№. 21-30) была опубликована в 1902 году и посвящена бельгийскому виолончелисту Эдуарду Jacobs (1851-1925).

Четвертая тетрадь (№. 31-40) была опубликована в 1905 году и посвящена Эдмунду Mihalovich (1842-1929), который был композитором и директором академии в Будапеште.

В 1905 году четыре тетради в конечном итоге были объединены в большую книгу. Кроме того, эта книга была первой книгой этюдов для виолончели в XX веке. Значение этих сорока этюдов было огромным, потому что в них были различные упражнения для левой руки и различные виды техники смычка.

Мотивацией для Поппера при составлении этих этюдов был Рихард Вагнер. Во время своего частого контакта с музыкой Вагнера, Поппер играл его сложные виолончельные соло из разных опер. Таким образом, он должен был разработать и продумать штрихи и аппликатуру для трудных Вагнеровских пассажей для того, чтобы разработать технику игры, которая будет отвечать всем требованиям современной музыки, которая была довольно виртуозной.

Через два года, вышли в свет его две книги этюдов и были опубликованы в 1907 и 1908 году.

Это были десять этюдов средней сложности Op. 76, и пятнадцать легких этюдов для виолончели, соч. 76. Эти две книги являются менее сложными, так как они являются более подходящими для начинающих учеников или тех, кто на промежуточном уровне. В книге пятнадцать легких этюдов для виолончели имеются две необычные характеристики: используется только первая позиция, и второе - предусмотрена партия второй виолончели для педагога, чтобы сопровождать студента.

Десять этюдов средней сложности, Op. 76, это хороший набор этюдов для подготовки студентов к высшей школе игры на виолончели. Их иногда называют как «Подготовительные этюды к высшей школе игры на виолончели». Они включают в себя разные штрихи, хроматические гаммы, широкую позицию, правильное распределение смычка, которые не слишком сложны для учащихся средних классов.

Все эти три книги этюдов используются для обеспечения студентов вспомогательными материалами, которые будут применены к виртуозным произведениям Давида Поппера. Эта работа сосредотачивает внимание на педагогических аспектах отдельных частей, по условиям которых данные этюды должны быть изучены в сочетании с конкретными пьесами.

Список использованной литературы:

1. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. – М., Музыка, 1978 г. – 286 с.
2. diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180481/datastream/PDF/view

«СКАЗКА» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В.НОВИКОВА: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ

Косниязова С.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Сказочные образы сопровождают человека с раннего детства, в котором мы с удовольствием верим в самые невероятные события и приключения. Как известно, сказка, как жанр устной художественной литературы, в своем содержании имеет необычные в бытовом смысле события: фантастические, чудесные, волшебные [1].

Существуют множество классификаций жанра сказки. Это чудесные (волшебные), бытовые и сказки о животных и многие другие. Изучению жанра сказки, ее истории, структуре посвящено не малое количество исследовательских работ и литературы. К примеру, В. Пропп изучил ее историю, «морфологию» [2; 3]. А.Н. Веселовский посвятил свои труды изучению структуры сказки [4].

Взаимодействие жанровых форм и модификаций различного вида искусства привели к тому, что в 1842 году в свет выходит опера «Руслан и Людмила». Михаил Иванович Глинка считается создателем нового жанра в русском музыкальном искусстве: жанра оперы–сказки [1]. В создании сказочных образов следует отметить роман А.П. Бородина «Спящая княжна» написанный в 1867 году. В этом же году М.П. Мусоргский пишет «Иванову ночь на лысой горе» (Ночь на лысой горе), которая издается после его смерти под редакцией Н.А. Римского-Корсакова. В 1874 году Мусоргский так же пишет фортепианный цикл «Картинки с выставки», написанный под впечатлением посещения выставки Стасова посвященной В.Гартману, но опубликовались лишь в 1886 году. Цикл содержал в себе образы сказочных персонажей, таких как: гном, избушка на курьих ножках и т.д.

Постепенно литературный жанр сказки утвердился в русской музыкальном искусстве. Многие русские композиторы в своем творчестве обращались к сказкам: Н.Римский-Корсаков, П.Чайковский, А.Лядов, И.Стравинский, С.Танеев, Н.Метнер и др. В этом ряду оказалось произведение казахстанского композитора В.Новикова «Сказка». Это одночастное произведение написано для скрипки и фортепиано. Идейный замысел и образная сфера «Сказки» Новикова

соответствует своему названию и написана она в сонатные формы с сокращенной репризой. Музыкальная драматургия «Сказки» основана на двух интонационных сферах – песенной, олицетворяющей человеческие положительные персонажи, силы добра и репетиционной, «колючей», характеризующих отрицательные колдовские силы.

Открывается «Сказка» небольшим вступлением в партии фортепиано. Уже с самого начала в свернутом виде в нем дана экспозиция двух основных тем Сонаты, которые служат основой соответствующих двух противоположных интонационных сфер. Вступление носит характер отстранения, как бы внешнего рассказчика наподобие говорящей шкатулки или волшебного блюда из сказочных фильмов, которая откроет некую тайну тому, кто ей велит поведать рассказ. Об этом свидетельствует повторный характер основной интонации, паузы, осторожная звучность и артикуляция, динамика на *piano*:

Пример 1 Вступление



Первый элемент темы вступления основан на повторении интонации восходящей терции и нисходящей кварты, которая затем разворачивается в восходящем гаммообразном направлении. Ей противостоит злобная угрожающая тема в низком регистре со «стучащим ритмом» (4 такт). Тема вступления имеет форму разомкнутого повторного периода. Второе предложение непосредственно вводит в раздел главной партии.

Главная партия с точки зрения формы представляет собой дважды повторенный период. Склад этой темы – гомофонно-полифонический. Тема звучит у скрипки в верхнем регистре и носит лирический, песенный характер. На фоне альбертиевых басов из двух аккордовых звуков и равномерного движения звучит тема-фигурация в среднем регистре у фортепиано, что вносит скованность и некую механичность образу главной темы:

Пример 2 Главная тема



Второй элемент главной партии четко отграничен от первого двумя паузами и контрастирует с первым по регистру, ритму и тембру. Это образ злой силы, враждебной человеческим персонажам. Низкие басы в партии фортепиано, построенные на полигармоническом сочетании ми-бемоль минорного аккорда в левой руке и диатонических кластеров на белых клавишах в правой, служат обрисовкой колдовского заклятия. Орывистая короткая грозная попевка в репетиционном оформлении производит устрашающий эффект:

Пример 3. Главная партия, второй элемент



Побочная партия контрастирует главной по метрическому и интонационному наполнению эмоционально-образного содержания. В ней преобладает моторность, сдерживаемая оstinatными формами

Пример 4 Побочная партия



Разработка построена на развитии темы побочной партии и противоборстве ее с темой заклęcia. Также в разработке развитию подвергается побочная тема путем вариационных преобразований. Мелодия трансформируется по принципу сквозного развития. Повышается регистр, учащается ритм, усложняется фактура вводят элементы полифонического развития. Наступает кульминация:

Пример 5 Разработка



В конце разработки звучит тема колдовского заклęcia, однако теперь она проходит в верхнем регистре, что нивелирует ее грозность и злобность.

Реприза сокращена по масштабам и подвергнута значительным вариантным изменениям. Изменена фактура темы главной партии, исчезает «скованность» темы из экспозиции. Тема заколдованности звучит здесь более свободно, мелодия льется более естественно, что создает впечатление снятия колдовского заклęcia. Главная тема в отличие от экспозиции звучит в партии фортепиано и контрапунктом к ней в партии скрипки проходит главная тема в ритмическом увеличении, причем не в привычном двойном, а в четверном ритмическом увеличении. Каждый звук трансформированной темы подчеркнут трелью, что создает образа волшебной силы, когда Зло окончательно побеждено.

Возвращается тема вступления-рассказа, трижды повторяется основной мотив, нет и следа второго «злобного» элемента. Краткое заключение у скрипки переводит в совершенно другой драматургический план, иной мир, о чем повествуют искусственные флажолеты половинными. Происходит смена фактуры, главным образом, полифонизированной гомофонно-гармонической на аккордовую, напоминающую хорал. С «волшебными аккордами» происходит

окончательное снятие заклинания, рассеивание злобных чар. Возникает впечатление растворения сказочных персонажей, волшебства в целом.

Таким образом, особенности сонатной формы «Сказки» В.Новикова состоящие в отсутствии связующей партии, варьированности репризы, широком применении полифонических приемов, отразили волшебную образно-эмоциональную сферу. Этому способствовали гармонические краски, тембровые находки, драматургия целого, наличие некоего сказочного сюжета, раскрываемого музыкальными средствами.

Список использованной литературы:

1. Будур Н. Сказочная энциклопедия. – Москва: Олма-Пресс, 2005.
2. Пропп В. Морфология волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 1998.
3. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 1998.
4. Веселовский А.Н. Статьи о сказке, 1868-1890. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938.

ТЕХНИКИ МОДНОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ

Наурызова А.

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Юсупова А.К.

Для создания образов в фэшн-иллюстрации используются определенные художественные техники. В данной статье проведен анализ художественных техник, применяемых современными иллюстраторами.

В XXI веке иллюстраторы моды работают с самыми разнообразными техниками. Ранее иллюстраторы использовали только традиционные материалы: тушь, гуашь, акварель. Акварель придает работам воздушность, загадочность и легкость. Иногда могут применяться просто живописные пятна, в которых угадываются силуэты и лица, иногда акварель служит дополнением к рисунку, выполненного черно-белой графикой, иногда как основной элемент в создании иллюстрации. Но в настоящее время многие иллюстраторы чаще прибегают к возможностям компьютерных программ. Современные компьютерные технологии очень сильно облегчают процесс создания рисунка и добавляют в него больше «современности», поэтому многие иллюстраторы предпочитают сочетать векторную графику с рисунком [1].

Среди обширного потока современных иллюстраторов моды можно выделить Санни Гу, применяющую в своих иллюстрациях только акварельную технику. Санни является иллюстратором моды и красоты (косметики) в Лос-Анджелесе. Она родилась и выросла в Китае, в 13-летнем возрасте переехала в Соединенные Штаты. С отличием окончила колледж искусств и дизайна им. Б.Ф. Отиса. По ее собственному признанию, после встреч с людьми из разных слоев общества, ей стало интересно узнать о других культурах. Она научилась наблюдать и открывать красоту во всем вокруг [2].



Иллюстрация Санни Гы: Shoe Glamour, Inspired by Ralph and Russo Couture Fall 2016

«Я хочу найти способ сохранить и передать ту красоту, которую я вижу, доброту, которую я чувствую, и воссоздать их каким-либо образом. Я решила стать иллюстратором и художником.

Большинство моих иллюстраций рисую акварелью. Мне нравится вибрация и непредсказуемые свойства акварели. Иногда я использую карандаши или акриловую краску для визуализации некоторых специальных текстур.

Мои иллюстрации всегда полны ярких цветов, насыщенных деталей и восхитительных чувств. С другой стороны, моя работа - это бесконечное путешествие в поисках красоты, ценности, правды и себя. Когда я рисую, я купаюсь в счастье, надеюсь, мои яркие иллюстрации могут принести и вам радость» [2].



Иллюстрация Санни Гы: Moschino Girls, Inspired by Moschino Fall 2016

Санни работала с такими значимыми клиентами, как Condé Nast, журнал Vogue, Teen Vogue, журнал ELLE, InStyle, The Telegraph, Bloomingdales, Macy's, Nordstrom, Fashion Island, Versace, Miu Miu, журнал Swide Magazine Dolce & Gabbana, Burberry, Carolina Herrera, Brian Atwood, Topshop, Alice + Olivia, Express, South Coast Plaza, Beverly Center, The Grove, Sephora, La Prairie, Shiseido, FANCL, Neutrogena, CVS Beauty, HBO, Dick Clark Продюсс и другими [3].

Другой иллюстратор моды, Вай, также попала под влияние модной тенденции, отмеченной использованием цифровых технологий, Векторные иллюстрации от Вай переносят зрителя в мир элегантности и красоты. Родилась в Гонконге, с трехлетнего возраста она проживает в Мельбурне, Австралия. Будучи подростком, она мечтала стать модельером, бесконечно рисовала и оттачивала свое понимание одежды в женской форме. Эта страсть к рисованию привела Вай к карьере иллюстратора. Она работала во многих отраслях, но наиболее обширно в индустрии моды и красоты, делая иллюстрации для журналов, упаковок, книг и рекламы.



Иллюстрация Санни Гу: Alexander McQueen & Jason Wu Spring 2013 RTW

Иллюстрации Вай всегда начинаются с карандашных эскизов на бумаге. Ей нравится слушать подкасты, когда она работает и тщательно уточняет каждый эскиз, чтобы точно отразить окончательную иллюстрацию. Затем она использует векторные программы в Mac, в основном используя кисти для заливки эскизных вариантов.

Элегантная композиция и гармоничная цветовая палитра, каждая деталь изысканная и полированная, стиль Вай является «вневременным».

Большой список клиентов, с которыми работала Вай, такие как Vogue Australia, St.Martins Press, M&C Saatchi Geneva, The Wall Street

Journal, Aeroports De Paris, Avon Products, Orient Express Magazine, Nippon Paint, In Style (США, Германия и Австралия), Australian Gourmet Traveller, The Financial Times Europe, Penguin Books, Freundin Magazine, Coles Myer, 3M Scotch Essentials, Elle Australia, John Frieda, Qantas Magazine и другие [4].

Анализируя исполнительскую технику иллюстраторов моды Санни Гу и Вай, являющихся типичными представителями современного поколения иллюстраторов моды, можно резюмировать, что и акварельная и векторная техники применяются широко. Но именно акварельная техника имеет наиболее живую и развернутую форму передачи идей, именно акварель придает работам особую загадочность и легкость.



Иллюстрации Вай

В наши дни модное иллюстрирование возрождает весь спектр накопленного опыта за всю историю развития модной иллюстрации. Не существует никаких ограничений, компьютерная графика и кисть уживаются мирно и гармонично, количество талантливых художников растет с каждым днем. Работы модных художников востребованы, вызывают восторг и производят поистине вдохновляющее действие.

Список использованной литературы:

1. Солтанбаева Г.Ш. Иллюстрирование моды. – Астана, 2015.
2. Денис Ф. Санни Гу, фэшн-иллюстрация, акварель и счастье // Идол. 2013, – №7.
3. Лаурен А. Творчество Санни Гу // «Честно говоря, WTF». – Июнь, 2013.
4. <https://www.illustrationweb.com/artists/Wai>
5. <http://sunnygu.com>

ҰЛТТЫҚ ИДЕЯНЫ НАСИХАТТАУДАҒЫ БАҚ-ТЫҢ РӨЛІ

Нұртас Н.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

Қазақстан Кинематографистер Одағының мүшесі Мукушева Н.Р.

Халықтың тілі, діні, ауыз-әдебиеті, салт-дәстүрі, әдет-ғұрпы – ұлт болмысының негізі. Ел бірлігі, экономиканың бәсекеге қабілеттілігі, интеллектуалдық жасампаз қоғам, өркениетті мемлекет – ұлттық идеяның негізгі тұғыры. Бүгінде «ұлттық» сөзі «мемлекеттік» деген ұғыммен бірдей қолданылады. Мәселен «Ұлттық арна», «ұлттық банк», «ұлттық валюта», «ұлттық ойын» т.б. Ұлттық идеологияның міндеті – қазақтың ұлттық құндылықтарын жаңғырту, тарихты түгендеп, өткенді еске алу, жоғалған дәстүрді жаңартып, мәдениетті ұлттық бағытта дамыту. Бұл тұрғыда Бұқаралық ақпарат құралдарының орны ерекше. Ұлттық сананы оятып, қоғамдық көзқарас қалыптастыруда масс-медияның маңызы жоғары. Ақпарат құралдары елде, әлемде болып жатқан өзгерісті таратумен қатар, оларға лайықты баға беріп, ұлттық идеологияны насихаттай білуі керек. Осы жолда, халықтың сана сезімін, тыныс-тіршілігін, мәдениет пен дәстүрінің, тілі мен ділінің қайта өркендеп, дамуына қазақ телеарналары өлшеусіз үлес қосып келеді. Бұқаралық ақпарат құралы халықтың мұң-мұқтажын, арыз-арман, талап-тілегін жеткізетін, паш ететін мінбе.

Отандық арналар, соның ішінде «Қазақстан», «Хабар» сияқты телеарналар өнер мен әдебиет, әлеуметтік мәселелер, ұлттық құндылықтар, жастар тәрбиесі сияқты дүниелердің басын бір арнада тоғыстырып келеді. Ұлтымыздың ұлылығына үнілу, тарихын тану, рухани құндылықтарды зерделеуде бұқаралық ақпарат құралдарының тигізер пайдасы көп. Қоғам ақпарат құралдары арқылы халықты тәрбиелейді. Қазір елімізде екі мыңнан астам бұқаралық ақпарат құралы жұмыс істейді. Ал оның 80 пайызы тәуелсіз ақпарат құралдары. Отандық баспасөз нарығында шетелдік БАҚ-тар да кеңінен таралып отыр. Қазақстан жаһандық ақпарат ағысына да есігін айқара ашқан. Бірақ, шетелдік ағымның ұлттық сананы ластамауы үшін ұлттық идеология кеңінен насихатталуы тиіс. Және бұл БАҚ-ның еншісінде. БАҚ – бұл мемлекеттік идеология құралы. Үлкен мемлекеттер айналасындағы шағын елдердің мәдениетін басып, халқын өз аузына қаратып алуға талпынады. Сондықтан шағын елдердің өз мәдениетіне және өз ақпараттық саясатын жүргізу ісіне мығым болуы қажет. Бұл Қазақстан үшін, мемлекеттік тілдегі бұқаралық ақпарат құралдары

үшін өзекті мәселе болып табылады.

Қазақстан тәуелсіздік дәуірінің алғашқы жылдарынан бастап баспасөз саласындағы халықаралық беделді құжаттардың аясында БАҚ-тың еркіндігін қамтамасыз етіп келе жатқан ел. Ата заңымыз және Республика Президенті – ақпарат құралдары бостандығының кепілі. Адуынды мемлекеттердің көлеңкесінде қалып, тіліміз, өнеріміз, әдебиетіміз жұтылмас үшін – бағытымызды айқындау керек. Әсіресе, БАҚ-тың ірі бөлшегі телевизияның жүгі ауыр, бұл тұрғыда. Еңбектеген баладан еңкейген қарияға дейін отандық арналардан ұлттық идеологияны, ұлттық құндылықты үйрететін дүние көруі тиіс.

