



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

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

ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2022, ПОСВЯЩЕННЫЕ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВА

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

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

**ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР - 2022**

**МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2022,
ПОСВЯЩЕННЫЕ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВА**

Нұр-Сұлтан - 2022

УДК 78:378
ББК 85.31
М 12

Құрастырушылар / Редакторы-составители

Г.Т.Акпарова

Пікір жазғандар / Рецензенты

Ж.С.Ордалиева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

Г.Т. Альпеисова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

Еркеғали Рахмадиевтің 90 жылдығына арналған Магистрлік оқулары-2022: ғылыми мақалалар жинағы. – Нұр-Сұлтан, 2022. – 241 б.

Магистерские чтения-2022, посвященные 90-летию со дня рождения Еркеғали Рахмадиева: сборник научных статей. – Нур-Султан, 2022. – 241 с.

ISBN 978-601- 224-527-1

Жинаққа бірінші және екінші оқу жылындағы магистранттардың өнер мен көркем білімнің өзекті мәселелеріне арналған ғылыми және ғылыми-әдістемелік мақалалары кірді. Жинақтың тақырыптық ауқымы кең және келесі бағыттармен белгіленген: қазақ халқының материалдық және рухани мәдениетін зерттеу мәселелері; магистрлік зерттеулердің негізгі ережелері мен нәтижелері; музыкалық өнер рухани мәдениеттің феномені ретінде; көркемдік ағарту және білім беру. Магистрлік оқулардың мақсаты: мәдениет пен өнердің өзекті мәселелерін талқылау, магистрлік зерттеулердің нәтижелері туралы ғылыми-практикалық ақпаратпен алмасу, жаңа кәсіби білім мен дағдыларды игеру. Ұсынылған материалдар мамандарға, сондай-ақ музыкалық өнер, ағарту, педагогика мәселелеріне қызығушылық танытқандарға пайдалы болады.

В сборник вошли научные и научно-методические статьи магистрантов первого и второго года обучения, посвященные актуальным вопросам искусства и художественного образования. Тематический круг проблем сборника достаточно широк и обозначен следующими направлениями: вопросы изучения материальной и духовной культуры казахского народа; основные положения и результаты магистерских исследований; музыкальное искусство как феномен духовной культуры; художественное просвещение и образование. Цель магистерских чтений: обсуждение актуальных проблем культуры и искусства, обмен научно-практической информацией о результатах магистерских исследований, приобретение новых профессиональных знаний и навыков. Представленные материалы будут полезны специалистам, а также тем, кто интересуется проблемами музыкального искусства, просвещения, педагогики.

УДК 78:378
ББК 85.31

ISBN 978-601- 224-527-1

© құраст./сост., Акпарова Г.Т., 2022
© РГУ «Казахский национальный университет искусств», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ *Мартынова А.В.*

Каприсы для скрипки соло Иосифа Когана.....	6
<i>Рахимова А.Р.</i>	
Тенденции романтизма в фортепианном творчестве Нагима Мендыгалиева.....	10
<i>Абдугул М.А.</i>	
Династия скрипачей Мусахаджаева-Капеу (Райса, Булат, Гульнар, Мадина, Жаныс).....	13
<i>Абдугул М.А.</i>	
Райса Мусахаджаева: становление личности-скрипача.....	17
<i>Оңғарбай А.Н.</i>	
Қобызбен ән салу өнері жайында не білеміз.....	21
<i>Ахмеджанова Ш.Ш.</i>	
Борис Васильевич Лебедев. Жизнь в искусстве.....	24
<i>Усембаева А.Б.</i>	
Сочинения российских композиторов и их вклад в создание оригинального репертуара для аккордеона.....	30
<i>Алтынбек А.А.</i>	
Қазақстандағы вокал тарихы (XX ғасырдың 40-50 жылдары).....	34
<i>Мукатаева А.М.</i>	
Батыс қазақстан облысына және қазақ эстрадасына ерекше үлес қосқан тұлға Сембек Жұмағалиев.....	38
<i>Мукатаева А.М.</i>	
Қазақ эстрадасының даму жолы.....	41
<i>Алдадосова Г.А.</i>	
Значимость конкурса в творчестве вокалиста.....	45
<i>Мұхамеджан А.Б.</i>	
Соната для альты и фортепиано Сауле Туяковой.....	50
<i>Каймульдинова А.А.</i>	
Муслим Аубакиров – человек-оркестр.....	55
<i>Каймульдинова А.А.</i>	
Жамиля Серкебаева и скрипичное джазовое искусство.....	58
<i>Кенжина Л.Е.</i>	
Фортепианный цикл Владимира Манякина «Детский альбом» в контексте фортепианного творчества Казахстана.....	62
<i>Камалова А. А.</i>	
Французская арфовая школа XIX-XX века.....	65
<i>Алдадосова Г.</i>	
Конкурсы в становлении академического вокалиста на примере творчества Азата Малика.....	70
<i>Кулушева Г.Қ.</i>	
Морис Равель «Виселица»: сопоставление интерпретаций выдающихся пианистов XX века (М.Равель, С.Рихтер, А.Адер, Б.Березовский).....	74
<i>Сарбупеев Ж.С.</i>	
Трио «Айдала» для двух альтов и виолончели Сауле Туяковой.....	79
<i>Балтатеги А.Х.</i>	
Балет Т. Кажгалиева «Степная легенда»: некоторые обстоятельства создания и судьба в XXI веке.....	84
<i>Балтатеги А.Х.</i>	

«Пассакалия» из симфонической сюиты «Степная легенда» Т.Ш. Кажгалиева.....	89
<i>Салиходжаева А.Х.</i>	
Концерт для скрипки D-dur Эриха Вольфганга Корнгольда.....	94
<i>Салиходжаева А.Х.</i>	
Исполнительская интерпретация Концерта для скрипки D-dur	
Эриха Вольфганга Корнгольда.....	99
<i>Мамытов Б.Ж.</i>	
Мағжан Жұмабаев поэтикасындағы музыкалық сарын.....	103
<i>Кожанова А.К.</i>	
Несколько слов о музыкальной науке КазНУИ.....	107
<i>Жайсанова А. Е.</i>	
Функции музыки в кино.....	114
<i>Акын А. Б.</i>	
Я – кинокомпозитор, Алим Заиров.....	119
<i>Далелханова А.С.</i>	
Методика Шиничи Сузуки.....	124
<i>Далелханова А.С.</i>	
Система обучения устной традиции школы «көкіл» и Шиничи Сузуки:	
особенности и различия.....	127
<i>Мамытов Б.Ж.</i>	
Ғ. Жұбанованың дыбыстық жаңашылдығының қайнар көзі ретінде Қасым Аманжолов	
поэзиясын талдау.....	133
<i>Мамиев С.А.</i>	
К вопросу о появлении струнно-смычковых инструментов в джазе: к истории	
исполнительства.....	139
<i>Мамиев С.А.</i>	
К вопросу об истории истории альта в джазе.....	143
<i>Бимагамбетова Н.Ж.</i>	
Музыкальное направление classical crossover в скрипичном искусстве	
рубежа XX-XXI веков.....	146
<i>Бимагамбетова Н.Ж.</i>	
Особенности джазовой и рок-музыки в скрипичном исполнительстве	
на рубеже XX - XXI веков.....	150
<i>Шарапатова Ш. Ш.</i>	
Ғасырлар тоғысындағы қобызға арналған шығармалар (құрылымы, орындау	
ерекшелігі, транскрипциялар).....	155
<i>Шарапатова Ш. Ш.</i>	
Қобыз күйлерінің бейнелік саласы және музыкалық тіл ерекшеліктері.....	161
<i>Мұхамеджан А.Б.</i>	
Соната для альта и фортепиано Светланы Апасовой.....	167
<i>Исмайлов Ж.С.</i>	
Вклад Ефременко Алексея в развитие баянного искусства Казахстана.....	172

Раздел II ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

Бутин М. К.

Многокомпонентность развития профессиональной предприимчивости	
будущего учителя музыки.....	178

Арынова С.Е.

Использование электронно-образовательных ресурсов (ЭОР) в процессе подготовки	
педагога-музыканта в вузе.....	185

Жансеитова А.

Этнопедагогическая креативность как фактор развития медийности	
--	--

будущего учителя музыки.....	189
<i>Аймакова А.А.</i>	
Арт-проект в контексте внеучебного досуга студентов Казахского национального университета искусств.....	194

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

Егеубаева Е.Б.

Тарихи-биографиялық фильмдердегі табиғат және кейіпкер байланысы (1937–1957 жж.).....	199
---	-----

Әбен Г.С.

«Қилы кезең», «Даладағы қуғын» фильмдеріндегі кейіпкер психологиясы.....	204
--	-----

Маралбаев И.С.

Мультимедиялық платформалар мен телевизиялық контент: қазіргі жағдайы мен өзекті мәселелері.....	209
--	-----

Саттыбаева С.Д.

Формы, виды, элементы построения перформанса.....	213
---	-----

Наурзалина С.С.

Особенности ювелирных украшений свадебных костюмов казахского народа.....	218
---	-----

Толегенова Д. Т.

Социально-графический дизайн в Казахстане.....	223
--	-----

Мұрзатов А.А.

Проблемы дистрибуции казахстанских фильмов на отечественном кинорынке.....	227
--	-----

Раздел I ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА

КАПРИСЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ИОСИФА КОГАНА

Мартынова А.В., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

Жумабекова Д.Ж.

Своеобразная трактовка известных казахских мелодий дала начало созданию 10-ти Каприсов для скрипки соло. Кроме того, их написание обусловлено также процессами педагогической деятельности Иосифа Когана. Благодаря своему образному содержанию и идейной сущности, подобная музыкальная литература выявляет в студенте художника, заставляет развивать творческую склонность к созданию образов через исполнение, а также музыкальный вкус. Пробуждая интерес обучающегося к его собственным техническим способностям, возможностям инструмента, произведение в виде программного каприза формирует его навыки владения скрипичным мастерством.

Говоря о Каприсах И. Когана, создается некая галерея образов из десяти полотен, которые написаны красочным музыкальным текстом. Самобытность и индивидуальность каждой из них в умелом сочетании с виртуозным воспроизведением на инструменте способствует показу разных сцен из жизни казахского народа.

Тема первого каприза И. Когана напоминает картину народного праздника. Светлый запев перезвонов с переменным размером будто зовет на ярмарку.

Пример № 1



Слышится ярмарочный звон то совсем близко, то издалека. Как вдруг неожиданно появляется трагическая тема, будто вводится персонаж «с горькою судьбиной». Но ему трудно подчиниться общему настроению, на фоне которого его лейтмотив постепенно растворяется и завершается флажолетом.

Празднество продолжается, свистят свирели, мелодия становится более полнозвучной.

В самом центре ярмарки публика рукоплещет молодой и задорной певице Гульбахрам (Куляш), которая великолепно исполняет всеми любимую песню «Гэкку».

Пример № 2



Постепенно фактура удвоения переходит в органнй пункт в верхнем голосе. Каприс завершается торжественным аккордом C-dur.

Сложность каприса заключается в непрерывности голосоведения основной темы при наличии контрапункта. Кроме того, важно обратить внимание на смену штрихов *staccato* и *portato* в смежных ритмических элементах, так как такое чередование производит художественный эффект. Как и введение чистых кварт и квинт в партии скрипки.

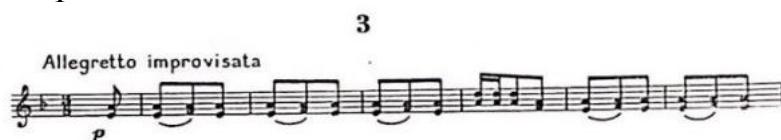
Третий кюй И. Когана представляет собой транскрипцию для скрипки кюя «Булбул» Даулеткерее (великого кюйши Даулет-Гирея Шигаева). В действительности, кюй рисует не картину беззаботного пения соловья, а гораздо более широкий сюжет.

А. Затаевич писал: «Пьеса необычайной поэзии и картинности...Какие вспышки темперамента!.. И какой восторг красотами южной ночи – «соловьиной», без пустого и внешнего звукоподражания! Вещь, насыщенная волнующим содержанием, будто предание Шехерезады, ожидающей своего Римского-Корсакова... она отражает душевные переживания затерянного в необъятной степи народного творца-музыканта!» [1, с. 249].

А содержание напрашивается следующее: первая половина произведения ясно представляет собой диалог трех совершенно разных характеров, беседу трех поколений – Аксакал, Бий и Батыр.

Кюй начинается с реплики Аксакала; его тема почти не варьируется и звучит как рефрен на протяжении всей первой части каприса. Она строга, неизменна и, как это свойственно образу мудреца, лаконична.

Пример № 3



Затем вступает Бий, настойчиво рассуждая и апеллируя краткими завершенными фразами согласно своему титулу, но при этом горячо взволнованными. Он пытался переубедить в чем-то Аксакала, который тут же перебивает Бия своим монотонным лейтмотивом.

Пример № 4



Затем в диалог включаются энергично-стремительное интонации Батыра, в которых ясно слышны уверенные реплики этого действующего лица.

Пример № 5



И вновь звучит неопровержимо-спокойная реплика мудреца. Так горячая дискуссия продолжается на протяжении 128 тактов (двух страниц), но, все же, последнее слово остается за Аксакалом. Последующие 10 тактов представляют собой связку – разгон, переходящий во вторую половину каприса, которая изображает конное соревнование – байгу.

Для представления слушателям столь богатого красочностью произведения, артисту необходимо владеть большим исполнительским опытом, чтобы передать контрастные образы, удержать амплитуду градаций характеров и не дать концертной пьесе-капрису «распасться» на отдельные части (фрагменты).

Десятый каприс представляет собой интродукцию и тему с вариациями. Как было замечено Р.К. Мусахаджаевой [1], он во многом схож с произведением Никколо Паганини – «Интродукция и Тема с вариациями» для скрипки соло на тему ариозо "NEL COR PIU NON MI SENTO" из оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха».

Пример № 6



10-й каприс – это цикл вариаций, с привнесенными в него чертами фантазии, как если бы в нем было сокрыто театральное действие. Он противопоставляется всем предыдущим 9 каприсам, что связано с непрерывным накоплением и сочетанием все новых и новых штрихов и приемов, превращающих его в сочинение иного масштаба.

Музыкальная ткань каприса очень разнообразна: отдельным его фрагментам соответствует индивидуально обозначенный авторский темп. Агогика внутри вариаций отсутствует, что типично для данного жанра. В каприсе используется широкий диапазон инструмента и весь спектр наиболее часто используемых приемов игры на скрипке: двойные ноты, аккорды, трель, пиццикато левой рукой, одинарные и двойные флажолеты, тремоло, рикошет, прием аккомпанеента во время проведения основной темы.

Интродукция каприса проходит в настроении “Con fuoco, a fantasia” – как импровизационное вступление в интервально-аккордовом изложении с арпеджированными пассажами, движущихся в диапазоне трех с половиной октав и тремолируемыми элементами.

Далее звучит сама тема, очень просто и незатейливо с, разве что, аккомпанементом *pizzicato* левой рукой. В первой вариации тема поддается изменениям и звучит опеваемая контрапунктом нижнего голоса, сохранив темп темы – *Moderato*.

Во второй вариации обозначен волевой темп *Allegro*. Вариация наполнена гаммообразными пассажами и интервальными ходами, а в середине и в конце встречается секстольный бариолаж, предполагающий подсакивание смычка, то есть рикошет. Тот же штрих используется в нисходящих квартолях в серединной части в сочетании с ритмическим рисунком – восьмая и две шестнадцатые – как альянс элементов, напоминающий фрагмент из 9-го каприса Паганини для скрипки соло. Завершается вариация G-dur гаммой при движении вниз тридцатьвторых длительностей на пиццикато левой рукой.

Третья вариация возрождает ясное звучание темы, которое в предыдущих двух вариациях было достаточно сильно завуалировано. Мелодия темы проходит под гармонический аккомпанемент тремолируемого нижнего голоса.

В четвертой вариации возвращается темп Moderato. Здесь применяются двухголосные флажолеты, обрамляемые (в середине и ближе к завершению) обращениями уменьшенного септаккорда, разложенным на сменяющие друг друга восходящими и нисходящими шестнадцатыми.

Пятая вариация – Allegretto – настоящая эквилибристика для техники pizzicato левой руки. Вспоминается вариация из 24-го Каприса Паганини с аналогичными задачами, однако она значительно уступает по сложности исполнения варианту (использования данной техники) И. Когана.

И новая волна con fuoco врывается с первых аккордов шестой вариации. Сквозь одноголосные и интервальные пассажи и скачки то тут, то там мелькают элементы основной темы. Этот фрагмент также включает в себя и флажолеты, и пиццикато.

В седьмой вариации происходит неподготовленная модуляция из основной тональности (G-dur) в одноименный минор (g-moll), где и проходит вариант темы на соль струне. Характер эпизода – con sentimento.

И завершает опус седьмая – рикошетная вариация в темпе Allegro vivo. Тема выстраивается на самой вершине штриха, то есть в момент разворота смычка. Цикл вариаций заключает торжественное утверждение G-dur.

Исходя из анализа 10 капризов И. Когана заметно то, что строение музыкальной формы каприза не соответствует типовым структурам, представляя собой свободный тип мышления.

В подобном случае не всегда уместно обозначать конкретную форму сочинениям подобного характера, ибо соло-капризы скорее близки фантазии, нежели более строгим жанрам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Затаевич А. 500 казахских песен и кюев (напевы и инструментальные пьесы). – Алма-Ата: Наркомпрос КазССР. – 1931. – 312 с.
2. Мусахаджаева Р. профессор КазНУИ, заслуженный деятель культуры / Струны XX столетия: Иосиф Коган // Музыкальная гостиная. – 2021. – 11 декабря. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=F50w78NZAKE&t=3331s>.

ТЕНДЕНЦИИ РОМАНТИЗМА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАГИМА МЕНДЫГАЛИЕВА

*Рахимова А.Р., магистрантка 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.*

Творческое наследие Нагима Мендыгалиева обширно и жанрово разнообразно: им написаны кантаты, концерты, различные

инструментальные пьесы и песни. Огромное значение уделяется именно фортепианному творчеству и такое внимание композитора к этому инструменту не удивительно – Нагим Мендыгалиев вошёл в музыкальную культуру Казахстана именно как первый профессиональный пианист-казах по определению кандидата искусствоведения А.С. Нусуповой [1, с.90].

Столь громкий титул обусловлен тем, что Нагим Мендыгалиев всю жизнь прожил в Казахстане и полностью обучился профессии на своей родине.

Будущий пианист и композитор родился 24 мая 1921 года в селе Новая Казанка Джангалинского района Западно-Казахстанской области. В 10-летнем возрасте мальчик потерял обоих родителей и был определён в детский дом, откуда спустя два года был отобран в открывшуюся в Уральске первую музыкальную школу в числе одарённых детей. Волею судьбы маленький Нагим был определён на фортепианное отделение, где проявившийся интерес к инструменту вскоре дал результаты – уже спустя три года в жизни мальчика случились концерты и первые публичные выступления. После семи лет обучения в школе города Уральска, Нагим Мендыгалиев, будучи 20-летним юношей, сдаёт вступительные экзамены и становится студентом Алматинского музыкального училища им. П. Чайковского. Здесь, попав в класс к Г.Н. Петрову, ученику К.Н. Игумнова, Нагим Мендыгалиев продолжает совершенствовать своё мастерство, параллельно посещая спектакли и концерты под чутким надзором своего преподавателя, развивавшего в своих студентах музыкальный вкус и любовь к искусству.

В 1946 году Н. Мендыгалиев поступает в Алматинскую консерваторию в класс доцента Е.Ф. Гировского. В этот период проявляется любовь молодого музыканта к произведениям композиторов-романтиков, что впоследствии сильно отразится на собственных сочинениях Н. Мендыгалиева. Этот факт из биографии композитора немаловажен и к нему нужно будет непременно вернуться позднее. В 1951 году пианист заканчивает своё обучение в консерватории, исполнив помимо своей основной программы ещё и Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига, творчество который принадлежит к эпохе романтизма. Также Э. Григ известен как композитор, на стиль которого значительно повлияла его народная культура – эпос, танцы, традиции и музыка. Даже выбор концерта Э. Грига как дополнительного произведения для своего выпуска из консерватории немало говорит о натуре Нагима Мендыгалиева и закладывающихся в нём предпочтений в выборе музыки, как в средстве самовыражения.

Но и на этом своём этапе в образовании Н. Мендыгалиев не останавливается. Уже получив негласный статус первого профессионального пианиста Казахстана, музыкант решает продолжить своё обучение, но уже в качестве композитора. Нагим Мендыгалиев, еще, будучи студентом третьего курса, был приглашён преподавать на кафедру общего фортепиано в

консерваторию, и к тому времени в нём уже пробудился его композиторский дар. А.С. Нусупова в своей статье о композиторе упоминает факт из его биографии: как-то Н. Мендыгалиев рассказал коллеге о том, что написал несколько фортепианных пьес для школьников [2, с. 90]. Так ему посоветовали обратиться к Евгению Брусиловскому, который признал у Н. Мендыгалиева наличие композиторского таланта и предложил поступить в консерваторию заново, но уже на другое отделение. Таким образом, в 1959 году Нагим Мендыгалиев заканчивает консерваторию повторно и получает второй диплом.

Стоит упомянуть произведения, написанные композитором в консерваторский период. Среди его сочинений есть как обработки, так и целые вариации на темы народных песен и кюев. Народная культура в творчестве композитора доминировала с самых первых его творческих попыток. Лучшими произведениями того времени являются Вариации на тему «Япурай», являющейся одной из самых красивых и горячо любимой казахами народных песен, и Первый концерт для фортепиано с оркестром, ставшим выпускной дипломной работой. В этих произведениях проявляются лучшие стороны молодого композитора, а также чувствуется влияние любимых в юности произведений композиторов-романтиков, в частности Сергея Рахманинова. В качестве общих черт можно упомянуть эмоциональность музыкального языка, его масштабность и полнозвучную фактурность. Не обойтись и без характерного для романтизма драматизма, высокого нагнетания кульминации и резкому её спаду.

Таким образом, можно заявить, что романтизм в творчестве Нагима Мендыгалиева присутствовал всегда. Вначале его композиторского пути можно говорить о некой преемственности, но в дальнейшем музыка композитора обретает более зрелые самостоятельные черты, находя воплощения в таких крупных его произведениях, как Третий и Пятый концерты для фортепиано с оркестром, вариации на тему «Елимай» и самое известное его произведение поэма «Легенда о домбре».

Присущей романтизму чертой является интерес композиторов к отечественной теме. В качестве яркого примера можно привести ранее упомянутого Э. Грига, чей концерт Нагим Мендыгалиев исполнял по собственной инициативе на выпуске из училища. Нагим Мендыгалиев не становится исключением. Музыка Мендыгалиева теснейшим образом связана с национальными традициями, с казахской народной песней и кюем. Ознакомившись с наследием композитора, можно полагать, что композитор считал глубокую коренную связь с народным искусством – необходимым условием художественного творчества. Нагим Мендыгалиев выбирает в качестве основ для сюжетов своих сочинений яркие народные образы. В оригинале песни Япурай воспеваются любовь к любимой, путём сравнения её красоты с природой родного края. Данная тема прекрасного идеализированного мира и природы нашла широкое воплощение в романтизме как в творчестве писателей, так и у музыкантов. В музыкальном

искусстве это, прежде всего о переломном моменте – разладе действительностью с описываемым прекрасным образом, ностальгические сладкие ноты печали и тоски по дивному недосягаемому миру. В Вариациях на тему «Елимай», в которой передаётся скорбный образ бедствия, чувствуется сдержанный мрачный героизм обездоленного народа, борющегося за свою жизнь. В поэме «Легенда о домбре», являющимся самостоятельным оригинальным произведением, рассказывается целая история создания народного инструмента. Тревожное непрерывное изложение-имитация игры на домбре в крайних её частях символизирует движение, разрешающееся в средней напевной части, в которой слышатся не только общие народные мотивы, но и мелодии, присутствующие в творчестве музыкантов западного Казахстана, откуда и был родом Нагим Мендыгалиев. Похожие ощущения возникают от прослушивания произведений Мухита Мералиева – народного композитора, акына, домбриста и исполнителя кюев из Западно-Казахстанской области.

Таким образом, в творчестве Нагима Мендыгалиева можно проследить три образно-эмоциональные линии – лирика, образы движения и героика, делающие его не только первым профессиональным пианистом Казахстана, но и одним из ярчайших представителей казахского романтизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нусупова А.С. Нагим Мендыгалиев и его фортепианное творчество // Родному вузу – наш талант: Сб. ст. посвящ. 60-летию КНК им. Курмангазы. Алматы, 2005. С. 80-100.
2. Досаева А. Казахская фортепианная музыка. Алма-Ата, 1991.
3. Дюсенбинова А. Предпосылки и зарождение фортепианной музыки в Казахстане // Культурология и искусствоведение: материалы международная научная конференция (г. Пермь, апрель 2015 г.). – Пермь: Зебра, 2015. – С. 56–64.

ДИНАСТИЯ СКРИПАЧЕЙ МУСАХАДЖАЕВА-КАПЕУ

(Райса, Булат, Гульнар, Мадина, Жаныс)

Абдугул М.А., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.

В сфере педагогики династийность была явлением распространенным. На рубеже XIX-XX веков известность имела просветительская деятельность семьи Гнесиных в Москве, сестер Федоровых в Оренбурге (одна из них - мать Мстислава Ростроповича).

В XX веке в Московской консерватории учились и преподавали скрипачи – отец *Давид Федорович* и сын *Игорь Ойстрах*¹, известные пианисты – *Генрих Густавович Нейгауз* и его сын *Станислав*².

В формировании музыкальной культуры республики, в том числе скрипичной, ведущую роль играли музыкальные династии. В первую очередь вспомним *Ахмета и Газизы Жубановых* «славной музыкальной династии» [1, с. 92]

В XX веке династия Коган – 2 брата Семен (фортепиано), Иосиф (скрипач) и сестра Ева (пианистка) – принадлежат к таким личностям, которые составляют гордость республики. Своим кропотливым трудом, огромным талантом, с подлинным энтузиазмом и настоящим подвижничеством они закладывали основу профессионального музыкального образования в Казахстане.

Ева Бенедиктовна Коган (1928-1985) – пианистка, Заслуженная артистка КазССР, профессор Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы, одна из создателей отечественной фортепианной школы. Она была первым исполнителем сочинений композиторов Казахстана: Е. Брусиловского, К. Кужамьярова, Е. Рахмадиева, Г. Жубановой, Н. Мендыгалиева и других.

Семен Бенедиктович Коган (1918-1979) – пианист и концертмейстер, Народный артист Казахской ССР (1967). Он часто выступал с известными мастерами музыкального искусства Р. Жамановой, Б. Толегеновой, Р. Баглановой, Е. Серкебаевым. Вместе с ними в качестве концертмейстера гастролировал в бывших союзных республиках и во многих странах мира.

Иосиф Бенедиктович Коган (1920-1982) – артист редчайший, ставший полностью успешным во всех своих амплуа: скрипач-солист, основатель ансамбля скрипачей, профессор по классу скрипки в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, ректор университета музыкальной культуры г. Алма-Аты (1970-1982).

В XXI столетии ценнейший инновационный вклад вносят *Серкебаевы*: отец народный артист СССР, оперный певец (баритон) Ермек Бекмухамедович и его сыновья композитор Алмас, пианист, аранжировщик, продюсер Байгали; младший брат народный артист РК, дирижер Мурат Бекмухамедович и его дочь, скрипачка Джамиля.

Следует выделить и династию *Байсакаловых*. Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан, профессор КазНУИ *Арал Бегенович*

¹ Игорь Давидович Ойстрах — народный артист СССР, скрипач, педагог, дирижер, Он родился в Одессе в семье скрипача Д.Ф. Ойстраха (1908—1974) и пианистки Т.И. Ротаревой (1906—1976). С раннего детства занимался музыкой - с шести лет играл на скрипке, а через два года на фортепиано.