Ең әуелі жас буынның санасын сусындадатын бағдарламалардың сапасы мен мазмұнына мән беру керек. Көгілдір экраннан жастарға түзу жол сілтеп, ұлттық болмысты айқындайтын бағдарламалар қазір жоқтың қасы. Танымдық, тағылымы мол бағдарламалар дегенде көптің ойына бірнеше жыл бұрынғы «Алтын қақпа», «Ақжүніс», «Алтын сақа», «Атажұрт», «Ұят болмасын» сынды бағдарламалар оралады. Ал қазіргі отандық арналарда «ұлттық» бағыттаға бағдарламалар өте аз. Болса да, заманауи бағытта, түсінікті тілде берілмей келеді. Қазіргі жастар музыкалық арналардағы мән мағынасыз клиптерді көріп өсіп келеді. Жастардың өмірінен ойып тұрып орын алатын, олардың қажеттілігін өтеп, тыныс тіршілігін ашатын бағдарлама әлі Қазақстанда жоқ. Сондықтан жастардың көбі ойын-сауық пен көңіл көтеруге арналған бағдарламаларға құмар. Күнделікті теледидар тетігін алмастыру арқылы көзге жылт ететін бір сәттік кадрлер, одан қалды арзан әзіл мен мазмұнсыз сериалдардың қаптағанын аңғару қиын емес. Барлық арнада сөз әдебі, стилистикасы сақталмаған әзіл-қалжың бағдарламалары бар. Тіптен «шоу» деп ат қойып та алғанбыз. Ал ол әзілдердің категе тұнып тұрғанын аңғарып, зерделеп жатқан ешкім жоқ. Ұлттық дәстүр, ұлттық рух, ұлттық мәдениет, ұлттық болмысты мұндай «шоулардан» мүлде таппайсыз. Тек мылқау көрініске құрылып, бір реттік көруге арналған. Ал келер ұрпаққа берер тәрбие- тағылымы қайда? Қазақтың қазақтығын көрсетер, қазақы қалжыңды үйдегі көк жәшіктен мүлде таппайсыз. Тек қана «трендке» айналған әлеуметтік желінің деңгейіндегі дүние қазіргі қазақ телеарналарында өріп жүр. Тағы бір мысал, соңғы уақытта көптің аузынан түспейтін, жастардың көңілінен шығып, елдің есін алған «Қалаулым» бағдарламасы. «Ауылыңның жасын көрсет, болашағын болжап берейін» деген ата сөз бар қазақта. Сонда қазақтың бүгінгі жастары 17 млн. халықтың алдында бейәдеп сөз айтып, кішісі үлкеннің бетінен алып, етегін жабар қыз баласы боқауыз сөз айтып отырса ұлттық құндылығымыздың ұлықталғаны қайсы?! Көгілдір экран арқылы

күллі халыққа, өсіп келе жатқан жас буынға берген тәрбиеміз қандай болады?! Бұл бағдарламаның ұраны махаббат жасқа, ұлтқа, түрге, дінге қарамайды екен. Бұдан кейін қызымыз «тоқал», ұлымыз «үйкүшік» болды деп кімге өкпелейміз. Қазақтың қызы өзге ұлттың отын жағып, қазанын қайнатқанына сонда кім кінәлі? Күллі республиканың алдында айқайға басып, бір-бірінің жағасынан алып отырған жастар кімге үлгі? Ұлттық болмысты жаңғыртудағы қазіргі жастардың бейнесі осы болса, қоғамның келешегі бұлыңғыр. Бұл ретте отандық арналар қазақтың салт-дәстүр, ырым-тыйымын насихаттайтын танымдық бағдарламаларды көбейту керек. Жастарға арналған бағдарламалар ұрпақтың білімділігін, саяси сауатын арттыруы тиіс.

Телеарна тек мазмұнымен өлшенбеу керек. Бағдарламаның форматы, аудиториясы, жеделдігі де маңызды жайт. Жастарға арналған бағдарламалар адамды еңбекке үндеп, ұлттық тәрбиені сіңіріп, мәдениет пен әдебиет, өнерді насихаттауы керек. Өнегелі ұрпақ өсіруде – ізгілікке бастар рухани азықтың теледидар екенін ұмытпауымыз керек. Осыған орай мемлекеттің негізгі арналарында ұлттық спортты, ұлттық өнерді, ұлттық сатираны, зиялылықты дамытатын ойын-сауықтық бағдарламалар ашылу керек. Қазіргі бағдарламалардың форматы тек ақпарат беру жанрында. Оның орнына заман талабына сай ұлттық бағыттағы шоуларды көбейту қажет. Жан-жақтылық, имандылық, инабаттылық, төзімділік сияқты қасиеттерді өскелең ұрпақтың бойына көгілдір экран арқылы сіңіруді толық меңгеруіміз керек. Телеарнадан өзге баспасөз беттері, радио бағдарламалардан да осында леп есу керек. Сонда ғана ұлттық идеология, ұлттық сана дұрыс бағытта ілгері басады. Қуанарлық жайт, соңғы жылдары кішкентай көрерменге көрсетер ұлттық дүние көбейді. Бабалар арнасының көші алға басты. Қазір әр үйдің баласы «Балапанның» тілінде сөйлейді. Ұмыт болған ертегі, қазақы мультфильм тасбақа жүрісімен болса да өскелең ұрпақтың санасына сіңіп келеді. Сондықтан бүгінгі қазақ телеарналарында төл өнерімізді паш ететін айтыс, дәстүрлі ән, ұлттық ойын, ұлт зиялылары жайындағы түрлі форматтағы бағдарламалардың саны артуы керек.

Ұлттық идея мен ұлттық мүдде бір-бірімен тығыз байланысты ұғымдар. Қазақ халқының төл киносы мен ән-күй өнері уағыздалып, жастар санасына сіңірілуде, бірақ бұл жеткілікті дәрежеде жүзеге асырылып отыр деуге әлі ертерек. Ұлттық идеяны түп-тамыры ең бірінші – тіл. Ел Президенті де ана тілінің мәртебесін көтеруде тың тапсырламалар беріп, парламент те тілдің дамуына байланысты түрлі шешімдерін жариялап келеді. Ал БАҚ-арқылы тілдің тазалығын, шұбарланбауын қадағалау халықты сауаттылыққа тәрбиелеудегі негізгі

құрал. Ұлттық идеяның екінші негізі – дін. Телеарналардан көрерменді имандылыққа, ізгілікке тәрбиелейтін, қазақы дәстүрді үйрететін танымдық бағдарламалар саны артса құба-құп.

Сондай-ақ өзге елде жүрген қандастарымыз да ұлттық идея түсінігін осы БАҚ-нан жүйелі зерттеп білуі керек. Бүгінгі күні қазақ халқының үштен бірі өз тарихи отаны – Қазақстаннан тысқары жерде өмір сүріп жатыр. Қазақ елі мен шетелдегі қандастардың рухани және мәдени салада тоғысуына ақпарат себепші болуы керек. Әлемнің 40 шақты елінде өмір сүріп жатқан, 5 миллиондай қандастарымыз ел жаңалықтарын күнбе-күн қазақ тілінде естіп, рухани жаңғыруы қазақ қоғамы үшін маңызды. Қытай, Моңғолия, Түркия және Иран секілді қазақтар көп шоғырланған аймақта ұлттық өнерімізді, мәдениетімізді, дәстүрімізді көрсетіп, естіртер радио бағдарламалар көбеюі тиіс. Алыста жүрген ағайын егемен еліміздің тұрмыс тірілішіген хабардар болып, ұлттық болмысын ұмытпауы керек.

Ұлттық идеяның қажеттігін, онсыз ұлт нағыз ұлт болып қалыптаса алмайтынын кезінде Ахмет Байтұрсынұлы, Әлихан Бөкейханов, Мұстафа Шоқай сынды Алаш көсемдері ту етіп көтерген. Қазақ елі дербес ел ретінде тәуелсіздігін әлемге алғаш жариялаған күннен бастап, ұлттық идея мәселесі қайта жаңғырды.

БАҚ бұқараның санасында қазіргі заман адамының өмірі мен қызметінің салтын қалыптастырады. Азаматтардың мінез-құлқы мен дүниетанымын реттейді. Мәдени, әдеби ұстанымдарына ықпал етеді. Сондықтан, қазақ телевизиясында еңбектеген баладан еңкейген қарияға дейінгі аудиторияны қамтитын ұлттың мүддесін, ұлттық дәстүрді көрсететін мазмұнды бағдарламалардың саны артса, саналы ұрпақ өсіре алатынымыз анық.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Олжай Қ. Ұлттық арна ұлағаты: Қазақстан ұлттық телеарнасына 50 жыл. – Алматы «Қазақстан» РТРК АҚ, 2008. – 208 б.
2. Қойгелдиев М. Ұлттық саяси элита. Қызметі мен тағдыры (XVIII-XX-ғғ.). Зерттеулер. – Алматы: Жалын ЖШС, 2004. – 400 б.
3. Төлепберген Б. Мәңгі жас-Алаш идеясы: Публицистикалық зерттеулер мен мақалалар. – Алматы: Алматы баспа үйі, 2008. – 304 б.
4. Инджиев А. Универсальный справочник начинающего журналиста. Феникс баспасы, 2007. – 496 б.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КАЗАХСКОМ КИНО

Рашид А.

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Заслуженный деятель РК Тауекел С.Т.

Киноведы, исследующие влияние фольклорных традиций на кинематограф, определяют несколько уровней экранно-фольклорных связей в кино. В их числе: прямой – экранизация фольклорных и литературных произведений; опосредованный – интерпретация – создание фильмов по мотивам фольклорно-литературных произведений; цитатный, когда осмысление и включение фрагмента фольклорного произведения в структуру фильма происходит органично на уровне художественного мышления современного автора [1, с. 140]. В данном случае имеет место также и новое понимание цитаты «как фрагмента текста, нарушающего линейное развитие последнего и получающего мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста» [2, с. 61].

Как подчеркивает В.Фомин, «фольклорный фрагмент» чаще всего оказывается сложной и ключевой метафорой, своеобразным поэтическим зеркалом, отражаясь в котором «нефольклорная» часть повествования рельефно раскрывает скрытые в ней проблемы, конфликты, новые смысловые значения. Именно так построены классические кинофильмы «Звенигора» А.Довженко и «Бежин луг» С.Эйзенштейна, а из числа современных работ – «Белый пароход», «Лютый», «Притча о любви», «Жил певчий дрозд» [1, с. 140]. К этому списку экранно-фольклорных работ можно добавить фильмы «казахской новой волны» – «Три брата» (2000) и «Охотник» (2004) С. Апрымова, «Жол» (2001) Д. Омирбаева. Игровое кино Казахстана в своем развитии прошло все этапы преломления фольклорных традиций. Национальная кинорежиссура начала свое рождение с фильма-спектакля «Поэма о любви» (1954), созданного на основе фольклорного сказания «Козы-Корпеш и Баян-сулу». Этот экранный вариант спектакля был поставлен Ш. Аймановым, в то время уже известным театральным актером и режиссером. Иначе говоря, кинематограф Казахстана начал свое развитие с освоения театрально-фольклорных традиций.

Усложнение форм экранно-фольклорных связей происходило постепенно. К 1970 г. национальное кино достигло своей вершины в экранизации народного сказания. Двухсерийный фильм С.Ходжикова «Кыз-Жибек» (1970) – самый дорогостоящий по тем временам – побил все рекорды по посещаемости. Выражаясь современной терминологией, популярный блокбастер – кинокартина о любви, но, что особенно важно,

в ней были отражены народные традиции, фольклорное богатство декоративно-прикладного искусства, устной поэтической традиции и верно переданы мироощущение и менталитет кочевого народа. По сей день «Кыз-Жибек» остается востребованной кинокартиной, мировой национальной киноклассикой: фильм знает практически каждый казах, проживающий в любой стране мира.

Что касается интерпретации фольклора, то наиболее известные среди них фильмы «Тризна» (1972-1987) Б.Мансурова и «Бойся, враг, девятого сына» (1984) В.Пусурманова. Последняя лента, снятая по мотивам народной сказки, была воспринята тепло зрителями, и критикой. Большие споры вызвала кинокартина «Тризна» по мотивам поэмы «Кулагер» выдающегося поэта И. Жансугурова, репрессированного в 1937 г. Образ народного поэта Акан-серэ и его верного коня Кулагера, подло подстреленного на скачках, стал аллегорическим образом судьбы поэта и жестокого времени, нашедшего отражение, как в поэме, так и в реальном бытии поэтов Акана-серэ и Ильяса. Словом, по смысловой насыщенности, наслоению поэтического, мифологического и экранно-изобразительного текстов в одно единое кинематографическое полотно, данный фильм можно воспринимать в контексте интертекстуальности современного экранного искусства. Основной вариант фильма был создан в 1972 г. В это время ни кинематографическая общественность, ни зрители не были готовы к восприятию данного произведения, где кинотекст был буквально перегружен изобразительными деталями, большей частью рожденными фантазией авторов экранной версии поэтического текста.

В конце 1980-х гг., когда наступило время необратимых революционных перемен, родилась «казахская новая волна», по своей философии и эстетике резко противопоставляющая советскому ангажированному кинематографу периода застоя.

Новое авторское кино 1990-х гг. носило откровенно критический, нигилистический характер по отношению к советскому социалистическому обществу, его партийно-идеологическим ценностям. Фильмы, снятые в манере неигровой хроники, казалось, никогда не соприкоснутся с фольклорными традициями. Однако итоговые, завершающие цикл фильмы С.Апрымова «Три брата» и Д.Омирбаева «Жол» легко и свободно впитали и трансформировали экранно-фольклорные традиции. Парадоксально, но факт: «социальные» фильмы «казахской новой волны» представляют собой цитатный уровень экранно-фольклорных связей. Здесь фольклорный фрагмент: сказка, быль, анекдот, поговорка – органично включаются

в кинематографический текст, сохраняя при этом линейное развитие экранного действия.

В аспекте «цитатности» ряд лент «новой волны», в частности работы Д. Омирбаева «Кайрат» (1990), «Жол» (2001), можно отнести к постмодернизму, но в концептуально-художественном осмыслении и изображении киноматериала эти, как и в целом итоговые, фильмы «новой волны» отдают дань «фольклоризму» в кино. В фильме «Жол» наряду с чисто «фильмическими» цитатами из предыдущей ленты автора «Киллер» (1998), ссылками на другие работы «Шильде» (1988), «Кардиограмма» (1995), мы наблюдаем включение в событийный ряд фильма звукового текста из радио – исторической справки о психологической силе и наглости воинов Чингис-хана и паническом страхе и рабской покорности завоеванных им народов. Эта вербальная цитата оживает на экране, изобразительно обыгрывается во сневоображении героя с ясно выраженным ироничным подтекстом. Современные казахи, потомки великих воинов-кыпчаков, оказываются безвольными пленниками монгольского воина, безропотно ждущими своей участи. Смысловая цитата у Д. Омирбаева играет роль и метафоры, и иронической отсылки, и печального вывода.

О «фольклоризации» центральноазиатского кино Е. Стишова напишет: «Исторический дискурс, фольклорные мотивы органично присутствуют во всех картинах о современности. Можно даже предположить, что в центральноазиатском кино преобладает фольклорно-эпическая концепция времени: прошлое – настоящее – будущее существуют в едином потоке, и художник согласно своим нуждам укрупняет то один, то другой временной фрагмент. У Д. Омирбаева в недавней картине «Жол» («Дорога», 2001) линейный сюжет роуд-муви эпизируется благодаря тому, что режиссер монтирует встык реальное и воображаемое героя, эпизоды его поездки к умирающей матери и его фантазии (герой – кинорежиссер, тревожный звонок срывает его со съемок). Бешеный автомобильный пробег по бездорожью, по раздолбанной щебенке, по хлябам превращается в прыжок через пространство-время. Силой творческой фантазии герой преображает убожество окружающего ландшафта в великую степь, где когда-то гуляла грозная конница номадов» [3, с. 25].

Помимо «цитатности» киноработам «казахской новой волны» в целом также присуща и свободная игра с жанровой структурой, что отчетливо выражено в фильмах «Охотник» и «Жол». В фильме «Охотник» (2004) основоположник «казахской новой волны» С. Апрымов, изменяя своим прежним художественным принципам,

решительно переключается на создание фольклорно-метафорического кино. Охотник, его конь, величавые горы, суровая природа вокруг. Мальчик, берущий уроки добра и ненависти у Охотника, ощущает свою слитность с землей, горами, волком, ему тесно в городе. Город рисуется как тюрьма, как злое место, подавляющее волю человека, его естественное стремление к свободе и независимости.

Нужно особо отметить, что фольклорные традиции в игровом кино не ограничиваются традиционными жанрами историко-революционного и историко-биографического фильмов, связанных с былинизацией образов революционеров, комиссаров, героев гражданской и отечественной войн. Фольклорные традиции успешно работают и в жанрах современного авторского, коммерческого и продюсерского кино в целом.

В качестве примера фольклорных традиций в продюсерском кино можно назвать дорогостоящий, по нашим меркам, проект «Кочевник» (2005). Вначале фильм планировался как историческое полотно о выдающемся казахском хане Абылае, объединившем народ в борьбе против захватнических войн Джунгарии и сохранившем независимость страны. Однако позиционирование проекта как блокбастера, рассчитанного на международный кинопрокат, привело к тому, что был снят фильм по шаблону голливудского исторического блокбастера. В этом первом национальном мега-проекте принимали участие кинематографисты нескольких стран: И.Пассер (США), Р.Ибрагимбеков (Россия/США/Азербайджан), С.Бодров (Россия), Т.Теменов (Казахстан). Основная доля затрат на фильм принадлежала госбюджету Республики Казахстан – более 40 млн. долларов. В главных ролях снимались иностранные артисты, съемочная группа была представлена зарубежными специалистами. В этом продюсерском фильме были ярко выражены экранно-фольклорные традиции американских ковбойских фильмов о хороших и плохих парнях в духе киносказки, разумеется, с элементами восточного единоборства. Образы киногероев, способы их эстетической подачи на экране восходили к поэтике фольклора, с четким и контрастным делением персонажей на «своих» и «чужих». Долгожданный фильм «Кочевник» разочаровал национальную публику, но пришелся по душе большинству тинейджеров, воспитанных на массовой культуре.