² С. Нейгауз родился 21 марта 1927 года в семье одного из основателей советской пианистической школы. В 1953 году окончил аспирантуру МГК им. П.И.Чайковского по классу своего отца, профессора Г.Г. Нейгауза. В 1957 году он начинает педагогическую деятельность в качестве ассистента в классе отца. С 1966 года он работает в должности доцента, а с 1977 года - профессора

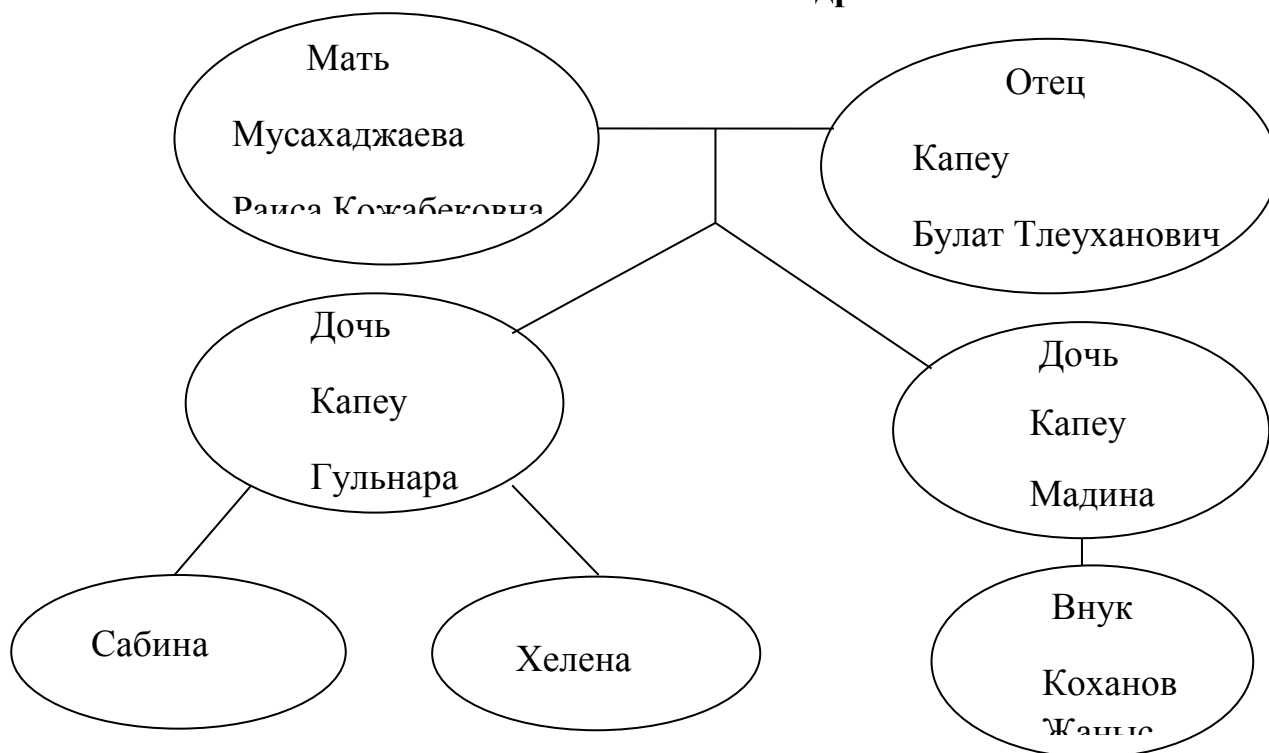
Байсакалов является *первым* из национальных скрипачей, получивший профессиональное музыкальное образование в Центральной музыкальной школе (ЦМШ), а затем в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

В результате совместного музицирования с сестрой *Аритой* были записаны: Сюита «Боз Айгыр» для скрипки и фортепиано Е. Брусиловского, «Ария» А. Жубанова и «Прелюдия» К. Мусина и другие.

Младший брат *Айнур* – пианист. С ним Арал Байсакалов записал Сонату для скрипки и фортепиано К. Мусина.

Убедительные тому доказательства встречаем и в деятельности династии скрипачей *Мусахаджаева-Капеу*.

Генеалогическое древо



Мать – Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор КазНУИ *Райса Кожобековна Мусахаджаева* является видным педагогом по классу скрипки в ДМШ-колледже-ВУЗе [2, с. 227]. Она воспитала целую плеяду лауреатов Международных и Республиканских конкурсов.

Склонность Райсы Мусахаджаевой к музыкальной педагогике почувствовала и раскрыла выдающийся педагог знаменитой музыкальной школы Нина Михайловна Патрушева (ученица В.С. Хесса).

Отец – *Булат Тлеуханович Капеу* основатель «Государственной коллекции уникальных смычковых музыкальных инструментов Министерства культуры и спорта Республики Казахстан», директор. Эта коллекция является единственной в Центрально-Азиатском регионе. Он – ученик Заслуженного учителя КазССР, профессора Алма-Атинской государственной консерватории В.С. Хесса.

Старшая дочь - *Гульнара Канеу (Seint-Louis)*, скрипачка, ученица профессоров Н.М. Патрушевой и А.К. Мусахаджаевой. Она выпускница КНК им. Курмангазы (1997) и Университета University of Central Florida. В настоящее время Гульнара является магистрантом Университета University of Central Florida. С 1998 года она проживает в штате Флорида (США).

Младшая дочь - *Мадина Канеу* училась в КазНАМ по классу скрипки у матери, профессора Р.К. Мусахаджаевой и в Wien Konservatorium Privat Universitat по классу скрипки у профессора А. Сорокова.

После окончания ВУЗа она вернулась на родину. В 2012 году она получила степень магистра искусствоведческих наук в КазНУИ.

С 2019 года Мадина Булатовна успешно работает в должности заведующей кафедрой скрипки в Казахском национальном университете искусств.

В 2016-2019 годы Мадина училась в докторантуре КазНУИ, Ею написана докторская диссертация на тему «Скрипичное исполнительство Казахстана на современном этапе: традиции и инновации» под руководством научного консультанта, Заслуженного деятеля искусств России, доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Е.Б. Долинской и научного руководителя – доктора искусствоведения, профессора Д.Ж. Жумабековой.

Внук – *Жаныс Коханов* учится в школе-колледже КазНУИ. По классу скрипки занимается у ведущего педагога Л.А. Саниной и профессора Мусахаджаевой РК.

Невозможно переоценить роль музыкальных династий в формировании скрипичной школы республики.

Подводя итоги, можно сказать, что в династии Мусахаджаевых (Райса, Раушан, Айман, Бахытжан) честь первой вступить в мир музыки принадлежит старшей из сестер Райсе Кожебековне.

Дети династии Мусахаджаева-Канеу учились и окончили КНК им. Курмангазы и Казахскую национальную академию музыки (ныне Казахский национальный университет искусств) на рубеже XX-XXI века. Две дочери Гульнар и Мадина получили послевузовское музыкальное образование за рубежом (Австрия, США). Из трех внуков, только Жаныс стал профессиональным музыкантом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Янов-Яновская, Н. С. Встречи с музыкой Газизы Жубановой / Н.С. Янов-Яновская // Жизнь в искусстве: Композитор Газиза Жубанова. – Алматы: Онер, 2003. – С. 80-93.
2. Жумабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана – М.: Композитор, 2015. – 320 с.
3. Ойстрах, Игорь Давидович – Википедия. – Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Ойстрах.

РАЙСА МУСАХАДЖАЕВА: СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ-СКРИПАЧА

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

На протяжении многих лет Заслуженный деятель РК, профессор Райса Кожебековна Мусахаджаева успешно ведет учебно-педагогическую и музыкально-общественную работу.

Она – обладатель почётного звания Министерства образования и науки РК «Лучший преподаватель вуза 2012 года», диплома «Лучший педагог» X Международного юношеского конкурса имени П.И. Чайковского.

Райса Кожебековна – опытный руководитель. В течении 14 лет (1984-1998) она работала в должности заместителя директора по музыкальным предметам в Республиканской средней специализированной музыкальной школе имени К. Байсеитовой

В 1998 году, новой столице Астане, открыли Казахскую национальную академию музыки. Ректором была назначена народная артистка РК, профессор Айман Кожабековна Мусахаджаева.

С первых дней основания нового ВУЗа Р.К. Мусахаджаева работала проректором по учебно-воспитательной и методической работе. Вместе с известными профессорами И.Б. Лебедевым, К.Н. Омарбаевым, С.К. Омаровой, О.К. Дуйсен и другими создавала ГОСО, рабочие учебные программы непрерывного трехступенчатого музыкального образования (ДМШ-колледж – ВУЗ).

Как авторитетного педагога Райсу Кожебековну часто приглашают в жюри и организационные комитеты международных конкурсов и фестивалей. Ей присуще особая черта - она *организатор* и член жюри международных юношеских конкурсов в США (Нью-Йорк), ОАЭ (Дубай), Турции (Анталья) совместно с партнерами Global Music Partnership (USA).

По инициативе Қазақстанның Еңбек Ері, ректора КазНУИ А.К. Мусахаджаевой в Казахстане проводятся международные конкурсы и фестивали. Это - Международный конкурс скрипачей «Астана-Мерей», Международный конкурс скрипачей, Международный фестиваль творческой молодежи «Шабыт».

По мнению авторитетных музыкантов мира Т. Шимицу, М. Аббадо, Э. Грача, А. Винницкого и других, эти мероприятия отличают высокий исполнительский уровень.

В вышеназванных конкурсах профессор Р.К. Мусахаджаева принимает участие как член жюри, ее ученики становятся лауреатами и занимают престижные премии.

Раиса Кожебековна Мусахаджаева родилась 1 января 1954 года в городе Алматы в семье казахской интеллигенции.

Отец – *Мусахаджаев Кожабек* из рода Сейидкожа³. В 1920-х годах прошлого столетия он окончил в Алма-Ате аграрный техникум. В 1930-х годах он закончил в Москве сельскохозяйственную Академию и получил квалификацию «агроном»⁴. Он был одним из первых представителей казахской интеллигенции, обучавшихся в столице.

В 1944 году он был репрессирован и до 1953 года находился в лагерях в Воркуте. Это были самые страшные лагеря в тундре. Через пять лет его реабилитировали и восстановили в партии. Он был истинным коммунистом. Отец всегда говорил, что «благодарен Советской власти, потому что его дочери получили самое лучшее музыкальное образование в мире»⁵.

Мать – *Рахия* родилась в двадцатых годах XX века в Каскеленском районе Алматинской области⁶. Она занималась лыжами и была чемпионкой Казахстана по лыжным гонкам. В 1936 году проходила Декада казахского искусства и литературы в Москве. Рахия была включена в состав этой делегации вместе с поэтом Джамбулом Джабаевым [1]. Ей тогда было 16 лет. Она прекрасно пела казахские народные песни. Причем, тогда весь аул пел.

Талантливым четверем сестрам Мусахаджаевым суждено было родиться в семье, где не было профессиональных музыкантов, но родители являлись большими любителями музыки.

Родители отдали четырех дочерей учиться в музыкальную школу: Райса и Айман стали известными скрипачами-педагогами, Раушан играет на кылкобызе и трех-четырёхструнном кобызе, а самая младшая Бахытжан Мусахаджаева известна как виолончелистка и, впоследствии, дирижер.

В своих воспоминаниях Райса Кожебековна акцентирует внимание на то, что она очень благодарна своим родителям «за то, что они подарили нам мир музыки, выучили нас, и дали нам огромное счастье, возможность творить и жить в нём».

Именно Раисе Кожебековне, как самой старшей сестре, выпала уникальная возможность собирать, хранить и записывать важные факты творческого пути талантливых музыкантов династии Мусахаджаевых.

³ Сейид – с арабского вождь, господин, глава. В традиционной казахской генеалогии считается, что родоплеменные группы Сейидкожа (кланы степного духовенства) происходят от близких родственников пророка Мухаммеда (с.а.с.) По мужской линии.;

⁴ Кожабек Мусахаджаев долгие годы работал по специальности. В годы Великой Отечественной Войны стал директором МТС в Алма-Атинской области, занимался обеспечением продовольственными товарами для Советской Армии.

⁵ Из интервью автора статьи с профессором Р.К. Мусахаджаевой от 14 февраля 2022 года.

⁶ Рахия Мусахаджаева - из рода Кунту (род дулатов) и была единственной дочерью у родителей.

В 1961 году старшая сестра Римма отвела Райсу в Республиканскую среднюю специализированную музыкальную школу имени К. Байсеитовой. Она училась у Заслуженного деятеля РК, профессора Нины Михайловны Патрушевой *в течении 16 лет* (одиннадцать классов в школе и пять лет в консерватории). Можно по праву сказать, что Райса Мусахаджаева обучалась у одного педагога почти всю жизнь.

Однажды Римма увидела объявление, что «принимаются ученики в музыкальную школу им. К. Байсеитовой. Сестра знала, как после просмотра передач по черно-белому телевизору в саду под сиренью мы стояли и изображали из себя скрипачек, водя одной палочкой по другой... Это легендарная школа – одно из сокровищ нашей культуры и казахстанского образования. Сейчас и тогда эта школа была школой для одаренных детей. Сюда детей отбирали, а отбор, кстати, шел по всей республике. Педагоги ездили по всем регионам, райцентрам и аулам в поиске талантливых детей. Дети жили тогда и сейчас в интернате на полном государственном обеспечении», - говорит Р.К. Мусахаджаева [1, с. 7].

Четыре сестры Мусаходжаевых жили в интернате при РСМШ им Байсеитовой. В виду того, что отец работал агрономом на селе, его дети-учащиеся не имели возможности ежедневно приезжать из дома на занятия.

С особой теплотой Райса Кожебековна вспоминает: «Интернатская жизнь была как пансион для благородных девиц, нас никуда не пускали, жили в своем мире, но однако ходили на концерты в филармонию или оперный театр, читали книги и стихи, увлекались музыкой и спортом. Сейчас я понимаю, что эта была хорошая и интересная жизнь. Вечерами наступало какое-то вдохновение и мы брали свои инструменты и шли заниматься в школу из интерната, который соединялся небольшим коридором. Мы закрывались в классах, включали свет и занимались вдохновенно, потом такие уставшие и довольные шли дальше спать. Оказывается это было счастье!!!»⁷

После окончания РСМШ имени К. Байсеитовой Райса поступила в Алма-Атинскую государственную консерваторию имени Курмангазы, где продолжила обучение у Нины Михайловны Патрушевой. На кафедре струнных инструментов тогда работали такие педагоги, как Вениамин Соломонович Хесс, Яков Иосифович Фудиман, Балым Сералиевна Кожамкулова, Айткеш Талганбаев, Иосиф Бенедиктович Коган, очень профессиональные исполнители- музыканты.

Следует подчеркнуть, что в школьные годы Райса Мусахаджаева в составе ансамбля скрипачей несколько раз ездила в Москву, когда проходили Дни культуры КазССР. Учащиеся выступали на ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства) в казахском павильоне, в красивых национальных костюмах около знаменитых фонтанов ВДНХ.

Ансамбль скрипачей успешно выступал и в Кремлёвском Дворце съездов, и Большом театре России под руководством профессора Вениамина

⁷ Из интервью автора статьи с профессором Р.К. Мусахаджаевой от 14 февраля 2022 года.

Соломоновича Хесса. Райса тогда обучалась в третьем классе (то есть в 9-летнем возрасте).

«Помнится, наш большой ансамбль скрипачей вышел на сцену, а сами скрипки мы спрятали за спины. Объявляют танец «Биржан Сара» из одноименной оперы М. Тулебаева. Мы выходим на сцену и по сигналу Вениамина Соломоновича, вдруг из-за спины появляются наши инструменты. Весь зал в восторге. Это был сюрприз, в какой-то степени, для всей публики».

В 1971 году в Москве был создан *Всесоюзный ансамбль скрипачей во главе с Народным артистом СССР Леонидом Борисовичем Коганом*. Он стоял впереди, а рядом с ним в первом ряду играли В. Третьяков, В. Спиваков, Т. Гринденко, А. Корсаков, Л. Амбарцуман, А. Арутюнян – лауреаты различных международных конкурсов. За первой скрипкой, Леонидом Борисовичем, находился ансамбль скрипачей (примерно около 500 человек)⁸.

Сзади Л. Когана стояла наша казахстанская делегация, состоящая из 10 человек: Алма Абатова, Гаухар Мурзабекова, Райса и Айман Мусахаджаевы, Ильяс Узбеков и другие. В тот период учащихся сопровождала профессор Нина Михайловна Патрушева. У юных музыкантов были изумительно красивые казахские национальные костюмы, видимо поэтому их поставили сзади Леонида Борисовича. В течении целого месяца проходили репетиции правительственного концерта, ансамбля скрипачей.

На тот момент Райса училась в десятом классе, а Айман - в шестом. Их мама Рахилия строго-настрого поручила Райсе (чтобы Айман не потерялась в Москве), привязывать к себе длинным ремешком маленькую сестренку. Она так и делала. Можно сказать, школьные годы были очень насыщенными.

После окончания Республиканской средней специальной музыкальной школе имени Куляш Байсейтовой Райса Мусахаджаева поступила в Алматинскую государственную консерваторию имени Курмангазы в класс Заслуженного деятеля РК, профессора Н.М. Патрушевой.

Райса Кожебековна обучалась в *ассистентуре-стажировке* при Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова у профессора Михаила Михайловича Беякова. Но изначально она поступила в класс известного скрипача, народного артиста СССР Михаила Ваймана. К сожалению, через полгода занятий он скончался во время гастролей в Европе. Райса почти каждый день ходила на все его уроки, и очень тепло общались, он оставил огромное впечатление в ее становлении как музыканта.

Михаил Михайлович Беяков – это замечательный учитель, профессор и Великий педагог. За годы обучения в ассистентуре-стажировке Р.К. Мусахаджаева прошла очень большой репертуар: Соната № 6 Э. Изаи, Скрипичный концерт А. Глазунова, Соната № 4 Л. Бетховена, Фантазия

⁸ Музыкальная жизнь, 1971 год. - Обложка: XXIV съезд КПСС. Дворец съездов.

«Золотой петушок» Е. Цимбалиста, И.С. Бах - Фуга ля минор, несколько капризов Н. Паганини, множество пьес, И.С. Бах - Чакона.

В то же время, но на разных курсах учились: Павел Гилилов, Юрий Темирканов, Валерий Гергиев, а также студенты – сокурсники из Казахстана: ныне покойный профессор Вячеслав Туркестанович Узбеков (фортепиано), профессор Кенжегали Мыржыкбаев (певец).

После окончания ассистентуры-стажировки, Райса Кожебековна вернулась в Караганду, где жила ее семья. Сначала она работала преподавателем по классу скрипки в школе-десятилетке, а затем в Карагандинском музыкальном училище.

Райсе Мусахаджаевой посчастливилось быть в числе первооткрывателей. В 1983 году в Караганде был основан симфонический оркестр. Райса сидела за первым пультом группы первых скрипок вместе с Хамитом Жармухамедовым. «Тогда дирижёром был Толепберген Абдрашевич Абдрашев и это был первый состав Карагандинского симфонического оркестра. Я очень этому рада, потому что Караганда - замечательный город, с замечательными традициями, музыкантами»⁹.

В Р.К. Мусахаджаева благодарна судьбе за то, что в ее жизни очень много друзей и близких, которых она ценит и уважает. Ее коллеги находятся по всему миру, со своими одноклассниками она тесно общается и дружит до сих пор. Например, с Нурланом Измайловым (учился старше на два класса), Ренатом Салаватовым (старше на 4 класса), Зухрой Рахметходжаевой, с которой она жила в интернате, продолжила обучение в Москве и Англии.

Заслуженный деятель РК, профессор, известный педагог-наставник Райса Кожебековна Мусахаджаева никогда не задумывалась менять свою избранную профессию. Своим ученикам она всегда говорит: «Люби скрипку, это твой спасательный круг навсегда, и в горе и в радости. И музыка с тобою навсегда!».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мустафина М. Не было такого, чтобы Димаш, приезжая в столицу, не зашел к Айман Мусахаджаевой. – Литер, 2019, 9 декабря. – С.7
2. Садыкова А.Е., А.А. Нурмухамбетов. Из истории первой декады казахского искусства и литературы в Москве. Режим доступа: <https://www.cajas.kz/journal/article/view/192>
3. XXIV съезд КПСС. Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/XXIV_съезд_КПСС.

ҚОБЫЗБЕН ӘН САЛУ ӨНЕРІ ЖАЙЫНДА НЕ БІЛЕМІЗ

*Оңғарбай А.Н., 2 курс магистранты,
мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»
Қазақ ұлттық өнер университеті*

⁹ Из интервью с Р.К. Мусахаджаевой от 14 февраля 2022 года.

Сан ғасырлық тарихы бар музыкалық мәдениетімізде әншілік өнердің алатын орны ерекше. Қазақ даласында өткен небір дүлдүл ақын-әншілер, осыған дәлел. Бірақ осы әншілік өнерді, жалпы ақын-әншілердің өмірін зерделеп қарасақ, әнді сүйемелдейтін аспап ретінде көбіне домбыра немесе сырнай аспаптары айтылады. Ал одан тарихы тереңірек, сонау VIII-IX ғасырдан бері Қорқыт бабамыздан бастау алып, бүгінгі күнге дейін табиғи негізгі қалпы өзгермей, осы күнге жеткен қылқобыз аспабымен ән салу тұрғысында көп айтыла бермейді. Мақаламызда қобызбен ән салу, жалпы тарихымызда бұл дәстүрдің болғаны туралы дәлелдер келтіретін боламыз.

Белгілі қобызшы Сматай Үмбетпаев “Ән аманат” хабарына берген сұхбатында, этнограф, тарих ғылымдарының кандидаты Өзбекәлі Жәнібековпен кездесуінде, ол кісінің : “Сматай аспап жасау деген керемет нәрсе, оны шығару да керемет нәрсе, осыны шырағым дамыта бер. Өйткені бізде сақау домбыра болмау керек, сақау қобыз болмау керек, халық бұрынғы өз қалпына бару керек. Қобызбен әнді айтқан кезінде, бірақ солар жоғалып кеткен, сол жоғалып кеткен нәрсені қайтадан орнына қою керек!” - деп айтқанын еске алады. Жалпы осы сұхбатта Сматай Үмбетпаев атақты Ықылас Дүкенұлының бел баласы Түсіпбек қобызға қосылып ән салғаны туралы айта кетеді. [1] Ал Түсіпбек Ықыласұлын біз, әкесінің мол мұрасын жеткізуші ретінде білеміз, оның шәкірттері атақты Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаев болған, ал бұларға шәкірт болып тәлім алған Сматай Үмбетпаевтың өзі. Шежірелік байланысқа қарасақ, бұл кісінің қобызбен ән салу өнерін, ары қарай жалғастыруы жай ғана кездейсоқтық емес екеніне көзіміз анық жетеді.

Қазіргі халық санасында қылқобыз аспабы, жыр жырлап, күй тартатын аспап ретінде ғана көрініс табады. Бұдан біз қобызбен ән салу өнерінің әдебиетімізде, әлі күнге дейін өз лайықты орынын таба алмағанын байқаймыз. Бұл тұрғыда қобызбен ән салу өнері туралы, көп зерттеулер қажет екенін аңғаруға болады. Жалпы қазақ даласында қобызбен ән салған өнерпаздар туралы айтпас бұрын, қобыздың негізгі иелері бақсылар туралы сөз қозғасақ. «Қазақ ұғымында бақсы – діни ырым-жораны тұтынатын, ұстаз қызметін атқаратын әрі жыршы, әрі күйші, әрі дәрігер, әрі сәуегей. Ш. Уалихановтың айтуынша да қазақтар шаман дінінің ең дарынды өкілін бақсы деп атаған. Бақсы – моңғол тілінде ұстаз деген сөз, ұйғырлар өздерінің сауатты адамдарын, ал түркмендер ақын-жыршыларын бақши дейді». [2, 149-151 б.] Бақсы сөзінің бір ғана қызмет атқармайтынына көзіміз жетті, ал бұл сөздің күллі түркі халықтарына ортақ екенін ескерсек, бұл атаудың негізінде көп мағына жатқанын байқаймыз. Бақсылар қобызға қосылып сарын айтатын болған. Оның өзі екіге бөлінген, біріншісі қобызбен тартылатын сөзсіз сарын, екіншісі қобызбен, сөзі мен әуені қатар жүретін сарын. Түркі танушы Құдайберген Жұбанов сарын сөзіне қатысты былай деп пікір білдіреді «Алғашқы әзірде қобыз немесе басқа инструментке қосып өлең айтып, сол

өлеңмен ауруды емдеп, немесе басқа түрлі аспан үнімен, сиқырлы істерімен тиісті міндетін атқарып жүрген шамандар бері келген соң, қоғам ішіндегі алуан түрлі зиялылардың аты болып кетті.» [3, 17 б.] А. Байтұрсынов «Бақсылар жын шақырғанда сарнап, өлеңше ұйқастырып, түрлі сөздер айтады. Алладан, әулиеден, аруақтардан жәрдем тілейді. Жындарының атын атап, соларға сөз айтқан болады. Солардың бәрін үйлестіріп, ұйқастырып әдемі түрде айтады» [4, 312 б.] дейді. Ендігі тұрғыда Мұхтар Әуезов сарын сөзін ән мен жырдан мүлде ажыратып «Бақсы сарыны арнаулы күймен қобызға қосылып айтылады. Күй – ән, жырдан бөлек. Ертеден келе жатқан күңіренген, толғанған суық сарынды боздауық күйлер» [5, 44 б.] деп айтса, Ахмет Байтұрсынов, сарындар алғашқы музыка мәдениеті ретінде қабылданып, бізге жеткен ноталық нұсқалары бойынша бақсылық және жай сарындар, сонымен қатар ақындық болып жүйеленеді деп сарын сөзіне кеңірек пікір қалдырған. Жай сарындар адам өзінің ішкі дүниесіне сәйкес өзіне үндесе, ал бақсы сарындары (сарындардың ішінде ең күрделі және синкреттік түрі), арбау, емдеу – адамның және тірі жандардың сырқаттанған кезінде гипноздық жағдайға келтіру үшін магиялық және шипагерлік мақсатпен орындалады [4, 37-38 б.] деген. Салыстырмалы түрде қарасақ, Ахмет Байтұрсыновтың жазғаны ақиқатқа көбірек жақын келеді. Себебі бұл жерде айтылып жатқан жай сарындар мен ақындық сарындар сол қобызбен ән салу дәстүрінің болғандығын аңғартып тұр. Бұл сөзімізге дәлел ретінде Шәкәрім Құдайбердіұлының мына өлең жолдарына назар аударсақ:

«Ей, кешегі кеткен ер Қорқыт
Кейінгі жанға болды ұмыт
Сарынын әнмен салайын
Ескі әуез демей құлақ тұт
Аңғармай кетпе жарымын»
«... Сарынға өлең-ой салдым мен
Түп-түгел сөз боп шығады
Көрінді түзу сол маған»
«Ей, бұл әнге өлең салғаным
Бұрыннан ойда арманым
Сарнайтын мұны бақсы жоқ
Жек көрдім ұмыт қалғанын
Ескіден қалған бір жұрнақ,» [6, 45-46 б.]

Шәкәрім бабамыздың бұл өлең жолдарынан, келешек ұрпаққа бұл өнерді аманат ретінде қалдырып тұрғанын байқаймыз. Қорқыт бабамыздың сарынына өлең қосып айтып, жай ғана өлең емес, оның ұмыт болмауына себебші болған Шәкәрім атамыз, бұл дәстүрдің екі заман арасында жалғасуына, яки сол екі дәуірдің арасында көпір жасағанын аңғарамыз. Және ұл біз үшін, қылқобызбен ән салу өнерін жаңғырту жолында, керемет методология. Бұл сарынның ноталық нұсқасын Оразғали Сейтқазы ағамыз, қылқобызға лайықтап түсіріп, ата дәстүрдің жалғасуына бастама жасап берді.

Жоғарыда келтірген еңбектерге сүйене отырып, халқымызда қылқобызбен ән салу дәстүрі болғанына көзіміз жеттік. Бірақ бұл дәстүрдің қай заманнан, кімнен бастау алғанын әлі аса біле қойған жоқпыз. Сондықтан бұл тақырып әлі де көп зерттеулерді қажет етеді. Қазіргі таңда елімізде қобыз аспабын жанына серік етіп, сонымен ән салып, жыр жырлайтын өнерпаздар ақырындап көбейіп келе жатқаны көз қуантады. Әрине бұл өнердің жанданып халық арасында танылуына көп септігін тигізуші Бекболат Тілеухан ағамыз деп білеміз, және өзінің шәкірті Қазбек Әдікейді сол жолға бағыттап кетті. Бірақ XX ғасырдың басында өмір сүрген Жаппас Қаламбаевтың, әрі оның ізінен ерген Сматай Үмбетпаев секілді тұлғаларымыздың, қылқобызбен ән салу дәстүріне жасаған еңбектерін көбірек зерттеуіміз қажет. Нағыз дәстүр жалғастырушы алтын көпір осылар. Біздер үшін бұл үлкен аманат. Ендеше сол аманатқа қиянат жасамай, бабалардан қалған төл өнерімізді ары қарай жалғастырып, жаңғыртып, оған әдебиетімізден ерекше орын беру, ұрпақтық міндетіміз деп білемін.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. «Ән-аманат» хабары. Белгілі қобызшы Сматай Үмбетпаев. <https://www.youtube.com/watch?v=s6G1dNOy-XU&t=865s>.
2. Сейдімбеков А. Күңгір – күңгір күмбездер. –Алматы. «Жалын», 1981.
3. Жұбанов Қ. Қазақ музыкасының күй жанрының пайда болуы жайлы// –А., 1993. – 224б.
4. Байтұрсынов А. Бес томдық шығармалар жинағы. 1-том өлеңдер, әдеби ғылыми зерттеулер. – А., Алаш, 2003. -365 б.
5. Әуезов М. Таңдамалы. –А., Ғылым 1961. – 498 б.
6. Шәкәрім. Аманат (әндер жинағы). Алматы, «Өнер», 1989.

БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ ЛЕБЕДЕВ. ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

Ахмеджанова Ш.Ш., магистрант 1 курса специальности

«Хоровое дирижирование»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.

Казахстанская хоровая музыкальная культура в настоящее время обладает развитой исполнительской школой, которая представлена несколькими поколениями выдающихся мастеров хорового искусства. Совершенствование системы дирижерско-хорового образования требует большей специализации, конкретного, целенаправленного обучения специалистов хорового дела. Важный вклад в историю зарождения первых профессиональных хоровых коллективов и в развитии музыкального воспитания и образования внесла деятельность небольшого двухголосного

хора Казахского института народного просвещения (Казинпрос, г. Ташкент), организованного К. Джандарбековым в 1920 году. В 1923 году в Петропавловском педагогическом техникуме И.В. Коцыком был организован и первый смешанный четырехголосный хор. 1930-е годы были одними из самых знаменательных в музыкальной культуре Казахстана: в это время началась работа по организации многих профессиональных исполнительских, музыкальных коллективов, к числу которых следует отнести музыкальный театр.

Начало профессионального образования в Казахстане относится к 1932 году. В этом году было принято решение об открытии в г. Алма-Ате Музыкально-драматического техникума – первого профессионального учебного заведения, призванного готовить казахские национальные кадры работников искусства. В 1935 г. по инициативе А.К. Жубанова в театре был организован первый небольшой смешанный хор из 16 человек. Дирижером хора стал Д.Д. Мацуцин. В 1937 году этот коллектив вошел в состав вновь организованного Казахского Государственного хора, для организации которого был приглашен хормейстер Борис Васильевич Лебедев.

Одним из значимых мастеров, основоположников хоровой музыки Казахстана является Борис Васильевич Лебедев (1910–1977), выпускник Московской консерватории, педагог, хормейстер, общественный деятель, народный артист Казахской ССР. Многогранная деятельность Б.В. Лебедева была по достоинству оценена: он награжден медалями «За трудовое отличие», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», почетными грамотами, званием народного артиста КазССР.

Борис Васильевич внес огромный вклад в развитие профессионального музыкального образования Казахстана: его по праву можно считать одним из основоположников хоровой школы Казахстана. Б.В. Лебедев родился 5 марта 1910 года в селе Обушково Звенигородского района Московской области в семье врача. Первоначальное образование он получил в средней школе г. Истры Московской области.

В 1927 году Борис Васильевич поступил в Московский музыкальный техникум им. Октябрьской революции на дирижерско-хоровое отделение и отделение народных инструментов. Училище он успешно окончил в 1931 году. Позднее Б.В. Лебедев продолжил свое музыкальное образование в Московской консерватории им. П.И. Чайковского, где учился в классе выдающегося деятеля советской хоровой культуры – народного артиста СССР А.В. Александрова. В числе учеников последнего также были следующие известные хоровые деятели: Г.А. Дмитриевский, В.П. Мухин, К.М. Лебедев и др. Вместе с Б.В. Лебедевым в консерватории учились такие выдающиеся представители хорового искусства, как В.Г. Соколов, К.Б. Птица, А.Б. Хазанов.

Уже в годы учебы началась творческая деятельность Б.В. Лебедева. Он работал с различными самостоятельными хоровыми коллективами г. Москвы, а в 1932 году по поручению Политуправления РККА был направлен в части

Черноморского военного флота, где проводил хоровые занятия с моряками. Борис Васильевич также руководил хором «Метрострой», где и познакомился со своей будущей женой Марией Ефимовной. В этот же период он стал помощником в ансамбле самого Александра Васильевича и собирался вместе с коллективом на свои первые зарубежные гастроли в Париж.

С сентября 1937 года начались регулярные репетиции казахского хора, для которого был приглашен Борис Васильевич. Ему предшествовала большая организационная работа, связанная с набором необходимых для каждой партии певцов. Было трудно подобрать в то время голоса для басовой и сопрановой партии, так как в силу сложившейся народно-певческой традиции среди казахских певцов преобладали низкие женские и высокие мужские голоса. К тому же хористы не имели представления о музыкальной грамоте и сольфеджио.

Б.В. Лебедев поставил перед собой задачу за кратчайшие сроки обучить певцов элементарным основам нотной грамоты и тем самым поднять уровень исполнителей. Занятия хора начинались с изучения музыкальной теории и сольфеджио, которым отводилось 1,5 часа каждый день. В результате за первое полугодие певцами было изучена программа 1-го курса музыкального училища, а за второе полугодие – весь четырехгодичный цикл [3].

Как вдумчивый, чуткий музыкант Борис Васильевич строил весь репетиционный процесс, стремясь быстро и качественно выработать у хора навыки ансамбля, строя, нюансировки. Через месяц хор свободно ориентировался в двухголосии, а к середине октября перешел на четырехголосное пение. Этот рост дал возможность исполнить на праздничных концертах первые четырехголосные обработки казахских народных песен. Борис Васильевич добился значительных результатов и завоевал признание публики. В газете «Социалистическая Алма-Ата» от 19 ноября 1937 года писали: «Изумленные зрители услышали в праздничном концерте четырехголосный хор, выступление которого произвело настоящий фурор» [2]. Около 20 хоровых произведений песенного жанра вошло в репертуар хора и было дано 119 выступлений на концертах. Это – прекрасный результат проделанной работы за один сезон Борисом Васильевичем! Он сразу проявил себя как высококвалифицированный музыкант, четко знающий, в каком направлении вести коллектив к успеху.

Учитывая высокий профессиональный и художественный уровень казахского хора филармонии Совет Народных Комиссаров и ЦК КП Казахстана в 1939 году преобразовал коллектив в Казахскую государственную хоровую капеллу. За годы руководства капеллой Б.В. Лебедевым было исполнено около 200 произведений. Среди них – первые хоровые обработки казахских народных песен и сочинения для хора многих композиторов Казахстана – А. Жубанова, Л. Хамиди, Д. Мацуцина, М. Тулебаева, Б. Ерзаковича, Е. Брусиловского, Б. Байкадамова и др. Также в

репертуар капеллы вошли хоровые сочинения западноевропейских, русских и советских композиторов – Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Р. Шумана, Э. Грига, Дж. Верди, Дж. Россини, П. Чайковского, Н.А. Римский-Корсакова, М. Мусоргского, М. Глинки, В. Калинникова, А. Новикова, М. Коваля, И. Дунаевского, А. Егорова. Хоровой капеллой были исполнены и первые сочинения композиторов Казахстана в кантатно-ораториальном жанре: кантаты Е. Брусиловского «Жаса» и «Советский Казахстан», кантата М. Тулебаева «Огни коммунизма».

18 июня 1939г была опубликована статья «Многообещающий художественный музыкальный коллектив» в связи с гастролями Казахской Государственной капеллы в Семипалатинске. Это молодой коллектив в 60 человек, тщательно отобранный казахской молодежи, упорно и настойчиво работал над овладением музыкального искусства. В репертуар капеллы вошли свыше 50 сложных четырехголосных хоровых произведений (казахские, народные, песни советских композиторов, а также произведения русских и западноевропейских классиков).

Из личного архива стало известно следующее о концерте: «...Особенное впечатление оставила капелла своим выступлением в русском драмтеатре. Требовательные зрители и ценители искусства заслуженно наградили капеллу, ее руководителя и лучших солистов похвалой и одобрением. Капелла исполнила любимую песню казахского народа о великом и родном Сталине муз. Надилова, текст Джамбула. Также были исполнены хор из 2 акта оперы «Каз-Жибек» Е. Брусиловского, казахской народной песни «Айна-кыз», любимая красноармейская песня «Забайкальская» муз. А. Александрова, прекрасная ария Таргына из оперы «Ер Таргын» муз. Е. Брусиловского, солист Мухамедгали Батыргиреев» [3]. «У капеллы еще много работ, и это залог того, что при следующей гастрольной встрече, которую мы ждем, мы будем иметь еще более зрелый художественно-музыкальный коллектив», – писал и Ив. Гурский [2].

В этом же году Борис Васильевич создает Государственный ансамбль песни и пляски семиреченских казаков. Период работы Бориса Васильевича в капелле совпал с тяжелыми годами Великой Отечественной войны. В личном архиве хранятся записи Б.В. Лебедева: «...трудно было сохранить коллектив в эти годы: почти весь мужской состав ансамбля, как и хоровой капеллы, ушел на фронт. Артисты хора перенесли все жизненные невзгоды, связанные с войной. Капелла увеличила число выступлений и провела ряд гастролей по самым отдаленным районам республики. В пургу и мороз проходили певцы десятки километров по заснеженной пустыне, чтобы вечером дать концерт перед героическими тружениками колхозов и совхозов, кормивших фронт и тыл огромной страны..» [3].

В личном архиве также удалось обнаружить такой документ: «... Смета от 31 сентября 1942 года на поездку бригады артистов Казгосфилармонии. Маршрут – Южно-Казахстанская область. Срок командировки 20 ноября

1942г./приказ №228/ Количество концертов в месяц 22, количество слушателей 5500» [3].

Высокая требовательность к себе и участникам хора, хоровая организация репетиционной и учебной работы, творческая дисциплина и подлинная эмоциональная увлеченность, профессионализм, отличали деятельность Бориса Васильевича на протяжении всего периода его работы с этим коллективом, которым он руководил на протяжении двенадцати лет с 1937–1948 годы.

Не менее интересна и другая творческая страница жизни Б.В. Лебедева, связанная с его работой в Казахском государственном академическом театре оперы и балета им. Абая. С 1939 года его назначают главным хормейстером театра. Под его руководством хор театра разучил 15 опер композиторов Казахстана, а также большое количество советских, русских и западноевропейских оперных спектаклей. Работа Б.В. Лебедева над такими шедеврами оперно-хоровой классики, как «Трубадур», «Аида» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, говорит сама за себя. В период работы в театре так же были подготовлены с хором партитуры таких опер, как «Молодая гвардия» В. Мейтуса, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Великая дружба» В. Мурадели, «Алтын-шаш» Н. Жиганова. Ярче и многопланова зазвучали хоровые сцены в операх «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Дударай», «Кыз-Жибек», «Ер-таргын» Е. Брусиловского. Только профессионально оснащенный хоровой коллектив может осилить сложнейшие хоровые партитуры этих опер, тем более, что каждая из них требует высокой художественной культуры коллектива и технического мастерства. В этом заслуга руководителя – главного хормейстера Б.В. Лебедева.

Педагогическая деятельность Б.В. Лебедева началась в первый год Великой Отечественной войны. К этому времени уже во многих городах Казахстана открывались музыкальные школы, начали организовываться и первые музыкальные училища. Потребность в музыкальных кадрах была огромна. Музыканты требовались в творческие профессиональные организации, коллективы художественной самодеятельности. Учителей пения не хватало не только в районах областных городов, но и в самой на то время столицы Алма-Ате.

Нужны были образованные музыканты, имеющие достаточную практику работы с самодеятельными коллективами. Всем этим условиям отвечал Б.В. Лебедев. Его богатый творческий и практический опыт по работе с хоровыми коллективами разного уровня, деятельность по организации хора театра и хора филармонии в Алма-Ате, знание специфики и методики работы самодеятельных хоров позволили сразу же организовать работу дирижерско-хорового отделения консерватории, затем стать заведующим кафедры, где проработал с момента открытия 1944 до конца своих дней.

Помимо дирижирования Борис Васильевич вел ряд специальных дисциплин, в том числе и теоретические: сольфеджио, теория музыки, гармония, что давало возможность сосредоточить весь процесс формирования учащегося как музыканта. Год от года совершенствовалась работа кафедры хорового дирижирования консерватории, в принципы которой были положены методы деятельности Московской консерватории. Наряду с этим оттачивалось и мастерство педагогов, примером для которых всегда являлся Б.В. Лебедев.

Предельно честный к своим педагогическим обязанностям, Борис Васильевич выработал стройную и в то же время активную систему воспитания дирижерских навыков у своих студентов. Он бережно относится к творческой индивидуальности каждого ученика, стремиться развить в них все стороны музыкального мышления и в то же время нередко идет путем нагнетания требований по дирижерской технике, включая с первых шагов обучения произведения значительно технических и художественных трудностей. С 1953 по 1959 годы Б.В. Лебедев был заведующим кафедры и руководителем хорового класса в Казахском женском педагогическом институте. Среди его выпускников - хормейстер З.М. Такисова, М.К. Колыхалов, О.В. Юрьева, Б.И. Шестаков, Б.С. Кутунов, Т.Н. Нурымбетов, К.У. Нуралиева, в должности главного хормейстера работали Р. Галимзянова, В.Г. Балабичев, а хормейстером капеллы была Г. Ахметова.

С 1953 года Борис Васильевич был назначен деканом, а затем с 1956 года проректором консерватории по научной и учебной работе, и в связи с этим, был вынужден прервать непосредственную работу с коллективами, но явление его как мастера дирижера-хормейстера до сих пор остается ярким и важным истоком в становлении хорового искусства в Казахстане. Как проректор по научной и учебной работе профессор Борис Васильевич способствовал развитию научно-исследовательской и концертной деятельности. Им было подготовлено и выпущено несколько десятков научных трудов профессорско-преподавательского состава консерватории.

Дети Бориса Васильевича тоже стали музыкантами. Игорь Борисович Лебедев (1937–2021) был назначен первым проректором Казахской национальной академии музыки (1998), а в 2006–2021 гг. работал в должности профессора на кафедре хоровое дирижирование Казахского национального университета искусств. Дочь Татьяна многие годы была заведующей кафедры общего фортепиано Алматинского музыкального колледжа им. П.И. Чайковского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лебедев И.Б., Погодин С.М. Заслуженный коллектив республики-Казахстан. Государственная хоровая капелла: (1939-1989 гг.). Методические разработки. Алма-Ата, 1989. - 29 с.

2. Мурзалина Г.М. Стезей служения искусству. К 100-летию Бориса Лебедева» // Казахстанская правда. – 2010. – 19 марта. – Режим доступа: www.kazpravda.net.
3. Личный архив Б.В. Лебедева.

СОЧИНЕНИЯ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И ИХ ВКЛАД В СОЗДАНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ АККОРДЕОНА

*Усембаева А.Б., магистрант 1 курса
специальности «Традиционное музыкальное искусство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М*

Баян и аккордеон являются самыми молодыми среди современных профессиональных акустических инструментов. Создание первых моделей связано с разработкой в 1897 году валиковой механики в левом полукорпусе инструмента (Паоло Сопрани в Италии и Павел Леонтьевич Чулков в России), позволившей создать полный хроматический набор басов-аккордов в аккомпанементе кнопочных гармоник, получивших название баян. Годом позже, в 1898 году, итальянский мастер-конструктор Мариано Деллапе создаёт инструмент с правой клавиатурой фортепианного типа и полным набором басо-аккордового сопровождения. Таким образом, Италия становится родиной новой разновидности гармоники – аккордеона [3, с. 167–178].

В начале XX столетия в России инструмент начинает активно популяризоваться, появляются первые известные исполнители. Важным событием в развитии баяна и аккордеона становится изобретение в конце 1920-х годов питерским мастером Петром Стерлинговым «конвертера». Это изобретение позволило переключать клавиатуры в левом полу-корпусе баяна с традиционной (бас–готовый аккорд) на выборную, аналогичную трёхрядному строению хроматической правой клавиатуры. Таким образом, именно в эти годы появляется первый готово-выборный инструмент, активное освоение которого началось исполнителями лишь в 50-е годы прошлого века.

С совершенствованием модельного ряда инструментов начиналось формирование оригинальной литературы для баяна и аккордеона, предпринимаются все более активные попытки заинтересовать профессиональных композиторов художественными возможностями аккордеона как нового инструмента для академической сцены.

В 1920–1930-е годы организуется профессиональное обучение на баяне и аккордеоне, открываются классы с четырёхлетним циклом обучения в

музыкальных техникумах Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону.

В послевоенное время появляются концертные, многотембровые, готово-выборные модели баянов и аккордеонов, значительно расширяющие художественно-выразительные и технические возможности инструментов. К баяну и аккордеону проявляет интерес всё больший круг профессиональных композиторов, как в России, так и за рубежом. Учебный и концертный репертуар пополняется крупными высокохудожественными, различными по музыкальному языку и драматургии сочинениями известных отечественных и зарубежных авторов.

Важнейшим событием в развитии профессионального искусства отечественных баянистов и аккордеонистов стало открытие в 1948 году факультета народных инструментов в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Уже первое послевоенное десятилетие выдвигает ряд талантливых исполнителей-лауреатов международных конкурсов, среди которых особо выделяются имена Юрия Казакова, Анатолия Беляева, Владимира Бесфамильного, Эдуарда Митченко, Анатолия Полетаева, Вячеслава Галкина (род. 1937). Эти известные музыканты-исполнители значительно расширили горизонты концертного репертуара, который впоследствии стал основой подготовки студентов в вузах страны.

Многонациональная культура России, начиная со второй половины XX века, внесла в мировое баяно-аккордеонное искусство, несомненно, весомый вклад. Сочинения Софии Губайдуллиной (род. 1931), Владислава Золотарёва (род. 1942), Кирилла Волкова (род. 1943), Александра Журбина (род. 1945), Сергея Беринского (род. 1946) и многих других крупных композиторов, прочно входят в концертный репертуар ведущих исполнителей большинства стран и звучат по всему миру.

В конце 60-х–начале 70-х годов появляется инновационная музыка для баяна Владислава Золотарёва, перевернувшая представления о художественно-выразительных возможностях инструмента. Его Партита для баяна соло, три разные по стилистике Сонаты, Камерная сюита, отдельные пьесы – «Ферапонтов монастырь», «Рондо-каприччиозо», «Испаниада» и другие сочинения вот уже полвека звучат с концертной эстрады и в классах учебных заведений. Из воспоминаний Народного артиста России, профессора Фридриха Липса, исполнявшего Третью сонату Владислава Золотарёва при вступлении автора в Союз композиторов: «прозвучали последние тихие аккорды Финала. Музыка угасла в тишине... одной из первых слово взяла Губайдулина. Она говорила о таланте молодого композитора, которого обязательно нужно поддержать. Голос её звучал негромко, но очень весомо» [4, с. 71–72].

Третья соната, написанная автором в 1974 году, обозначила коренные изменения в художественном мышлении баянистов и аккордеонистов, сыграла кардинальную роль в образном и стилистическом обновлении

баянной литературы. «Драматургический стержень этого масштабного четырехчастного цикла – в противопоставлении негативного начала, выраженного средствами додекафонной техники, с одной стороны, и образов светлых, с ясной тонально-ладовой основой – с другой», - пишут исследователи [3, с. 339].

Это сочинение Владислава Золотарёва побудило одного из самых авторитетных композиторов современности Софию Асгатовну Губайдулину (род. 1931) к созданию для баяна ряда крупных и драматургически насыщенных опусов. В 1978 году, в тесном сотрудничестве с баянистом Фридрихом Липсом, София Губайдулина создает крупное сольное сочинение «De Profundis» («Из глубины»), в 1985 году-сонату «Et exspecto» («В ожидании»). Баян в творчестве композитора представлен и в составе камерного ансамбля в сочинениях «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели (1991), Партите «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра (1982). В 2000-е годы С. Губайдулина создает два Концерта для баяна с симфоническим оркестром – «Под знаком скорпиона» (2004) и «Fachwerk» (2009). Музыка для баяна Софии Губайдулиной значительно обогатила и подняла до художественных высот оригинальную литературу для инструмента.

С конца 60-х годов XX столетия российская исполнительская школа развивалась и совершенствовалась активными темпами. Среди самых известных исполнителей, лауреатов престижных международных конкурсов-Виктор Голубничий (род. 1943), Юрий Вострелов (1947–2015), Фридрих Липс (род. 1943), Александр Скляр (род.1949), Юрий Дранга (род. 1947), Олег Шаров (род.1946), Александр Дмитриев (род.1951), Юрий Сидоров (род. 1958), Виктор Романько (род. 1953), Павел Фенюк (род.1964), Юрий Шишкин (род. 1963), Сергей Войтенко (род. 1973), Андрей Стаценко(род. 1973) и многие другие. Список молодых исполнителей пополняется ежегодно и в настоящее время. Активную исполнительскую деятельность ведут такие музыканты, как Сергей Осокин (род. 1981), Александр Селиванов (род. 1971), Мария Власова (род. 1970), Владислав Плиговка (род.1986), Иосиф Пуриц (род. 1988), Никита Власов (род. 1987), Айдар Салахов (род.1992). Их имена украшают галерею лучших исполнителей мирового баяно-аккордеонного искусства.

Огромную роль в расширении литературы для баяна и аккордеона играет творческое содружество со многими именитыми композиторами выдающегося общественного деятеля, исполнителя и педагога, профессора Фридриха Липса. Говоря о репертуаре баянистов и аккордеонистов, музыкант отмечает большую роль переложений сочинений для других инструментов, объясняя это тем, что баянисты испытывают «репертуарный голод» [5, с. 5]. По его инициативе к инструменту в своем творчестве обратились Александр Журбин (1945), Кирилл Волков (1943), Сергей Беринский (1946 – 1998), Владимир Рябов (1950) [1, с.34, 56].

По словам музыканта, о творчестве Сергея Беринского, музыкальный язык композитора современен, свеж, ни на кого не похож, но ощущение лада и тональности присутствует почти всегда, мысли выражены интонационно ярко. Развитие музыкальной идеи идет с размахом и обнаженным нервом [2, с. 27].

Фридрихом Липсом было исполнено множество премьер сочинений для баяна российских авторов. Также очень важно отметить, что в многочисленных зарубежных поездках, на своих мастер-классах Фридрих Робертович делился уникальным педагогическим и исполнительским опытом, представлял лучшие традиции российской баянной и аккордеонной школы, а также знакомил с творчеством выдающихся российских композиторов, создающих музыку для инструмента.

Большой вклад в литературу для баяна внесли Геннадий Баншиков (род. 1943), Анатолий Кусяков (1945 – 2007), Виктор Власов (род. 1936), Анатолий Белошицкий (1950–1994), создавшие крупные академические циклы. Заслуженной популярностью в мире пользуются сочинения выдающегося музыканта, педагога и композитора Вячеслава Семёнова (род. 1946), часто исполняются многие пьесы орловского композитора Евгения Дербенко (род. 1949). Каждому из авторов присущ свой музыкальный язык, особое ощущение тембра и колорита инструмента, понимание его места в академической музыкальной культуре России. В последние десятилетия камерно-академическую музыку для баяна и аккордеона соло и в составе камерных ансамблей создают Ефрем Подгайц (род. 1949), Михаил Броннер (род. 1952), Татьяна Сергеева (род. 1951).

Многообразие музыки, созданной российскими композиторами, удивительный звуковой мир их сочинений, разнообразие форм и художественных образов, обеспечили аккордеонистов и баянистов России высокохудожественным оригинальным репертуаром. В своих концертных программах они традиционно соединяют лучшие образцы российской современной музыки и транскрипции сочинений разных стилей и эпох, от барокко до авангарда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство. – М.: Кифара, 2003. – 592 с.
2. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сборник трудов. Вып. 178. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 256 с.
3. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
4. Липс Ф.Р. Кажется, это было вчера... – М.: Музыка, 2008. – 376 с.
5. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции. – М.: Музыка, 1999. – 96 с.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ВОКАЛ ТАРИХЫ

(XX ғасырдың 40-50 жылдары)

Алтынбек А.А., Ікурс магистраты, мамандығы «Вокалдық өнер»

Қазақ ұлыттық өнер университеті

Ғылыми жетекші - өнертану докторы,

профессор ҚазҰӨУ Жұмабекова Д.Ж.

Ән өнері-кез-келген халықтың мәдениетіндегі музыкалық орындаудың ең көп таралған түрі. Ежелгі дәуірден бастап ол әртүрлі идеяларды, бейнелерді және эмоционалды жағдайларды ең табиғи «музыкалық аспап» – адамның дауысы арқылы жеткізуге қызмет етті.

Халықтық және діни ән түрінде дамып, вокалдық өнер әр этностың менталитеті мен этикалық көзқарасына және бейнесіне айналды. Сондықтан, әр халықтың өзіне тән тілі мен темпераменті көркемдік талаптарды анықтайды, ең маңызысы орындау мәдениетімен стилі ән айтудың алуантүрлілігі және дыбыс сапасы.

Ауызша түрде ұрпақтан-ұрпаққа беріліп келе жатқан қазақтардың ән мәдениеті өзінің тарихи дамуына байланысты бірнеше мектеп құрды. Олар көптеген факторлармен қалыптасты, олардың арасында географиялық аспект маңызды емес. Жаңа тарихи жағдайлар, сондай-ақ Кеңес мемлекетінің құрамындағы одақтас республика мәртебесі Қазақстанда еуропалық және орыс вокалдық өнерінің пайда болуына себепші болды.

Оның одан әрі танымалдылығының өсуіне қазақ тілінің "ырғақтылығы" және дауыс аппаратының тиісті мүмкіндіктері ықпал етті. Сондай-ақ мемлекет басшылаының көрші елдермен жақсы қарым-қатынасы Қазақстанда вокалдық өнердің дамуына қолайлы жағдай жасады.

Оның одан әрі танымалдылығының өсуіне қазақ тілінің «вокалдылығы» және дауыс аппаратының тиісті мүмкіндіктері ықпал етті. Оның таралуына қолайлы басқа факторлар елдің орталық басшылығының ұлттық шет аймақтармен қарым-қатынастарындағы саяси және мәдени көзқарастары болды.

Әрбір ұлт өзінің пайда болу және даму тарихымен ерекшеленеді, белгілі бір табиғи жағдайда өмір сүреді, ерекше тілді қолданады және өзінің ғасырлық мәдениетіне ие. Сондықтан әр түрлі ұлттардың өзіндік психикалық қоймасы, мінезі, темпераменті және басқа да ерекшеліктері бар, олар, әрине, поэзияда, әдебиетте, драмада, бейнелеу өнерінде, музыкада, яғни осы ұлттың рухани өмірінің барлық салаларында көрініс табады, оларға жарқын өзіндік ерекшелік береді.

Музыкада ұлттық әдет-ғұрып ерекше интонациялық айналымдар, ән салулар, ырғақты фигуралар арқылы айқын көрінеді. Ұлттық музыка әрқашан халық әндерімен, билермен, өзіне ғана тән аспаптардың дыбысымен және оларды орындау стилімен байланысты. Әрине, әр ұлттық вокал мектебінің қалыптасуына басқа халықтардың музыкалық мәдениетінің әсері әсер етеді, бірақ әр ұлт үшін бұл қарызға алынған элементтер өзіндік сынуларға

ұшырайды, модификацияланады, жаңа өзіндік ерекшеліктермен байытылады, дамып, жаңа көркемдік құндылықтың өзіндік құбылыстарына айналады.

Алматыда тұңғыш шығармашылық жоғары оқу орны құрылғанға дейін Дарынды қазақ жастары Мәскеу және Ленинград консерваториялары жанындағы Ұлттық студияларға жіберілді.

Б. Гизатов былай деп жазды: «Ленинград және Мәскеу консерваторияларының алдына одактас республикаларға музыкалық кадрлар даярлау міндеті қойылды. Ол үшін соғысқа дейінгі жылдары Мәскеу консерваториясында әншілерді, композиторларды, аспапшыларды даярлайтын ұлттық опера студиялары ұйымдастырылды» [1, 6 б.].

Мәскеу консерваториясының Қазақ студиясында әншілер – Кәукен Кенжетәев пен Шабал Бейсекова, ағайынды Мүслім мен Ришат Абдуллиндер, Бикен Жылысбаев пен Мүслім Асылбеков, композиторлар М. Төлебаев және Р. Елебаев және басқалар.

Ұлы Отан соғысы жылдары (1941-1945) Қазақстан мәдениетінің қалыптасуы мен өркендеуі үшін аса маңызды болды. Алма-Ата – сол кезде республиканың астанасы-елдің ең ірі эвакуациялық орталықтарының біріне айналды. Мұнда Кеңес Одағының әртүрлі қалаларынан өнер қызметкерлерінің үлкен тобы келді. Алматыда композиторлар С. Прокофьев пен Г. Попов, С. Туликов пен О. Строков, режиссерлер М. Эйзенштейн мен Ю. Завадский, әртістер Г. Уланова, Н. Мордвинов, Б. Бабочкин, Н. Крючков, М. Жаров және басқалары тұрып, жұмыс істеді.

Тағдырдың қалауымен мұнда көптеген танымал топтар көшіп келді: Ю. Завадскийдің басқаруындағы Мәскеу қалалық театры, Киев оперетта театры, Беларусь Опера театрының труппасының бөлігі. Жаңа шығармашылық күштердің – қоюшылардың, балет әртістерінің, опера әншілері мен композиторлардың осы ағыны қазақстандық өнердің дамуында оң рөл атқарды.

Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының сахнасында Әртістердің керемет өнер көрсетулері өтті: белорус әншісі Лариса Александровскаямен бірге қазақ әншісі Күләш Байсейітова ән шырқады; тендессіз Галина Уланова «Аққу көлінде» партияларды орындады, Б.В. Асафьевтің «Бақшасарай бұрқағында» Мария партиясын биледі. Бұл Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театры сахнасында Г. Уланова алғаш рет «Жизель» балетін қойып, өзін балетмейстер ретінде көрсетті.

Ұлы Отан соғысы жылдарында (1941-1945) Алматыға КСРО Үлкен театрының, Киев, Одесса және Ленинград операларының опера және балет солистері көшіріліп, олар Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрында жұмысын жалғастырды. Абай.

Сол жағдайларда фактінің адам сенгісіз екенін атап өтеміз: 1944 жылы Құрманғазы есімін алған Алматы Мемлекеттік консерваториясы ашылды. Соғыс жылдарындағы қиындықтарға қарамастан, мемлекет жаңа мәдениет ошақтарын салу мәселелеріне назар аударуға мүмкіндік алды.

1941 жылы қазанда Алматыға «Мосфильм» және «Ленфильм» қызметкерлерімен эшелондар жіберілді. Бір айдан кейін, 1941 жылы қарашада эвакуацияланған мәскеулік «Мосфильм» киностудиясы, Ленинградтық «Ленфильм» және Алматы киностудиясы негізінде Орталық Біріккен көркем фильмдер Киностудиясы ұйымдастырылды. Алматыға кеңес кинорежиссері Сергей Эйзенштейн де келді. Соғыс басталар алдында ол «Иван Грозный» Тарихи киноэпопеясында жұмыс істей бастады.

С. Прокофьев және С. Эйзенштейн 1943 жыл Алма-Ата киностудиясында С. Эйзенштейннің шақыруымен кинофильмге музыка жасау үшін композитор Сергей Сергеевич Прокофьев 1942 жылдың 29 маусымында Тбилисиден Алматыға келеді. Әйгілі режиссермен бірге ол «Александр Невский» (1938) фильмін жасауда тәжірибесі болды.

Эвакуацияда С.С. Прокофьев өзінің көптеген әйгілі шығармаларымен, соның ішінде «Золушка» балетімен, «соғыс және бейбітшілік» операсымен жұмысын жалғастырды. «Ресей меемлекеттік әдебиет және өнер мұрағатынан» жақында табылған С.С. Прокофьев пен В.В. Великанов арасындағы хат-хабарлар олардың танысуына ғана емес, сонымен бірге олардың жемісті ынтымақтастығына және С.С. Прокофьевтің В.В. Великановқа қандай құрметпен қарағанына жарық түсіруге мүмкіндік береді.

Олардың жемісті жұмысының талассыз дәлелі болып табылатын құжаттардың алғашқысы ретінде С.С. Прокофьевтің 1943 жылғы 9 ақпандағы даталанған хатын атауға болады: «үшінші күні мен Алматыға оралдым. Мен сізден “соғыс және бейбітшілік” жұмысын қайта бастауды сұрағым келеді. Сіз бас тартпайсыз деп үміттенемін. Мен сізге сенемін. Мен сізге сәлем жолдаймын. Сіздің ПРКФВ» [2, 4 б.].

В. Великановпен жұмыс кезінде С. Прокофьев оған тек техникалық жұмысқа ғана сенбеді, бұл дауыстардың санағын білдіреді, ол оған «соғыс және бейбітшілік» операсындағы жұмыста тек ұпайларды ғана емес, сонымен қатар жеке суреттер мен эпизодтарды түзетумен және еске салумен сенді. В. Великановтың жұмысын талантты және жоғары кәсіби композитор ретінде бағалап, С. Прокофьев оны Мәскеуге өзінің алтыншы симфониясымен бірлесіп жұмыс істеуге шақырды [2, 3 б.].

Көрнекті композитор С.С. Прокофьевтің өмірінен тағы бір факт ерекше. Алматыда эвакуация кезінде ол қазақ тақырыптарында «Хан Бозай» операсымен жұмыс істей бастады. Ол осы халықтың өнерімен танысты, бірнеше рет қазақ драма театрында болды.

1942 жылдың жазында Алматы Опера театрының дирекциясы Прокофьевке балет жазу туралы ұсыныс жасады. Бірақ композитордың өзі 1927 жылдан бастап Парижден Мәскеуге алғашқы сапарында А.В. Затаевичтің жинақтарынан таныс қазақ музыкалық фольклорына негізделген операны жазуға қызығушылық танытты [3, 475 б.]. Содан кейін ол а.в. Затаевичпен танысып, оған өзінің «Қырғыз халқының 1000 әні» атты күрделі еңбегін сыйлады. Сергей Сергеевичтің көптен күткен арманы Қазақ халық әнінің өзіндік ерекше диатоникасын шығармашылықпен дамыту болатын.

Сол 1927 жылы ол «дауыс пен фортепианоға арналған Бес қазақ пьесасы» вокалдық циклін құрады. Онда ежелгі әуендердің («Қанафия», «Манмангер», «Қара қыз», «Шама» және «Екі құмарай») интонациялары естіледі.

Жұмыс жоспары бойынша 1943 жылдың 6 шілдесінде либретто, сол жылдың 15 қыркүйегінде клавиір, ал 1 қарашада – партитура дайын болуы тиіс еді [4, 172 б.]. Бірақ Прокофьевтің «Золушка» және «Семен Котко» үлкен оркестріне арналған симфониялық сюитада жұмыс істеуі бұл мерзімдерді едәуір кешіктірді.

Тек 1946 жылы Сергей Сергеевич опера музыкасымен жұмыс істей бастайды. «1946 жыл 23 тамыз» күні Операның толық либреттосының бірінші бетінің жоғарғы оң жақ бұрышында тұр.

«Хан Бозай» операсы үшін Прокофьев 190-ға жуық халық әуендерін көрді. Либреттода опера бойы 27 тақырып (тіпті үш-төрт реттен) қайталанатыны көрсетілген [5, 162 б.]. 1943 жылы 23 сәуірде С.С. Прокофьев Н.Я. Мясковский мен В.Я. Меньшиковаға былай деп жазды: «Мен қазір кез келген қазақ материалын бір үлкен зат үшін тандап жатырмын. Қаншалықты қызықты, тұтас теңіз!» [3, 476 б.].

Айта кетейік, А.Қ. Жұбановтың Алматы консерваториясының ректоры ретіндегі қызметінен бастап [6], оның дамуында ілгерілеушілік болды. Жаңа педагогикалық кадрларды іздеу белсенді жүргізілді, жаңа факультеттер ұйымдастырылды, оркестрлік сыныптар ашылды және т.б.

Консерватория оқытушыларының өте жоғары деңгейі оның құрылуының алғашқы жылдарынан бастап Қазақстанда қуғын-сүргінге ұшыраған және эвакуацияланған музыканттардың, соның ішінде Ленинград, Мәскеу, Киев, Саратов, Кишиневтен (И.А. Лесман, В.С. Хесс, И.Б. Коган, А.М. Курганов, Н.Ф. Нагулин және т.б.) келуімен түсіндірілді. Қазақстандағы соғыс жылдарындағы кеңес өнерінің көптеген көрнекті қайраткерлері үшін қазақ музыкасымен кездесу олардың шығармашылық өмірбаянында жаңа беттерді ашты.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Гизатов Б.Г. Музыкальное образование в Казахстане. – Алма-Ата: Мектеп, 1975. 80 с.
2. Письма и телеграммы Прокофьева С.С. Великанову Василию Васильевичу // РГАЛИ, ф. 1929, Оп.3, Ед. хр. 57, Л. 4
3. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. - М.: Всесоюзное издательство «Сов. композитор», 1973. - 655 с.
4. Мендельсон – Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938-1967. - М.: Издательство «Композитор», 2012. - 632 с.
5. Лобачева Н. Вариация на казахскую тему. О неосуществленной опере С.С. Прокофьева «Хан Бузай». - Научный вестник Московской консерватории, 2010. - № 1. - С. 154-167

6. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. – Алматы: Asu anima, 2004. - 304 с.

**БАТЫС ҚАЗАҚСТАН ОБЛЫСЫНА ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ЭСТРАДАСЫНА
ЕРЕКШЕ ҮЛЕС ҚОСҚАН ТҰЛҒА СЕМБЕК ЖҰМАҒАЛИЕВ**

Мукатаева А.М., 2 курс магистранты, «Этрадалық өнер» мамандығы

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты,

профессор ҚазҰӨУ Курманғалиева М.С.

Бүгінде қазақ эстрадасын әнсіз елестету мүмкін емес. Қазақтың ән өнері қоғамына байланысты түрлі тақырыпта, жаңа идея мен мазмұныға ие болды. Әр кезеңнің көрінісі ән мен сөздің үйлесімділігімен халыққа жетіп отырған. Әнді сапалы әуен мен мағыналы, бейнелі сөздер биікке көтеретіні анық. «Әндегі поэзияның да алатын орыны ерекше. Әндегі поэзиямыз әдемі әуенге өрілген, асыл сөздің мөлдір, моншақ кестесімен адамның ой-санасын ізгілікке, мәдениеттілікке, адамгершілікке тәрбиелейді» [1, 291 б.]. Қазақ әндерінің жанрлық ауқымы өте кең. Тұрмыс – салт, балалық шақ, жастық дәурен, табиғат лирикасы, махаббат, туған жер сынды түрлі тақырыпты қамтиды. Атырау елінің өнер дәстүрлері ертеде қалыптасқан, ол уақыт өткен сайын шыңдалып, ұрпақтан-ұрпаққа жетіп отырған. Мұнда арттарына өлместей сөз, әділдікке, адамгершілікке баулитын өнегелі өсиет қалдырған ақындар, әншілер, күйшілер, бишілер, дана билер, шешендер өмір сүрген. Ұрпақтан-ұрпаққа әулие ретінде, аңызға айналған Асан Қайғы асқан ақындықпен қатар үлкен ойшыл, дарынды саяси қайраткер болды, сондықтан оны Керей, Жәнібек хандар азуы алты қарыс би етіп үнемі жанында ұстады. Еділ мен Жайықты барша қазақтың бір шетіндегі қос қанаты санайтын халқымыз Еділ топырағында жаралып, Ұлытауда жерленген Асан Қайғыны бөліп-жармай өз бабасы, ақыны, өз алыбы санайды. Осы орайда Батыс облысына және Қазақ эстрадасына ерекше үлес қосқан, өзіндік дара орны бар Жұмағалиев Сембек Қадырұлының үлесінің зор екенін айтқым келеді.

Сембек Қадырұлы Батыс Қазақстан облысының Гурьевтің Балықшы ауданында туып өсті. Әліби Жангелдин атындағы орта мектепті бітірді. Жасынан тынымсыз, білуге құштар, елгезек жігіт, мектеп жасынан драма үйірмесіне қатынасып, сурет салуға құмарланып, анасының алып берген қызыл, жеті шекті гитарасымен ән салуды ұнататын. **Қазақстанның еңбек сіңірген артисі, белгілі әнші өзінің Сембек Жұмағалиевтің сұхбатында былай деген екен:** « Біздің кезімізде «Артист болам» деген сөзді жұрт онша дұрыс қабылдамайтын. 1968 жылы Атырауда ашылғалы жатқан музыкалық училищеге оқушылар іздеп келген комиссияның назарына іліккенмен, шешем жібермей қойды. Мектепте жақсы оқитын, белсенді оқушы

болғандықтан, ұстаздарымның айрылғысы келмеген болуы керек, олар да рай бермеді» [2]. Мектептен кейін 1972-1974 жылдары Түрікменстанның Мары деген жерінде әскери міндетін өтеп жүргенде «Әскери ән-би ансамбілінің» құрамындағы, хорда ән айтып, би тобының басты бишісі болып, онымен қоймай үрлемеліаспаптар оркестірінде музыкант болды. Түрікменстанның түкпір-түкпірін аралады. Сол кезде Сембек Қадырұлы өнер адамдарының гастрольдік өмірімен танысып, өзінің арманына жақындағандай болды. 10 айдан соң сол жердегі үрлемелі халық аспаптар ансамбліне шақырды. Ансамбль жетекшісі Евгений Төлегенов деген жігіт алматылық, Бибігүл Төлегенованың інісі екен. 25 адамнан тұратын хордың құрамы 6 ай сайын ауысып тұрады. Бұл ансамбльге келген адам биді де, әнді де қатыратын, бесаспап болуы тиіс болатын, Женяның ойынан шыққан болуым керек, хордың әншісі болып қабылдандым. 10 айдай хорда ән айтып, Түрікменстанның түкпір-түкпірін араладық. Өнер адамдарының гастрольдік өмірін сол арада көрдім, жаныма жақты. Әскерден соң ауылыма келіп балық консерві комбинаты жанындағы «Балауса» ансамбліне жетекшілік еттім. Ансамбльде 5 қазақ жігіті бармыз, сол кездегі сән бойынша шашымыз иығымыздан келеді. Облыстық байқауға қатысып, 1-орын алдық. Атырау облысы тарихында тұңғыш рет қазақ ансамблі 1-орын алғаны екен, атымыз қатты шықты. Атырау пединститутының ғимаратында өткен байқаудан соң институт ректоры оқуға шақырды.

Байқаудан соң Гурьев пединститутының проректоры оқуға шақыруын қабыл алмаған ақын, бала кездегі асыл арманы Алматыға баруды армандап, сол жылы мамыр айында Алматыға баруға шешім қабылдады. Республикалық эстрада-цирк студиясына барып ҚР Халық әртісі, профессор Бекен Жылысбаев алдында Нұрғисаның «Алатауын» айтып, 1975 жылы оқуға түсті. Б.Жылыспаевтың классында тәлім алды. Бірінші курста жүргенде табиғи талантын байқаған мамандар 1976 жылы «Гүлдер» ансамбліне әнші ретінде жұмысқа шақырды. Осы жылы Ленинград қаласындағы «Эстрада өнері шеберханасына» 2 жылдық тәжірибені шыңдау курсына қабылданды. 1978 жылы үздік бітірген соң «Гүлдер» ансамбліне қайта оралады.

Қазақстанның барлық қалаларында өткен концерттерге: Роза Бағланова, Бибігүл Төлегенова, Ермек Серкебаев, «Айгүл», «Досмұқасан», «Гүлдер» ансамбльдерінің концерттері көрермендердің көзайымына айналды. Шыннан да ел тік тұрып қараушы еді. Сол кездерде, қазақ эстрадасының шырқау шыңы болатын. Талай қазақтың эстрада майталмандары, «Гүлдер» ансамблі арқылы халыққа танылды. «Гүлдер» ансамблінің «Дударайы» -Сембек Жұмағалиев ансамбльде 20 жыл қызмет етті.Сембек Жұмағалиев «Гүлдер» құрамында жүріп еліміздің атақты әншілерімен үзеңгілес болды. Олар: Роза Рымбаева, Мақпал Жүнісова, Нағима Есқалиева. Атышулы композиторлардың әндерін орындады.

Осы ұжымда 1995 ж. дейін еңбек етті. Жылдар ішінде Одақтас Республикалар одан қалды Қазақстанның барлық облыстарында,

аудандарында гастрольдік сапарларда болып, өнерімен көрермендерді тәнті етті. Ерекше тембрі бар лирикалық тенор даусымен халықтың көңілінен шығып, сүйіспеншілігіне ие болды. Оның айтқан «Дударай», Мақпал Жүнісовамен орындаған Кеңес Дүйсекеевтің «Ғашықтар жыры» әндерін әлі күнге дейін халық сүйіп тындайды. Жұмағалиев С. көптеген конкурстарға қатысып жеңімпаз атанды. 1978 ж. Братислава (Чехословакия) қаласында өткен «Братиславская лира» конкурсында бас жүлдені алды. 1978ж. Куба аралында өткен 11-ші Дүниежүзілік жастар мен студенттер фестиваліне «Гүлдер» ансамбілінің құрамында қатынасып лауреат атанды. 1979 ж. 6-Бүкілодақтық эстрада әртістері конкурсында (Ленинград қ.) 1-ші жүлдені жеңіп алып, қазақ эстрада өнерінің мәртебесін көтерді. 1980 ж. Зелена Гура (Польша) қаласында ұйымдастырылған «Советская песня» ән фестиваліне Кеңес Одағынан арнайы құрметті қонақ ретінде шақырылды. Сол жерде «Дударай» әнін шырқап поляк халықының қошеметіне ие болды. ҚР халық әртісі Р.Рымбаева басты рольде түскен «Хош бол, Медеу» көркем филімінде актер Е.Жолжақсынов ойнаған Мұраттің серенадасын С.Жұмағалиев орындады.

Осы сайысқа Сембек Жұмағалиевтің баруына, қатысуына және жеңіске жетуіне тікелей жәрдемдескен, өнердегі- Ұстазы, марқұм Тасқын Оқапов еді. Сембек Қадырұлы оны ешқашан ұмытқан емес. 1979 жылы Ленинградта өткен 6-шы Халықаралық байқауда, алқа төрағасы- КСРО Халық әртісі Аркадий Райкин Сембек туралы: «Мына баланың тамағында бриллиант бар!» - деген. С.Жұмағалиев Қазақ әдебиеті мен өнерінің 10 күндік декадаларына (Эстония, Украина, Ресейдің Сахалин аралында) қатынасып, қазақ эстрада өнерін жоғарғы деңгейде көрсетті. Тоқырау жылдарынан соң өнер адамдарына әсер етпей қоймады осы шақта С.Жұмағалиев елге оралды. Атырау облыстық филармониясының арнайы шақырумен жаңа құрылған «Атырау» жастар ансамбілінің көркемдік жетекшісі әрі директоры қызметіне тағайындалды. Осы ұжыммен көптеген мәдени іс-шаралар: облыстық, аймақтық конкурстар, ретро фестивальдер өткізуге ұйтқы болды. Көптеген жастарды өнерге баулыды, тәрбиеледі.

2005 жылы «Қазақконцерт» бірлестігіне шағармашылық қызметке ауысты. Көптеген жастарды өнерге баулыды, тәрбиеледі. 2005 жылы Алматыдағы «Қазақконцерт» бірлестігіне шығармашылық қызметке ауысты. Елебеков атындағы Республикалық Эстрада-цирк колледжіне ұстаздық қызметке шақырылды. Жеті жыл ұстаздық жұмысының нәтижесі: Республикалық «Жас қанат», «Шабыт» конкурс - фестивальдарда жеңімпаз болған шәкірттері. Олар «Меломен», «Қоңыр» тобындағы әншілер. Жұмағалиев С. ұстаздық жұмысын 2012 жылы Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Эстрада өнері» кафедрасында жалғастырды. 2012 жылы кафедра ұжымы өздерінің 10 жылдық мерейтой қарсаңына шығарған кітапшада Жұмағалиевтің «Ұстаздық еткен жалықпас...» атты мақаласы жарық көрді. 2018 жылы «Өндірістік тәжірибе» методикасын қазақ тілінде нұсқасын жазды. Университеттегі ұстаздық қызметінің жетістіктері,

шәкірттері халықаралық, республикалық байқаулардың жеңімпаздары: Самратова Ару- 2015 ж. Гюмри қ. Армения, Хайролда Мұратбек- 2016ж. «Қазақстан дауысы» Бас жүлде, Жұмабаев Айдын- 2018 ж. Болгария, Латвия, Чехия елдеріндегі байқауларда бас жүлде.

Жұмағалиев С. ұстаздық ете жүріп шығармашылық жұмысын тоқтатпаған. Жаңа әндерімен үлкен сахнада өнерін үзбей жалғастырып келеді. Қазақ эстрадасы туралы түрлі тақырыптарда газет-журналдарда, көгілдір экранында жиі сұхбат, пікірлерін айтып жүрген үлкен өнер иесі. С.Жұмағалиевтің көп жылғы кәсіби шығармашылық еңбегі жоғары бағаланатыны анық.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Иванов В.Д. Профессиональная подготовка студентов-музыкантов в области эстрадно-джазового искусства. *Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика*: сборник статей по материалам Международной научной конференции. – Астрахань, 2016; 290 – 293с.
2. С.Жұмағалиев. Отыз жылда түйгенінді шәкірттерге үйретіп жүрмын. - Ақ Жайық (газеті), 2018 ж. №37

ҚАЗАҚ ЭСТРАДАСЫНЫҢ ДАМУ ЖОЛЫ

**Мукатаева А.М., 2 курс магистранты, «Эстрадалық өнер» мамандығы
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты,
профессор ҚазҰӨУ Құрманғалиева М.С.**

«Қазақ даласы ән салып тұрғандай»-деп, Потанин айтпақшы, бабалар жолын саралап көрсеңіз, тегі ақын, жырау, әнші, сері болған. Халықтың текіден тексіз тумас дейтіні содан. Тегі таза халық қазақ халқының көшпенді өмірінің суреттері жыраулардың жырында, әншілердің әуенімен әндерінде әуезделіп жүрген. Солар арқылы ұрпақтан-ұрпаққа жеткен. Бүгінде қарыштап дамыған заманның арқасында өнердің де өз жетістігі алға озды. Оның бірі осы эстрада жанры. Эстрада өнері. Эстрада өнері – көп жанрлы сахналық өнердің бір түрі. Эстрада әр алуан әртістердің өнерінен құралады. Эстрада өнерінің кейбір элементтері қазақтың әнші-жыршылары мен сал-серілерінің (Ақан сері, Әміре Қашаубаев, Біржан Қожағұлұлы, Ғазиз Файзоллаұлы, т.б.), өнерінен бой көрсетті. XX ғасырдың басында белең алған әр түрлі көркемөнерпаздар үйірмелерінің репертуары негізінен жеке ән орындау мен көркем сөз оқудан (өлең, мысал, тақпақ, т.б.) құралды. Әсіресе, 1920-30 жылдары кең қанат жайған драма үйірмелерінің ойын-сауық

бағдарламасынан шағын пьесалармен қатар ән-күй, күй, көрем сөз оқу мол орын алды. Қазақ эстрадасын үш түрлі тарихи дәуірге жіктеуге болады:

1. Қазан төңкерісіне дейінгі кезең. Оған IVІІІ-ХІХ ғасырда өмір сүрген күлдіргі өнерпаздар жатады. Олар әжуа, қалжың, шымшыма, сықақ, тапқырлық арқылы адам бойындағы қулық, сараңдық, іштарлық, күншілдік секілді жағымсыз қасиеттерді әшкерелеп, жұртшылыққа ән-өлең, айтыс үлгісінде жеткізіп отырған. Ел арасында танылған осындай шаншарлар – Айдарбек, Күндебай, Текебай, Тонтай, Торлықбай, т.б.

2. ХХ ғасырдың бас кезіндегі қазақ эстрадасы – жаңа құбылыс болды. Бұл кезеңде көпшілікке арналған әндерді шығарушы авторлар мен орындаушылар қалыптасты. Музыкалық эстрадамен қатар көркем сөз оқу шеберлері де қалыптасты.

3. Қазақ эстрадасының кәсіби сипатқа ие болу кезеңі – ХХ ғасырдың екінші жартысы. Бұл қазақ ән өнерінің жалпы халықтық сипатқа ие бола бастаған тұсы. Көпшілікке арналған ән жанырының дамуымен қатар оны орындайтын эстрада әншілерінің өзіндік мәнері қалыптасты.

Бүгінде қазақ эстрадасын әнсіз елестету мүмкін емес. Қазақтың ән өнері қоғамына байланысты түрлі тақырыпта, жаңа идея мен мазмұнына ие болды. Әр кезеңнің көрінісі ән мен сөздің үйлесімділігімен халыққа жетіп отырған. Әнді сапалы әуен мен мағыналы, бейнелі сөздер биікке көтеретіні анық. Әндегі поэзияның да алатын орыны ерекше. Әндегі поэзиямыз әдемі әуенге өрілген, асыл сөздің мөлдір, моншақ кестесімен адамның ой-санасын ізгілікке, мәдениеттілікке, адамгершілікке тәрбиелейді. Қазақ әндерінің жанырлық ауқымы өте кең. Түрлі тақырыптарды қамтиды: тұрмыс – салт, балалық шақ, жастық дәурен, табиғат лирикасы, махаббат, туған жер, т.б. Поэзияның ерекшелігі – ол қоғамда болып жатқан жағыдайды белгілі өлшем бірліктеріне сыйдыра отырып бейнелеу. Қазақстандағы бірінші мюзикл театрының ұйымдастырылуымен Қазақстанның мәдени өмірінде «Астана Мюзикл» атты жаңа шығармашылық бірлік жұмысының басталуын ашатын спектакль қажеттілігі туындады. Керемет шығармашылық топ құрылып, үлкен жауапкершілікпен қомақты шараға белсене кірісіп кетті. Сыншылар аталған спектакльге «Алғашқы қазақстандық мюзикл», «Жүз пайыз қазақстандық өнім» атағын беріп авторлық топты үлкен мақтанышқа бөледі. Үш ұрпақтың өкілдері бір буында болды: сценарист, режиссер және композитор. Мюзиклді жасаушылардың қатарында: сценарист, либреттоның авторы Бақыт Қайырбеков, сценарийдің қосалқы авторы Еслям Нұртазин, қоюшы-режиссер, композитор, аранжировщик әрі дирижер – Артур Оренбургский. Мюзиклдің сюжетіне өткен ғасырдың 60-шы жылдарындағы Қазақстанның елордасы – Алма-Атаны бағындыруға келген төрт жігіттің тарихы таңдалды. Екі баланың қызға ғашығы жанжал мен махаббат үшбұрышына әкеледі, бірақ бәрі хэппи-эндпен және әдемі үйлену тойымен аяқталады. Мюзиклді қою Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының студенттері мен профессор-оқытушылар құрамының қатысуымен жүзеге асырылғанын атап кету қажет. Сонымен қатар, сол кездегі басты кейіпкерлер, массовка,

режиссер, оркестр, дирижер – бұл Т.Жүргенов атындағы ҚазҰОА оқытушылары мен студенттері.

Композитор мен аранжировщиктің алдында XX ғасырдың 60-шы жылдары және XXI ғасырдың стильдері мен жанрларын органикалық-электикалық араластыру міндеті тұрды. Сол дәуірінің музыкалық-тақырыптық желілердің бірі қазақ билерінің құрылу тарихы, «Дос Мұқасан» тобының сол кездегі тиісті музыкалық екпіндері мен хиттерімен әшекеленді. Авторлық және қарызға алынған материалдың сандық құрамы бойынша шамамен жартыда жарты болды. Негізгі мақсат ретінде композиторлық желісті алдыға шығармай, пьесаның жалпы контекстіне еру болды. Режиссердің тарапынан абсолютті диктат болған жоқ, бірақ топ барлық кеңестер мен тілектерге құлақ түрді. Бұл тұрғыдан авторлардың ынтымақтастығы өзара түсіністік шығармашылығы негізінде қалыптасты. Түпнұсқа және авторлық материал қажет болған кезде, жеке, авторлық композициялары жасалды. Егер режиссер қандай да бір нөмірдің танымал, дерлік халықтық интонациялар мен әндерге негізделуі тиіс екенін анықтаса, онда бұл материал оркестр мен солистерге өңделіп жасалған.

2018 жылы Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер Академиясында аңызға айналған Ш.Азнавур мен Эдит Пиафтардың өмірлеріне арналған естелік концерт өтті. Сонымен қатар, бұл мекемеде әйгілі джаз сазгері Билли Кобэманың шеберлік сыныптары, әрі квинтетімен (ұрмалы аспаптар) Оренбургский А.А. бастаған студенттік джаз квартеті концерт берді. Мәдениет бүгінгі күні адамның рухани және эстетикалық дамуының, ұлттық бірлікті қалыптастырудың және елдің әлемдік қауымдастыққа интеграциялануының күшті құралы болып табылады. Жуырда, Қазақстанның атын бүкіл әлемге дүркіреткен эстрада әншісі Әділхан Макин. «Славян базары 2019» халықаралық музыкалық өнер сайысында ол Гран-При жүлдесіне ие болды. Бұл мағынада тыңдаушылардың қызығушылығы мен талғамдары өте заңды, олар табиғи іріктеу арқылы халық жадында берік бекітілген жарқын, бояулы және талантты тұлғалар мен олардың шығармашылығын таңдайды. Қазақстандықтардың әр жылдары аталған халықаралық фестивалінде табысты өнер көрсетіп биік марапаттарға ие болғандары жайлы деректерді еске салған жөн.

2011 жылы Әлішер Кәрімов үшінші орынға ие болды, Димаш Құдайберген Бас жүлдеге 2015 жылы иеленді, Ернар Садирбаев бірінші орынды 2018 жылы алды. Гран-при иесінің шығармашылық мансабы белсенділікпен дамыды. 2012 жылы Әділхан Макин «Жас қанат» жас орындаушыларының республикалық байқауының финалисті болды, бір жылдан кейін – «Шабыт» халықаралық байқауының II сыйлық иегері. 2018 жылы ол X-Factor теледидарлық жобасының финалисті (Қазақстан) және Ту онда өткен халықаралық конкурстың Гран-при иегері («Сіздің толқыныңыз», Марбелла, Испания). Сонымен қатар ол Болгариядағы Добрич қаласында өткен Сарандав 2019 халықаралық рок-поп-конкурсында бірінші орынды жеңіп алды. Байқаудың бірінші күні «Славян базары» алаңында Әділхан

«Озеро надежды» («Үміт көлі») әнін шырқады, оның музыкасы мен сөздерін орыс композиторы Игорь Николаев жазды. Михаил Финбергтің басшылығымен Ұлттық академиялық концерттік оркестрдің сүйемелдеуімен вокалист 89 ұпай жинап, бірден көшбасшылық жарысты бастады. Байқауға қатысушылардың ішінде 16 елдің – Қазақстан, Беларусь, Ресей, Германия, Швейцария, Болгария, Мальта, Израиль, Қытай, Латвия, Украина, Польша, Литва, Грузия, Армения және Молдова өкілдері болды. Екінші кезеңде Әділхан қазылар алқасы мен көрермендерді Стилхарттың «Она ушла» («Ол кетті») әнімен таңқалдырды. Нәтижелер жарияланғанға дейін әнші Абайдың 175 жылдығына арналған ерекше эстафетаға қатысты. Беларусь жерінде ол қазақтың ұлы ақыны және ойшылы «Көзімнің қарасы» әнінен үзінді орындады. Байқаудың марапаттарына ие болған басқа да сайыскерлер ерекше болды. Бірінші жүлдеге Грузиядан келген Георгий Путкарадзе ие болды. Ол 171 ұпай жинап, қазылар алқасынан қосымша дауыс алды. Екінші сыйлық иегерлері – әнші Эли (Израиль) және Беларусь өкілі Ваня Здонюк (170 ұпай). Үшінші орын ресейлік Иван Дятловқа (168 ұпай) және украиналық Дмитрий Бабакқа (167) бұйырды. Әділханның тәлімгері Кайсиди И.Г. өзінің талантты шәкіртінің осы жеңісін үлкен қуанышпен қабылдап, ерекше жігерлікпен Әділханның болашағына үлкен үміт арттыруда.

Қазақстан Республикасының халық әртісі Лаки Кесоглу мектебінің жалғастырушысы, ол өзінің отандық эстрада әншілерінің жас буынына жоғары кәсіби білім бере отырып, өзінің педагогикалық тәжірибесімен бөлісуге дайын. Иоаннис Георгиевичтің өзі 2018 жылы докторлық диссертация қорғап, философия ғылымдарының докторы ғылыми дәрежесін алды. «Заманауи Қазақстанда вокалды және эстрадалық өнердің қалыптасуы» ғылыми зерттеу тақырыбы отандық эстрадалық өнердің өзекті мәселелерімен тығыз байланысты және көптеген ғылыми іс-шараларда сыналуда. Болашақта орындаушы-ғалым және перспективалы тәлімгер осы материал негізінде монографияны екі тілде шығаруды жоспарлап отыр, ол оқырманын тікелей тауып, болашақ орындаушылар мен ғалымдар үшін құнды құрал болады [1]. Вокалды және эстрадалық өнер мәселелерін ғылыми тұрғыдан зерттей отырып, ол әсіресе жоғары кәсіби деңгейдегі болашақ мамандарды даярлаумен тікелей байланысты, ең құндысын ала отырып, эстрада мәдениетін икемдеу техникаларын зерттеуге ерекше назар аударады. «Эстрадалық вокал» кафедрасының оқытушылар құрамының жас орындаушыларымен әңгімелесу барысында олар өз бөлімдерінің жемісті өсуіне түрлі жолдар ұсынады, олардың іс-әрекеттері әртүрлі деңгейлер мен түрлі концерттік сахналарда орындаушылық арқылы дарынды жастардың шығармашылығын насихаттауға көп күштерін жұмсайды. Осының бәрі Қазақстанның мәдени саясатын, шығармашылық құндылықтарын қалыптастыруға негізделген және ұлттық мәдени құндылықтар, тарихи тәжірибе, ұлттық дәстүрлер, этникалық сәйкестендіру және ұлттық кодексін сақтау негізгі тірегі болып табылады. Сонымен қатар, қоғам мен мемлекеттің барлық маңызды аспектілерін сапалы бағалауға бағытталған.

Аталған барлық іс-шаралар «Ұлы даланың жеті қыры» Мемлекеттік бағдарламасының жарқын және белсенді іске асырылғанын айғақтайды, оның негізгі постулаттары түркі тілдес халықтардың мәдени мұрасын сақтау, ұлттық мәдениеттің қазіргі және болашағының қалыптасуы үшін жағдай жасау, қазақ ұлтының қалыптасуы мен өзін-өзі сәйкестендіру үшін негіз қалаушы платформа ретінде рухани жаңғыру болып табылады. Қазақстанда бұрын-соңды болмаған кәсіби биіктіктерге қол жеткізе отырып, өзінің күрделілігі мен көптүрлілігі бойынша бірегей полижанралық музыка өнері дамып келеді [2]. Мәдениеттің рөлін түсінудің заманауи тәсілі жаңа әлеуметтік-мәдени ортаны қалыптастыруды қажет етеді, оның маңызды бағыттары қоғамның шығармашылық қызметке деген көзқарасын, жеке тұлғаның, бизнестің және тұтастай мемлекеттің жетістіктерінің маңызды аспектілерін өзгертеді. Шекаралардың ашықтығы, ақпараттың қолжетімділігі Қазақстанға жаһандану үдерісіне белсене араласуға, түрлі елдердің мәдениетінің инновациялық жетістіктеріне қосылуға мүмкіндік береді. Осылайша, Қазақстанның әлемдік қоғамдастыққа қарқынды кіруі, соңғы уақытта зор шығармашылық тәжірибе алудың бірегей мүмкіндігіне алып келген ақпараттық жолдардың ашылуын көрсету маңызды және жаңашыл үрдіске айналды.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Лаки Кесоглу. Методическое пособие «Эстрадный вокал». — Алматы, 2002.
2. Назарбаев Н.А. Ұлы даланың жеті қыры //Егемен Қазақстан, 21.11.2018.

ЗНАЧИМОСТЬ КОНКУРСА В ТВОРЧЕСТВЕ ВОКАЛИСТА

Алдадосова Г.А., магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Прежде чем мы приступим к содержанию статьи, давайте разберем что же такое конкурс? Конкурс – это соревнование в сфере искусства и науки. В международной практике для определения конкурсного мероприятия принято использовать английское слово «competition», что означает организованное мероприятие, где люди состязаются ради получения приза. Музыкальный конкурс – это специфический вид культурного диалога, реализуемый в формах творческой коммуникации на основе равноправия его участников.

Современные музыкальные конкурсы включены в систему социокультурных взаимодействий; они являются одной из форм

осуществления межкультурных связей. Широкое распространение музыкальных конкурсов в современном искусстве является одной из важных составляющих общего процесса расширения творческой межкультурной коммуникации.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что здесь рассматривается феномен музыкального конкурса в целом, с точки зрения истоков его возникновения и влияние конкурсов на творчество известных казахстанских вокалистов, на примере Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Анализируя ситуацию с конкурсами в Казахстане, мы сталкиваемся с тем, что вся литература, посвященная музыкальным конкурсам, в основном, ограничивается описанием проведения конкурсных процедур, положением конкурса и перечислением имен лауреатов. Недостаточно внимания уделяется анализу того, насколько важно участие в конкурсах для профессиональных вокалистов, какое значение в творчестве они имеют.

Цель статьи дать наиболее полное представление о ценности и значимости участия в республиканских и международных конкурсах, рассказать какие изменения в карьере они приносят, на примере творчества Желтыргужева Азамата и Малик Азата.

Конкретные примеры музыкальных состязаний показывают, что само существование музыкальных конкурсов, их формат и содержание отражают мировоззренческие позиции того или иного общества. Музыкальные конкурсы могут нести и развлекательный характер, который проявляется в зависимости от социального запроса. Доказано, что глобальные изменения в мировой культуре способствовали модернизации музыкальных конкурсов и их контента.

Важно отметить, что на сегодняшний день литература, посвященная изучению такого распространённого явления в современном исполнительстве как музыкальные конкурсы, крайне малочисленна. Одной из причин недостаточной изученности музыкальных конкурсов, в том, что их рассмотрение нуждается в применении комплексного подхода. Поскольку конкурсы принято рассматривать как проявление социокультурного института, это явление прежде рассматривалось с культурологических и социологических позиций и представляло интерес, в основном, с точки зрения, актуализации личности участника конкурса. Недостаточно внимания уделяется другим составляющим музыкального конкурса, которые могли бы показать его роль в музыкальной культуре.

Рассмотрим один из ведущих конкурсов, проводимых в Казахстане, конкурс Бибигуль Тулегеновой. Важной характеристикой Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой стало признание равной ценности каждого участника конкурса, как члена музыкального сообщества, что проявляется в демократическом характере конкурса. Самим фактом появления такого художественного явления напрямую связано с личностью самой Б. Тулегеновой. Конкурс проводится раз в два года. По словам

Бибигуль Тулегеновой «проводить конкурс ежегодно нельзя, ведь и вокалистам, и ей самой и всей команде организаторов необходимо время для тщательной подготовки» [1]. Международный конкурс направлен на поддержку и выявление талантов, на поддержку и развитие сложившихся традиций казахстанской исполнительской культуры.

Предполагается, что участником конкурса способен стать каждый вокалист, вне зависимости от социального статуса, национальности, если соблюдены требования конкурса. Более того, даже наличие заранее установленной программы конкурса, также делают его демократичным. У потенциального участника конкурса есть время основательно подготовить свою программу и показать свою интерпретацию произведения членам жюри.

Несмотря на изобилие конкурсов, конкурс Бибигуль Тулегеновой сохраняет свой статус и предъявляет высокие требования к профессионализму участников. Конкурс имеет высокие требования и, как результат, предлагает большие возможности для победителей – проявить себя, обменяться опытом, открыть путь на большую сцену. Для участия в конкурсе со всех уголков Казахстана, стран ближнего и дальнего зарубежья съезжаются молодые вокалисты оперного искусства.

Выступления конкурсантов оценивает авторитетное и профессиональное жюри. Председателем жюри конкурса с момента его основания и по сей день является сама Бибигуль Ахметовна – народная артистка СССР и Казахстана, Герой Социалистического труда, академик, лауреат Государственных премий СССР и Казахстана.

Бибигуль Ахметовна уделяет внимание поддержке талантливых оперных певцов не только из Казахстана, но и со всего мира. Главная особенность конкурса в том, что каждый участник не просто может выступить и побороться за призы, но и получает творческий анализ своего выступления и рекомендации от авторитетных членов международного жюри.

Так членами жюри XI Международного конкурса Бибигуль Тулегеновой, проходившего в столице, стали:

Бибигуль Ахметовна Тулегенова – Народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий СССР и Казахстана, академик, председатель жюри.

Тимур Урманчиев – Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор Казахского Национального университета искусств, художественный руководитель РГКП «Казахконцерт», художественный руководитель Международной оперной Академии «Астана Опера», Кавалер ордена «Құрмет».

Тамара Новиченко – Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Санкт-Петербургской консерватории.

Ирена Милькявичюте – Народная артистка Литовской ССР, Лауреат Литовской национальной премии в области культуры и искусства, профессор Литовской музыкально-театральной академии.

Анатолий Гусев – профессор Музыкальной Академии на Форо Бонапарт, заведующий секцией камерного пения в Академии им.Г.Доницетти.

Дамир Басыров – Лауреат государственной премии, солист Пражской оперы, Народный артист Республики Коми, лауреат Государственной медали за выдающийся вклад в культуру Российской Федерации.

Рамиз Усманов – Народный артист Республики Узбекистан, солист государственного академического Большого театр им.А.Навои, лауреат международных конкурсов.

Раиса Рузавина – Заслуженный работник культуры Российской Федерации, ответственный секретарь конкурса.

Гузель Тулегенова – Заслуженный деятель Республики Казахстан, Президент Общественного фонда «Общественный национальный фонд культуры «Мирас»», автор проекта.

Оглядываясь назад, Бибигуль Ахметовна с гордостью отмечает, что все участники конкурса прошлых лет с успехом работают в европейских оперных театрах, выигрывают другие конкурсы и не забывают поделиться с ней радостными новостями, присылают видео выступлений и благодарят Народную артистку за то, что она продолжает поддерживать конкурс своего имени.

Талгат Мусабаев – Обладатель I Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Наталья Мизюк – Обладатель II Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Альфия Каримова – Обладатель III Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Азамат Желтыргузов – Обладатель IV Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Сундет Байгожин – Обладатель V Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Рамиз Усманов – Обладатель VI Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Светлана Курышева – Обладатель VII Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Расул Жармагамбетов – Обладатель VIII Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Батжаргал Баярсайхан – Обладатель IX Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Оресто Козимо – Обладатель X Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Динмухаммед Кошкинбаев – Обладатель XI Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой.

Сегодня Сундет Байгожин, Медет Чотобаев и Наталья Мизюк, лауреаты конкурсов прошлых лет из Казахстана, завоевали место на отечественной и зарубежной театральной сцене и являются желанными гостями на крупных оперных сценах Италии, Франции, Швейцарии, Австрии. Потому что участие в конкурсе вдохновляет вокалистов на новые свершения, а советы членов жюри – выдающихся профессионалов со всего мира помогают достичь задуманного, что-то поменять в своей манере пения или отработать пробелы.

Победитель VI Международного конкурса вокалистов Бибигуль Тулегеновой – Рамиз Усманов из Узбекистана, в 2021 году вошел в состав жюри. Его карьера после конкурса пошла вверх, сегодня он солист Государственного академического Большого театра имени Навои и Народный артист Узбекистана.

Азат Малик – молодой, талантливый вокалист из Казахстана, Лауреат Государственной молодежной премии «Дарын», Магистр искусствоведческих наук КазНУИ, Магистр Оперного Искусства Венгерской Национальной Академии музыки им.Ференца Листа, лауреат республиканских и международных конкурсов любезно поделился своим опытом. Со слов Азата: «Прежде всего конкурс – это шанс, новые возможности для участника. В жюри сидят крупные представители оперного мира: директора театров и агенты- импресарио. Председатель жюри сама Ева Мартон. Благодаря конкурсу у меня подписаны контракты с Венгерским Национальным Оперным театром, Национальным Концертным залом «Мүра», приглашения на оперные фестивали. Поэтому конкурсы такого масштаба, где принимают участие представители более 10 стран, это заявление о себе миру!»

Так же в ходе написания данной статьи была проведена беседа в форме интервью с Заслуженным деятелем Республики Казахстан, лауреатом фонда Первого Президента Республики Казахстан – Лидера Нации, лауреатом Государственной молодежной премии «Дарын» РК, лауреатом Международной премии «Содружество дебютов», профессором кафедры «Вокальное искусство» Казахского Национального университета искусств, академиком Европейской Академии Естественных наук, лауреатом республиканских и международных конкурсов – Азаматом Желтыргузовым.

- Как повлияло участие в конкурсах на ваше творчество?

- Участие в различных республиканских и международных конкурсах повлияло на мое творчество исключительно с положительной стороны. Конкурсы помогают раскрепощаться, быть увереннее, держаться на сцене.

- Как вы думаете, обязательно ли участвовать молодым певцам в конкурсах?

- Конкурсы следует выбирать по возрасту и по силам, если например, певец еще совсем молодой и неокрепший, не следует выбирать для него

конкурс, где участвуют уже профессиональные исполнители. Конкурсы бывают разного типа: одно-турные, двух-турные и разного направления: песенные, посвященные композитору или артисту. Студентам, еще обучающимся, не стоит участвовать в крупных конкурсах, а если же это уже сформировавшийся певец, с хорошей сделанной программой то можно попытаться свое счастье и поучаствовать. Но, участие в конкурсах – это всегда решение самого певца, его воля. Есть певцы мировые, известные которые никогда не участвовали в конкурсах, при этом работают в театрах и в других концертных организациях. Но для меня лично, конкурсы – это состязания, соревнования, получение призовых мест, как бы указывает движение в верном направлении, развитие и хорошую певческую форму. А если я не получал призовые места, то считал что нужно работать дальше над собой, именно над собой, не сравнивая себя с кем-либо. Если не получил премию, не прошел тур – значит проблема в самом исполнителе.

Подытожив все можно сделать вывод, что участие в конкурсах открывают большие возможности для певцов и открывают новые двери, помогают формировать свой уникальный творческий мир, узнать много нового. Международные конкурсы могут быть единственным способом заявить о себе перед ведущими специалистами вашего вида исполнительского искусства. У вас будет возможность пообщаться с членами высокопрофессионального жюри, пройти у них мастер-класс и получить индивидуальные рекомендации, лично произвести на них впечатление своей страстью и решимостью развивать свой талант, и тем самым приблизиться к достижению ваших образовательных и профессиональных целей.

Это испытание своих возможностей, силы характера, способностей и, что очень важно, практическая самореализация и самооценка. Ведь все, кто решается участвовать в конкурсе, уже победители. В конкурсах не просто участвуют, в них добывают ресурс на дальнейший личностный рост и развитие своего мастерства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Assel Bolatkyzy/ Бибигуль Тулегенова: Мы даем старт молодым певцам в творческую жизнь. <https://qamshy.kz/article/54499-bibigul-tulegenova-my-daem-start-molodym-pevtsam-v-tvorcheskuyu-dgizn>.

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО САУЛЕ ТУЯКОВОЙ

Мұхамеджан А.Б., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство. АВАК»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

В творческом багаже Сауле Туяковой произведения разных жанров, среди которых важное место занимают произведения для альтя. По словам доктора искусствоведения, Даны Жумабековой, «Туякова Сауле Токтасыновна является ведущим педагогом по классу альтя, композитором-современником, которая внесла определенный вклад в развитие камерно-инструментальной музыки Казахстана» [1, с. 46].

Соната для альтя и фортепиано Сауле Туяковой отличается ярким, тематизмом и разнообразием средств выражения. К данному жанру камерно-инструментальной музыки композитор обратилась в годы учебы в Алматинской консерватории (1992 г.), в классе композиции профессора Анатолия Бычкова, на третьем курсе¹⁰.

Впервые Сонату для альтя и фортепиано молодого композитора исполнила артистка Государственного симфонического оркестра Алматы Эльвира Коврижных на кафедральном концерте. Сочинение было посвящено ведущему альтисту, педагогу композитора Я. Фудиману¹¹. Яков Иосифович Фудиман консультировал Сауле Туякову при написании сонаты, давал ценные советы. Еще до поступления в класс композиции А. Бычкова, Фудиман всячески поддерживал композиторское дарование своей ученицы. Как пишет Дана Жумабекова: «Яков Иосифович с огромным удовольствием помогал редактировать сольную партию в *Пьесе для альтя и фортепиано* (1983), где была расширена каденция. Детальная работа привела к достижению гибкой и естественной передачи тематического материала, раскрытию тембровых и технологических возможностей инструмента» [1, с. 47].

Соната была еще раз переработана автором в зрелый период (2022 г.). Сделана вторая редакция произведения через тридцать лет после его первого исполнения.

Соната одночастна. По словам автора, «это было условие моего преподавателя Анатолия Владимировича Бычкова. Профессор дал мне задание воплотить образ в рамках развернутой сонатной формы».

Форма сонаты – сонатное Allegro с неполной репризой. Драматургическое развитие произведения наполнено контрастными сопоставлениями образов. Каждое проведение нового раздела оформлено в сменяющуюся тональность, ритм и фактуру. При этом, композитор с мастерством объединил все развитие в единое целое.

Открывается сочинение небольшим, 2-х тактовым фортепианным вступлением. Партия фортепиано построена на равномерной поступи акцентированных октавных ходов в басу и мелодического движения в верхнем голосе. На фоне настойчивого и целеустремленного движения фортепиано, на *p* вступает главная партия у альтя на струне G. Изломанная

¹⁰ Через три года, в 1990 году, С. Туякова продолжила обучение в АГК имени Курмангазы, но уже на кафедре композиции у профессора, народного артиста РК А.В. Бычкова.

¹¹ После окончания в 1981 году с отличием Республиканской казахской специализированной музыкальной школы имени А. Жубанова С. Туякова поступает в Алма-Атинскую государственную консерваторию имени Курмангазы в класс профессора Я.И. Фудимана.

мелодическая линия альта насыщена хроматическими интонациями. В исполнительском плане альт вступает в своей тембрально-комфортной тесситуре, тем самым демонстрируя звучание и презентацию богатого звука альта. Напряженность звучания усилена диссонансами и нетерцовыми структурами в вертикали.

Взаимодействие партий фортепиано и альта в сонате строится по принципу диалога, сообщающему интенсивность и действенность музыкальному развитию. Создается атмосфера активного, решительного действия.

Тема главной партии сонаты (до минор) наполнена наступательной энергией и одновременно наделена философско-драматическими чертами. По словам автора сонаты «в основе образа размышление о смысле жизни, о предназначении композитора» [23].

После изложения темы в пропосте, она зеркально имитируется в респосте. Возникает эффект вопроса и ответа.

Пример 1. Главная партия



Говоря о структуре главной партии, можно отметить ее неквадратность и развивающий тип тематизма. Второй раздел главной партии – вторая фаза развития образа. Композитор применяет полифонические приемы развития, при этом музыкальная ткань также насыщена секвенционным развитием основного мотива.

Тематизм, представленный во втором предложении отличается сложностью. Интенсивное развитие осуществляется посредством обогащения и усложнения музыкальной фактуры.

В партии фортепиано фактура насыщена октавными ходами, которые вначале звучат в равномерной поступи, а затем мы слышим эти октавы в

мелодическом проведении. Усложняется ритмический рисунок, представленный синкопами.

Соната интересна в плане гармонического развития. 2 и 5 низкая ступень выступает в главной партии как основа функциональности. Строгая, внутренне наполненная музыка главной партии, остинатность в партии фортепиано вызывает ассоциации с органными прелюдиями И. Баха.

С наступлением Связующей партии (Agitato) в драматургическом развитии наступает поворот. Наступательная энергия сменяется лирикой. Связующая партия подготавливает вступление побочной партии. Для нее характерно обильное использование триолей в обеих партиях.

Пример 2. Связующая партия

3

Agitato

The musical score for the connecting section (Agitato) is presented in two systems. The first system shows the beginning of the section in 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both heavily accented with triplets. The tempo is marked 'Agitato' and the dynamics include 'mf'. The second system shows the continuation of the section, with the melody in the right hand and the bass line in the left hand, both heavily accented with triplets. The tempo is marked 'Agitato' and the dynamics include 'mf'.

Соната наполнена внутренними контрастами. Нежная тема альты, звучащая на фоне остинатно звучащих аккордов в партии фортепиано, переключает наше внимание от философско-драматических образов в сферу созерцательной лирики. Мелодия альты основана на целотоновых тетрахордах. В дальнейшем эта тема будет использована композитором в балете «Сакская баллада»: в сцене «Танец девушек с кувшином». Побочная партия звучит в Фа мажоре с высокой 4 ступенью. Смена размера (6/8), синкопированный ритм, звучащие кластеры вносят контраст в развитие тематизма.

Пример 3. Побочная партия



Разработка следует классическим приёмам мотивного развития основных тем произведения. В разделе происходит интенсивное развитие образной сферы Главной партии. Основное движение происходит шестнадцатыми, сменяется характер тематизма, движение фигурационного типа. Движение октавными ходами, аккордами вытеснили лирические мелодические линии.

Интересен эпизод, где в партии альты идут арпеджированные всплески – имитация арфового звучания. Заключительный раздел разработки проводит мотив побочной партии в вариантном проведении.

Реприза (*Espressive*) включает в себя главную партию в основной тональности, однако не в полном повторении.

Завершает сочинение яркая виртуозная каденция – монолог альты. «Начиная с эпохи барокко каденцией называли виртуозное соло в вокальной или инструментальной музыке. Каденция предназначалась для выявления исполнительского мастерства солиста и содержала наибольшие технические трудности, зачастую представляя собой самое яркое место в сольной партии» [1, с.32]. В сонате каденция построена на материале связующей партии: движения фигурационного типа и триоли заимствованы из связующей партии. Раздел воспринимается как выразительное послесловие, кульминация всего произведения. В заключении сонаты звучат утверждающие, торжественные аккорды.

Будучи профессиональным альтистом, С. Туякова хорошо знает природу инструмента. В сонате композитор со всем разнообразием раскрывает выразительные и виртуозные возможности альты. Соната для альты и фортепиано технически сложное произведение. По словам автора, «произведение может исполнить только хорошо подготовленный, зрелый альтист. Исполнение ряда виртуозно-технических элементов и передача разнообразных тембровых красок требует профессионального владения приемами звукоизвлечения. Это триольные, арпеджированные эпизоды, игра на нижних струнах, игра через

струну, группа аккордов на пицicato и сочетание пунктирного ритма с триолями.

К примеру, эпизод в разработке у альты построен на аккордах, исполняемых на 4-х струнах и восходящим движением двойными нотами, что представляет технические сложности.

Соната не была издана, из-за чего практически не исполнялась. Произведение яркое в образном развитии и интересное в техническом плане. Введение в педагогический и концертный репертуар Сонаты для альты и фортепиано Сауле Туяковой значительно расширило бы альтовый репертуарный список казахстанских исполнителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жумабекова Д. Сауле Туякова – композитор и педагог // Музыковедение. № 6. 2017. – С.46-50.
2. Скороходов В. Сольная каденция – важный элемент музыкального произведения, или Что нужно знать о сольной каденции (из опыта работы в классе кларнета) // Вопросы этномузыкологии, истории и теории музыки в современных научных исследованиях. // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 43. – Минск, 2018. – С.30-38.

МУСЛИМ АУБАКИРОВ – ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР

Каймульдинова А.А., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство. Скрипка»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Исполнителя из Атырау, Муслима Аубакирова, друзья-музыканты и любители музыки называют «человек-оркестр». Музыкант играет на скрипке, гитаре, клавишных инструментах. В его репертуаре произведения различных направлений музыки, в том числе и джаз. Муслим Аубакиров признанный мастер импровизации. В интерпретации исполняемых им произведений чувствуется большая свобода в преподнесении композиций.

В джазе есть много «микс» жанров и все эти жанры музыкант использует в импровизации, но, по его признанию, ему ближе традиционный джаз и кантри стили. Журналист Евгений Самарин, поделившийся своими впечатлениями об очередном джазовом сэйшне, проходившем в Атырау, пишет: «в кульминационный момент на сцене появился известный многим Муслим Аубакиров, прозванный среди местных музыкантов «человек-оркестр». В хорошем смысле этого слова. Дело в том, что Муслим действительно многогранен в музыке и может виртуозно музицировать и на гитаре, и на клавишных инструментах, и на скрипке. Да и не только. Ворвавшись в мелодию гитарными нотами, Муслим в очередной раз доказал своё мастерское умение игры» [1].



Муслим Аубакиров во время джазового концерта квартета Ари Роланда, в Атырау (Фотография взята со статьи Сулейменовой Л. В субботу здесь играли джаз. Ак жайық // <https://azh.kz/ru/news/view/4557>)

Муслим родился и вырос в городе Атырау. Любовь к музыке он впитал от родителей. Его отец на протяжении всей жизни пел народные песни, сопровождая себя на домбре. По словам музыканта, «у отца был прекрасный голос, который можно было сравнить с голосом Амре Кашаубаева». Мама тоже обладала музыкальным слухом и часто подпевала своему мужу. «В годы моего детства «люди часто ходили к друг другу в гости, а в этих посиделках всегда звучали народные песни «Тілеу-кабак», «Айнамкөз» и другие. На меня, маленького ребенка эти народные песни оказали большое влияние» [2].

В 7 лет Муслима отдали в общеобразовательную школу, которая находилась в поселке Жұмыскер недалеко от Атырау. В детские годы будущий музыкант познакомился с зарубежной рок музыкой. Летом, после окончания первого класса, родители отправили его в пионерский детский лагерь, где через репродуктор ставили песни американской группы «Creedence» (вокалист Джон Фогерти). Именно в те годы появились первые ростки любви к зарубежной культуре. Гитарой Муслим увлекся в четвертом классе. Тогда в Атырау не было профессиональных учителей и ему приходилось выучивать по аккорду у каждого, кого видел с гитарой. «Можно сказать, я всему научился самостоятельно, как бы сложно это не было» [2].

Вспоминая школьные годы, Муслим рассказывал: «в седьмом классе мы для девочек устроили первую вечеринку на 8 Марта. План был такой: сперва покушаем, а потом потанцуем. И как только уселись за стол, свет надолго отключили. Все, прощай, вечеринка. Я быстро слетал домой, взял гитару, и запел: «То ли еще будет...», «Яростный строй отряд», «Колеса диктуют вагонные». Меня все подхватили, а некоторые стали танцевать. Так, без электричества мы здорово посидели, а мой авторитет вырос в глазах одноклассников. Я стал звездой в школе, и как только какое-нибудь школьное мероприятие, со всех сторон «Муся, неси гитару», и так по сей день» [3].