Таким образом, во многих знаковых фильмах казахского игрового кино, экранные традиции тесно переплетаются с фольклорными традициями.

Скрытый цитатный уровень использования экранно-фольклорных

традиций практически присутствует во всех современных фильмах, порой помимо воли авторов, поскольку «вестернизация» текущего кинопроцесса, по сути, и есть наиболее отчетливо выраженное преломление традиций фольклора в современной кинематографии. Поэтому можно смело утверждать, что поливидовая, полицитатная форма игрового фильма полностью отвечает цитатному уровню экранно-фольклорных связей.

Список использованной литературы:

1. Фомин В.И. Кино и фольклор: ступени взаимодействия // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. – Кишинев, 1983.
2. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М., 1993.
3. Стишова Е. Эх, дороги... // Искусство кино. – М., 2001, № 10.

О ЗНАКОМСТВЕ С ТВОРЧЕСТВОМ ОРОДЕ ДЕОРО (ИТАЛИЯ)

Темірбекова М.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
профессор КазНУИ Ижанов Б.И.*

Мозаика, первоначальной миссией которой было только оформление и облагораживание архитектуры, с каждым следующим шагом в исторической хронологии находит всё новые пути к своему прогрессу. Поэтому сегодня мозаика воспринимается не только как техника монументальной живописи, но и как самостоятельное произведение станкового характера, непривязанное к архитектурной среде. К тому же появляется всё больше примеров, где она принимает иные формы, становясь частью концептуальных инсталляций, синтезирующих все существующие виды искусства. Всё это говорит о том, что мозаика становится более пластичной, способной решать как привычные традиционные вопросы, так и искать новые возможности реализации.

Одним из ключевых моментов в исследовании мозаики является знакомство с современными художниками-мозаичистами, благодаря чему мы можем проанализировать нынешнее положение и основные направления развития мозаики.

Ороде Деоро (Таранто, 1974) – современный итальянский художник-самоучка, занимающийся живописью и мозаикой. Как говорит сам художник, самым важным моментом в его творчестве является изучение философии. По его словам, философия для него – это «любовь к познанию», поэтому он всё еще находится в процессе изучения и поиска, новых для себя открытий в таком интересном путешествии, как искусство.



Отправной точкой, вдохновившей художника, обратиться к мозаике стало знакомство в 1996 году с мозаикой кафедрального собора Санта Мария Аннунциата в Отранто (юг Италии). Огромная площадь напольной поверхности собора полностью покрыта роскошной мозаикой «Древо жизни», где изображены сцены из библейских рассказов. Уникальным аспектом данной мозаики является отличительная особенность художественного языка изображения человеческих фигур и животных. Так как, глядя на их своеобразную пластику, мы начинаем представлять

произведения дадаистов, примитивистов и экспрессионистов. Что говорит о современности формы, силуэта и линии для того времени. Именно это явилось открытием для Ороде, потому как его живопись (которой он активно занимался в тот конкретный период) и мозаика в Отранто нашли общие точки соприкосновения. Возможно, тогда художник задумался о трансформации своей живописи в новое для себя пространство мозаики.



Фрагменты мозаики собора в Отранто

В период с 2000 по 2004 гг. Ороде впервые берется за выполнение мозаики в Доме-музее Винсент-Сити в Гуаньяно (Лечче, Италия). Именно здесь, взяв в руки обычные щипцы, появляются его первые керамические мозаики (около 20 мозаичных композиций).



Дом-музей Винсент-Сити, Гуаньяно, Италия

Ороде Деоро, будучи художником-самоучкой, оказался в стороне от влияния традиционной школы мозаики, что непосредственно отразилось на манере создания и выполнения мозаичных композиций. Поэтому начиная свои поиски, художник стремился отойти как можно дальше от классической мозаики. Именно этот факт сыграл главную роль в выборе материала его произведений – керамики. Так как только керамика позволяет художнику играть с формой и размерами модулей, создавая уникальные и неповторимые мозаичные плитки.

Еще одним любопытным моментом в творчестве Ороде является использование пространства между мозаичными модулями. Если в традиционной манере выполнения мозаики данный аспект остается на втором плане, где модули располагаются настолько близко друг к другу, насколько это возможно. То в мозаиках Ороде, наоборот, пространство между плитками является важной и неотъемлемой частью его композиций, ведь благодаря игре именно с этой линией художник может задать нужную динамику и ритм.



*«Автопортрет, когда я создаю»
триптих для музея дизайна Триеннале, Милан 2014*

В цветовом решении Ороде предпочитает белые и черные цвета, объясняя это тем, что белый цвет ассоциируется с чистым листом либо холстом, а черный – с углем или графитом, подчеркивая связь рисунка и живописи в своих мозаиках.

Также, по словам самого художника, он любит импровизировать и работать по принципу «work in progress» (здесь и сейчас), доверяя своему чутью и интуиции.



*«Сад Эдема», дом архитектора и дизайнера Фабио Новембре
6 × 5 м, Милан 2014*

Единственным известным фактом в начале работы над проектом «Сад Эдема» была лишь тема Земного Рая. Как и все предыдущие работы Ороде создавались в процессе непрерывной импровизации, где рисунок появлялся непосредственно на стене. Исключением не стала и эта мозаика. Сама тематика задала композиции сюжетную легкость и непрерывность, за которой интуитивно следовал художник, играя с формой и цветом.



*En marche! en marche! 42 × 45 см, 2014
постоянная коллекция Музея искусств MAR г. Равенны, Италия*

Своеобразная манера мозаичных композиций Ороде оригинальна в вырезанных вручную плитках, имеющих плавные извивающиеся формы, которые образуют неповторимые линии, словно реки.

Как человек ищущий, Ороде экспериментирует с различными

материалами, пробуя совместить керамическую мозаику в тандеме с живописью и скульптурой. Необычным в творческом поиске художник находит воплощение своих живописных работ, которые были написаны годами ранее, в мозаике. Здесь живопись получает новое прочтение благодаря мозаичной технике. Поэтому анализируя этот опыт, он отмечает курьезность трансформации других видов искусств в отношении мозаики.



В студии Ороде Деоро, Милан 2018

В 2015 году художник открывает студию в Милане, где наряду с творческой работой, проходят различного рода встречи и беседы.



В студии Ороде Деоро, Милан 2018

Размышляя об актуальности мозаики на современном этапе, Ороде Деоро считает, что именно сейчас исторический момент в развитии современной мозаики. Потому как на сегодняшний день существуют специальные конкурсы и фестивали, посвященные исключительно мозаике. В том числе наличие творческих союзов и объединений художников-мозаичистов по всему миру играет немаловажную роль в

продвижении мозаичного искусства. То есть сложилась та самая среда, в которой художники могут взаимодействовать и сотрудничать друг с другом, узнавать и быть в курсе различных новостей, касающихся развития мозаики в мировом сообществе.

Очень интересна сама мысль художника о мозаике. Рассуждая, что мозаика в силу своей особенности и способности «собирать» множество отдельных частей в одно целое является характерным механизмом и для человека, и для общества.

Выражаю огромную благодарность замечательному художнику Ороде Деоро за предоставленную возможность знакомства с его творчеством, а также за помощь и сотрудничество в исследовании современной мозаики.

Список использованной литературы:

1. <http://www.orodedeoro.com/>
2. <http://orodedeoro.wixsite.com/>
3. Mosaique magazine, juillet 2015 - n10, France
4. http://www.bridgepugliausa.it/articolo.asp?id_sez=1&id_cat=28&id_art=3389&lingua=en
5. <https://culturasalentina.wordpress.com/2015/11/18/il-mosaico-della-cattedrale-di-otranto/>

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «КОНЕЦ АТАМАНА» Ш.АЙМАНОВА

Шарипова А.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.***

Как известно, музыка занимает важное место в структуре художественного фильма, выполняя важные драматургические функции. Ее роль и удельный вес в композиции кинокартины зависят от сценария, жанра, от видения режиссера, а также мастерства композитора, его умения найти музыкальное решение, которое соответствует драматургическому замыслу фильма, его внутренней организации. И качество картины находится в прямой зависимости от качества музыкального оформления, органичной «встроенности» музыки в композицию целого: она может «приподнять» фильм на высокий художественный пьедестал, или, напротив, значительно снизить его эстетические качества.

К примерам удачного музыкального решения художественного фильма относится кинокартина «Конец атамана» режиссера Шакена Айманова. Премьера фильма состоялась 23 августа 1971 года. В картине снялись звезды казахстанского кинематографа тех времен – Асанали Ашимов (в роли К.Чадьярова), Нурмухан Жантурин (в роли полковника Аблайханова), Владислав Стрижельчик (атаман Дутов), Виктор Авдюшко (Н.Суворов), Владимир Гусев (П.Кривенко), Борис Иванов (отец Иона), Зейнулла Сетеков (Усен) и многие другие. Такой «звездный» состав во многом обеспечил кинокартине огромную популярность в зрительской среде. Однако ее успех был определен не только сильным актерским коллективом и захватывающим сценарием, написанным драматургами А.Михалковым-Кончаловским и Э.Тропининым в историко-приключенческом жанре. Музыкальное решение фильма, осуществленное режиссером Ш.Аймановым совместно с композитором Е.Рахмадиевым, оказалось настолько ярким и драматургически обоснованным, что, само по себе явилось важным фактором, обеспечившим высокие художественные достоинства кинокартины. В этом смысле «Конец атамана» можно без преувеличения назвать одним из образцов смыслового включения музыки в фильм как содержательного и выразительного кинематографического

компонента. Музыка здесь выступает важным средством драматизации сюжета, характеристики персонажей, конкретизации места действия, обогащения и углубления смысла изобразительного ряда.

В основу сюжета легли реальные исторические события: проведение советскими чекистами успешной операции по предотвращению нападения на Казахстан белогвардейских отрядов генерала Дутова, уничтоженного впоследствии чекистами Семиречья в его штабе в китайском городе Суйдине [1].

Как свидетельствуют исторические хроники, войсковой атаман Оренбургского казачьего войска Александр Дутов – выходец из семьи казачьего офицера – был ярким противником революции 1917 года и бежал в 1920 году в Китай. Генерал поставил перед собой цель объединить антибольшевистские силы Западного Китая против Советской России и создал там Оренбургскую отдельную армию. Авторитет атамана в казачьей среде и среди врагов большевиков был непререкаем, поэтому Председатель Всероссийской чрезвычайной комиссии Ф.Э. Дзержинский даже хотел, чтобы казнь его, в случае поимки, была прилюдной. С этой целью была разработана спецоперация по похищению Дутова, но она оказалось технически не выполнимой. Тогда-то и был разработан план по уничтожению атамана на месте, в городе Суйдине, который был успешно осуществлен в ходе спецоперации, легшей в основу сценария.

По сюжету фильма «Конец атамана», А. Дутова убил бывший князь, племянник одного из заместителей атамана, ставший начальником уездной милиции, Касымхан Чадьяров. По заданию ЧК, он переходит на сторону белых и появляется в штабе у атамана. Его неоднократно проверяет и испытывает начальник дутовской контрразведки священнослужитель Иона. Но Чадьяров каждый раз выигрывает опасный психологический поединок с Ионой, завоевывает доверие самого Дутова и, в конечном итоге, выполняет свое задание.

Следует отметить, что чекиста Касымхана Чадьярова в реальности не существовало. Но сценарист Андрон Михалков-Кончаловский дает такую «собирательную» фамилию главному герою фильма отнюдь не случайно. Документами советской разведки подтверждено, что стрелял в Александра Дутова некто Махмуд Ходжамьяров, а руководил спецоперацией чекист Касымхан Чанышев, которого во многих советских источниках и называли «агентом красных спецслужб».

Авторы не ставили перед собой задачу создать историческое кино и документально точно показать историю покушения на атамана Дутова.

В фильме присутствуют реальные и вымышленные персонажи, многие эпизоды и события не имели места в реальности. Сценаристы соединили правду и вымысел, историческую достоверность и художественную фантазию. В сценарном решении кинокартины усилены жанровые черты детектива, фильма-приключения, захватывающего зрителя острыми сюжетными ситуациями, напряженными психологическими поединками и драматизмом происходящих на экране исторических событий [2].

Музыкальная сторона двухсерийной кинокартины «Конец атамана» общей продолжительностью 2 часа 18 минут включает 25 саундтреков (14 в первой серии, 11 во второй). Общее время звучания музыки в киноленте составляет 40 минут. Это почти треть всего времени киносеанса, что подчеркивает важность музыкального плана в драматургии кинопроизведения.

Музыкальная концепция фильма основывается на чередовании:

- авторских фрагментов, принадлежащих перу известного казахстанского композитора Е.Рахмадиева;
- народной музыки различной этнической принадлежности: казахской (жоктау), русской (строевая песня «Солдатушки, браво ребятушки»), уйгурской (уйгурская народна песня и уйгурский народный танец);
- музыки религиозных обрядов (церковное пение, пение Корана);
- западной академической музыки (Куплеты Мефистофеля из оперы Ш.Гуно «Фауст»);
- массовой музыки (инструментальная версия песни Джерома Керна «Дым застилает глаза»).

Очевидно, что ведущее положение в оформлении музыкального ряда занимает принцип контраста, предполагающий чередование разнонациональных, разножанровых и разностилевых фрагментов, музыки вокальной и инструментальной, сольной, ансамблевой и оркестровой.

В подборе звукового материала и принципах его встраивания в видеоряд выявляется глубоко продуманный концептуальный подход, обеспечивающий самостоятельное драматургическое значение музыкального ряда. Общая панорама наглядно представлена в Таблице 1, которая отражает последовательность использованных в кинокартине музыкальных фрагментов с указанием хронометража, драматургической функции, исполнительского состава и содержания видеоряда[3]:

№	Хронометраж	Музыкальный ряд	Драматургическая функция	Исполнительский состав	Задействованные в сцене персонажи
1 СЕРИЯ					
1	1.22 - 3.44	Авторская музыка	Репрезентативная функция	Труба соло + оркестр	К.Чадьяров
2	14.56	Уйгурская нар. песня	Фоновая музыка	Голос	К. Чадьяров
3	16.20-18.13	Авторская музыка	Иллюстративная функция музыки	Струнные	Салтанат
4	19.18-21.14	Авторская музыка	Иллюстративная функция музыки	Кларнет (мотив был в самом конце 1 эпизода)	К.Чадьяров
5	25.40-27.54	Авторская музыка	Образ природы	Оркестр	К.Чадьяров, Аким, Ахмет
6	27.55-29.04	русская строевая песня «Солда-тушки, браво ребятушки»	Иллюстративная функция	Хор солдат	Военные
7	29.05-30.40	Пение Корана	Фоновая музыка	Кораническое пение	К.Чадьяров
8	42.05-44.47	Авторская музыка	Репрезентативная функция	Оркестр, соло трубы	К.Чадьяров
9	45.12-48.00	Джиром Керн - «Дым»	Изобразительная функция музыки	Оркестр, соло трубы	К.Чадьяров, Усен
10	48.13-49.24		Изобразительная функция музыки		
11	57.09-58.58	Авторская музыка	Репрезентативная функция музыка	Труба соло + оркестр	К.Чадьяров
12	1.00.08-1.00.54	Жоктау	Изобразительная функция музыки	Плач	К.Чадьяров
13	1.00.55-1.01.39	Уйгурская танцевальная музыка	Изобразительная музыка	Оркестр	К.Чадьяров
14	1.02.42-1.03.30	Куплеты Мефистофеля	Изобразительная функция музыки	Оркестр+голос	К.Чадьяров, торговец сувенирами
15/1	1.23.58-1.24.55	Пение Корана	Изобразительная функция музыки	Пение молитвы	К. Чадьяров
16/2	1.26.54-1.28.15	Авторская музыка	Репрезентативная функция	Труба соло + оркестр	К.Чадьяров,
17/3	1.32.54-1.33.39	Авторская музыка		Труба соло + оркестр	К.Чадьяров
18/4	1.50.04-1.51.10	Авторская музыка	Иллюстративная функция музыки	кларнет	Аким, военные
19/5	1.51.55-1.53.06	Авторская музыка	Природа, образ родины	Оркестр	Аким, военные
20/6	1.53.10-1.56.32-1.57.10	Колокол Церковное пение «Христос Воскрес»	Фоновая музыка	Церковное пение	Атаман Дутов
21/7	2.01.03-2.02.55	Авторская музыка	Иллюстративная функция музыки	Кларнет, оркестр, Затем труба	К.Чадьяров, Ахмет
22/8	2.03.06-2.05.19	Колокол	Шум	Колокол	Отец Иона
23/9	2.07.18-2.08.18	Авторская музыка	Изобразительная функция музыки	Оркестр	К.Чадьяров, Ахмет
24/10	2.13.21-2.13.35	Авторская музыка	Кульминация	Оркестр	К.Чадьяров
25/11	2.17.20	Авторская музыка	Изобразительная функция музыки	Оркестр, скрипки	К.Чадьяров, Салтанат

Как видно из представленной таблицы, в семи из двадцати пяти саундтреков музыка связана с присутствием на экране главного персонажа картины – Касымхана Чадьярова. Драматургическая линия главного героя выстроена в картине психологически точно и достоверно. Этому во многом способствовала мастерская актерская игра Асанали Ашимова, удостоенного за роль Чадьярова звания Лауреата Государственной премии СССР. Касымхан Чадьяров в исполнении в то время молодого и талантливого актера А.Ашимова энергичен, целеустремлен и хладнокровен. От его аналитических способностей, находчивости и выдержки зависит успех всей операции.