После окончания 8 класса, по наставлению старших братьев, в 15 лет, Муслим без музыкальной подготовки поступил в Атырауское музыкальное училище на подготовительное отделение по специальности скрипка в класс преподавателя Шим Сиден Наеновича. По словам Муслима Аубакирова, «абитуриентов, поступающих в музыкальное училище в класс скрипки было много, но спустя некоторое время студентов, обучающихся на скрипке становилось меньше. Ребята начали говорить, что это сложный инструмент. В конце, я оказался единственным выпускником. Для этого инструмента нужна усидчивость и терпение» [1]. По признанию музыканта, любовь к джазу зародилась еще в студенческие годы. Обучаясь на подготовительном курсе, он начал интересоваться зарубежной эстрадной музыкой. В особенности любил слушать концерты эстонской группы «Апельсин», у которых на заставках чувствовался стиль кантри и блюграсс. На 3 курсе педагог из Алматы, которая временно заменяла его основного преподавателя, заметила у Муслима тягу к джазу и подарила ему пластинку Стефана Грапелли, которую он хранит до сегодняшнего времени. «День и ночь, слушая эту пластинку, интерес к этому жанру становился сильнее, и я перестал заниматься классическим исполнительством. Из-за этого начали ухудшаться и мои оценки на экзаменах. Шим Сиден Наенович не поддерживал мои интересы к другим жанрам музыки» [2]. Вспоминая годы учебы в колледже, Муслим Аубакиров рассказывает, что «на уроках по специальности Шим Сиден Наенович давал учить произведения Моцарта, Бетховена и т.д. Когда я оставался один, я пытался на основе оригинальных тем сделать импровизации. Был один смешной случай, когда я сдавал экзамен в конце 2 курса. На этом экзамене присутствовало 13-14 педагогов. Я исполнял Менуэт Моцарта. Сильно разволновавшись, забыл текст, начал импровизировать и не заметил, как все педагоги начали смеяться. Я как-то закончил, поклонился и ушел. После обсуждения всех студентов позвали в класс озвучить оценки. Когда очередь дошла до меня, все педагоги снова начали хохотать и сказали, что они в шоке и если бы Моцарт это услышал, он бы не узнал свое произведение, но они приятно удивлены моей импровизацией и поставили мне 3+. Тогда впервые я понял, что у меня что-то должно получиться» [2].

После окончания музыкального училища музыкант стал меньше уделять внимание игре на скрипке и увлекся освоению гитары и клавишных инструментов. Ему нравилось импровизировать на этих инструментах. Для профессиональной игры на скрипке 6 лет обучения, по словам музыканта, это совсем ничего. «Я очень жалею, что не учился в специализированных школах. Когда я выступаю, меня часто спрашивают – где я учился? Я очень стесняюсь отвечать, что учился всего лишь 6 лет» [2].

По признанию музыканта, джазовая музыка «по-особенному очень близка мне и моему самовыражению. Джаз нужно чувствовать всем сердцем и по возможности учить других людей понимать его» [2]. Первыми наставниками джазового искусства для Муслима стали иностранные

музыканты, с которыми он знакомился, выступая в отелях. Именно через них Муслим Аубакиров начал знакомиться со многими жанрами джаза: шафл, блюз, блюграсс, латинос и многое другое.

После окончания музыкального училища Муслим со своими друзьями Болатом Кахамановым и Асылбеком Бижановым создали группу «Мерей». Из интервью с Муслимом: «С 1989 года мы стали профессиональной группой и начали ездить на съемки в Алматы на передачу «Тамаша». В те времена мы сотрудничали со многими алматинскими группами: «Досмукасан», «Аркад», «Ар клуб». Нас приглашали выступать на всякие мероприятия, презентации, вечеринки. Так же, начали поступать много предложений из Алматы, предлагали переехать туда и даже в Москву. Как раз в эти годы был пик популярности группы А-студии. В конце 1989 года из Москвы приехала группа «Мираж». На одном мероприятии мы познакомились с их менеджером и нас пригласили в Москву сказав, что мы будем как А-Студия. Но, к сожалению, мы не смогли договориться, и наша поездка не состоялась. Иногда, вспоминая такие моменты, я жалею, что не удержал возможность вовремя» [2].

Сегодня Муслим продолжает участвовать в концертах. В его репертуаре эстрадная музыка разных стилей. Талантливый музыкант, живущий в Атырау известен не только казахстанскому слушателю, но и зарубежным музыкантам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Самарин Е. Мысли свободно, мысли музыкой. Прикаспийская коммуна // <https://pricom.kz/>
2. Интервью с Муслимом Аубакировым от 09.04.2022 г. Беседу провела Ардак Каймульдинова
3. Куанышева М. Муслим, неси гитару. Прикаспийская коммуна // <https://pricom.kz/obshhestvo/chudesnyie-shkolnyie-godyi.html>.

ЖАМИЛЯ СЕРКЕБАЕВА И СКРИПИЧНОЕ ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО

**Каймульдинова А.А., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство. Скрипка»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.**

Популярная скрипачка Жамиля Серкебаева известна казахстанскому и зарубежному слушателю как исполнительница разных стилей. Это

классическая и народная музыка, исполняемая в современной аранжировке, также поп, рок и кантри. Есть в репертуаре Жамили Серкебаевой и джазовая музыка.

Чувство жанра, особого джазового ритма, стиля, манерности сформировались в ней еще с детства. В ее доме джаз звучал часто. Папа Жамили, дирижер Мурат Серкебаев, любил джаз и приобретал грампластинки Э. Фицджеральд, Ф. Синатра, И. Вайнштейна, разных джазовых бигбендов и мейнстримов.

В числе любимых джазовых скрипачей, с искусством которых Жамиля познакомилась в ранние годы, Стефан Граппелли, Жан-Люк Понти, Давид Голощекин. На вопрос о любимых джазовых скрипачах Жамиля Серкебаева отвечает: «В первую очередь это, конечно, Стефан Граппелли, которого я много слушала и слушаю до сих пор. Его простота, доступность, в то же время особая непринужденная штриховая техника восхищает меня. Так же французский джазовый скрипач Жан-Люк Понти. Из российских скрипачей Давид Голощекин. Сейчас много современных джазовых скрипачей, исполнителей. Их нужно снимать и слушать» [1].

От классических произведений к игре джаза скрипачка перешла во время учебы в Алматинской консерватории на 4-5 курсах. В те годы Жамиля начала работать в оркестре отца на радиотелевидение¹². Там же базировался эстрадно-симфонический оркестр под руководством Эдуарда Богушевского. Композитор написал для этого состава пару джазовых пьес для скрипки соло и биг-бэнда. Исполнители были классическими, всегда исполняющие только классику. Никто не решался сыграть джаз. Тогда Э. Богушевский посоветовался с Муратом Серкебаевым и было решено предложить исполнение джазовых композиций Жамиле. «Отец принес ноты. Увидев их, я была приятно удивлена. Начала заниматься и поняла, что мне очень нравится. На скрипке нужно было делать прием свинг, я пробовала и, возможно, методом чувства, который был заложен еще в детстве, стала понимать, как это нужно играть не по-классически. Импровизация была уже написана и я выучила эти две пьесы. Так, я впервые вышла на сцену в филармоническом концертном как солистка с биг-бэндом под руководством Эдуарда Богушевского. Мое выступление было удивительно и необычно. Концерт состоялся из разных джазовых солистов и джазовая скрипка в моем лице. С тех пор я начала играть джаз и развиваться дальше. Меня стали приглашать на разные и интересные мероприятия, в том числе, в посольства разных стран. Я увлеклась, больше начала практиковать именно джазовый стиль игры на скрипке и искать новые приемы, больше слушая музыку именно в этом ключе, манере. Ведь техника игры, штриховая техника, приемы были совсем другие, нежели в классике» [1].

¹² На протяжении вот уже более десяти лет она является солисткой концертного оркестра Акима города Алматы под управлением Мурата Серкебаева и оркестра Министерства обороны РК.

Первыми джазовыми произведениями в репертуаре Жамили Серкебаевой были: «Cheek to Cheek» И. Берлинга, «Unforgettable» Нэт Кинг Коула, «Buonasera signorina», «Boogie Woogie» Каунт Бейси; песни из репертуара Эллы Фицджеральд и Стиви Уандера, переложенные для скрипки; композиции из репертуара Стефана Граппелли; произведения для скрипки Артура Оренбургского в жанрах блюз, самбо и баллады. Попурри из французских известных тем, переложенных для биг-бэнд, какое-то время были «визитной карточкой» скрипачки. Играет Жамиля и казахские народные песни в джазовой обработке. Это «Камажай» в обработке Артура Оренбургского, «Саржайляу», «Косалка», «Сарыарка», «Кусни-Корлан», композиция «Козимнин карасы» в джазовом стиле. В репертуаре Жамили есть своя полуторочасовая программная группа, где казахские песенные материалы смешиваются с джазовым стилем. В таком же ключе сделан творческий проект с Едилем Кусаиновым. То, что перечислено выше, это лишь малая часть того, что играет скрипачка.

По словам Гульмиры Мусагуловой: «Становлению личности, формированию музыканта активно способствовало серьезное, профессиональное образование и неустанная работа над творческим амплуа» [2, с. 5]. «Чтобы играть джаз на скрипке, по словам Жамили Серкебаевой, нужно знать, во-первых, основы классической музыки, каноны, определенные правила, теорию, гармонию, сольфеджио. Джазом нужно начинать заниматься несколько позже. Определенный жанр, я думаю, нужно выбирать после школы или консерватории, когда уже обладаешь инструментом. Даже если не играешь, джаз нужно слушать и любить его с самого раннего периода [1]».

Приведем отрывок из интервью с Жамилей Серкебаевой.

В исполнительской скрипичной джазовой технике есть особенности, отличающиеся от академического искусства. Как Вы освоили джазовую технику? У кого учились этому искусству?

Как я уже говорила выше, это немножко другая техника игры. Основой, конечно, является свинг. Это определенная манера, база, штрих джазовой скрипичной школы. Хочу напомнить, что я нигде и ни у кого не училась джазу. Это было вложено в меня с детства, много слушала, училась только на записях, учила импровизации. Дальше это практика, начала общаться с джазовыми музыкантами малых составов. Вместе с ними исполнять произведения, импровизировать. Штриховая техника несколько другая. Она может быть более жесткой, по сравнению с классической музыкой или наоборот, поверхностной. Поэтому, учила я все самостоятельно. Дальше начали писать музыку и авторские произведения уже для меня. Потому что, некоторые композиторы хотели создать что-то неординарное, не похожее на классику. Джаз, поп, рок и фанк я исполняю уже много лет. И зная, что у меня есть большой опыт и практика, композиторы сами предлагают мне играть произведения такого рода.

Какой стиль джазовой музыки Вам ближе всего?

Как основа, мне, в первую очередь, ближе блюз. Так, как ему присуще смешение европейской и африканской культур, медленность, лирика. По моим наблюдениям, можно сказать, присутствует некий романтизм, где можно показать свою страсть, музыкальность. А началом всего был «свинг». Свинговый ритм был основой моей игры. Ну и, конечно, больше всего привлекает меня фанк. Я его стала не сразу играть, но он считается моим любимым пребыванием в джазе. Потому что, фанк более современен и находится между поп музыкой и джазом. Изначально, он был основан на коротких фразах. Слушая его, ты невольно пританцовываешь, и это очень привлекает слушателя. В моем репертуаре я больше тяготею к фанку и прошу композиторов, музыкантов и исполнителей, которые пишут мне музыку, использовать именно этот стиль. Он близок мне характеру, поведению на сцене, подходит моей подаче, штриховой технике и напористости.

Можно ли сказать, что джазовое искусство не столь популярно в Казахстане, в отличии от других современных течений? Ведь джаз не самое ротируемое музыкальными каналами и радиостанциями направление в нашей республике.

Передаю большой привет нашим радиотелевизионным каналам, которые не воспринимает эту музыку и не популяризируют. И это очень плохо и,наверное, говорит об их ограниченности, непонимании, что это потрясающая музыка, что это особый пласт в мировой культуре. У нас телевизионные каналы увлекаются все-таки самодеятельной музыкой. Это факт, боль всех музыкантов. Сейчас есть очень много течений, и, как мне кажется, проплачивают самодеятельных музыкантов, чтобы наш народ не развивался, чтобы интеллигентные и образованные люди себя некомфортно чувствовали. У меня такие взгляды на это. Поэтому телевидение и радио не поддерживают хороших профессионалов-музыкантов. Вы и классику особо не найдете на наших каналах. Также и джаз. Это очень плохо.

Жамиля Серкебаева активная участница фестивалей: принимала участие в «Нью-Йорском джазовом фестивале», фестивале в Монте-Карло, в «Парижском джаз-рок фестивале», Международном фестивале в Азербайджане, различных Международных фестивалей в республиках центральноазиатского региона, а также, проводимых в Казахстане. Жамиля Серкебаева – член джазовой ассоциации в США. Сотрудничает со многими музыкантами, также различными биг-бэндами.

«Выступления на всевозможных джаз, рок, поп фестивалях, конкурсах, обмен опытом с зарубежными коллегами, несомненно сыграли положительную роль в освоении нового направления в музыкальном искусстве» [2, с.6].

В ее альбомах «Я приду в твое сердце» и «Берега моей любви» представлены композиции, выдержанные в разных стилях и направлениях. Жамиля Серкебаева демонстрирует техническое мастерство и блестящее владение искусством импровизации.

Обширна география ее гастролей: США, Франция, Испания, Бельгия, Венгрия, Румыния, Монако, Сингапур, Россия.

К сожалению, скрипичное джазовое искусство пока не столь распространено у нас в республике и Жамиля Серкебаева, на сегодняшний день, единственная, яркая исполнительница джаза. По словам джазового музыканта Муслима Аубакирова, «если сосчитать количество струнников, которые интересуются джазом, они не достигнут даже пальцев одной руки. Можно сказать, скрипичного джазового направления, как такового, в Казахстане нет. Если бы в консерватории был факультет джазового исполнительства, я бы обязательно продолжил обучение, но, к сожалению, таких педагогов у нас пока нет. Жамиля, думаю, единственная скрипачка в Казахстане, которая играет джаз. Стиль Жамили – виртуозное владение скрипичной техникой, свобода импровизации, тонкий благородный звук, сценическое обаяние и художественный темперамент» [3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Интервью с Жамилей Серкебаевой от 17.04.2022. Беседу провела Ардак Каймульдинова.
2. Мусагулова Г.Ж. Эстрадное музыкальное искусство Казахстана в аспекте культурной жизни Республики // Очерктер. Қазақстанның Тәуелсіздік жылдарындағы музыкалық өнері. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – 288 б.
3. Интервью с Муслимом Аубакировым от 09.04.2022 г. Беседу провела Ардак Каймульдинова

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ВЛАДИМИРА МАНЯКИНА «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА КАЗАХСТАНА

Кенжина Л.Е., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ
Досанова А.А.*

Интерес казахстанских композиторов XX века к камерно-инструментальному жанру как к одному из важнейших жанров в музыкальной культуре был весьма обширный. Создавая обработки казахских песен и кюев, композиторы хотели передать все традиции и обычаи казахского народа в музыке.

За небольшой промежуток времени, казахстанская фортепианная музыка стала одним из ярких явлений прошлого столетия. Композиторы сочиняют концерты, этюды, пьесы, прелюдии и многое другое. Одним из немногих таких жанров является фортепианные циклы. Особое место в фортепианной музыке, занимают детские циклы. «Сочиняя пьесы для детей,

композиторы понимали, что невозможно развернуть перед растущим человеком ценности взрослого мира, небрежно относясь к ценностям детства» [1]. Сейчас, детские альбомы стали одним из популярных жанров в отечественной музыке. Исходя из этого, композиторы предлагают окунуться в мир детства через музыку.

Фортепианное творчество композиторов Казахстана, имеет глубокую национальную основу Основоположниками и основателями композиторской школы являются – А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, М. Тулебаев, Б. Байкадамов, которые внесли огромный вклад в развитии фортепианного творчества в 1920-ые годы.

Жанр фортепианного цикла в Казахстане был и есть востребован в каждое время. С начала XX века по сей день было создано множество циклов для фортепиано. Первыми кто начал сочинять в данном жанре были А.Жубанов – «Казахские танцы» и «Таджикские танцы», Е.Брусиловский - цикл 15 пьес для юношества, Л. Хамиди - Танцы для фортепиано: уйгурские, татарские, киргизские, таджикские, узбекские, «Казахские песни в форме миниатюр для фортепиано» А.Затаевича.

Продолжая наследие своих предшественников сочиняли такие композиторы как Г. Жубанова - цикл «Миражи», три прелюдии «ЕВА» и «Четыре прелюдии», детские циклы А.Исаковой, Н.Газизова, сюиты для фортепиано Г.Гризбила, К.Кумысбекова, И.Масимова, фортепианные циклы для детей В.Новикова.

К концу XX века продолжают традиции композиторской школы композиторы М.Романова-Останькович – цикл фортепианных миниатюр «Пушкинские строки», циклы Б.Кыдырбек и многих других.

На современном этапе к жанру фортепианного цикла прибегают такие композиторы как Д.Останькович, Л.Жуманова, А.Раимкулова, В.Манякин.

Если веком ранее, отечественные композиторы обращались к танцам, песням, тем самым, сочиняя циклы на народные темы, сейчас же, на современном этапе, многие композиторы сочиняют на свои собственные темы, используя свою фантазию в свободном доступе. Так, мы можем остановиться на фортепианном цикле «Детский альбом» В. Манякина.

В. И. Манякин – окончил Алма-Атинскую Государственную Консерваторию им. Курмангазы по классу фортепиано заслуженного деятеля РК, доцента Р. З. Ермекова в 1986 году. Аспирантуру Магнитогорскую государственную консерваторию (академию) им. М. Глинки в 2010 году. Помимо детских фортепианных циклов, В. И. Манякин автор двух монографий, трех учебных пособий, редактор-составитель 10 сборников научных статей [2]. Остановимся на анализе фортепианного цикла «Детский альбом».

Фортепианный цикл впервые был издан в 2021 году как учебное пособие для музыкальных школ. Цикл состоит из шести разнохарактерных пьес: «На катке», «Аквариум», «Вальс», «Колыбельная», «Канон», «Oriental melody» к которым породили воспоминания из детства самого композитора.

Каждая пьеса имеет художественные зарисовки в виде раскрасок, дабы заинтересовать юных музыкантов лучше представлять характер и художественный образ музыкального текста тем самым развивая музыкальное мышление у ребенка.

«На катке» – пьеса построена в одночастной форме, больше изобразительного характера. Веселый, шутливый характер данной пьесы обусловлен посредством техники глиссандо и стаккато. Главная тема проходит в правой руке, затем плавно переходит на октаву ниже в левую руку. Кода произведения, написанная глиссандо четко передает скользящие коньки на катке. Заканчивается пьеса на форшлаге как бы ставя точку.

«Аквариум» - данная пьеса навеяна воспоминаниями автора о рыбках которые у него были в аквариумах. Это и послужило в последствии представлению образа наблюдения за рыбками. Здесь, ярко выражены гармонические звучания от нижнего регистра до верхнего как бы создавая маленькую волну воды. Главной задачей для юного исполнителя – это слуховая ориентировка и чередование рук. Данная пьеса хорошо подойдет для того чтобы ребенок мог слышать как переходит звук из одной руки в другую используя слух. Также, большую роль в пьесе играет педаль, которую четко нужно менять два раза в такте, а где-то педаль длится до 4х тактов.

«Вальс» – написан в характерном для этого жанра в трехдольном размере. Здесь, автор предлагает окунуться в новогодний мир детства, где танец исполняется вокруг новогодней ёлки. Данный вальс, помогает детям различать по звуку аккомпанемент и тему в разных руках. Т. е дает знания о том, что аккомпанемент всегда должен быть тише основной темы. Так же, здесь важно менять педаль каждый такт используя запаздывающую педаль, написанную автором.

«Колыбельная» – данная пьеса – это знакомство исполнителя с многоголосием. Колыбельная имеет 3 голоса. Верхний голос, средний (аккомпанемент) и оstinatный ход в басу. Каждый голос не должен остаться без внимания. Верхний голос в высоком регистре имеет свой ритмический рисунок, средний голос имитирует колыбельный характер, а бас придает звукам опору. Художественный образ данной пьесы по словам автора – это «сон малыша, мечтающий зимой о теплом летнем дожде, солнечном дне, походе на пляж или на рыбалку» [2].

«Канон» – пьеса имеет разновидность ритмического рисунка, первая часть которая начинается с простого трехдольного размера, продолжает в середине пьесы пунктирный ритм (восьмая с точкой и шестнадцатая) характерный импровизационному джазовому стилю. Затем в третьей части пьесы продолжает аккордовая фактура, где обязательным является выделение верхнего голоса. Заканчивается пьеса повтором первой части, но с видоизменениями в виде украшений в мелодии. Автор выделяет здесь разнохарактерность образов, сравнивая пьесу с первым уроком после каникул.

Заканчивается цикл пьесой под названием «Oriental melody» (подражание народному) – в переводе с английского языка «восточная мелодия». Художественным образом послужил праздник весеннего равноденствия «Наурыз». В данной пьесе можно четко услышать отголоски стиля казахской музыки. Пьеса развивает координацию движения рук и пальцев у исполнителя четким нажатием на каждую клавишу. В середине пьесы можно заметить ход параллельных терций в правой руке, что достаточно сложно для детей. Данная пьеса определенно развивает мелкую технику и технику терций.

В заключении стоит подчеркнуть, что, детские фортепианные циклы В. И. Манякина интересны разнообразностью звучания, разнохарактерностью и сочетанием образов. Педагог, который включить фортепианные циклы В. И. Манякина в репертуар своих учеников, найдет и другие всевозможные образы и интерпретации пьес, которые помогут в дальнейшем развить технические приемы, а также музыкальное воображение своих воспитанников. Данные пьесы не могут остаться без внимания, ибо они имеют эмоциональное и ритмическое разнообразие.

Подытоживая изложенное, можно сказать, что современные фортепианные циклы композиторов Казахстана, однозначно обогащают педагогический и фортепианный репертуар.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шефова Елена Александровна. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: диссертация ... кандидата : 17.00.02 / Шефова Елена Александровна; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова].- Саратов, 2015
2. Фортепианный цикл «Детский альбом»: Учебное пособие. – Нур-Султан: ИП «Булатов А. Ж.», 2021. – 53 с.

ФРАНЦУЗСКАЯ АРФОВАЯ ШКОЛА XIX-XX ВЕКА

Камалова А. А., магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доцент кафедры музыковедения композиции, кандидат искусствоведения Кузбакова Г. Ж.

Арфа издавна занимала значительное место в истории французской музыки. На протяжении всей истории, для арфы писали как композиторы импрессионисты, так и авангардисты, посвящая свои сочинения крупнейшим парижским арфистам. XX век в арфовом искусстве знаменуется тенденциями, которые стали складываться в конце XIX века. Воскрешение арфы в концертном и педагогическом репертуаре, обращение к ней

профессиональных композиторов, как к сольному и ансамблевому инструменту, стало все более популярным.

В арфовой литературе и исполнительской практике французская школа арфы развивалась в конце XIX века. *Франция* стала первой страной, где эта тенденция проявилась больше всего. Арфа обосновалась в оркестровых партитурах Берлиоза, Мейербера, Обера, Сен-Санса, и др. Выпускники Парижской консерватории обладали высоким мастерством, что требовалось для исполнения произведений данных композиторов.

После разработки педальной арфы одинарного действия немецким мастером Якобом Хохбрукером в 1820 году производители арф в Париже постепенно начали совершенствовать инструмент, и во второй половине XVIII века арфа была быстро принята на вооружение как излюбленный инструмент парижских салонов. Его популярность во французской столице начала расти после 1770 года, так как это был любимый инструмент королевы Марии-Антуанетты. Эта новая арфа вызвала большое восхищение и стала любимым инструментом аристократических салонов. В салонах активно участвовали виртуозы, арфа стала любимым инструментом знатных женщин, которым служили эти музыканты. Большинство описательных салонных миниатюр для арфы, да и почти весь репертуар для арфы в XIX веке, были написаны арфистами-виртуозами, потому что многие другие композиторы и музыканты считали педальную арфу, будь то одинарного или двойного действия, «низшим» инструментом [1].

К счастью, арфисты, сочиняющие для своего инструмента, создали обширный репертуар виртуозных произведений. Благодаря расширению репертуара появились своеобразные жанры для арфы, такие как, *ноктюрн, баллада, элегия, прелюдия*. Более академические формы, такие как *соната, сюита*, полностью отошли на второй план. Поскольку композиторы в основном работали как арфисты и были музыкантами определенного положения и статуса, они были исключительно хорошо подготовлены к сочинению произведений для арфы [2].

Франсуа-Жозеф Надерман (1781-1835) основал первый класс арфы в Парижской консерватории в 1825 году, и в то время арфовая компания его семьи производила во Франции первую педальную арфу простого действия. Хотя педальная арфа двойного действия была запатентована в 1810 году Себастьяном Эраром, Надерман отказался от арфы Эрара для своего класса в пользу собственной арфы одинарного действия своей компании. Несмотря на очевидные технические преимущества педальной арфы двойного действия, арфа одинарного действия (Надермана) оставалась доминирующей арфой во Франции до конца XIX века [1].

Бельгийский арфист-виртуоз и композитор *Альфонс Хассельманс* (1845–1912) основал новый метод игры на арфе после того, как в 1884 году его назначили профессором класса арфы в Парижской консерватории. Поддерживаемая его самой любимой ученицей, вундеркиндом и

композитором Генриеттой Ренье, французская школа арфы начала процветать в начале XX века [2].

Выбор Хассельманса в консерватории для обучения студентов игре на арфе был в пользу арфы двойного действия. Это было не единственным новаторским изменением, которое он внес, чтобы заложить основу современной французской школы игры на арфе, он также произвел революцию в технике игры на арфе. Когда Хассельманс поступил в консерваторию, в классе арфы было всего два или три студента, но под его руководством он быстро вырос до двенадцати студентов. Технику игры на арфе Хассельманса продолжили передавать его знаменитые ученики: *Генриетта Ренье, Ада Сассоли, Мишеллин Кан, Марсель Турнье, Пьер Жаме, Лили Ласкин, Марсель Гранжани, Карлос Сальседо*. Важным для базового педагогического репертуара в педагогическом аспекте явились средний уровень сложности, естественное положение рук и аппликатуры, очень мелодичный характер, использование специальных техник и эффектов [3].

Данный период оказал большое влияние на музыкальное искусство Франции, так как Париж являлся эпицентром художественных и научных инноваций. И в этот же период искусство было зависимо от политических и религиозных противоречий со стороны общества. Салоны прекрасной эпохи оставались прерогативой женщин и популярным местом для обмена мыслями и представления новых произведений искусства, литературы и музыки. Арфа играла центральную роль в этих собраниях. Политическая, религиозная и культурная среда Франции на рубеже веков дает контекст для изучения важности салонных произведений для арфы, сочиненных Альфонсом Хассельмансом и Генриеттой Ренье.

Альфонс Хассельманс родился в Бельгии и не был гражданином Франции до начала XX века. Он избегал политических и религиозных споров, которые определяли большую часть жизни Г.Ренье. [5].

Среди учеников Хассельманса также важно отметить арфистов-композиторов М. Турнье, Л. Ласкин, П. Жаме и др. Их имена мена вошли в историю развития арфового исполнительского искусства Франции [4].

В начале XX века для арфы создавали лирические миниатюры салонного характера сами арфисты. Исключением стали Соната для флейты, альты и арфы и «Священные танцы» К. Дебюсси, которые являются сочинениями крупной формы, не рассчитанные на любительскую игру. Эти произведения послужили указателями путей создания музыки для арфы.

В конце XIX века во Франции для арфы писали произведения крупных форм: концерты, ансамбли (с флейтой, со струнной группой и духовым квартетом), сонаты, концертные фантазии, сюиты и вариации. Использовались новые приемы игры на арфе. Инструмент стал более выразительным, не было необходимости в ее прежней «декоративной» функции [4].

Одним из выдающихся арфистов-композиторов XX века был- Марсель Турнье. Он являлся солистом Grand Opera в Париже, профессором

Парижской консерватории, и также много концертировал. Им написаны несколько концертов и сонат для арфы, в дальнейшем занявшие прочное место в арфовом репертуаре.

Турнье написал и опубликовал свой труд по истории арфы *La harpe à travers la monde et l'écrit de la harpe* «Арфа в мире и ее стиль». Эта работа полностью отвечала своим задачам: здесь были выявлены все приемы игры на арфе, и ее стилистические приемы [2].

Немаловажную роль в становлении арфового искусства во Франции имела еще одна ученица Хассельманса- Г. Ренье. В 5 летнем возрасте она осталась под большим впечатлением от выступления Хассельманса в своём родном городе Ницца. Позже в 1885 году Ренье поступила в Парижскую консерваторию в класс профессора Хассельманса.