В соответствии с жанровой направленностью картины – исторический детектив – и характером деятельности главного героя как разведчика эмоциональной доминантой в музыке, характеризующей Чадьярова, становится настроенность, тонус, держащий зрителя в постоянном напряжении. Основным носителем этого состояния выступает интонационно заостренная, при экспонировании стремительно устремленная вверх музыкальная тема в исполнении трубы соло. Она сопровождает все монологические сцены с участием советского чекиста, выступая, таким образом, в функции его лейтмотива. Звучание трубы берет на себя функцию лейттемы, связанного с образом Чадьярова:

Andante con moto

Соло трубы



В основу музыкальной лейтхарактеристики Чадьярова легла главная тема первой части Концерта для трубы с оркестром Е.Рахмадиева, созданного в 1970 году для известного казахстанского трубача Ю.С. Клушкина. В кинокартине эта тема связана с психологической

характеристикой Чадьярова, она передает его внутреннее состояние, движение мысли, постоянную напряженную умственную работу. Отсюда ее суровая напряженность, налет вкрадчивости и таинственности, ярко проявляющиеся в монологических сценах, где герой остается наедине сам с собой, не имея возможности расслабиться даже в домашней обстановке – в кругу семьи (1-я сцена) или в одиночестве (сцена у себя в штабе). В ходе развития действия лейттема подвергается активному интонационно-ритмическому обновлению, которое отражает развитие внутреннего состояния героя, его малейшие нюансы. Однако общий эмоциональный тонус лейттематизма Чадьярова на протяжении всей кинокартины не подвергается коренным изменениям: образ советского чекиста целен. Герой тверд и бескомпромиссен в своих взглядах, поступках и убеждениях. Его музыкальная характеристика выполняет репрезентативную функцию, она привязана к появлению Чадьярова на экране и на этапе экспонирования образа (начальные кадры фильма), и по ходу дальнейшего развития сценария.

Глубоко раскрываются необычные качества личности разведчика в его психологическом поединке с умным и хитрым врагом – отцом Ионой, представляющим серьезную преграду на пути осуществления замысла чекистов. Действуя хитростью и применяя специальные тактические приемы, герой А.Ашимова побеждает соперника, играя на алчности отца Ионы, главная цель которого – личное обогащение. Сущность отца Ионы прекрасно раскрыл известный российский актер Борис Иванов – крупный лоб, тонкая бородка, пронзительный взгляд, величественные интонации во время беседы. Сколько коварства за внешним благородством и чистотой, такая сила в маленьких руках, прячущихся в широких рукавах рясы! Зная, что отец Иона не поверит ни одному его слову и начнет следить за ним, Чадьяров идет на тактическую уловку. Он старательно скрывает «запасную» версию своего побега и похищение опиума на миллион рублей, создает иллюзию того, что боится, что об этом узнает отец Иона. Но чем искуснее играет на этом моменте Касымхан, тем быстрее за него ухватывается Иона: он «узнает» настоящие мотивы бегства бывшего чекиста, верит в их правдивость и полностью убеждается в безопасности Чадьярова для дутовских войск.

Музыкальная характеристика отца Ионы ограничена его внешней характеристикой как священнослужителя. Его появление на сцене сопровождается звоном церковных колоколов и заукойной службой (в момент смерти Дутова). Самостоятельной психологической музыкальной характеристики этот второй по степени драматургической важности персонаж в фильме лишен. Если в характеристике

образа Чадьярова решающее значение имеет актерская игра и музыка, то в характеристике отца Ионы – актерская игра и слово. И это противопоставление создает эффект непримиримости двух идеологических противников, невозможности прийти к каком-либо компромиссному решению и примирению.

В целом, центральные музыкальные эпизоды кинокартины характеризуют основные драматургические силы – красных и белых, которые, соответственно, относятся к сфере добра и зла. Магистральными в этом отношении являются картинная сцена побега и сольный номер трубы, характеризующий Касымхана. Остальные эпизоды – сопутствующие, вариантно раскрывают эти две сферы. Драматургия сквозного развития музыкального материала создаёт ощущение непрерывности движения кинематографического повествования – объёмного, динамичного, насыщенного.

Играя важную драматургическую роль, музыка в фильме «Конец атамана» отличается своей полифункциональной направленностью: она выполняет функции характеристики героев и ситуаций, дополняет зрительный ряд, создает атмосферу, дает детализированную характеристику внутренней жизни главного героя, характеризует место действия и обстановку. И в этом ее смысловом и ролевом многообразии кроется, на наш взгляд, один из секретов художественной ценности известной казахстанской кинокартины.

Список использованной литературы:

1. Айнагулова К. Алимбаева К. тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата: Гылым, 1990. – 160 с.
2. Чернышов А. Медиамузыка: Исследование. М.: Изд. ООО Медиамузыка, 2013. С. 71-100
3. Шак Т.Ф., Музыка в структуре медиатекста. Автореф... д-ра иск. – Ростов-на-Дону, 2010. С. – 56.

ҚАЗАҚ ӘН КӘСІБІ ӨНЕРІНІҢ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІ ТУРАЛЫ

Иргебаева Ф.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
профессор Альпеисова Г.Т.*

Қазақ халқының рухани әлемінде дәстүрлі музыка өнері ерекше орын алады. Музыка өнері қоғамдық ортаға, адамның ой-санасына, талғам-танымына зор ықпал ететін құбылыстардың бірі. Өйткені, халық көкірегінде ғасырлап қатталған рухани мұра сол халықтың тарихи және әлеуметтік-саяси өмірімен тікелей байланысып, оның бітім-болысымен біте қайнасып жатады.

Қазақ халқының рухани өміріндегі күрделі де өзіндік ерекшелігі мол мұраның бірі – ән өнері, әншілік дәстүр. Қазақ халқының ән өнері бірнеше ғасырларға созылған тарихы бар, халық арасына кең тараған ең бір демократияшыл жанр. Ән – ішкі сезімін сыртқа шығарудағы өнер адамының табиғи құралының бірі.

Әншілік мәдениетінде қазақ кәсіби әншілердің өнері ауқымды орнын алады, атап айтқанда: Біржан сал, Ақан сері, Балуан Шолақ (Нұрмағанбет), Естай, Жарылғапберді, Мұхит, Майра және т.б. халық композиторларының әндері бағымызға қарай ел арасында сақталған.

Қазақ ән мәдениетіндегі аздық еткен кәсіби әйел әншілерді шығармашылығы назарымзды аудартты. Қазақ әндерінің тарихи, әлеуметтік, эстетикалық мән-мағынасын ашу үшін әйел-ана, қыз-келіншектер туралы әндерді саралануына зертеушілердің көңілін аудартады. «Қазақ қыздарының асыл қасиеті, аяулы жаратылысы, өнегелі мінез – қылықтары, айнымас адалдығы туралы дәстүрлі талғамның небір ғажайып үлгілерін ән өнерінің болмысынан тануға болады»[1, 396 б.].

Қазақ ән мәдениетіндегі кәсіби ән өнерінің пайда болуы және қалыптасуы күні бүгінге дейін ең өзекті сұрақтардың бірі болып табылады. Қазақ музыкасының, оның ішінде ән өнері XX ғасыр аясында ғылыми-зерттеу объектісіне айналды. Халықтың музыкалық мұрасының кең көлемде жинала басталуы, қазақ әндерінің нотаға түсуі, сөз мәтіндерінің ел арасынан жиналуы ғылым-зерттеушілердің қазақ әндер туралы, оның ішінде лирикалық жанры туралы ой-тұжырымдар жасауына қолайлы мүмкіндік туғызды. Бұл ретте қазақтың халық әндері туралы А.В. Затаевич, А.К. Жұбанов, Е.Г. Брусиловский, Б.Г. Ерзакович сияқты ғылым-зерттеушілердің құнарлы еңбектер қалдырғаны белгілі. Олардың еңбектерінде қазақ әндері, ақын, композиторлардың

өмірбаяны жайлы деректер, әндерінің нотаға түсуі жайлы мағлұматтар сараланып, зерттелген. Осы зерттеулерге сүйене отырып кәсіби ән өнерінің шарықтау шегі 19 ғасырдың ортасына келеді деген нақты түйінге келеміз.

Бұл ғасыр қазақ музыкасының мәдениетінде тарихындағы Сара, Айкүміс, Тәжібала, Күріш, Майра, Жаңыл, Забира, Алтын сынды қазақ кәсіби ән өнеріндегі әнші, ақын қыздардың жарқын есімдерін тарихқа тарту еткен ғасыр. Аталған әнші қыздардың шығармашылығы қазақ әйелінің болмысына тән қасиетті ұштастырады. Қазақ әйелінің қазақ мәдениетінде ер адамдармен теңестірілуі орынды, тарихта аты сақ тайпасының Зарина және массагет тайпасының Томирис патшайымдарының болуы осыған арқау болып, қазақ әйелінің батыр, патша бола алғанына дәлел. Осының бәрі көшпелі өмір салтының, әйел затының иығына артылған отбасылық тіршілік әрекетінің ауыр салмағы, жауапкершілігімен тікелей байланысты. Қазақ ән мәдениетінде кәсіби әнші ер азаматтар басым болып келеді. Осыған сүйене отырып музыкатанушы Кокумбаева өзінің еңбегінде ерлердің лирикалық дәстүрі деп анықтама береді. Қазақ әйелдері ашық тұста махаббат, сезім, ғашықтық ынтызары жайында ән шырқай алмаған, сондықтан әйел әншілік лирикасы тек тұрмыстық дәстүрмен байланысты болған. Қазақ әндерінің ішінде салт-ғұрып өлеңдерінде қазақ қыз-келіншектерінің шығарған әндерін жиі кездестіруге болады. «Салт-ғұрып өлеңдер ертеден қалыптасқан көне жанр. Қазақтың қыз-келіншектерінің отау тіккенде айтылатын “жар-жар”, ұзатылып бара жатқан қыздың елімен, жерімен, ата-анасы, туған-туысымен қоштасуы “сыңсу”, өлген тірілігінде істеген ісі, қалған үй-ішінің қайғы-қасіреті және өлікке “ана дүниеде құдай жарылқасын” деген тілек айтылатын “жоқтау”, баланы ұйықтату, жұбату мақсатында айтылатын “бесік жыры” осының барлығы салт-ғұрып өлеңдер. Салт-ғұрып әндеріне ерлердің де қатысы болғанмен, негізгі орындаушылар әйелдер болады» [2, 76.] Әншілік мәдениеттегі Сара Тастанбекқызы, Майра Уәлиқызы, күйшілік дәстүрдегі Дина Нұрпейісовалардың тұрмыстық кеңістіктен суырылып шығуы ерекше құбылыс.

Сара Тастанбекқызы 1853 жылы қазіргі Талдықорған облысы, Ақсу ауданы, Матай-Қатағай елінде туып өскен. Әкесі Тастанбек өмірден ерте озып, оның інісі Жайсаңбектің қамқорлығында қалады. Сара жетімдік зардабын шегіп, тұрмыс тауқыметін тартып өскен. Шешесі Уәзипа, інісі Сахари сол ауыртпалықтың салмағына шыдамай ерте тізе бүгіп, қаза тапқан. Сара Тастанбекқызының өмірі жайында Өтепберген Ақылбекұлының мәліметі Қалихановты толыстырып, нақтылай түскен

дерекке жүгінсек Сараның 1853 жылы туып, 1907 жылы өлгенін, 1871 жылы Біржанмен айтысқанын, Қарашоқыдағы зиратқа жерленгенін (Қапал ауданы),

Біржанның көмегімен азат болып, Бекболға қосылып, бес бала сүйіп өмір кешкенін, әкесі Тастанбек пен шешесі Уәзипаның шағын шаруасының болғанын анықталады. Сара өз өмірін «Тұзақ» атты дастаны арқылы суреттеп, «Жүрек сыры», «Жүрек» атты туындыларында махаббат бостандығын баяндаған. «Ашындым», «Арсалаң алдында», «Торығу» атты шығармаларында өмірдің ащы шындығы, әйел затының бас бостандығы, атқамінерлердің озбырлығы және әділетсіздігі жайында баяндалады.

Қапал-Ақсу аймағында Біржан салмен өткен айтыс Сараның ақындық және әншілік өнерінің халық арасында кеңінен таралуының бірден-бір себепкері болады. Осыдан кейін де Сара «Жайлауда», «Қош бол елім», тағы да көптеген өлеңдерін шығарады деп көрсетілген. Сараның Әсет Найманбайұлымен және Төребай Есқожаұлымен айтысқа түскені анықталады.

Майра Уәлиқызы Шамсутдинова 1896 жылы Кереку қаласында дүниеге келген. Әкесі Уәли мен анасы Қатира жалғыз қызы Майраны қатарынан кем қылмай өсіріп, молдаға беріп, сауатын ашты. Майра бала кезінен орыс балаларымен жақын араласып, орыс тілін жетік меңгерді.

33 жасында жарық дүниемен қоштасқан Майраның тағдыры қазақ қауымына А.Затаевич, А.Жұбанов, М.Майшекин естеліктері арқылы жетіп отыр. Оның әндері негізінен Баянауыл, Кереку, Павлодар, Семей өлкесіне кеңінен тараған. Үш бірдей шығармашылық арна – ән шығару, ән салу және сырнайдың сүйемелдеуімен орындауды еркін меңгерген Майраның репертуарында қазақ халқының айтулы лирикалық әндері де болған. «Ахау, Семей», «Гауһар тас», «Ертіс», «Сәулем-ай», «Мақпал», «Көкмайса» т.б. көптеген танымал әндер Майраның орындауында жаңаша құлпырып, тындаушыларын терең сезімге табындырған.

«Қазақтың 500 ән-күйі» жинағында А.В. Затаевич Майра (Мағира) Шамсуддинованың аузынан 13 ән жазып бастырған. Олар: «Бақша» (№405), «Мақпал» (№406), «Көкмайса» (№407), «Қарғам-ау» (№408), «Қаракөз» (№409), «Баянауыл» (№410), «Телқоңыр» (№411), «Даланың әні» (№412), «Құрбымжай» (№413), «Алқарағай көк» (№414), «Хұсни құрдас» (№415), «Смет» (№416), және «Қызыл гүл» №(417) [3].

Қазақ ән мәдениетіндегі әйел кәсіби өнері тақырыбы ауқымды және аз зерттелген. Белгіленген тақырыпты зерттеу үшін қазақ ән өнеріні ерекше үлгідегі материалдары көптеп саналады. Әйелдедің кәсіби шеберлігі шығармашылық сайыс, яғни айтыстарда айқын көрінеді.

Өзінің орындаушылық және суырып салмалық қасиетімен көпшілікті өздеріне қаратқан әйел әншілердің жарқын есімдері тарихта сақталған. Олардың шығармашылығы ән мәдениетін айтарлықтай байытты. Әйел әншілердің артынан қалдырған мол мұрасы тыңдармандарға эстетикалық ләззат сыйлап, қазіргі таңдағы жетіліп келе жатқан жас әншілер үшін арқау,үлгі болып табылады.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Сейдімбек А. Қазақ әлемі. – Алматы, 1997. – 464 б.
2. Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні. – Алматы; 1972. – 231 с.
3. Затаевич А. Қазақтың 500 ән-күйі. Алматы, 2002. – 378 б.

ЖЫР ЖАМПОЗЫ МҰХАМЕДИЯР

Нурабаева Д.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану ғылымының кандидаты

Р.С. Малдыбаева

Қасиетті Сыр өңірінде не бір бармағынан бал тамған күйшілер мен күміс көмей әншілер және жырдың жезтаңдай, жылжыған жорғалары аз болмаған.

Олар атадан балаға мұра болып келе жатқан ұлтымыздың інжу маржандары ән-күйлеріміз бен жыр-термелерімізді кейінгі ұрпаққа табыстай білді.

Бұл мақаланың мақсаты оқырмандарды елге танылмаған жырау Мұхамедияр Жабағиевтың (1908-1989 жж.) шығармашылық жолымен таныстыру. Осы еңбегім арқылы Мұхамедияр Жабағұлының шығармашылығының ерекшеліктерін және Сыр бойы жырларындағы оның алар орнын ашуға тырыстым.

Ата бабаларымыз сөз өнеріне оның ішінде гауһар тастай асыл, өсиет терме жырларымызға ерекше мән берген. Ұрпақтан ұрпаққа ауыз екі жетіп, жатталып келген халықтық туындылардың бүгінгі күнге байырғы қалпын бұзбай тұнық қалпында жетуінде жыраулар мен жыршылар шешуші роль атқарды.

Халық жыр, өсиет терме айтатындарды жыршы атаған. Асыл мұраларды көп білетін, апталап, айлап жырлайтын айтулы жыршыларды да халық «жырау» деп атаған. Бұлар бағзы суырып салма жыраулар емес, ерекше үздік танылған жыршы-жыраулар, бар ғұмырын халқымыздың қымбатты мұраларын жеткізуге арнаған жыр дүлдүлдері [1, 3-4 бб.].

Жырау-ақпа ақын, ұлы ойшыл, алдын болжай алатын көріпкел, қолбасшы батыр. Жыраулар заманындағы хандарға белгілі дәрежеде ықпал етіп отырған ірі мемлекет қайраткері. Заманының озық ойлы идеясын шығармашылығына арқау еткен ұлы импровизаторлар [2].

Жыраулар өзіне дейінгі шығармаларды орындап қана қоймай өздері де ойдан толғау, дастандар шығара білді.

Танды таңға ұрып жырлайтын сондай жыраулардың қатарында Сыр бойына белгілі жырау Мұхамедияр Жабағұлы да бар.

Мұхамедияр жырау 1908 жылы тамыз айында Қармақшы ауданының Қызылтам елді мекеніні Қайыршақты аталатын өңірінде өмірге келген. Әкесі Еспайұлы Жабағы ескіше хат таныған, көзі ашық, көкірегі ояу кісі болған. Хисса-дастандар айтып, халқына ән жырына бөлеген жан.

«Тақыр жерге шөп шықпайды» дегендей Мұхаң текті жерден шыққан кісі. Ол кісінің түп нағашысы атақ даңқы тек Сыр өңіріне ғана

емес, алты алашқа мәшһүр атақты Марал Ишанның баласы Қалқай Ишан болатын. Сол кісінің Зылиха есімді қызынан Жабағы туады. Шешесі Қыстаубай қызы Сәти де жүрек жылуы мен мейірім шуағы мол, мінезі салмақты кісі болған екен. Мұхаң Зылиха әжесінің бауырында болып ән-жыр, хисса-дастандарды кішкентай кезінен құлағына сіңіріп өседі.

Он бес он алты жасынан бастап ел арасында жырау бала атанады. Әр қайсысы бір түндік «Алтын балық», «Айша қыз», «Шаһзада», «Мағауия», «Жалаңаш бала», «Әбу Шаһнама», қиссаларын жатқа айтып халықтың қошеметіне бөленеді. Оның репертуарында Шораяқтың Омары, Тұрмағанбет, Қаңлы Жүсіп, Кете Жүсіп, Даңмұрын, Тоқжан ақын, Сейітжан, Молдабай сынды өнер саңлақтарының шығармалары аз болмаған. Сонымен қатар, Сыр бойы күйшілері Құрақтың Досжаны мен Жалдыбайдың шығармаларын да орындаған. Жадында басқа да күйшілердің сирек орындалатын күйлері болған. 2008 жылы шыққан «Сыр сүлейін сұрасаң» атты музыкалық антологияда Мұхаңның орындауындағы Алаша Молдабайдың әні «Молдабай», Тоқжанның «Гөй-гөйі» Даңмұрынның «Бақташы бақ құсына бола қойсан», Ешнияз Жүсіптің «Көңілім гүл», Сөйле, тілім, жосылып (Әкімгерей – М.Жабағиев) және өзінің термесі «Ықыластанып сөйлесем» берілген. Мұхаңның қандай жырау болғанын осы термелерді орындағанынан-ақ байқауға болады. Әсіресе жасының келіп қалғанына қарамастан Молдабайдың әнін өз нақышында орындауы таңқалдырады. Бір жерлерінде құтыртып екілендіре айтып, енді бір жерлерінде музыкалық тілмен айтқанда фортиссимодан пианиссимоға дейін түсуі тәнті етеді. «Қазіргі орындауы мынадай болғанда, жасырақ кезінде қалай айтты екен» дегендей ойға қаласың.

Сүлейлердің көпшілігімен сырлас, табақтас болып, тәлім тәрбиесін көрген Мұқаң тек орындаушы ғана емес сонымен қатар өз жанынан да өлең жыр шығаратын арқалы ақын болған. Сейітжан ақынның «Қиямет нама», «Қасірет нама» дастандарын орындап қана қоймай жаңғыртып, толықтырып отырған. Оның жолдасы Домбайұлы Жақсыбайға арнаған дастанын қазақ поэзиясына қосылған тағы бір тың шығарма деп айтуға болады. Бұл дастанның басы 1943 жылы соғысқа аттанған Домбаев Жақсыбайдың Сталинград ұрыс даласында болып, арнаулы тапсырмамен Красноградқа оқ-дәрі тиеген эшалонды жеткізу міндетін мойнына алғаны, ал ол мінген поезд Қызылорда қаласының үстімен өтетін болып басталады. Сонда Жақсыбайдың 12 жасар баласы әкесін көрмек болып, үлкен сағынышпен күтеді. Бірақ ол тілегіне жете алмай, кездейсоқ ауырып қайтыс болады. Дастанның кіріспесі былайша өрбиді:

Ал, сөйле, қызыл тілім, шығар дыбыс,
Білімсіз бей-ахуалдық етпей жүріс.
Жағаңнан ажал мұңдар алып қалса,
Жатарсың қара жерде тауып тыныс.

Қауқалай аға-іні кез-келгенде
Халқыңа тіліңнен шаш алтын-күміс.
Кеңестік алтын заңның бақшасында
Халық едік еркін өскен жайып өріс.

Құтырып өз өзінен шартын бұзып,
Гитлершіл Германия бастады ұрыс.
Я өлім, я өмірдің тап үстінде
Тамам жұрт таңырқарлық болды бір іс.

Советтің еркін өскен ерке ұлдары
Аттанды етіп сапар өңшең құрыш.
Қиратып қызыл ерлер жау қамалын,
Соққыны берді үстіне дүрс-дүрс.

Ол 1937 жылы Қармақшыда өтке үш күндік ақында айтысының жеңімпазы атанады. Бірақ сол замандағы репрессияның әсерінен «Марал Ишанның жиені, әкесі молда, байдың құйыршығы» деп екі-үш ай түрмеге де қамалады. Сондағы кінәсі «Кенесары – Наурызбай» дастанын және А.Байтұрсыновтың өлеңдерін айтқаны және Мирзоянды мақтағаны болса керек.

1963 жылы Алматыдан фольклоршы ғалымдар М.Байділдаев, З.Киреева, М.Жармұхамедовтар келіп оның орындауындағы ән-жыр, хиссаларды таспаға түсіріп, республика фонотекасына алып кетеді. Мұхаң кейінірек Мардан Байділдаевпен хабарласып, хат алысып тұрады, орындаған ән-жырларының жай жапсарын сұрайды. Республикалық радионың облысымыздағы тілшісі Ахат Жанаев Мұхаң жайлы музыкалық хабарлар әзірлеп эфирге таратты, газеттерге жариялады.

Бұл күндері Мұхаңның мұрасын зерттеуді Астана қаласындағы Қазақ Ұлттық Өнер университетінің профессоры жырау А.Алматов пен оның шәкірттері жалғастыруда.

Сөз орайы келгесін айта кетсек өз атам Жүнісұлы Нұрабай Мұхамедияр жыраумен тікелей араласып жолдас болған кісі, жыраудан сегіз жас кішілігі болған. Атамыз көз көргендердің айтуынша сөзге ұста, әңгіменің мәйегін ағыза айта білетін шежіре кісі екен. «Алтын Жаппас бір туған» дегендей Мұхаңның руы Алтын,біздің руымыз Жаппас

болғандықтан атаммен інісі есебінде сыйласқан.Жырау жасы келіп қалса да еңбектен қол үзбей,малшыларға хат-хабар,газет-журналдар жеткізіп тұрған.

Мұхаң ол кездерде Теренөзек ауданына қарасты Қаракөл совхозының Төрттам аталатын жерінде тұрған. Атамыз Төрттамнан он шақты шақырым жерде мал бағып, қыс айларында қыстауда, көктемге қарай жайлауға көшетін болған. Жыраудың сиыршыларға көп қыдыратын кезі осы жаз айлары болатын. Әкем сол кездерді былайша әңгімелейтін: «Мұхаңның астында тор жорғасы, қасында ерткен екі тазысы болатын. Жырау үйге енгесін қой сойылып, маңайдағы көрші көлем тегіс шақырылатын. Астында қос құс жастық, шайды ұрттап қойып, жырау алдымен қысқа термелерді, соңына ұзын сонар дастандарға кірісетін. Ол кезде бала болсақ та жыр-термені шама-шарқымызша тыңдайтынбыз. Түннің бір уағында жұрт үйді үйлеріне тарайтын.

Ертеңіне әкем алған әсерін айтып, жырауды өте мықты, күшті кісі деп мақтап отыратын. Айтса айтқандай ол кісіні Сыр бойының белгілі жыршылары Балхашбай Жүсіпов, Әбілда Жүргенбаевтар ұстаз тұтады екен. Балхашбай Жүсіпов болса уақтында ақиық акын Нартай Бекежановпен бірге Қарақалпақстанды екі-үш ай аралап жыр айтқан.

Әкемнің қонақжайлығынан және өнерді сүйгендігінен болар үйімізде Мұхамедияр жыраудан бөлек, жыршы термешілер Балхашбай Жүсіпов, Бекұзақ Тәңірбергенов, Берік Жүсіпов, күйшілер Рақыш Ысқақ, Сламбек Ысқақов, әнші акын Ниятолла Раманқұловтардың өнерін тамашалауға мүмкіншілік алдық» деп әкеміз Қуаныш Нұрабайұлы айтып отыратын.

Мұхамедияр жырау өмірінің соңында Қызылорда қаласында тұрады. Әйгілі жырау 1989 жылы қайтыс болады. Елімізге белгілі жазушы, драматург Қалтай Мұхаметжановтың туған інісі Ибрагим Мұхаметжанов өзінің жырауға арнаған жиырма бес шумақтық көңілқосын былайша келтіріпті.

Кеулің күй, көңілің жыр күмбірлеген
Даңқынды сұлу Сырда кім білмеген,
Ұстазы ең жүзден жүйрік көп жыраудың,
Жиында жүз құлпырып, мың түлеген.

Аңызды әдемі жыр сазға бөлеп,
Өзен боп ағушы едің күркіреген.
Тыңдаушың жинау құстай жағандағы,
Арман ғып сіздей ұлды мың тілеген.

Секірген тастан тасқа ақ бұлақтай,
Ән термең ұштасушы ед күлкіменен.
Сырлы ойдың алты гауһар қоймасы едің,
Алалмас патшаң сатып мүлкіменен.

Жырлаушы ең адам сыры ғажаптығын,
Бақытын, қуанышын, азап мұңын.
Сіз жырлап, халық тыңдап отырғанда,
Біреуі қозғалмас ед аяқтының.

Көңілқостың соңын жыраудың зайыбы Жәмила мен қызы
Қыдыркүлді жігерлендіру мақсатында былайша аяқтайды.

Жеңеше және қалқам қарындасым,
Мұханның екеуің де орнындасың
Ажалға ара тұрар ештеңе жоқ,
Сақтаңдар жақсылардың сабыр салтын.

Біріңе бірің серік, бірің көрік,
Бұрынғы жасай берсін салтанатың.
Марқұмның топырағы торқа болсын,
Жаратқан қайырлы етсін рабатын.

Жұма мен пейшембіде еске алғанда,
Бір қозғап қоярсыңдар домбырасын.
Қағаз бен кітабына мұқият болып,
Сақтаңдар сары алтындай ер мұрасын!

1977 жылы ауыл ақсақалдары Құрмет Белгісі орденді республикалық дәрежедегі еңбек ардагері Рысбай Мырзатаев, Социалистік Еңбек Ері, Қазақстанның ауыл шаруашылығына еңбегі сіңген қызметкер, одақ дәрежесіндегі зейнеткер Ахмет Халықов, Қазақстан Республикасының Білім саласының үздігі, ардагер ұстаз Данияр Досжановтардың бастамасымен Қаракөл совхозындағы бір көшеге жырау Мұхамедияр Жабағиевтің есімі беріліп, ескерткіш тақта қойылды.

Қазіргі кезде Мұханның ұрпақтары: Қызы – Жабағиева Қыдыркүл Мұхамедиярқызы ПетроҚазақстан Құмкөл Ресорсиз мекемесінде Орталық инженерлік басқармасында инженер қызметін атқарып, зейнетке шықты. Ұлы-Жабағиев Аслан Мұхамедиярұлы Москвадағы Губкин атындағы академияда аспирантурасын бітіріп, мұнай саласынан

облысымыз бойынша ең бірінші кандидаттық диссертация қорғады. Қазір Қызылорда мемлекеттік университетінде мұнай факультетінің деканы. Үйленген. Қолында мамасы Жабағиева Жәмила Сейтенқызы және бір қыз, бір ұлы бар. Немересі Жабағиева Аида Тлеубаевна Өскемен қаласының облыстық телевидениесінде тележурналист болып жұмыс жасайды. Тұрмыс құрған, бір ұлы бар.

Мұхамедияр жыраудың ерекшелігі, сол кездегі болып жатқан жағдайларды өзінше толық түсіне білгендігінде. Қазақ жерінде болып жатырған қоғамдық-әлеуметтік мәселелерді дұрыс көрсетіп, көкейіне қонымды жыр шығарып жырлағаны. Оның үстіне жыраудың тілі бай, кең тынысты өлеңдері лиризмге бай. Қазақтың тәуелсіз мемлекет болуына байланысты халықтың рухани азығы болып есептелетін әдет-ғұрып, тарих-этнография, ауыз әдебиетінде халыққа жария етілмей келген ата- мұраларымызды ұрпаққа таныстыру кезек күттірмейтін жұмыс. Біз әлі барымызды жарыққа шығара алмай келеміз.

Жыраудың артында қалған ұрпақтары сонымен қатар сөз маржанын теріп ескі жыр, өсиет- термелерді көзінің карасындай сақтайтын өскелен жас жыршыларымыз бар да Мұхамедияр жырау сияқты жыр алыптарының еңбектері ел есінде сақталады деп сенеміз. Және сақталады да!

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Жанбыршы А. Мен қашанғы жүйрігің. Маңғыстау жыр-толғаулары. – Алматы. Нұрлы әлем баспасы, 2008. – 416 б.
2. Тоқжан Т. Сырлы сарын. – Алматы, 2002. – 264 б.

ГОБОЙНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII-XX ВЕКОВ

Жайлаубаев А.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.***

История и теория исполнительства на духовых инструментах оформилась в самостоятельную ветвь прикладного музыковедения уже в 1920-е годы, однако наиболее активный импульс к развитию она получила в последнюю четверть XX века. Возросший интерес к истории духовых инструментов неразрывно связан с эволюцией исполнительской культуры и возрождением аутентичного исполнительства в указанный период. Как и другие музыкальные инструменты, гобой сформировался в результате длительного и сложного процесса общего развития музыкальной культуры, сменой исторических и социальных условий. Гобой имеет очень интересное и древнее восточное происхождение, его предки – персидско-индийская зурна и арабский замр, трансформированные в народный французский инструмент – мюзетту, которая преобразовалась впоследствии в шалмей. В средние века в Европе существовало большое семейство инструментов гобойного типа. Инструментов в этом семействе было 7. Сопрановый инструмент назывался шальмель, откуда и произошло французское – шалюмо, итальянское – циамелла, английское – шаум, немецкое – шальмей. Инструменты от альты до баритона назывались поммеры, а басовые – бомбарды и бомбардоне (контрабас). В XIV-XV веках все эти инструменты составляли основу небольших оркестровых ансамблей, куда входили также волынки, тромбоны и трубы. Их называли «громкой музыкой». Такие ансамбли обычно играли на пирах, на свадьбах, охотничьих праздниках, а также в парках вельмож и королей. В XVI-XVII веках ансамбли шальмеев, поммеров и бомбард превратились в городские оркестры, формировавшиеся преимущественно из городской стражи. Среди инструментов гобойного семейства, бытовавших в эпоху средних веков, следует назвать также крумгорн, вошедший в практику, очевидно, в начале второго тысячелетия. Существовало 5 разновидностей крумгорна – малый, дискантовый, альтово-теноровый, басовый и большой басовый.

Наиболее благоприятные условия для возникновения гобоя, как нового самостоятельного духового инструмента деревянной

группы, сложились в XVII веке во Франции. С середины XVII века крупнейшие французские музыкальные мастера и музыканты при королевском дворе – Жан Оттетер и Мишель Филидор – усовершенствовали гобой: был создан принципиально новый язычковый инструмент сопранового регистра, отвечавший эстетическим требованиям Ж.Б.Люлли в области оркестрового звучания – корпус инструмента был разделен на три части, проведён более точный расчёт местоположения звуковых отверстий и добавлены несколько клапанов, была усовершенствована трость, что улучшило чистоту и красоту звука. Главным итогом изобретения гобоя было *получение ценных звуковых качеств*, отсутствовавших у его предшественников. Впоследствии такие же реформы привели к созданию современных кларнета и фагота. Ж.Оттетер и М.Филидор считаются создателями инструмента, который сейчас называют «барочным гобоем». Создание нового инструмента во Франции оказало непосредственное влияние и на **постановку исполнительского аппарата**: если ранее музыканты сохраняли восточную манеру игры, то основные усилия в первой половине XVII века направляли, прежде всего, на искоренение связанных с нею серьезных дефектов звука. В связи с удалением мундштука, (как у шалмея), кардинально изменилось положение губ исполнителя – они вошли в прямое соприкосновение с тростью, что делало звукоизвлечение более свободным и в значительной степени решала проблемы интонации. Таким образом, сложились предпосылки для художественно-творческой и виртуозно-исполнительской эволюции гобойного искусства.

С расцветом нового французского стиля в музыке (основоположником был Жан Батист Люлли), который быстро и широко распространился в европейских странах, началась новая эпоха в инструментальном исполнительстве. В 1664 году Жан Батист Люлли (1632-1687), придворный дирижёр и композитор, сочинил марш для новых инструментов и включил их в придворный оркестр. Постепенно они вытеснили из оркестра менее технически совершенные кrummhornы, перестали употребляться и другие старинные инструменты (блокфлейты, теорбы, виолы, спинеты и др.). Гобои также вошли в состав военных духовых оркестров и таким образом достаточно быстро (вместе с фаготами) распространились по всей Европе. Новый инструмент находил применение в оперном оркестре, придворных балетных постановках, ораториях, кантатах и широко стал использоваться в качестве солирующего и ансамблевого инструмента.

Ведущие композиторы эпохи барокко создали большое количество произведений для гобоя и его разновидностей: гобоя д'амур, охотничьего гобоя (*oboe da caccia*), английского рожка, баритонового

гобоя (в 1680 году он имел форму, напоминающую саксофон), ставшие впоследствии «золотым фондом» исполнительского репертуара этого инструмента. Наиболее ранними были сборники концертных пьес Мишеля Филидора и Жан-Мартина Оттетера, сонаты Жана-Батиста Лойе. Жан Батист Люлли впервые ввёл гобой в оркестр в 1657 году в опере-балете «Больной Амур», а первые сольные сочинения для гобоя – «Королевские концерты» Франсуа Куперена. Среди сочинений для гобоя этого периода – концерты для одного или двух гобоев Томазо Альбинони, Алессандро Марчелло, Доменико Чимароза, многочисленные сонаты и концерты Антонио Вивальди, произведения Георга Ф. Генделя. Особый вклад в исполнительский репертуар внес Г.Ф. Телеман, сочинив 9 концертов для гобоя с оркестром и 4 для гобоя д'амур.

Постепенно начинает развиваться и *теория гобойного исполнительства*. Издаются первые учебные пособия для начинающих, содержащие сведения по истории возникновения и развития инструмента, рекомендации по уходу за ним, упражнения для развития технического мастерства, которые назывались «школами» – «Школа для гобоя» Ж.Понсена (1700 г.), книга Жана Мартена Оттетера, в которой содержатся указания по игре на гобое, блок – и траверсфлейте, труды инструментоведа Мари Мерсенна (1588-1648), монаха ордена миноритов в Париже и др.