Вся информация об Генриетте Ренье (1875–1956) хранится в Международном архиве арфистов, расположенном в библиотеке Гарольда Б. Ли Университета Бригама Янга (штат Юта, США) [6].

Студентки-арфистки не были чем-то необычным в Парижской консерватории, но женщины, посещающие классы композиции и гармонии, были редкостью. То, что Ренье была принята в эти классы на год раньше в порядке особого исключения, еще больше выделяло ее среди коллег. Только двум известным женщинам-композиторам во Франции, Кларе Холмс и Сесиль Шаминад, удалось преодолеть гендерные барьеры; ограниченное участие женщин в этих областях заставляло Ренье неохотно показывать кому-либо свои работы, несмотря на поддержку со стороны ее профессоров Шарля Ленепве, Теодора Дюбуа и Жюля Массне [7].

В 1901 году Ренье наконец набралась смелости исполнить свои сочинения. Они имели большой успех у публики, после чего у неё появился замысел для написания Концерта с-moll. С этой программой ее приглашали выступать на престижных сценах в Ламуре. Арфа впервые была исполнена на публике в качестве сольного инструмента арфисткой-женщиной [8].

Арфа, ранее считавшаяся только салонным или оркестровым инструментом, наконец получила признание в качестве полноценного сольного инструмента [7].

Спустя сто лет данный концерт по-прежнему считается одним из основных в арфовом репертуаре. Ренье также написала небольшое количество камерных произведений, в том числе для арфы и струнных, таких как ее Скерцо-фантазия для арфы и скрипки, Трио для арфы (или фортепиано), скрипки и виолончели, а также произведения для арфы и голоса. Та часть творчества Ренье, которой больше всего не уделяется должного внимания, – это ее салонные работы, которые часто затмевают ее более крупные произведения в репертуаре для арфы.

Тем не менее, в дополнение к своим большим новаторским работам, Ренье нравилось сочинять небольшие произведения в стиле Хассельманса [8].

Несмотря на несправедливость, проявленную потерей назначений и наград, Ренье, тем не менее, стала одной из немногих публично признанных женщин-композиторов во Франции. Она внесла множество крупных произведений с новыми техниками игры в репертуар арфы и основала первый международный конкурс арфистов «Concours Renie», сама финансируя призовые места. Она также финансировала и учредила благотворительную организацию *Petite caisse pour artistes* «Помощь для художников», чтобы помогать коллегам-музыкантам во время Первой мировой войны [9].

В 1926 году она участвовала в первых радиопередачах с Эйфелевой башни и сделала несколько записей для Columbia и Odéon [9].

Ренье очень много написала современной композиций для арфы, и большинство ее произведений представляют собой сложные концертные произведения, которые исполняются до сих пор.

1946 год в Париже для арфистов ознаменован изданием *Methode complete de harpe* «Методическое пособие для арфы» Ренье в двух томах. Это наиболее полное из современных методических пособий на французском языке. Первый том был посвящен постановке; большое внимание обращено на кистевое движение, как основу легатной игры, и разработано положение о трех видах артикуляции. Второй том содержит сведения о различных приемах игры и трудности в оркестровом исполнении [10].

Хотя пьесы для салонной арфы оставались популярными до начала двадцатого века, многие музыковеды и арфисты часто отвергают эти пьесы для сегодняшних исполнителей, считая их полезными только для начинающих арфистов; тем не менее, их педагогическая и художественная ценность никогда полностью не исследовалась. На основании обсуждения отношений между Хассельмансом и Ренье и влияния его композиторского стиля на ее произведения, изучение этих характерных произведений продемонстрирует их педагогическую ценность и опровергает утверждения о том, что эти произведения больше не действительны для профессионального концентрирующего арфиста [11].

Два гениальных арфиста основали современную французскую школу игры на арфе: педальная арфа двойного действия, метод четырех пальцев и гибкое положение рук стали принципами этой техники. Сочинения А.Хассельманса и Г. Ренье оказали влияние на арфовый репертуар XX века [12].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Tournier M. “La harpe à travers le monde et l'écrit de la harpe” – Lemoine, 1959 – 199 p.
2. Hasselmans A. / Palazzani A. – Paraphrase on Hasselmans: for lever harp – Paris, 2020 – 199 p.
3. Haefner J. The Legend of Henriette Renie: Henriette Renie et la harpe – Paris, 2006 – 78 p.

4. Zingel H. J. Lexikon der Harfe – Regensburg, Laaber – Verlag, 1977 – 330 p.
5. Vauen de F. The legend of harp: H. Renie – Paris, 2002 – 99 p.
6. Zabel H. A. Grosse Methode Renie fur Harfe – Leipzig, 1965 – 145 p.
7. Zingel H. J. Lexikon der Harfe – Regensburg, Laaber – Verlag, 1977 – 330 p.
8. Батис Ж. Некрология. Музыкальный свет. №10 – Париж, 1955 – 67 с.
9. Dumur C. Longman and Broderip selection of music for the arpe ou le Forte-Piano – Paris, 1971 – 330 p.
10. Xavier M. Pièces pour Harpe – Paris, 2006 – 120 p.
11. Tournier M. “ Et letric de la harpe” – Paris, 1961 – 199 p.
12. Hasselmans A. “ The legends of harpe” –Saluzzo, 1962 – 171 p.

КОНКУРСЫ В СТАНОВЛЕНИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛИСТА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АЗАТА МАЛИКА

Алдадосова Г.А., магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.*

Казахстанское академическое вокальное искусство сегодня представлено яркими артистами-вокалистами и сложившимися традициями в музыкальном образовании. На международных конкурсах казахстанские вокалисты представляют свое мастерство, получая огромный опыт.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что в ней рассматриваются аспекты современных вокальных конкурсов и их влияние на творческую деятельность современных вокалистов Казахстана, на примере творчества Малик Азата.

Цель данной работы выявить влияние конкурсов на формирование профессиональной компетентности академического вокалиста, выявить сущность и роль музыкального конкурса в творческой деятельности современных вокалистов на примере творчества Малик Азата.

В процессе работы над данной статьей мы провели беседу с молодым и перспективным вокалистом.

Азат Малик – молодой, талантливый вокалист из Казахстана, Лауреат Государственной молодежной премии «Дарын», Магистр искусствоведческих наук КазНУИ, Магистр Оперного Искусства Венгерской Национальной Академии музыки им.Ференца Листа, лауреат республиканских и международных конкурсов любезно поделился своим опытом.

Со слов Азата: «Прежде всего, конкурс – это шанс, новые возможности для участника. Так в международном конкурсе вокалистов Евы Мартон¹³ в жюри сидят крупные представители оперного мира: директора театров и агенты – импресарио. Председатель жюри сама Ева Мартон. Благодаря конкурсу у меня подписаны контракты с Венгерским Национальным Оперным театром, Национальным Концертным залом «Мюра», приглашения на оперные фестивали. Поэтому конкурсы такого масштаба, где принимают участие представители более 10 стран, это заявление о себе миру!» [1].

В Казахстане, к сожалению, не так много конкурсов. Есть среди колледжей – Республиканский конкурс, где я занял 1 место на 32 – м по счету, международный фестиваль «Шабьт», где я стал лауреатом Гран При, который продолжается при поддержке Университета искусств и республиканская студенческая олимпиада при поддержке консерватории им.Курмангазы.

Прежде всего, конкурсы помогают исполнителю быть всегда в форме. Самые значимые в Казахстане – Международный фестиваль им.Н.Тлендиева, где я взял Гран При, Международный конкурс им.М.Тулбаева, где дважды стал обладателем Гран При, Международный конкурс Бибигуль Тулегеновой, куда съезжаются участники, как с ближнего зарубежья, так и с дальнего.

Новые знакомства, обмен опытом, мастер-классы от мастеров вокального искусства, членов жюри. Это огромный опыт, и, если повезет, то участникам может поступить предложение о дальнейшем сотрудничестве в операх или концерт-фестивалях в других странах.

Азат Малик: «Я с 2009 – го года, с начала моего обучения, так скажем вокалу в целом, по сей день принимаю участие на Международных конкурсах и проектах мирового масштаба. Повторюсь, это помогает держать себя в форме, быть в тонусе, как спортсмены. Обучению вокала нет предела. Мы всегда в поисках совершенства. И в этих поисках мне помогают конкурсы и проекты. Весомый творческий рост я получил после участия на Международном конкурсе Евы Мартон. В 2016 году стал финалистом и получил приглашение от Евы Мартон и Министра Образования Венгрии на обучение в магистратуре в старейшей Академии, основанной еще самим Ференцем Листом. На Международный фестиваль Бартока, где так же, заметив, пригласили в Оперный театр Словении. Но, к сожалению, в связи с обучением в магистратуре, не смог спеть на спектакле в опере «Отелло» Дж.Верди. Обучаясь в стенах Академии Ференца Листа, я пел в Венгерском Национальном Оперном театре. Спектакли в операх А.Понкьелли «Джоконда», В.Моцарта «Милосердие Тита», «Идоменей», Ж.Бизе «Кармен». Получил колоссальный опыт в этом сотрудничестве.

¹³ Венгерская оперная певица, драматическое сопрано. Руководитель факультета пения в Музыкальной академии Ференца Листа, с 2006 профессор пения там же. Конкурс Евы Мартон организован и проводится Академией Листа при поддержке Венгерского министерства людских ресурсов под генеральным патронатом президента страны. Председатель жюри – выдающаяся венгерская певица-сопрано Ева Мартон, а в жюри этого года – представители мирового музыкального менеджмента, певцы и вокальные педагоги.

Получив степень – Магистр Оперного искусства Венгерской Национальной Академии Музыки имени Ференца Листа, я повторно принял участие в конкурсе Евы Мартон в 2021 году, стал лауреатом и также получил приглашение на крупные проекты от концертной организации «Мюпа» Венгерского Национального Оперного театра и на спектакли в будущие сезоны.



На достигнутом останавливаться не собираюсь. Я всегда нахожусь в поисках и стараюсь брать знания касательно вокала везде, где это только возможно. На данный момент продолжаю обучение в Международной Оперной Академии Astana Opera» [1].

По утверждению Евы Мартон: «Настоящие награды – это не денежные призы, а приглашения и возможности для выступлений, которые позволят молодым певцам добиться прогресса, зарекомендовать себя перед аудиторией. А венгерская публика сможет, в свою очередь, познакомиться с дюжиной молодых исполнителей, благодаря поразительному количеству специальных наград. Это то, что действительно важно, и это то, что мне нравится больше всего!» [2].



Ева Мартон с лауреатами конкурса



Ева Мартон и Азат Малик



Лауреаты Международного конкурса Евы Мартон

Музыкальные конкурсы служат средой для сохранения традиций академического исполнительского искусства и классической музыки в целом. Несмотря на постоянные художественно-концептуальные поиски в исполнительстве, они сохраняют традиции интерпретаций. Удачно организованные конкурсы становятся знаковыми культурными событиями, привлекающими к классическому искусству новых поклонников. Кроме того, музыкальное соревнование можно рассматривать как музыкально-образовательный проект, в котором представлены традиции различных исполнительских школ.

В процессе подготовки к конкурсу у молодых музыкантов формируется определенный комплекс умений и навыков: технически свободное исполнение, слухо-интонационное чутье, глубокий анализ музыкального произведения и обоснование его интерпретации, воспроизведение художественного содержания произведения, свободное оперирование музыкально-теоретическими знаниями, овладение волнением в процессе выполнения произведения, исполнительская надежность и артистизм. Это, в свою очередь, повышает уровень профессиональной компетентности вокалиста. Помимо этого участие в международных конкурсах для молодых исполнителей «открывает дорогу» на международную арену. Это возможность показать себя миру и получить интересное предложение!

Поэтому участие в конкурсах это не только огромный опыт, но и большие возможности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Интервью с Азатом Малик от 09.04.2022 г. Беседу провела Г.Алдадосова.
2. International Eva Marton singing competition Perstntedby List Academi // <https://martoncompetition.hu/en>.

МОРИС РАВЕЛЬ «ВИСЕЛИЦА»: СОПОСТАВЛЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ XX ВЕКА (М.РАВЕЛЬ, С.РИХТЕР, А.АДЕР, Б.БЕРЕЗОВСКИЙ)

*Кулушева Г. К., магистрант 1 курса специальности «Инструментальное
исполнительство» - фортепиано*

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший
преподаватель КазНУИ, Мусаходжаева С.К.*

Вот уже более ста лет в концертных залах звучит фортепианный цикл выдающегося французского композитора Мориса Равеля «Ночной Гаспар» (1906). Количество исследований, посвященных вопросам интерпретации фортепианных сочинений М. Равеля, невелико. Поэтому такое исследование представляется ценным для формирования представлений о фортепианном искусстве XX века. В данной работе объектом изучения является вторая часть цикла – «Виселица» («Gibet»), а предметом – её исполнительские трактовки. Цель исследования состоит в том, чтобы выявить различие в стилях исполнения миниатюры Равеля разными пианистами.

Равель называл свое произведение трехчастной сюитой: первая часть – «Ундина», вторая часть – «Виселица», а третья часть – «Скарбо». Первая часть создана в характере импрессионистской музыкальной картины водной стихии, а вторая и третья части воплощают образы inferнальной романтической фантастики. Цикл вдохновлен стихотворениями в прозе А.Бертрана (1807-1841). Второй части цикла предпослана программа, которая заключена в словах поэмы А.Бертрана: «Что же такое мне слышится? Вой ветра, стоны повешенного, стрекотание кузнечика, звуки охотничьего рожка, в который трубит муха, кружение насекомых (мухи и жука-могильщика), беззвучные движения ткущего паука, колокол, а также видения виселица, повешенный, насекомые и багряный закат» [1, с.30]. Пианистические и фактурные инновации в рамках этой пьесы внесли значительный вклад в развитие и становление современного пианизма. Атмосфера таинственного ирреального видения в пьесе создается такими колористическими эффектами как преобладание нюанса *pp* и левая педаль на протяжении всего произведения («*sourdine durant toute la piece*»). Склад фактуры в «Виселице» аккордово-хоровой. Равель отказывается от всякого фигурирования и моторики. Смены двудольности и трехдольности создают

эффект «раскачивания» во времени. Из «Долины колокольных звонов» в пьесу вошел принцип фактурных наслоений различных звуковых пластов. Форма произведения – простая двухчастная с кодой.

Аудиозапись «Виселицы» в исполнении самого композитора позволяет восполнить пробел об эталонном представлении автора о драматургии произведения. Исторически ценной для современного слушателя аудиозапись 1925 года, которая наталкивает на размышления о дилемме «авторский замысел и его воплощение». У неискушенного любителя музыки возникает резонное суждение: кто может знать лучше автора, как играть данное произведение? Однако при прослушивании записи авторского исполнения возникает впечатление, что игра Равеля явно не соответствует современным представлениям о том, как нужно исполнять музыку импрессионистов. Это объясняется тем, что во времена Равеля актуальной нормой в исполнительстве была романтическая, «листовская» традиция, которая предполагала значительную меру импровизационности в исполнении, многочисленные *rubati* во фразировке и подвижность темпоритма. Во второй половине XX века исполнительские традиции изменились и музыку композиторов-импрессионистов стали исполнять с большей сдержанностью.

Темповый анализ пьесы в исполнении самого М.Равеля показывает, что композитор начинает исполнять пьесу с 78-80 М.М., затем ускоряет темп до 90-94 М.М., во втором разделе он придерживается 90 М.М. и, к концу, возвращается к 82 М.М. Мы видим динамику от медленного к быстрому и, затем, снова к медленному темпу. Автор допускал ощутимую градацию темпов при исполнении этой пьесы. По мнению Ж.Моранж, Равель не закладывает ничего потустороннего в образ этой сцены, скорее «интересуется настоящими, земными человеческими эмоциями, которые может вызывать такая незавидная смерть» [2, с.10].

Среди крупнейших исполнителей Равеля в XX веке особенно выделяется фигура С.Рихтера. Необычайно широкий репертуар пианиста охватывал сочинения от барокко до композиторов XX века. Исполнение отличалось техническим совершенством, глубоко индивидуальным подходом к произведению, чувством времени и стиля. Он играет «Виселицу» в размеренном темпе, но сохраняет относительное темповое единство на протяжении всей композиции. Начиная в темпе 72 ММ, он незначительно ускоряет его до 76 ММ в кульминационных разделах и к концу замедляет до 72 ММ. Трактовка Рихтера также вызывает фантазмагорические ассоциации. Его колокольное остинато звучит на протяжении всей пьесы неизменно ровно, не давая эмоциям исполнителя возобладать над строгостью повествования.

По нашему мнению, Рихтеру удастся предельно точно воспроизвести мрачные, пугающие образы новеллы А.Бертрана. Бесстрастное исполнение основной темы создает эффект магического гипноза, передает состояние оцепенения и атмосферу навязчивого кошмара. Рояль в трактовке Рихтера

переливается богатыми оркестровыми красками: не пропадает ни один подголосок. Соблюден идеальный баланс фактуры, при котором поют все голоса. Пианист избирает для себя методы выразительности, делающие исполнение спокойным и размеренным, внушая оцепенение и средневековый ужас своей невозмутимостью и безмятежностью. Художественно близкой к манере Рихтера является трактовка Алис Адер. Исполнители довольно последовательно выдерживают темп, не допуская значительных колебаний и сохраняя беспристрастность и объективность высказывания.

Одной из наиболее художественно интересных является трактовка французской пианистки Алис Адер (1945 г.р.). Ее можно отнести к «антиромантическому» направлению. В исполнительской практике Адер импрессионизм стал прочно ассоциироваться с живописностью, сдержанностью и скупостью в выражении чувств. Пианистка является обладателем золотой медали в конкурсе Marguerite Long Competition (1966). Репертуар Адер не обширен, но она прославилась стилистически органичными интерпретациями. «Вся моя работа направлена на те моменты, когда сложность интерпретации настолько интегрирована, что пронизана большой свободой и создает впечатление простоты» [3]. Ради большей выразительности и рельефности фразировки она зачастую намеренно брала темпы медленнее, чем необходимо.

В своей трактовке она выдерживает предельно медленный темп, начиная пьесу с 60 М.М., с 16 такта она ускоряет до 64 М.М., придерживаясь этого темпа до конца. Небольшая волна ускорения при таком медленном темпе позволяет исполнителю избежать впечатления мертвенной статичности. Композиция не теряет цельности при столь медленном темпе. Исполнитель позволяет слушателю максимально погрузиться в наслаждение волшебной-гипнотической картиной ночи. Музыкальная ткань в исполнении Адер «дышит» едва уловимыми *tubati*. В беспристрастной объективности высказывания преобладает статика, словно исполнитель пытается создать архитектурную композицию, сотканную из тумана и света, как «Руанский собор» Клода Моне.

Художественно интересной нам показалась также трактовка «Виселицы» современным русским пианистом Борисом Березовским (1969 г.р.). Он является победителем Международного конкурса П.И.Чайковского (1990 г.) и заслужил репутацию пианиста-виртуоза. Музыкант регулярно выступает в качестве солиста на концертах с известными оркестрами. Как пишут исследователи, он «с лёгкостью преодолевает толщу исполнительских штампов, общаясь с композиторами на равных, без подобострастия, но и без чванства. Березовский никогда не выпячивает своего «я», не старается любой ценой продемонстрировать виртуозность и технику (к слову сказать, поистине совершенную). Он погружает нас в мир автора – уникальный, непохожий на другие. Так играют лишь великие музыканты» [4].

В его «Виселице» ощущается необузданная энергия, которая вырывается наружу, но вновь возвращается в исходное состояние. Он

достигает драматической напряженности без вычурного нагнетания эмоций, оставаясь в рамках медленного, нерушимого движения, сдержанностью динамических оттенков (от *p* до *ppp*, причем *ppp* преобладает), подчеркнутой ремаркой *sans expression*. Борис Березовский в свойственной ему виртуозной манере играет достаточно в подвижном темпе, изредка как бы «подгоняя» особо выразительные фрагменты. Начиная пьесу в темпе 78 М.М., он незначительно ускоряет его до 80-82 М.М. в кульминационных частях, к концу замедляя до 78 М.М. Игра Березовского несколько громче и ярче, нежели исполнение Алисы Адер и самого композитора. Его штрих словно немного шире, как плотные и жирные мазки масляными красками на холсте. «Вязкая» фактура Березовского словно не дает оторваться от зрелища. В его трактовке много педали, сквозь которую пробираются подголоски, которые он так усердно показывает.

Для исследования различий в трактовке четырех пианистов нами проведен сравнительный анализ темпов при помощи метронома (*в дальнейшем мы обозначаем его ММ*). К сожалению, у нас нет в наличии более современных компьютерных технологий, которые используют западные музыковеды. В 2010 году в Берлине в Государственном институте музыкальных исследований состоялась конференция, посвященная вопросам анализа музыкальной интерпретации на основе компьютерных методов. В работе «Измерение темпа первой части «Аппассионаты» Бетховена с 1929 по 2010 г.г.» немецкие ученые Х.Лёш и Ф.Бринкман проанализировали 75 записей и смогли установить, как изменялись исполнительские традиции за указанный срок [5]. Авторы выяснили, что самое медленное и самое быстрое исполнение сонаты за исследуемый период разнится во времени в два раза, что, по их мнению, отражает кризис в восприятии героической эстетики Бетховена. Было установлено, что к концу XX века в исполнительской практике появилась тенденция замедлять темп исполняемой сонаты. В нашей работе также выявлено, что во второй половине XX века сформировалась тенденция к более медленному исполнению пьесы, чем было принято в начале века. Так, среди исследованных трактовок, максимально медленные темпы выбирают А.Адер и С.Рихтер.

Пример №1

Такты	Темпы М.Равеля ММ	Темпы А.Адер ММ	Темпы С.Рихтера ММ	Темпы Б.Березовского ММ
1-11 т.т.	78	60	72	78
12-15 т.т.	80	60	74	78
16-27 т.т.	94	64	76	80
28-34 т.т.	90	64	76	80
35-45 т.т.	90	64	74	82

46-52 т.т.	82	60	72	78
------------	----	----	----	----

Анализ темповой драматургии «Виселицы» Равеля в разных исполнениях показал, что данная пьеса допускает огромную вариативность трактовок, своеобразие которых проявляется в выборе темпов – от самых медленных до подвижных. Сравнивая соотношение темпов на разных уровнях формы видно, что у А.Адер исполнение занимает больше времени, чем у С.Рихтера, М.Равеля и Б.Березовского. Если сравнить исполнение А.Адер и Б.Березовского, то видно, что расхождение составляет более, чем две минуты.

Пример №2

А. Адер	I = 60-64 ММ	7 минут 15 секунд
Св. Рихтер	I = 72-76 ММ	6 минут 05 секунд
Б. Березовский	I = 78-86 ММ	5 минут 50 секунд
М. Равель	I = 82-90 ММ	5 минут 14 секунд

С чем связана такая свобода в темповом воплощении данной миниатюры? Возможно, с тем, что медленные пьесы изобразительно-живописного характера позволяют воплощать самый широкий круг настроений и образов: от созерцательно-статичных до романтических взволнованных. Кроме того, исполнителей данной пьесы по типу темперамента и художественного стиля условно можно поделить на «романтиков» и «классиков». В одних трактовках колокольный звон отражает дыхание и пульс сердца взволнованного рассказчика, в других – беспристрастный наблюдатель отстраненно описывает романтические образы ночи. Несмотря на пожелание Равеля о том, «чтоб его произведения не интерпретировали, а просто исполняли» (А.Корто), разнообразие трактовок демонстрирует, что однажды созданное музыкальное произведение живет в культуре самостоятельной жизнью независимо от автора, раскрываясь новыми гранями смысла в различных исполнительских прочтениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бертран А. Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло. М., 1981

2. Моранж Ж., Перльмутер В. Равель о Равеле // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.3, – М., 1967 г. – с. 10
3. Алис Адер_ <https://www.alice-ader.com/accueilfr.html> // Дата обращения 20.04.2022
4. Берченко Р. С Шуманом на дружеской ноге // https://www.ng.ru/culture/2008-01-14/13_shuman.html
5. Лёш Х., Бринкман Ф. Темп в “Аппассионате” Бетховена в исполнениях от 1927 до 2010 года // Музыкальная академия, 2012, №2, с. 88-95

ТРИО «АЙДАЛА» ДЛЯ ДВУХ АЛЬТОВ И ВИОЛОНЧЕЛИ САУЛЕ ТУЯКОВОЙ

***Сарбунеев Ж.С., магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.***

Профессиональная музыка Казахстана всегда отличалась жанровым разнообразием, в котором весомое место отводится камерно-инструментальным жанрам. Одним из наиболее популярных в творчестве композиторов является жанр трио. Обратимся к определению жанра: «музыкальное произведение для трёх инструментов или певческих голосов. Инструментальное трио наряду со струнным квартетом принадлежит к наиболее распространённым разновидностям камерной музыки и происходит от старинной трио-сонаты XVII—XVIII веков. Ведущее место занимает жанр фортепианного трио (скрипка, виолончель, фортепиано), зародившийся в середине XVIII века в творчестве композиторов мангеймской школы. Первые классические образцы такого трио принадлежат Йозефу Гайдну» [1].

Интересу к жанру Трио исследователи дают разные объяснения. Так, данный жанр весьма доступен для исполнения, имеет богатые возможности для разработки национального содержания и тематизма. Немаловажной причиной обращения к жанру трио является и развитие исполнительской практики, т.е. когда произведение сочиняется для конкретного коллектива или самим исполнителем. Одним из таких примеров является трио для двух альтов и виолончели «Айдала» Сауле Туяковой, которая является альтисткой и композитором.

Это современное сочинение, созданное в 2006 году. Обращает на себя внимание инструментальный состав, ведущее место в котором отведено альту. Как известно, расцвет альтовой музыки, альтового исполнительства наступает лишь к середине XX века, и интерес композиторов к тембру и техническим возможностям этого инструмента с каждым годом становится все интенсивнее. Об этом свидетельствует возросшее количество сочинений для альты (в том числе и композиторов Казахстана), и интерес исследователей.

Итак, Трио С. Туяковой – пример сочетания европейских традиций с национальной музыкой в современной композиторской практике. Трио отличается лирической углубленностью, наполнено богатой палитрой чувств и эмоций, окрашенных ярким национальным колоритом. В 2013 году оно вошло в цикл «Туған жер».

С точки зрения структуры, «Айдала» С.Туяковой представляет собой классический образец трио:

- Трехчастная структура с чередованием частей;
- Наличие контрастного сопоставления тематического материала между крайними частями и серединой.

Новаторство проявляется в избранном инструментальном составе: два альты и виолончель. Также композитор отходит от классического принципа темпового чередования «быстро-медленно-быстро»: крайние части представляют собой более лирический, протяжный тематизм, средний же раздел отличается решительностью и динамичностью: Moderato-Allegretto-Moderato.

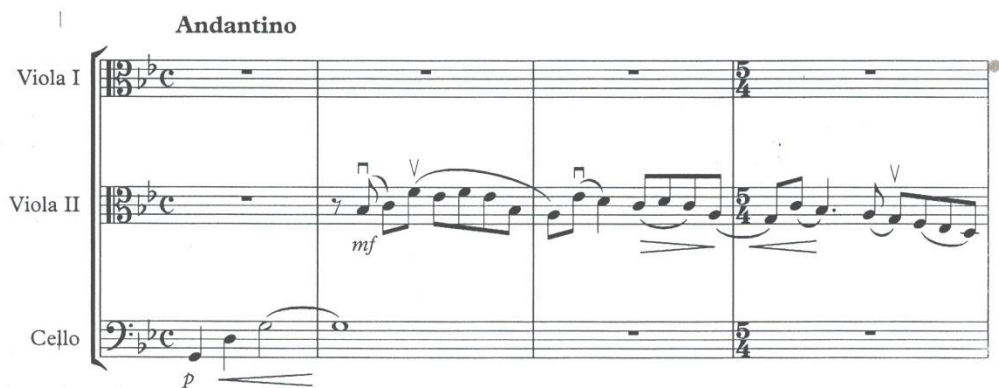
Вступление	1 часть	2 часть	3 часть
Andantino	Moderato	Allegretto	Moderato
		фуга	
g-moll	g-moll	g-moll – B-dur	g-moll

Тематизм отличается ярким национальным колоритом. Являясь жанровой миниатюрой, произведение С. Туяковой представляет особую ценность в деле расширения национального репертуара альтовой и виолончельной литературы. Композитор по-своему раскрывает тембровые выразительные особенности инструментов, придавая им архаичное звучание, вызывающее прямые аналогии с тембром национального кобыза.

Произведение открывается эпичным вступлением (Andantino, g-moll), выдержанным в спокойном движении с преобладающей динамикой «*mf*».