Классический гобой (середина XVIII – начало XIX века) практически не отличался от своего предшественника. Для упрощения аппликатуры (например, для исполнения трелей), расширения диапазона (до середины третьей октавы) было увеличено количество клапанов, но в целом форма инструмента не изменилась. Западно-европейские композиторы XVIII века дали совершенные образцы глубоко индивидуальной и разнообразной трактовки темброво-звуковой палитры гобоя, раскрыв свойственные ему кантиленные качества. Развитие выразительных средств гобоя в инструментальной музыке протекало в тесной зависимости от смены основных стилевых направлений эпохи: рококо, сентиментализм, предклассический период. Выдающуюся роль в становлении гобоя как оркестрового, концертного и ансамблевого инструмента сыграли мастера эпохи позднего барокко А.Вивальди, Г.Ф. Гендель, И.С. Бах и Г.Ф. Телеман. Пройдя ряд этапов эволюции в творчестве французских, итальянских, немецких и чешских композиторов, гобой высшей точки развития в XVIII веке достиг в музыке композиторов венской классической школы Й.Гайдна, В.А. Моцарта и Л.Бетховена. В этот период в Европе утверждается тип гобоя с конусообразно расширяющимся стволом из желтой древесины и каналом на полмиллиметра-миллиметр уже современного. Трости же изготавливались к нему более широкие, чем нынешние. По

звучанию – острому, легко поддающемуся нюансам, такой инструмент чрезвычайно близок используемому сейчас. С конструкцией изменился не только тембр: относительную устойчивость получила интонация, улучшилось звукоизвлечение, особенно в крайних регистрах. Суженные мензуры и составили основу французской системы, работа над которой продолжается до сих пор. И сейчас исполнители отмечают, что преимущество французских гобоев основывается на возможности владения большим диапазоном динамики и гибким звуком. Также со временем усовершенствовался клапанный механизм, с чем связано устранение аппликатурных трудностей. Но в ряде стран Европы еще в первой половине XVIII века продолжали применяться инструменты с более широким каналом, получившие позднее название «немецких».

XIX век для эволюции исполнительства на духовых инструментах стал важным этапом, прежде всего, в органологическом плане - именно в этот период родился гобой современной конструкции. Его создание связано с именами Анри Брода, Жоржа Триберта и его сына Фредерика. В 1832 году немецкий часовщик и флейтист Теобальд Бем предложил систему рычажной кольцевой механики для флейты и ввел новую систему удобной аппликатуры для деревянных духовых инструментов. В 1844 г. А. Бюффе, ввел кольцевые клапаны. Начатую реконструкцию гобоя завершили А.Барре и Ш.-Л.Триберт в 1858 году. В результате преобразований гобой приобрел *мягкость и тонкость нюансировки*. Изменения произошли и с использованием материала для корпуса инструмента: ранее активно применялся самшит, который имел тенденцию к изменению своих размеров при различной температуре, концепция изготовления инструментов из черного африканского дерева стала революционной в усовершенствовании гобоя. К этому времени французская исполнительская школа получила в Европе (за исключением Германии и России) несомненный перевес. Исполнители, игравшие на модели Триберта, легче овладевали чистотой, устойчивостью тона, выразительностью тембра, свободой, многообразием динамики.

Следующий расцвет гобойного исполнительского искусства, который продолжается до сих пор, наступил в XX веке – гобой вернулся как солирующий инструмент и как очень востребованный инструмент в камерной музыке. Для гобоя писали известнейшие композиторы XX столетия: великолепные концерты Рихарда Штрауса и Андрея Эшпая, это и сонаты Пауля Хиндемита и Франсиса Пуленка. Во второй половине XX века были заново открыты десятки сочинений эпохи барокко и классицизма. Барочный и классический репертуар духовой музыки был в основном ограничен несколькими произведениями Баха, Генделя, Вивальди, Моцарта и Гайдна. Просветительская деятельность выдающихся исполнителей на духовых инструментах, в

числе которых Адольф Шербаум – знаменитый трубач, исполнивший на трубе-пикколо барочную музыку, блистательный трубач-виртуоз Морис Андре, крупнейший флейтист Европы Жан-Пьер Рампаль, осуществивший десятки радиопередач и записавший ряд пластинок с малоизвестными в то время барочными сочинениями Ф.Телемана, А.Вивальди, Ж.-М.Оттетера, М.-Р.Делаланда, Ж.-М.Леклера и других авторов, выдающийся валторнист Дэнис Брейн, впервые исполнивший и записавший ряд сложнейших концертов эпохи барокко – привлекла внимание профессионалов и публики к этому богатейшему пласту инструментальной культуры. Вновь найденные произведения XVII-XVIII веков из библиотечных фондов и архивов, стали подтверждением того, что эпоха барокко – не только «золотой век» исполнительского искусства на флейте, гобое, фаготе, валторне, трубе, но и сокровищница шедевров обширного и обновленного репертуара. Выдержав испытание временем, лучшие образцы музыкальных сочинений для гобоя композиторов XVIII века заняли весомое место в концертной и педагогической практике гобоистов. Они способствуют *формированию профессиональных качеств современного исполнителя на гобое*, развитию его *общей музыкальной и исполнительской культуры*. Уровень исполнения произведений старых мастеров наглядно демонстрирует степень мастерства гобоиста, его владение всем арсеналом исполнительских приемов и средств игры на гобое.

Гобойное исполнительское искусство продолжает активно развиваться в XXI веке. Сегодня ярко выделяются две исполнительские школы гобойного искусства: французская и американская. Французская школа игры на гобое отличается виртуозной техникой и ярким акустическим звучанием. Превосходные французские гобоисты в вопросе производства звука отстаивают свою точку зрения, но все больше в музыкальном мире в качестве лидера выступает американская школа игры на гобое, одной из важнейших отличительных черт которой является способность изменять окраску «круглого» звука. Основатель американской школы игры на гобое француз Марсель Табюто, сделал на базе фирмы «Loree Products» некоторые изменения в конструкции инструмента: разработал иную заточку трости и сфокусировал звук в трости. Это инновационное нововведение в методику игры на гобое кардинально изменило *технические и тембральные* возможности инструмента. Известная английская гобоистка Э. Ротуэлл достижения М.Табюто назвала такими же значительными для гобойного исполнительского искусства, «как и открытие гробницы Тутанхамона» для мировой исторической науки. Начиная с 1970-х годов, наиболее актуальные научные и методические исследования по истории, теории и практике гобойного исполнительства публикуются в журналах

Международного Общества Двойной Трости (International Double Reed Society) - Всемирной организации исполнителей на инструментах с двойной тростью (гобая и фагота), производителей инструментов и энтузиастов. В составе общества – более 8000 членов из 56 стран.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

1. *Гобойное исполнительское искусство* сформировалось и развивалось в результате длительного и сложного процесса общего развития музыкальной культуры, под влиянием творческой, научной и методической деятельности великих композиторов, музыкантов-исполнителей и мастеров-создателей духовых инструментов;

2. Современный гобой, в результате многочисленных технических преобразований и реконструкций обладает уникальной чистотой и устойчивостью тона, свободой и широким диапазоном динамики, новым арсеналом технических исполнительских средств и приемов, расширенной тембрально-звуковой палитрой;

3. Освоение творческого наследия классиков XVIII века, как важнейшей части репертуара для гобоя, актуализируя стилевые тенденции исполнительской интерпретации, способствует *формированию высокопрофессиональных качеств современного исполнителя на гобое*, развитию его *общей музыкальной и исполнительской культуры*.

4. Исследование музыкального языка современных произведений для гобоя и изучение особенностей исполнительской техники на гобое XX века, будут способствовать созданию расширенной панорамы исторического развития гобойного исполнительского искусства

Список использованной литературы:

1. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 1. Л.: Музыка, 1983. – 190 с.

2. Пушечников И.Ф. Искусство игры на гобое: История, теория, методика, педагогика: Учебно-методическое пособие для вузов / под ред. Казуровой А.С. – СПб.: Композитор, 2005. – 312 с.

3. Толмачев Ю. А., Дубок В. Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Планета музыки», 2015. – 288 с.:

4. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989. – 207 с.

ТҰСАУ КЕСЕР ДӘСТҮРІ

Олжабай Жәнібек

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі: Сейдыбаева Б.Ш.*

Мұстафа Шоқайдың: «Тарих рақымсыз. Ол-ғұламаны да, білгірді де, өнер иесін де, хандар мен патшаларды да аямайды. Ол өз заңына қарсы келгендердің бәрін езіп-жаншып жүре береді. Тарих заңдары кері қайтуды білмейді және оны жаратпайды»-деген сөздерінің қазіргі замандағы көптеген жаңалықтары мен уақыт ағымына батқан адамға шоқ жұлдыздай сәулесін шашар. Өйткені, заманға сай қаншама кітап оқып, ғылым жолын қусан да, дәстүрі мен тарихынан асқан зат жоқ. Қазіргі жастардың интернет желісі арқылы күнделікті күн өткізіп, білім нәрін сусындап, маман иесі болса да, көптеген сақталып келген дәстүрлерінің қалай орындалатынын, оның мәнісі мен алыста жатқан маңыздылығы туралы көп нәрсе білмейді. Ал ол туралы ақпарат пен деректерді іздесе, оның аса зеріттелмегені, өзгешелігі мен өткізілуі туралы шала мәлеметтерге ие болады. Кітапханалар мен интернет желісінде ақпараттын мүлдем болмауы, ал болса да, мектептерге арналған ашық сабақ ретінде сақталған. Сол себептермен қазақ халқының ұлттық салт-дәстүрлеріне аса қатты көңілдің бөлінбеуі күрделі мәселеге өтуі мүмкін.

Қазақстан Республикасының «Мәдени жаңғырту» бағдарламасына байланысты ұлттық сана-сезімінің қайта қалыптастыруына септігін тигізу үшін, көптеген ғылыми жұмыстарының жазылуына әкеліп соқты. Сонымен қатар, ұлттық идея, жарқын болашақтың бағдарын табу үшін, қазақ халқының ата-балаларынан қалған мұрасы - мәдениетінің жаңғыртылуына үлкен үміт күтуде. Осы бағдарламаға сай, салт-дәстүріміздің бүгінгі күнге сақталып келген жолдары мен орындалуындағы көп кездесетін қателіктерінің күрделі шиелініске ие болды. Осы күрделі мәселенің шет жағасын ашу үшін, қазақтың «Тұсау кесер» дәстүріне көңіл аударайық.

Тұсаукесер – сәби қаз тұрғаннан кейін тез жүріп кетсін деген тілекпен жасалатын ғұрып, ырым. Ол үшін арнайы ала жіп дайындалады. Бұл ала жіп аттамасын деген ұғымнан шыққан. Сол жіппен баланың аяғын тұсап, оны жүріс-тұрысы ширақ әйелге қидырады. Сүріншек, жайбасар адамдарға баланың тұсауын кестірмейді. Тұсауы кесілген баланы қолынан ұстап жүгіртеді, шашу шашылады. Баланың ата-анасы тұсау кесушіге кәдесін береді. Тұсау кесу тойының негізгі жабдықтары 1,5 м ала жіп, өткір қайшы немесе пышақ. Тұсау кесудің жібін

дайындаудың бірнеше түрлері, жолдары, сенімдері де бар. Көбейіп, көгере берсін деп көк шөптен есіп жасайды. Бай болсын деп малдың тоқ ішегінен де өреді. Адал болсын деп ала жіптен де жасайды. Тұсау кесу тойына ауылдың қыз-келіншектері, әжелер шақырылады. Ет асып, шай кайнатылады. Тойға келгендер шашуға құрт, май, тәтті тағамдар, балаға ойыншық, асық, сылдырмақ, т.б. әкеледі. Бұдан кейін 2-3 жасар балаларды жарыстырып, күрестіріп, озғандарына бәйге береді. Балаларға өлең, жыр, тақпақ, жаңылтпаш айтқызады. Той тарқарда әжелер тойдан немерелеріне сарқыт деп қалталарына тәтті, бауырсақ, құрт-ірімшік салып алады. Тұсау кескен әйелге көйлек немесе аяқ киім сыйлайды [1].

Осы арада «баланың аяғына не себепті ала жіп байланады, қара, қызыл, көк жіп неге байланбайды?» деген сұрақ тууы мүмкін.

Бұнын мәні мынада: қазақ баласын сөзді естіп ұға алатын, айтқанды ептеп істейтін кезінен-осы тұсауы кесілгеннен бастап ұрлыққа, зорлыққа, жырындылыққа барма, жолама деп баулиды. Біреудің ала жібін аттама, бүлінгеннен бүлдіргі алма дегенді әу бастан-ақ құлағына сіңісті етеді. Аяқтағы жіптің ала болуы да, оның кесілуі де жоғарыдағыларға жолама, ондайдың жолын қолыңнан келсе кес, дүниенің азы біреудің бір құлаш жібіне ең құрығанда бұзауға бас жіп болар ма деп қызықпа, тұсауындағы жіпті кескендей ондай арам кезіксе кесіп-құртуға тырыс дегені. Бұл-екінші себебі. Біріншісі-бастағы айтқанымыздай баланың келешегіне жол ашу, ақ жол тілеу [2].

Тұсау кесуші адамның өзінің баланың тұсауын кесуді сұрап ата-анаға баруы да көп кездеседі. Мұндай да әлгіндей шаралар жүзеге асырылады. Міне, осы той үстінде тұсау кесу рәсімі кезінде айтылатын өлең-жырларды – тұсау кесу өлеңдері деп атаймыз. Бұл өлең-жырларды тұсау кесушінің өзі немесе сол шараға, тұсау кесу тойына қатысушылардың бірі, не бірнешеуі қосыла айтқан.

Тұсау кесу өлең-жырларының ырғақтық интонациясы мен сөзі баланың бір басып, екі басып барып, жүрексініп қалатын аяқ алысына ыңғайланып жасалынған. Соған орай бұл өлеңдердің мелодиясы жеңіл, баяу, ырғағы бірқалыпты тактіге құрылған болып келеді. Мысалы:

Қаз-қаз балам, қаз балам,
Қадам бассañ мәз болам.
Күрмеуінді шешейін,
Тұсауыңды кесейін.
Қаз-қаз балам, қаз балам,
Тақымынды жаз, балам.
Қадамына қарайық,
Басқаныңды санайық...!

Біздің қолымыздағы материалдар тұсау кесіп жатқан кезде де айтылатын өлеңдер бар екенін көрсетеді. Әбдірасулле Әбілұлы Аймырзаевтың 1970 жылдары тұсау кескенде айтқан өлеңі осының айғағы.

Біссімілла, Біссімілла

Ала жіпті есейін,
Күміс теңге тесейін
Жығылмасын, жүрсін деп
Тұсауынды кесейін,
Ала жіпті есейін,
Күміс теңге тесейін.
Адал адам болсын деп
Тұсауынды кесейін.
Тік жүрсін деп, майыспай
Тұсауынды кесейін.

(А.Әбілов жинаған материалдардан)

Бұл өлеңнен тұсау кесу жырларының тек рәсімдік қана маңызы бар емес екені, олардың тәрбиелік те ролі жоғары екені көрінеді. Ақиқатында бұл өлеңдер халықтық, ұлттық тәрбиенің бір түрі де ғой. Тұсауы кесілген бала қаз-қаз басып жүріп кеткесін:

Қаз-қаз балам, жүре ғой,
Балтырынды түре ғой.
Тай-құлындай шаба ғой
Озып бәйге ала ғой.
Қаз бола ғой, қарағым,
Құтты болсын қадамың.
Өмірге аяқ баса бер
Аулардан аса бер.

Әбілов А., Р.Салманов [3].

Тұсаукесер – бала өміріндегі үлкен белестің бірі. Өзге ұлттың баласының тұсауын кеспесе де жүгіріп кетеді, ал біздің қазақтың баласы тұсауы кесілмесе сүріншек болады екен...

Ала жіптің сыры.

Тұсаукесердің әр жерлерге байланысты кішігірім өзгешелігі болмаса, негізгі мән-мағынасы бір, яғни баланың алғашқы қадамына мән беру, тілек тілеу. Баланың тұсауын ала жіппен кеседі. Ақ жіп пен қара жіптің екеуін айкастыра отырып есіп, ала жіп дайындалған. Бұл – өмір-тіршіліктің нышаны. Өмірде барлығы қос-қостан жаратылған әрі ылғи қатар келіп отырады. Айталық, өмір мен өлім, жақсылық пен

жамандық, қараңғы мен жарық, ыстық пен суық, ең бастысы, ер мен әйел... Бұлар қатар жүреді, бірінсіз бірі болмайды. Тек бір Алла ғана жалғыз. Ала жіптің негізгі мәні осында. «Кісінің ала жібін аттамасын, ұрлық қылмасын, қиянат жасамасын, жаман жолға түспесін» деген себеппен ала жіп дайындайды» деген түсінік бар. Өкініштісі, мағынасы тереңде жатқан дүниені осылай біржақты түсініп, «біреудің затын ұрламасын» деп қана «тұсаукесіп» жүрміз. Бұл – жаңсақ пікір. «Жақсылықта асып-тасымасын, жамандық көрсе, жабырқап-жасымасын, қуанышты күндерінде асылық жасамасын, қиыншылық басына түскенде еңсесі түсіп басылмасын, екеуінен тең өтсін» деген тілекпен қос-қостан келетін Жаратылыс заңының белгісі ретінде ала жіп таңдалып, баланың тұсауын кескен. Қазір тұсауды қайшымен кесіп жүр. Бұл дұрыс емес, өйткені баланың өмірі қайшыланып қалады, ал баланың алғашқы қадамын қайшылаудан бастасақ, ары қарайғы өмірі де күрделеніп, кедергілері көп болуы мүмкін. Сол себепті қайшымен кескенді қазақ қош көрмеген, тек өткір пышақпен шорт кесетін болған. Бұған да мән беріп қарайтын кез келді.

Әжелер тұсау кеспеген...

Қай кезден бастап жаппай үрдіс алғанын білмеймін, бұл күндері қарап отырсаңыздар, тұсауды көбінде жасы үлкен әжелерге, кейуаналарға кескізіп жүрміз. Осыған жете мән беріп көрдік пе? Жүрісі ауырлаған қарт әжеге немесе ілби басатын кейуанаға тұсау кескізгенде, бала қалай жүріп кетеді деп ойлайсыз?! Осындай келеңсіздікті әсіресе телеарналарда көп көрсетеді. Сөз жоқ, ала жіпті көпті көрген, талай немере-шөбере сүйген әжелер әдемілеп ақбатасын беріп, баланың аяғына байлап береді. Ал тұсау кесетін адамды ата-ана алдын ала сайлайтын болған. Қыз бала болса, қимылы ширақ әрі пысық, ақжарқын мінезді, көпке қадірлі, ісін тиянақты әрі тындырымды атқаратын елге сүйкімді келіншектерге, ұл баланың тұсауын «пәленше ағасындай сері болсын, үлкен азамат болсын», «анау ағасындай саятшы, аңшы болсын» дегендей ел аузында, елдің алдында жүрген ер-азаматтарға кескізген. Бір жағынан, халқымыздың ырымшылдығы шығар, бірақ қалай дегенмен өзіміздің ата-бабамыз істеп келе жатқан салттың астарында үлкен мән, әдемі тілек, жақсы ниет жатыр. Ала жіп байланып, баланың тұсауын кесер алдында бір топ баланы жүгіртіп жібереді екен. Сол балалардың алдында озып келе жатқан екі бала таяған сәтте-ақ тұсауын кесіп жіберетін болған. Содан кейін ентігіп жүгіріп келген екі бала ек іжағынан баланың алақанын алақандарына түйістіріп, уыстарына толтыра ұстап, дедектетіп ала жөнелген. Өйткені жүгіріп келген

балалардың қанықызып, күш-қуатытасып, екпіні артып келді. Алақан арқылы осының барлығы тұсауы кесілген балаға, айталық, екпіні, күші, яғни энергиясы өтеді екен [4].

Тұсау кесер бойынша Мухамбетова А.И. «Казахский обряд «Тұсау кесу» в контексте тенгрианства» - деген ғылыми жұмысында осы дәстүрдің тарихы мен мағыналық тереңдігі одан да күрделі екенің көрестіп кеткен. Онда ол туралы осылайша айтылған: «Когда ребенок, обычно около года начинает ходить, устраивают той. Ребенку перевязывают ноги черно-белой (ала-пестрая, священная) веревочной или лентой в виде восмерки (знак бесконечности), раньше могли перевязать толстой кишкой барана (символ древнего тотема, а также достатка)». Осы деректерге сүйене отырып, айтылған дәстүрдің терең мағыналы жақтарын қазақтың көшпенді халық кезіндегі ой-толғамы, өмірге көзқарасы мен құндылығы өзгеше болғаның ойымызда сақтауымыз керек. Ал қазіргі замандағы адам құндылығының мүлдем басқа жолмен кеткенің ұмытпайық.

Сонымен қатар тұсау кесердің тәңірлік діңнің нақты айғағы ретінде тоқталып кеткен: «Мы считаем, что обряд тұсау кесер-свидетельство веры древних тенгрианцев в реинкарнацию. Его мыслительная опора-вышеприведенный миф о людях, живущих в разных мирах, а сам обряд является его физическим подтверждением. Человек, которому в прошлой жизни перед погребением связали ноги, и он в Том мире «носил пояс на ногах», вернулся снова на Землю, и ему разрезают уже ненужные, мешающие ходить путы, открывая очередной жизненный цикл в Этом мире. В силу сугубой традиционности кочевников тенгрианский обряд тұсау кесер у казахов до сих пор сохранился, но понимание его смысла в сознании народа трансформировалось. Думается, что это происходило не без влияния отрицающего реинкарнацию Ислама.

Обряд тұсау кесу-разрезание пут знаменует полный разрыв с Тем миром, где он «носил пояс на ногах» и утверждение ребенка в Этом мире. Преодолев свой первый, самый опасный, мүшел жас, он начал прямо ходить, что несвойственно существам животного мира. Оставив позади роднящее его с животными ползание, ребенок становится полноценным жителем Этого мира, членом своего рода, а также всего прямоходящего рода человеческого. И теперь, свободный от пут потустороннего мира-он уверенно пойдет по дороге своей новой жизни, которую в очередной раз даровал ему Тенгри»[5].

Осылайша, орманда тамырсыз өскен ағаштай, біздің де дәстүрге деген көзқарасымыз жер бетіндегі қураған жапыраққа ұқсас болмақ. Айтылып келгендей, бұл тек ғана бір қарастырылған «Тұсау кесер»

дәстүрі. Ал, қазіргі кезге дейін жетпеген дәстүрлеріміз ше? Ол уақыт ағымында емес, біздің сақтауға деген қызығушылығының жоқтығынан пайда болған. Ел тарихын білмеген азамат, болашаққа басқан қадамы да сүрінген арғымаққа ұқсас болмақ. Қазақ халқының тұсауының кесілуі тәуелсіздіктің басталуымен қарасақ, сүрінуі де әлі күнге созылмақ. Сол себептен де «тұсауы дұрыс кесілмеді» деген жаман аттаққа ие болмайық.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Қ 18 Қазақстан. Ұлттық энциклопедия / Бас ред. Б.Аяған.— Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, 2006. – 704 бет.
2. К 90. Күйеу келтір, қыз ұзат, тойынды қыл: Әдеби-этнографиялық таным (Құрасыт. Б.Әлімқұлов, Е.Әбдіраманов). – Алматы, «Санат», 1994. – 240 бет.
3. Ә 20. Қазақ фольклоры және дәстүр сабақтастығы, Қызылорда «Тұмар», 2007 ж., – 288 бет.
4. Зейнеп Ахметова «Қайшымен тұсау кеспеген» мақаласынан. Мухамбетова А.И. «Казахский обряд «Тұсау кесу» в контексте тенгрианства» ғылыми жұмысынан.

ИННОВАЦИИ В ДЕКОРИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Кемельбаева А.К.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук,
доцент кафедры
«Сценография и декоративное искусство» КазНУИ
Мухтарова Г.С.*

Костюм, как и любое произведение искусства, призван выполнять эстетическую функцию – удовлетворять естественные и свойственные только человеку потребности в созерцании и созидании прекрасного. И хотя эта функция относительно утилитарности всегда находится в подчиненном положении, люди ею не пренебрегали даже в первобытную эпоху. Превратить функциональную одежду в художественно выполненный костюм позволяет ее декоративное оформление. Какая одежда во все времена была и остаётся самой яркой, дерзкой, интересной, необычной?

Ответ найти несложно – это сценические костюмы. Сценические костюмы – это специальная одежда для выступления артистов на сцене. Существует много вариантов костюмов. Все зависит от того, какую именно роль будет исполнять человек.

Можно выделить следующие виды сценических костюмов: театральные костюмы, которые создаются для мюзиклов, спектаклей, опер. Также костюмы могут быть цирковыми и танцевальными. Образ персонажа такие костюмы также должны передавать максимально эффективно. Чиститься они должны легко, для артиста они должны быть максимально удобными. Выражающие концепцию коллектива, объединяющие его ансамблевые костюмы шьют для групповых выступлений, также должны учитываться традиции определенной культуры для участников группы народных танцев.

Стиль музыки обязательно должен отражаться в костюмах участников, например, поп-группы. Для солистов при этом шьют особенно интересные костюмы. Они должны соответствовать имиджу певца, быть яркими оригинальными, выделяющими артиста из массы. На костюм солистов возводится особая значимость. По уникальности чаще всего к ним предъявляются особенные требования, костюмы должны подчеркивать стиль и неповторимость солиста.

Для ведущих также требуется шить особые костюмы. Основными требованиями к ним будут соответствие современности, концепции и

уровню мероприятия, а также важен их эффектный вид.

Для создания сценического костюма необходимо учитывать специфику образа актера, соответствие костюма художественной задаче, важен грамотный подбор материалов, покроя, выбор фурнитуры и аксессуаров.

Особенностью сценических костюмов является то, что зрители наблюдают за происходящим с разного расстояния, и он должен всегда передавать то содержание, которое художник вкладывает в него. На зрительное восприятие элементов костюма с большого расстояния в темноте в первую очередь влияет цвет, яркость материала, масштабность. Огромное разнообразие отделки и декорирования, дополняющих образ, требует специальных технологий и материалов для передачи.

«В настоящее время интенсивно развиваются инновационные технологии, в частности, в текстильной промышленности. Производство нового поколения текстиля стало объектом продвижения самых передовых NBIC-технологий (нано, био, инфо, когнито) и для производства «умного» текстиля (smart textile) технического, защитного, медицинского и декоративного назначения» [1]. Для создания образа и композиции сценического костюма дизайнеры используют различные световые элементы: лазерные, светодиодные, оптоволоконные, LCD и PDP технологии, голография, электролюминесцентные панели, светоотражающие и свет возвращающие материалы. «Световые образы» проектируются для воплощения в одежде выразительности и создания моделей с эмоционально-зрительными характеристиками [2].

Выделяют следующие технологии производства светоизлучающих материалов – пассивное и активное свечение.

Нанесение краски на флуоресцентной основе относится к материалам с пассивным свечением. Особенность флуоресцентных красок состоит в том, что они способны поглотить ультрафиолетовый свет преобразовывать и излучать в видимой части спектра. Такая краска наносится непосредственно на ткань кистью, штепелем или под трафарет. Такие материалы не требуют электропитания, но и освещать не могут без внешнего источника света.

Вторая категория светоизлучающих материалов применяет активное освещение. Эти устройства включают в себя флуоресцентные соединения или электрические лампочки. Их применение ограничено за счет значительной массы, сложности закрепления к текстилю и высокой стоимости.

Особой популярностью пользуются товары с LED – подсветкой и LED – проекторы. Такие светоизлучающие материалы относятся

к энергосберегающим, имеют большой срок эксплуатации и малую массу. Недостатком такого метода является контроль работы каждого светодиода. Возможна ручная стирка таких материалов, но для начала необходимо отсоединить электронику и батареи от изделия.

Таким образом, использование светозлучающих материалов позволяет передать определенные композиционные доминанты, цветодинамику, силуэт, фактуру, подчеркнуть в пространстве выразительность образа в вечернее время. Использование светозлучающих текстильных материалов является перспективным направлением в развитии инновационных технологий в области дизайна сценического костюма. Технологические инновации в дизайне костюма начала XXI века включают в себя различные направления в светодизайне: лазерные, светодиодные, оптоволоконные, LCD и плазменные технологии, голографические технологии и т.д. Диапазон их применения в будущем будет зависеть от себестоимости производства и расширения проектного инструментария и приёмов светодизайна. Данный показатель непосредственно связан с совместной творческой деятельностью дизайнеров и технологов, а также зависит от активной маркетинговой стратегии производителей одежды [2].

Сейчас многие знаменитости предпочитают использовать новые технологии в своих костюмах. Самые яркие знаменитости сторонники современных технологий в одежде также являются и наиболее заметными (что в общем-то неудивительно). В первую очередь их интересует визуальное воздействие. Они готовы экспериментировать и внедрять технологии в одежду, такие как, светодиодное платье певицы Рианны во время турне Last Girl on Earth Tour в Арнеме, Голландия. (рис. 1) Высокотехнологичностью удивило пульсирующее LED платье Кэти Перри. (рис. 2)



Рисунок 1. Рианна
светодиодное платье



Рисунок 2. Кэти Перри
Пульсирующее LED платье

Канье Уэст выступил на церемонии Грэмми в 2008 году в мигающем светодиодном костюме, скомбинированном из жакета и шарфа. «Я сам создал этот костюм вместе со своим стилистом» с гордостью рассказал сам певец. (рис. 3)



Рисунок 3. Канье Уэст. Светодиодный костюм

19 марта 2015 года на шоу «Американский идол» выступила Дженнифер Лопес с новой песней «Feel the Light» из мультфильма «Дом». Главное на сцене была не только певица, но и ее платье. В процессе песни оно буквально ожило и превратилось в огромный экран. Платье Джей Ло действительно достойно обсуждения. Оно заняло почти всю сцену (12 метров в диаметре), и в какой-то момент песни расстеленная юбка вдруг стала менять цвет, а после и вовсе начала жить своей жизнью. Все дело в том, что сверху на белую ткань был направлен проектор, который и создавал спецэффекты «суперпревращения». Стилист Роб Зангарди хотел сделать нечто ошеломляющее, но в то же время и элегантное. (рис. 4)



Рисунок 4. Дженнифер Лопес

Особо хотелось бы отметить костюм певца ALEKSEEV в финале Национального отбора на международный конкурс Евровидение, который прошел в Минске. Тысячи проголосовавших жюри артист покорила live-исполнением своего англоязычного хита и уникальным высокотехнологичным номером.

В постановке ALEKSEEV впервые в мире была использована новоизобретенная технология гибкого экрана. Поразил зрителей в зале и у телевизоров, разработанный специально для номера, исключительный нанометод визуализации – световая инсталляция на экранах и костюме-дисплее исполнителя. Авторство идеи невероятного номера ALEKSEEV принадлежит продюсеру артиста, режиссеру Олегу Боднарчуку, известному своими новаторскими высоко-технологичными постановками на самых масштабных шоу и проектах. В том числе, номера для «America's got talent» с проецированием изображения на водный экран и для M1 Music Awards с парением над сценой в геометрическом пространстве, которые вызвали небывалый восторг и обсуждение зрителей и экспертов.(рис. 5)

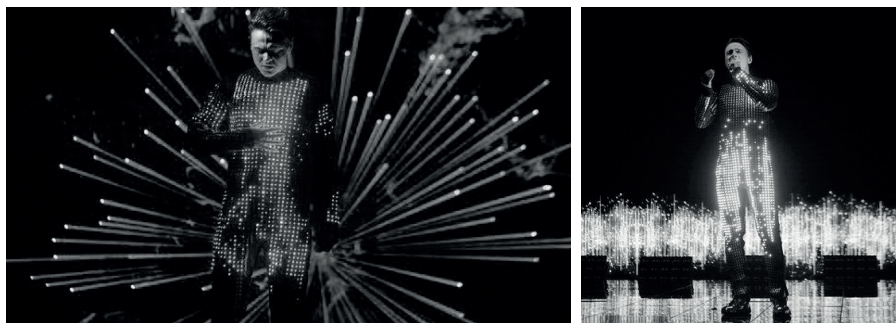


Рисунок 5. ALEKSEEV

Одним из самых удивительных качеств светодиодов, является то, что они дают вам бесконечные варианты применения, когда дело доходит до создания различных цветных световых эффектов. Добавление свечения к обычным частям костюма придает им поразительный изменчивый вид, подобно окраски хамелеона. Тем самым подсветка одежды должна применяться не только в костюмах, но также она может стать красивым элементом дизайна в повседневной одежде. С использованием светодиодной подсветки повседневная часть одежды сможет превращаться в праздничную, при нажатии всего одной кнопки.

Развитие инновационных технологий опережает темп их внедрения

в сферу проектирования и производства одежды, а также в сферу дизайна костюма. Снижение себестоимости световых элементов и расширение их производства будут способствовать развитию этого нового направления и увеличат количество высокохудожественной дизайнерской продукции в области светодизайна сценического костюма.

Список использованной литературы:

1. Мэри Т.Кидд, Сценический костюм / Мэри Т.Кидд. – М.: «АРТ-РОДНИК», 2004. – 144 с.
2. Васильева, Т.С. Влияние новых технологий на формирование в дизайне одежды (на примере светодизайна костюма): автореф. дисс. канд. искусств. 17.00.06 / Татьяна Сергеевна Васильева. – М., 2011. – с. 38: ил. – Библиогр: с. 32-35.
3. Рукавишникова А. С., Соприкина Т. Н., Евсеева А. А. Применение светоизлучающих материалов в современном дизайне сценических костюмов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 2. – С. 231–235.
4. <https://www.google.kz/amp/s/www.segodnya.ua/amp/alekseev-pobedil-v-finale-nacionalnogo-otbora-na-evrovidenie-v-belarusi-s-unikalnym-nomerom-1115232.html>
5. <https://kulturologia.ru/blogs/230315/23801/>
6. <http://ankakh.com/ru/article/14367/plate-proektor-naryad-dzhennifer-lopes-vyzval-furor-foto-i-video>
7. <https://www.google.kz/amp/s/www.segodnya.ua/amp/alekseev-pobedil-v-finale-nacionalnogo-otbora-na-evrovidenie-v-belarusi-s-unikalnym-nomerom-1115232.html>

ДӘНЕШ РАҚЫШЕВТІҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ КЕЙБІР БЕЛГІСІЗ ДЕРЕКТЕР

Рахым Арайлым

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарының кандидаты,

ҚазҰӨУ доценті Досанова К.К.

Ұлттық мәдениетті, оның үлкен бір саласы музыкалық мәдениетті қолдау, дамыту, бүгінгі таңда мемлекеттік іске айналып отыр. Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың Мәдениет жылында (2000ж.) берген сұхбатында: «Бүгінгі таңда біз төл мәдениетімізді өзіміз айқындай алатын мүмкіндігіміз бар. Оны шешу мәдени санаткерлеріміздің еншісінде. Қазақ мәдениеті үшінші мыңжылдық ұрпақтарына жалғастық пен сабақтастық арқылы жетіп отыр, ғасырлар бойы екшеленген мұраларды бір сәтте есте шығармаған абзал» – деп, ескертіп, бұл саланың алдағы жылғы мақсаттарына да назар аударды.

Тақырып өзектілігі: ХХ ғасырдың дәстүрлі музыкасының ірі тұлғасы, қобыз, домбыра өнерінің озық үлгілерін ұрпаққа жеткізуші, әнші, композитор, ұлағатты ұстаз, Қазақстанның Халық әртісі, Дәнеш Рақышевтің өмірі мен шығармашылық кейпі біртұтас ғылым арнасына түспеген. Дәнеш Рақышев жастайынан жезтаңдай әнші, ерекше композиторлығымен көзге түскеніне қарамастан, ақындар Әсетпен, Шашубаймен кездесіп, Шығыс Түркістандық жас қазақ әншілерінің сайысына қатысып, өз өнерін шыңдаған. Әрі Құлжадағы ұйғыр-қазақ драма театрында жұмыс істей жүріп, Б.Майлиннің “Шұға” спектакльдеріндегі Әбдірахман, М.Әуезовтың “Еңлік-Кебегіндегі”, Жапал, Қалқаманның бейнелерін жасады. Сол себепті оның сегіз қырлы, бір сырлы талантын жан-жақты қарастырып, қазақ музыка өнеріне сіңірген еңбегін айқындап, өзектілігі ретінде қарастырамыз.

Дәнеш ағадан тәлім алған Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі, Әміре Қашаубаев атындағы конкрустың алғашқы Бас жүлдегері Мырзахмет Мұқаманов, Әміре Қашаубаев атындағы конкрустың Бас жүлдегері Нұржан Жанпейісов, осы конкрустың лауреаты Абылай Қорамсыов секілді және де басқа шәкірттері, бүгіндері көпшілікке танылған өнер майталмандары. Солардың репертуары арқылы бізге Дәне аға салған әндір тұтастай дерлік жетті.

Бүгінге дейін Дәнеш Рақышев туралы Қабдеш Жұмаділов, Қуаныш Сұлтанов, Ілия Жақанов, Бексұлтан Нұржекеев, Елжас Бейсембеков, Тоқбай Исабеков, Светлана Буратаева, Тұрлыхан Кәрімов секілді Республикаға танымал ақын, жазушы, композиторларымыздың, қызы-Гүлнәр Рақышеваның және де басқа қаламгерлердің еңбектерімен

таныстым. Осы авторлардың қолынан шыққан туындылар арқылы Дәнеш ағаның өмір жолын да көреміз.

Осы мақаламызда біз Дәнеш Рақышевтың көпшілік біле бермейтін кейбір ғұмырнамалық деректеріне тоқталмақпыз. Әншінің орындауындағы өзіміз тыңдаған, радио, теледидар арқылы жеткен кейбір әндердің туу тарихына тоқталуға ниет еттік. Қазақ халқының Ұлы Тұлғаларнан алған өнегесін ұсынамыз.

Біршама жұрт Дәнеш аға 1959 жылы Қытайдан келген соң сол жақта туған деп қателеседі. Әнші 1926 жылы Талдықорған өңірінің Жаркент ауданындағы Талды аулында дүниеге келген. Ашаршылық пен кәмпеске қатарласып, қазақтың басына тауқымет түскен кез. Кейінірек бас амандығын ойлаған әкесі Рақыш Қытайға өтіп кетеді. (Д.Рақышев. Саясында алманың. «Мерей» баспасы. Алматы 2017 ж. 7-8 бет) Рақыш әу баста баласына азан шақыртып-Әбимолда деп ат қояды. Бірақ туыстары, қайын жұрты қояр да қоймай жүріп, қайта азан шақырып, ақсарбас шалып, бұл атты-Данияр деп өзгертеді. Баласын еркелеткен анасы Тәжіхан «Дәнеш, Дәнешім» деп жүріп, ақыр-соңы Әбимолда да, Данияр да сырт қалып, болашақ әнші Дәнеш аталып кете берді.

Дәнеш сал-серілердің соңғы тұяқтарының бірі, әкесі-Рақыштан сырнай, домбыра тартуға, ән салуға бала кезінен машықтанады. Бұл, ол жақта өзі ақын, өзі әнші, өзі хиссашы Мәмбет Қошқарбайұлының аты асқақтап тұрған кез еді. Мәмбет текті тұқымнан. Қазақтың Ұлы Қолбасшысы Қаракерей Қабанбай батырдың тікелей ұрпағы. Ол Әсет әндерін Әсеттің шәкірті, ұзақ жылдар бірге серілік құрған атақты Қадриханнан үйреніпті. Қадрихан да Қабанбай батырдың тікелей ұрпағы, Мәмбеттің немере ағасы. Бала Дәнеш құдай қолдап, Мәмбетке ілеседі. Одан Әсет Найманбаевтың әндерін барынша үйренеді.

1956 жылы Қазақстанның Сәбит Мұханов бастаған делегациясы ҚХР астанасы Пекинге барады. Осы қалада арнайы концерттік сапармен келген қазақ жастарының құрамындағы Дәнеш бозбала Сәбеңнің көзіне түседі. С.Мұханов сол сапарында қытай қазақтары тұратын ауданға арнайы соғып, қыз қууға шығайын деп тұрғанында тоқтатып, батасын беріп, Дәнешке әншінің даусың оның жеке мүлкің емес, халықтың қазынасы екенін, сақтап, қадірлей білуді қатты тапсырады.

Дәнеш аға сол күннен бастап өзінің халық қызметшісі екенін түсініпті.

Ағамыздың бағын жандырған бір оқиға 1956 жылы өтеді. Қытай қазақтары Алматыға өнер көрсете келеді. Отызға енді толып, бабына жараған Дәнеш алғаш рет Қазақстанда «Аңшының әнін» орындайды. Әншінің өзіндік ерекшелігін, әсіре танытатын бұл әнді сан қайтара тыңдадық қой. Дәкең әр кездегі көңіл күйіне, аудиториясына қарай түрліше құбылтып, шабыттанып, тіпті, құтыртып, өрнек қосып айта беретін. Арқасы қызған сайын тамағы жіпсіп, дауысы серпіле түсіп, шеберлік қырының сан алуандығын алдыға тартатын. Су жорғадай тайпандап, желіскер аттай бүлкілдеп, кейде қыран құстай қалықтап

кететін. 1956 жылғы концертте Атамекенге ат ізін салған Дәнеш барынша көсіліп, ерекше құйқылжытады. Концерт біткен соң әртістер киінетін аядай бөлмеге Мұхтар Әуезов бастаған бір топ адам Дәнешті арнайы іздеп кіреді.

Мұхтар Әуезов алдымен өзін таныстырып, «Аңшының әні» ерекше ұнағанын, Дәнештің дауысың бұлақ суындай тұнық екенін баса айтып, ән өзінікі ме, әлде халықтікі ме екенін білгісі келеді.

Дәнеш аға әуелгіде Мұхтар Әуезовтің атын естіп, көзімен көріп тұрғанына сенбей, бөгеліп қалады. Сонан соң әнін өзі өңдегенін, сөзін Құрманбай Толыбаев деген ақын толықтырғанын айтады. (Дәнеш Рақышев. Өнермен өрілген өмір. «Қазақпарат». Алматы. 2016 жыл. 281 бет)

Д.Рақышевтің осы сөзін қуаттайтын және бір дерек бар. Оны 1991 жылы Үйгентас жайлауында Қаракерей Қабанбай батырдың 300 жылдық мерейтойы өткенде батырдың тікелей ұрпағы Қадриханның немере інісі Қапшырбай Оспанов әңгімелепті. Ол кісінің айтуынша аңшының әнін 1941 жылы қытай жерінде 17 жасында немере ағасы Қадриханнан халық әні деп сан естіпті. Қ.Оспанов Қадриханның үйінде жатып, мектепте оқыпты. Қадрихан Әсет Найманбаевтың шәкірті. Көңіліне жаққан әннің сарынын да, сөзін де бір естігеннен қағып алатын құйма құлақтығы бар екен. Бірақ «Аңшының әнінің» сарыны реңсіздеу, сөзі келіссіздеулігінен жаттағысы келмепті. Қадрихан әнші де қинамапты.

Қ.Оспанов 1969 жылы шекарадан өтіп, Қазақстанға келеді. Елге келген соң Дәнеш айтқан «Аңшының әнін» естіп, таң қалады. Қадрихан ағасынан құлақта қалған ән түрленіп, түстеніп, шырайланып, тіпті, танымайтын әуезге жетіпті. Бұл кісінің айтуынша «Аңшының әнін» Дәнештің өз әні десе орынды болар еді. Үкілі Ыбырайдың, Сегіз Серінің әні дегендерге еш келіспейді. Құдай-ау! Бұл екі кісінікі болса, ән Қазақстанда неге сақталмаған? Халық әні, күйін келтірген Дәнеш десе дұрыс. (К.Әбдірахман. Хан Батыр-Қаракерей Қабанбай. Астана 2002 ж. 36 бет)

«Аңшының әні» кімдікі екені тұрғысында әртүрлі пікір айтылып жүр. Сол пікірлерді бір арнаға тіреп, әннің авторын нақтылай түсуге жәрдем ету үшін жазып отырмын. Сонау 1941 жылы әнді естіп, бүгінгісімен салыстырып отырған ақсақалдың сөзіне құлақ қойған артық болмас.

Көпшілік біле бермейтін, Дәнеш аға сақтап қалған тағы бір ән бар. Осы ән жөнінде Алматы облыстық драма театрының актері Азат Базаркелдинов мынадай бір дерек келтіреді. Гастрольде жүріп, бір ақсақал орындаған әнге куә болады.

«Тал бойың еріп,
Тілінді беріп,
Сүлдерің калар,
Ес кетіп...

деген ән жолдары таң еді. Ақсақалға үйрет деп жабысады. Ол қария бұл әнді Дәнештен үйренгенін алдыға тартып, Рақышевтан үйренгені жөн

болатынын айтады. Тек, Дәнешпен бұл ән жайлы, иесі туралы абайлап сөйлесуді қатты тапсырады..

Бір қитұрқы барын түсінген актер Талдықорғанда келісімен Дәнеш ағаға қолқа салады. Ол кісі біраз ойланып: «Табалдырық аттап келіп қалдың, меселеңді қайтармайын. Халқымыз не запы тартпады? Бұл ән түгілі әннің авторының атын атауға тиым салған кез болған. Ән Абайдың немере інісі Шәкәрімнің «Жастық туралы» деген әні. Бұл есім де ақталып, аты жарыққа шығар күн туар, соны көруге жазсын. Айналайын, бұл әнді бей-берекет, көрінген жерде орындай берме. Ән ұғар топқа түссең ғана шын жүректен қозғап орындарсың. Бұл әннің ендігі иесі сен бол» деп батасын берді.» (Азат Базаргелдиев. Көнермейтін силық. «Жерұйық»-Талдықорған облыстық газеті, 27 мамыр, 1996 жыл)

Дәнеш Рақышевтің Қазақстанға келгеннен кейінгі отыз үш жыл ғұмырында екі Халық театрын құрғанын, Талдықорған облыстық филармониясының негізін қалағанын, Жетісу Педагогикалық Институтында өз мектебін ашқанын тарата жазуды мақсат тұтпадық. Талдықорған қаласындағы нөмірі 3 қазақ мектеп-интернатында 1989 жылы әнші-сазгелік сыныптар ашып, өмірінің соңына дейін шәкірт тәрбиеледі. Қазір бұл мектеп Д. Рақышевтің атымен аталады. (Р.Қ. Дүйсенбинова. Қазақтың ән және әншілік өнері. Талдықорған «Офсет». 3 бет)

Мырзахмет Мұкаманов, Абылай Құрамысов, Нұржан Жанпейісов бүгінде қазақ даласындағы дәстүрлі ән өнерінің тұғыры биік жұлдыздары. Дәнеш аға мектебін жалғастырып, шәкірт тәрбиелеп жүр. Бір ұстаздың алдынан шыққан үш әншінің аса құрметті Бас бәйге иеленуі сирек кездесетін құбылыс. Д.Рақышев шәкірттеріне «Негізгі кілтипан әннің ішкі құпиясында, мағынасы мен мазмұнын, ырғақ-ірімінің сыр-сипатын жан жүрегіңмен түсіне білуде» деп үнемі ескертіп отыратын. (Қ.Толыбаев. Жүрекке жеткен ән. Қазақ әдебиеті. 1981 жыл, 18 желтоқсан)

Дәнеш Рақышев әншілік мұрасы халықтың жоғары бағасын алған. Енді өнертанушы ғалымдардың тередете зерттеуін күтеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Д.Рақышев «Саясында алманың». Алматы. «Мерей» баспасы, 2017 жыл, 7-8 бет;
2. Д.Рақышев «Өнермен өрілген өмір». «Қазақпарат» баспасы, 2016 жыл, 281 бет;
3. К.Әбдірахман «Хан Батыр-Қаракерей Қабанбай». Астана, 2002 жыл, 36 бет;
4. Азат Базаргелдиев «Көнермейтін силық». Талдықорған облыстық «Жерұйық» газеті, 27 мамыр, 1996 жыл;
5. Р.Дүйсенбинова «Қазақтың ән және әншілік өнері», Талдықорған, «Офсет» баспасы, 3 бет.
6. Қ.Толыбаев «Жүрекке жеткен ән» «Қазақ әдебиеті» газеті, 18 желтоқсан 1981 жыл;

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО	3
I. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР	
I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	5
1. Абәев М. ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В БАЛЕТЕ «СПАРТАК» А.ХАЧАТУРЯНА Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.	5
2. Алпысбаева Л. ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В РОМАНСЕ С.МУХАМЕДЖАНОВА «ӨЗГЕГЕ КӨНЛІМ ТОЯРСЫҢ» Казахская национальная консерватория им. Курмангазы Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы Нусупова А.С.	11
3. Аманқосов Н. АҚСАҚ ҚҰЛАН КҮЙЛЕРІ Казахский национальный университет искусств Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры Малдыбаева Р.С.	18
4. Арынова А. КЮИ-ЛЕГЕНДЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Альпеисова Г.Т.	23
5. Балтабаева Б. О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВОК Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Джумакова У.Р.	29
6. Джаппарова М. КОНЦЕРТНЫЙ ВАЛЬС К.КУМИСБЕКОВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Абдрахман Г.Б.	35

7. Егизбаев Ж.

«ИНТЕРМЕЦЦО» ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО Р.М. ГЛИЭРА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.41

8. Ермуханова А.

ПЬЕСА «ИЛЬДИКО» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

Д.ОСТАНЬКОВИЧА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.46

9. Жандаулет Н.

**ДАРА ЖОЛ – РАУШАН ТҮСПБЕКҚЫЗЫ НУРПЕЙСОВАНЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ (ЕСТЕЛІК)**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

ҚазҰӨУ профессоры Егінбаева Т.Ж.50

10. Жексембай А.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЖЕНА ИЗАИ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент Абдрахман Г.Б.57

11. Казкен А.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ВЕНГЕРСКОЙ
РАПСОДИИ Д.ПОППЕРА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.64

12. Калабаева Д.

**К ВОПРОСУ О ПРОГРАММНОСТИ В ФОРТЕПИАННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ Е.РАХМАДИЕВА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ
«НА ЗОВ АБАЯ»)**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор Альпеисова Г.Т.68

13. Калелова Д.

**О ЗАРУБЕЖНОМ ОПЫТЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ
ЖЕНЩИН-ДИРИЖЕРОВ**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.74

14. Карекенова Д.

**ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТЫҢ «АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫНДАҒЫ
ХОР ФОРМАЛАРЫНЫҢ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ МАҢЫЗЫ МЕН
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану докторы,

ҚазҰӨУ профессоры Джумакова У.Р.79

15. Қасымов З.

**ХІХ-ХХ ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ҚАЗАҚСТАН Өңірінің
Ақын – Термешілер дәстүрі**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

ҚазҰӨУ доценті Құрманғалиева М.С.85

16. Корпешева Н.

**СОВРЕМЕННОЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ
МЕДИАКОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор PhD,

кандидат педагогических наук, профессор Хусаинова Г.А.91

17. Косниязова С.

**СОНАТИНА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В.НОВИКОВА:
НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор Альпеисова Г.Т.97

18. Мукушев Б.

**ВКЛАД МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В РАЗВИТИЕ
АЛЬТОВОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.104

19. Мусин Д.

**СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.108

20. Мурзабекова А.

**К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СОНАТЕ ДЛЯ
СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО А.МЕИРБЕКОВА**

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КНК им. Курмангазы Кетегенова Н.С.115

21. Орынбекова Ж. АҚТӨБЕ ӨңІРІНІң ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІНЕ ЖАЛПЫ СИПАТТАМА Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры Егінбаева Т.Ж.	122
22. Сейтмулина Л. ФЛЕЙТА КАК НОСИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ «МУЗЫКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО» С.АБДИНУРОВА) Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Абдрахман Г.Б.	130
23. Серкебаева А. М.ОМАРОВТЫң «ГҮЛДЕНГЕН АСТАНА»: АЛҒЫ РЕПЕРТУАРЫН КЕңЕЙТУ МӘСЕЛЕЛЕРІ АЯСЫНДА Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Альпеисова Г.Т.	136
24. Тажибәева Г. ҚАЗІРГІ ҚОҒАМДАҒЫ КИЕЛІ КҮЙ ӨНЕРІНІң ҚҰНДЫЛЫҒЫ Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ доценті Кузбакова Г.Ж.	141
25. Тусбулатова З. К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СУДЬБЫ ОПЕРЫ К.СЕН-САНСА «САМСОН И ДАЛИЛА» Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.	147
II. МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР II. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО	153
26. Воронина Е. ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СВАДЕБНЫХ ТРАДИЦИЙ Институт искусств Адыгейского государственного университета Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Соколова А.Н.	153
27. Егизбаев Ж. ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО Р.М. ГЛИЭРА Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.	158

28. Қайназаров Е. ХАЛЫҚАРАЛЫҚ АЙТЫС: ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ НАСИХАТТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Альпеисова Г.Т.	161
29. Казкен А. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ ДАВИДА ПОППЕРА Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.	168
30. Косниязова С. «СКАЗКА» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В.НОВИКОВА: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Альпеисова Г.Т.	171
31. Наурызова А. ТЕХНИКИ МОДНОГО ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения Юсупова А.К.	176
32. Нұртас Н. ҰЛТТЫҚ ИДЕЯНЫ НАСИХАТТАУДАҒЫ БАҚ-ТЫҢ РӨЛІ Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Қазақстан Кинематографистер Одағының мүшесі Мукушева Н.Р.	180
33. Рашид А. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КАЗАХСКОМ КИНО Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – Заслуженный деятель РК Таукел С.Т.	184
34. Темірбекова М. О ЗНАКОМСТВЕ С ТВОРЧЕСТВОМ ОРОДЕ ДЕОРО (ИТАЛИЯ) Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ Ижанов Б.И.	189
35. Шарипова А. О МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «КОНЕЦ АТАМАНА» Ш.АЙМАНОВА Казахский национальный университет искусств Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Абдрахман Г.Б.	195

36. Ирғебаева Ф.

ҚАЗАҚ ӘН КӘСІБИ ӨНЕРІНІҢ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІ ТУРАЛЫ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

профессор Альпенсова Г.Т.202

37. Нурабаева Д.

ЖЫР ЖАМПОЗЫ МҰХАМЕДИЯР

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану ғылымының кандидаты Р.С. Малдыбаева206

38. Жайлаубаев А.

ГОБОЙНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

В ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII-XX ВЕКОВ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.212

39. Олжабай Ж.

ТҰСАУ КЕСЕР ДӘСТҮРІ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – Сейдыбаева Б.Ш.218

40. Кемельбаева А.К.

ИННОВАЦИИ В ДЕКОРИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО

СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент

Мухтарова Г.С.224

41. Рахым А.

ДӘНЕШ РАҚЫШЕВТІҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ

КЕЙБІР БЕЛГІСІЗ ДЕРЕКТЕР

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарының кандидаты,

ҚазҰӨУ доценті Досанова К.К.230

Подписано в печать 29.03.2018 г. Формат бумаги 60х84 1/16
Усл.печ.л. 15. Тираж 50 экз. Заказ № 205
Отпечатано в Редакционно-издательском отделе
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