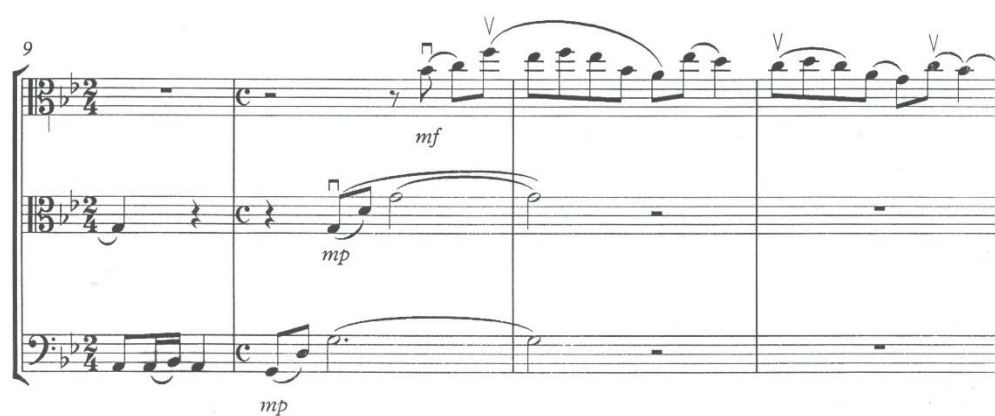
Инструменты вступают постепенно: виолончель, второй альт, первый альт. После квинтовых ходов виолончели звучит выразительная и протяжная мелодия у второго альта. Акцентная ритмика, переменный размер придают импровизационный характер изложения.

Пример 1. Вступление



Эта же мелодия проводится октавой выше у первого альтя.

Пример 2. Вступление



Первый раздел (Moderato). Интонационные истоки основной темы восходят к лирическим народным песенно-танцевальным мелодиям. Об этом свидетельствуют затактовое начало, неторопливое разворачивание мелодического зерна-источника, витиеватость мелодической линии. Ладовая основа мелодии пентатонична. Тональная основа – соль минор.

Основной прием развития – вариантный. В данном произведении можно говорить о монотематизме как основе. Здесь нет яркого контраста, тематическое зерно в процессе развития предстает в различных вариантах, сохраняя образ и общий характер пьесы. После того как тема экспозиции прозвучала у второго альтя, она проводится в вариантном изложении в партии первого. Мелодия обретает ритмическую свободу и хроматизированную изысканность.

У первого альтя звучит новая, более оживленная мелодия, которая затем секвенционно развивается в восходящем движении. Именно в этом разделе в партии первого альтя основная тема приобретает ритмику казахского танца вместе с полифоническими вплетенными голосами второго альтя и виолончели.

Пример 3. Первый раздел

Tempo I Moderato

17 3

mf

mp

23 4

Средняя часть Трио – развернутая Fuga.

Fuga вносит в образное развитие эмоциональный контраст. Композитор переосмыслил традиции барочной полифонии инструментального трио (полифоничность фактуры, принцип «ядра и развертывания», семантике образов).

Пример 4. Fuga

Fuga Allegretto 3

28 5

p

32 6

mp

Основой тематизма умеренно быстрой фуги становится мелодический отрывок из предыдущего раздела, но в ином ритмическом решении (новый вариант темы-зерна). Фуга построена по типу канона: тема звучит у

виолончели глубоко протяжными половинными и четвертями, затем ее точно подхватывает первый альт. На протяжении всего раздела прослеживается линия, которая охватывает полифоническим точным каноном у всех трех инструментов. Тема постепенно расширяется, становится более протяженной и динамически яркой.

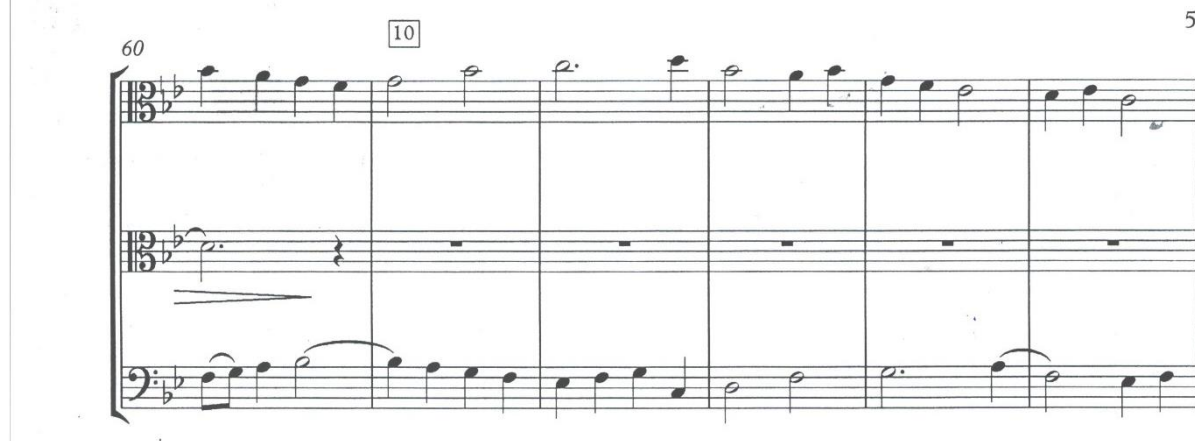
Интересно вступление партии второго альта: 7 цифра 5 такт. Партия повторяет основной мотив фуги, но в вариантном проведении, развивая его. В основную тему включается нисходящая секвенция.

Пример 5. Fuga



Такой же обновленный мотив повторяет первый альт в 10 цифре, за ним через такт следует каноном виолончель.

Пример 6



Развитие тематического материала идет по принципу ритмического дробления и эффекта ускорения. На смену половинным и четвертным - восьмые. Смена метроритма влечет за собой и смену настроения, что подчеркивается исполнительскими и музыкально-выразительными средствами. Так, тематическое развитие из соль минора переключается в параллельный мажор, а основной исполнительский прием данного раздела – *détaché*, благодаря чему музыка приобретает оптимистический характер.

В каноническом развитии движение восьмыми охватывает постепенно все партии Трио: от первого альта они передаются виолончели, затем звучат в партии второго альта.

В 15-16 цифре наблюдается прием совмещения исходного тематизма (основная тема фуги среднего раздела половинными и восьмыми) и производного (бег восьмых на détaché). Прием ritenuto придает данному отрывку оттенок торжественности и позволяет говорить о первой кульминации произведения.

Второй кульминационной вершины музыкальное развитие Трио достигает в 17 цифре. Но, в отличие от первой кульминации, вторая представляется более торжественной и весомой по своему значению.

Заключительные такты средней части повторяют завершающие мотивы темы, которые служат переходом к репризе.

Реприза Трио решена традиционно: точное повторение первой части. Данный факт обусловлен образным и тематическим единством произведения, бесконфликтной пейзажной драматургией. Реприза повторяет основную тему. Лишь изредка изменяется исполнительский штрих, что, в свою очередь, вносит эффект обновления. Например, можно отметить флажолетную технику в партии первого альта, а также завершающие флажолеты в партиях всех участников Трио.

Трио С. Туяковой по масштабам, характеру тематизма каждого раздела, темброво-фактурному изложению отличается лаконичностью трактовки. Между разделами отсутствует контраст, каждый из них является дополнением, новым штрихом к единому образу.

Произведение Сауле Туяковой обогатило концертный и педагогический репертуар отечественных исполнителей. По словам молодого исследователя произведение «повествует о бескрайних степях казахского народа, как источник жизненной силы. В произведении используются художественно-выразительные возможности альта, раскрывая богатые звуковые качества инструмента. Произведение насыщено лирическими мелодиями, в которых слышны интонации казахских песен» [2, с. 46].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Трио // Википедия. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
2. Ахатова Ж. Альтовое искусство Казахстана на рубеже XX-XXI веков: Магистерская диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук.: / КазНУИ. – Астана 2016. – 60 с.

БАЛЕТ Т. КАЖГАЛИЕВА «СТЕПНАЯ ЛЕГЕНДА»: НЕКОТОРЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СОЗДАНИЯ И СУДЬБА В XXI ВЕКЕ

*Балтатеги А.Х., магистрант 2 курса специальности «Композиция»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор кафедры
«Музыковедение и композиция» КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Тлес Шамгонович Кажгалиев (1949–1996) — одна из значимых фигур музыкальной культуры Казахстана: композитор, общественный деятель. По словам А. Тлеубергенова, Т. Кажгалиев – «самобытная харизматичная личность, являющаяся для многих поколений казахстанских музыкантов ярким примером служения музыке» [1, с. 67]. Его творчество всегда оставалось и по-прежнему остаётся в центре внимания исполнителей, исследователей и публики. Объектом статьи является балет «Степная легенда», который в силу того, что был неокончен композитором, оказался забытым и неизученным.

Балетный жанр занимал особое место в его творчестве. Как пишет Нусупова А.: «Внимание композитора привлекают выразительные возможности музыки и танца». К моменту написания «Степной легенды», Т. Кажгалиев уже являлся автором трех балетов: «Ант» и «Верность» написанные по мотивам пьесы Т. Ахтанова, балет «Керуен» поставленный Булатом Аюхановым, музыка которой больше известна под названием «Концерт для струнных, ударных и фортепиано» [2, с. 176].

«Степная легенда» является блистательным и неповторимым произведением балетного искусства в отечественной культуре. Номера балета демонстрируют стремление композитора к тщательному выбору музыкальных красок, верному представлению образов, ясности художественной информации для слушателей.

Обращаясь к истории создания балета «Степная легенда», необходимо отметить участие и большое содействие со стороны известного балетмейстера, Заслуженного деятеля Казахской ССР Заурбека Райбаева. Именно ему принадлежала идея отразить легенду о любви посредством синтеза искусств – музыки и танца. Хореографом было написано либретто на основе казахского народного эпоса о двух влюбленных – Козы-Корпеш и Баян-Сулу.

Творчество Т. Кажгалиева не могло не привлечь внимание З. Райбаева, что послужило поводом пригласить его в театр, чтобы композитор загорелся идеей создания нового балета. К тому моменту, Заурбек Молдагалиевич уже обладал большим опытом хореографических постановок, которые были отмечены многочисленными наградами, такие как лауреат Всесоюзного конкурса артистов балета (1957, 1958), кавалер ордена «Знак Почета» (1958), Заслуженный артист КазССР (1958), Заслуженный деятель искусств КазССР (1967), Народный артист КазССР (1982) [3]. Кроме того, им поставлено внушительное количество балетов: «Легенда о птице» (1964) и «Хиросима» (1966), Г.А. Жубановой; «Чин-Томур» К. Кужамьярова (1968), и т.д.) [4].

Разница в 17 лет между создателями балета не образовывала преград для творческого взаимопонимания, наоборот хореограф верил в то, что лучше Тлеса музыку на эту тему никто не напишет, а Кажгалиев после прочтения либретто соглашается на предложение почётного балетмейстера с большим энтузиазмом [5]. Так началась работа над балетом.

Первым слушателем произведений композитора была его преданная, верная поклонница, чуткая супруга и мать их прекрасных дочерей – Кажгалиева Раиса Владимировна. В беседе с ней, она призналась, что помнит как творились каждый кусочек, каждый такт, каждая нота его «Адажио» из балета. С каждым новым добавленным мотивом, композитор обращался к ней со словами: «Послушай, как красиво», на что Р.Кажгалиева отвечала ему: «Очень красивое Адажио!» [5]. Композитором планировалось создать балет из двух актов. Однако, им были написаны фрагменты: из первого акта - номера «Дуэт Баян и Козы» («Адажио» в сюите), «Қыз куу», из второго акта «Сваты» и «Пассакалия» [2, с. 180]. Существуют менее известные картины - «Тобық» и «Аул», которые уже после смерти композитора войдут в содержание симфонической сюиты, чуть позже основных частей. Рассмотрим каждую часть отдельно.

«Адажио» заслуженно является самым красивым номером балета, ведь именно эта сцена посвящена любви двух главных героев трагедии. Номер передает нежный образ девушки посредством тембров группой духовых инструментов, арфы и фортепиано, а образ юноши характеризует тембр виолончели. На протяжении всего номера эти группы перекликаются между собой, унося за собой в волнительный вихрь любви главных героев. Фоном мелодического развития главных тем являются мягкая аккордика струнных и плавные переливы фортепиано с арфой. Как верно подметила супруга автора: «эти цветы, эти маки, этот запах солнца, вот это все в его «Адажио» [5].

Номер «Сваты» написан на тему из песни Акана Серы – «Қараторғай» [6, с. 39], которая была посвящена его верной охотничьей птице, смерть которой автор тяжело переживал. Тема с каждым новым проведением варьируется, то приобретая тревожный характер в сопровождении аккордовых скачков, то гротескный. Согласно легенде о Козы-Корпеш и Баян-Сулу, после смерти Козы, Баян мстит Кодару – ее жениху, за которого она выходит по воле отца [7]. Хроматические интонации номера передают фальшивость обряда и предсказывают умышленную месть Баян.

Следующий номер «Пассакалия», к жанру которой автор обращается во второй раз. Первое обращение к этому жанру встречается в его фортепианной музыке. Жанр издавна используется в качестве танцевальных сцен во время театральных спектаклей. Номер «Пассакалия» согласно признакам жанра, представляет собой вариации на выдержанный бас. Эта часть отличается своим драматизмом, как передает Каринэ Асенова из интервью с супругой автора: «Она звучала так трагично, что остальные члены семьи не могли находиться дома в тот момент, когда он работал над ней» [8].

«Қыз куу» - одно из самых ярких и красочных произведений автора. Войдя в состав симфонической сюиты, она была определена многими исследователями как жанр симфонического кюя (У.Р. Джумакова, А.К. Абдинуров) [9 и 10]. Согласно Абдинурову А.К., «Қыз куу» - «...балетная

сцена, изображающая народный свадебный обряд казахов погоню жениха за невестой, которая и обрела самостоятельную жизнь в виде симфонического кюя» [10, с. 116].

Номер «Аул» отличается переменной метрикой, что характерно казахской традиционной музыке. В целом, эта часть написана в трехчастной форме. Быстрый темп *Allegro vivace*, использование синкоп, форшлагов, акцентной ритмики создают атмосферу праздника и народного веселья.

Одним из номеров под названием «Тобык», долгое не входил в симфоническую сюиту. Его название исходит от казахской народной игры, способствующей развитию памяти. Произведение «Тобык» благодаря острым аккордам, хаотично берущихся всем оркестром, частой смене размеров, отдаленно напоминает «Весну Священную» И. Стравинского.

Композитор с большой любовью создал одноименную сюиту, куда вошли следующие номера: «Адажио», «Сваты», «Пассакалия», «Қыз куу». Ее исполнение всегда производило фурор не только в Казахстане, но и зарубежом. Можно сказать, что это произведение композитора прославил не только самого мастера, но нашу республику. Работу над балетом Т. Кажгалиев продолжал, создавая наброски, вплоть до 1996 года, когда смерть унесла этого замечательного композитора. Балет остался незавершенным. Никто больше не прикасался к его наброскам. Они сохранены супругой, и как считают многие коллеги и хорошие друзья автора, в том числе музыковед, профессор Кельберг Анатолий Васильевич, что лучше Т. Кажгалиева, эскизы номеров никто не оркеструет лучше, чем он сам [5]. Поэтому «Степная легенда» осталась на периферии его композиторского наследия. Но бессмертность автору принесла одноименная симфоническая сюита. Она не раз достойно представляла Республику Казахстан в разных странах – в Мариинском театре в Санкт-Петербурге под управлением Валерия Гергиева (15.02.2016), в одном из самых престижных мировых залов Musik verein Concert Hall в Вене симфоническим оркестром Норрчёпинга (Швеция) под управлением Алана Бурибаева (20.11.2010), 2 мая в Средиземноморском конференц-центре в Валетте (Мальта) Государственным оркестром Казахстана «Академия солистов» дирижер – Михаил Кирхгофф (02.05.2019), в Концертхаусе в Берлине под руководством Кристофа Мангу, Франция (20.08.2005) и т.д.

Только спустя 30 лет после выхода сюиты в свет, театром «Астана Опера» было принято решение поставить балет «Степная легенда». Театру были предоставлены рукописи композитора. С лета 2020 года началась колоссальная работа: подписание контракта с постановщиком балета, воссоздание либретто Б. Каирбековым, создание декорации и образов художественным коллективом театра, а также дополнение неоконченного балета музыкальными произведениями Карлоса Пино-Кинтана, Куата Шильдебаева, Толегена Момбекова, а также произведениями из репертуара ансамбля «Туран», что повлияло на переименование балета на «Зов степи».

В первом акте была использована музыка К. Пино-Кинтано для сцен «Пролог», «Шаман, волк, лошадь и орел», «Эпилог»; музыка «Сырласу» этно-фольклорного ансамбля «Туран» для сцены «Танец родителей батыра», произведения К. Шильдебаева и Т. Момбекова для сцен «Шаман» и «Рождение героя». Из музыки Тлеса Кажгалиева, режиссером-постановщиком балета, Патриком де Бана, были отобраны номера для второго акта постановки, такие как «Адажио» для танца влюбленных, «Сваты» и «Тобық» для массовых сцен, «Пассакалия» для сцены вражды, «Қыз куу» для торжественной заключительной массовой сцены.

Премьеры постановки планировалась на 11 и 12 декабря 2020 года, но из-за недоразумений между руководством театра и обладательницей авторских прав музыки композитора – супругой Т. Кажгалиева балет прошел без музыки Тлеса Шамгоновича. Его «Степная легенда» ждет своего часа, чтобы стать новой легендой, самой красивой из степных легенд.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тлеубергенов А. Неиссякаемая жажда творчества... // Мысль. – 2014. – №3. – С. 67-69.
2. Нусупова А. Яркое, самобытное дарование // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы: сб. статей – Алматы: Онер, 2005. – 496 с.
3. Райбаев, Заурбек Молдагалиевич // Казахстанская энциклопедия. Электронная версия. – 2017. – 2 февраля. Режим доступа: http://ru.encyclopedia.kz/index.php/Райбаев,_Заурбек_Молдагалиевич.
4. Сахова Г. Вечер памяти Заурбека Райбаева прошел в КазНТОБ имени Абая // kazinform. – 2022. – 28 февраля. Режим доступа: https://www.inform.kz/ru/vecher-pamyati-zaurbeka-raybaeva-proshla-v-kazntob-imeni-abaya_a3905104.
5. Балтатеги, А.Х. Беседа с Раисой Кажгалиевой. Нур_Султан, 03.03.2022.
6. Токтаров А. Роль ударных инструментов в сюите Т. Кажгалиева «Степная легенда»: маг дис. / Казахский национальный университет искусств. – Астана, 2013. – 63 с.
7. Мазницын А. Сакральная история любви Козы Корпеш и Баян Сулу // Iqar.kz – 2017. – 8 ноября. Режим доступа: <http://iqar.kz/сакральная-история-козы-корпеш-и-баян/>.
8. Асенова К. Тлес Кажгалиев. Пришел раздать тепло души // Казахстанская правда. – 1997. – № 171 (22421). – С. 22
9. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности : монография. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
10. Абдинуров А. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. ... канд. иск.:

**«ПАССАКАЛИЯ» ИЗ СИМФОНИЧЕСКОЙ СЮИТЫ «СТЕПНАЯ
ЛЕГЕНДА» Т.Ш. КАЖГАЛИЕВА**

Балтатеги А.Х., магистрант 2 курса специальности «Композиция»

Казахский национальный университет искусств

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

Известная почти на весь мир сюита Тлеса Шамгоновича Кажгалиева «Степная легенда» вошла в сокровищницу казахской музыкальной культуры. В ней гармонично сочетается национальный мир композитора и традиции европейской музыкальной культуры. Согласно воспоминаниям супруги композитора, Т. Кажгалиев был очень щепетильным и честным человеком, что находит точное отражение в каждом такте и каждой ноте его сюиты [1].

Созданию сюиты «Степная легенда» предшествовал длительный этап работы над одноименным балетом, предложение о котором он получил от знаменитого советского и казахстанского артиста балета, балетмейстера Заурбека Райбаева. Сюжетом стала легенда о любви Козы-Корпеш и Баян-Сулу. Композитор с радостью воспринял предложение хореографа и начал работать над созданием прекрасных музыкальных образов. Но, к великому сожалению, в 1996 году Т. Кажгалиева не стало, и балет остался незаконченным.

Симфоническая сюита «Степная легенда» была написана на основе избранных номеров балета. Сюита основательно вошла в репертуар симфонических оркестров Казахстана, и стала горячо любима отечественной и зарубежной публикой. Художественный руководитель и генеральный директор Мариинского театра – В.А. Гергиев, отметил, что музыка данной сюиты должна найти свое воплощение на театральной сцене в качестве яркого балета [1]. Благодаря чему в 2020 году театром «Астана Опера» началась основательная подготовка к постановке балета «Степная легенда», в которую входили 5 номеров из сюиты: «Тобық» (ранее неисполняемое), «Адажио», «Пассакалия», «Сваты», «Қыз қуу» [2]. Но из-за недоразумений между наследницей авторских прав – супругой Т. Кажгалиева и руководством театра, переименованный балет «Зов степи» состоялся, но без музыки Т. Кажгалиева.

За пять лет до этого инцидента, в 2015 году, к 550-летию Казахского ханства, на сцене КГАТОБ им. Абая прошла премьера балета «Легенды великой степи», куда входили 3 номера – сцены «Адажио», «Қыз қуу» и «Сваты» - из сюиты «Степная легенда» Т. Кажгалиева. Нужно отметить, что хореография балета никак не отражает замысел Т. Кажгалиева и З. Райбаева, наоборот, музыка была изменена для идеи постановщика балета «Легенды

великой степи» - главного балетмейстера КГАТОБ им. Абая, Гульжан Туткибаевой. В постановке балета «Легенды великой степи», номера сюиты Т. Кажгалиева представлялись в разброс, что искажает концепцию произведения. Кроме того, часть «Қыз қуу» была лишена некоторых музыкальных фрагментов, что привело к нарушению целостности произведения [3].

Таким образом, многие номера симфонической сюиты достаточно часто исполняются оркестрами: иногда целиком, либо по отдельности. Менее известный номер сюиты – «Пассакалия» стал объектом настоящей статьи.

Как известно, родиной пассакалии является Испания и «pasacalle» переводится с испанского языка как шествие по улице. Первоначально, в XVII веке она существовала как песня, а затем и как танец. Пассакалия распространилась в быту во время проводов гостей, и звучала под аккомпанемент гитары. Также известно, что она исполнялась как танцевальный номер в театральных постановках [4].

Пассакалия как музыкальный жанр представляет собой вариации на выдержанный бас (bassoostinato). Её главными признаками являются: трехдольность, сдержанный темп, трагичный характер, уменьшение длительностей нот с каждой вариацией [5, с. 14].

В симфоническую сюиту в новой редакции Заслуженного деятеля РК, дирижера, Абзала Мухитдинова, был введен номер «Тобық», написанный Тлесом Кажгалиевым для своего балета «Степная легенда». «Адажио» влюбленных героев идет вторым номером, а «Пассакалия» несет в себе семантику трагедийного центра, и она звучит перед сватовством (номером «Сваты») и торжественно завершается частью «Қыз қуу». Тем самым, «Пассакалии» отведена роль предвестницы трагической судьбы героев Козы-Корпеш и Баян-Сулу. Согласно исследованию профессора В.В. Медушевского, благодаря определенной музыке, можно ощутить послание создавшего ее композитора, его души, культуры и эпохи: «В музыкальном звуке человек претворен весь, целиком, во всех подробностях – вплоть до сиюминутного состояния» [6, с. 29]. Этому свидетельствует откровение супруги Кажгалиева корреспонденту А. Ахметовой. По словам Раисы Владимировны, композитор переживал не лучшие годы своей жизни в момент написания «Пассакалии», что отразилось на его здоровье и на его душераздирающей музыке: «Что это было? Может быть реквием себе, как у Моцарта?» [7].

Рассмотрим партитуру «Пассакалии». Она была создана в годы распада СССР и передает «опустошенное» состояние композитора тех дней. «С распадом СССР Кажгалиев оказался не у дел» – вспоминала Раиса Владимировна в своем интервью газете «Экспресс К». Кажгалиев не чувствовал себя и свою музыку востребованной на своей родине: «Много приглашений из-за рубежа, но я себя, считаю прежде всего, гражданином Казахстана и хочу быть нужным своему народу». Только в середине

девяностых годов положение композитора начало выравниваться, но здоровье уже было не тем [7].

Композитор обращается к жанру «Пассакалии», передав состояние души того времени его трагической семантикой. Основная тема проводится у медных духовых и струнных инструментов на форте. Тяжелый и траурный характер придает ей сдержанное звучание унисона оркестра, пунктирный ритм (четверть с двумя точками и шестнадцатая), долгое утверждение тонической ступени.



Основная тональность номера соль минор. Тема же начинается с тоники ре минора. Особое активное движение придает затакт с 5 ступени тональности. Такое затактовое начало характерно для многих пассакалий (Д. Букстехуде, И.С. Бах). Трехдольность изложения темы также является типичным для пассакалий.

Далее на V-ступень ре минора накладывает кварта «ре-соль» у скрипок, что впервые обозначает появление тональности соль минор. Гармоническое наполнение этой темы постепенно обогащается аккордами (тонический секундакорд ре минора), нонаккордами (нонаккорд без терции на 3 ступени ре минора), которые не получают разрешения, и переходят в кластер. На фоне плотной аккордовой фактуры слышится распевная мелодика лирика.

Мотивное развитие характеризуется структурой суммированная 2+2+4. Первый мотив начинается с затакта и его статическое мелодическое движение на тонике переходит к III-ступени ре минора. Сдержанность и статичность теме придают опора на сильную долю. 2-й мотив - следующие 2-го такта звучит на малую секунду вверх, при сохранении облика 1-го мотива. Пунктирный ритм сменяется мягким завершением на половинной ноте. Далее закругленная фраза мелодическая приводит к соль минору.

Во втором предложении темы структура та же. Изменения происходят в интонационном движении. На септаккорд VII-ступени соль минора в мелодическое движение включается острый ритмический оборот, создавая новую экспрессивную эмоцию. Второй мотив расширен и изменен: он является продолжением экспрессивной интонации с мягким завершением в последнем такте и повисает на находящей интонации.

Тема «Пассакалии» варьируется 4 раза. Если вначале тема прозвучала в тяжелом низком регистре и на фортиссимо, то ее первая вариация проходит в

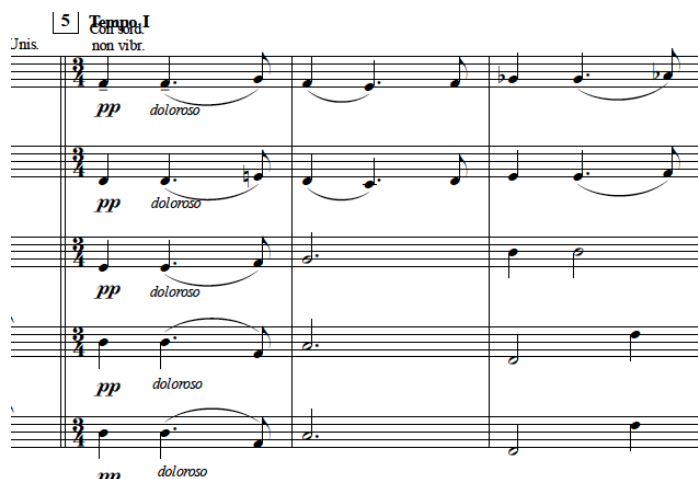
мягком звучании деревянно-духовых инструментов в высоком регистре на пианиссимо. Вторая вариация разворачивается в диалоге между низким и верхним регистрами; тема проводится сразу в двух звуковысотных пространствах, но в разное время на фоне шестнадцатых у альтовой группы, первого и второго кларнетов. Это приводит к вспышкам в виде четвертных нот на *fff* у фортепиано, вибратона, литавр, валторн и острых шестнадцатых у труб. С гаммообразного пассажа струнных и деревянно-духовых инструментов начинается третья вариация, которая впервые звучит у всего оркестра.



Трагичная тема проводится в басу – у медных и ударных инструментов, а высокие регистры струнных и деревянно-духовых инструментов с каждым пассажем взлетают все выше, словно стремясь к светлему и пытаясь вырваться от тяжелых оков господствующей трагичности. Хотя к концу 3-й вариации контрабасы, виолончели, тромбоны, 3-я труба и 2-й фагот протягивают завершающую tutti – часть оркестровки восьмыми нотами, позже, в верхних тесситурах у струнной группы и фортепиано звучит светлый ход. Обращение нонаккорда III-ступени через септаккорд VI-повышенной ступени завершается параллельными квартами и квинтами, олицетворяя веру в светлое будущее казахского народа. Фразу завершает трихордовая попевка альтов на фоне выдержанного тона виолончели на пиано.

Фортепиано:	
Первые скрипки:	
Вторы скрипки:	
Альт:	
Виолончель:	
В 4-й вариации, реприза начальной темы	

проводится только у струнных и уже на пиано. Ее отблески еле слышатся и повисают в воздухе.



Флейты (первая флейта, флейта пикколо) и вибрафон звучит в диссонансе с главной темой, исполняющуюся струнным квинтетом. Когда мелодия квинтета, ближе к концу, переменилась в пользу диссонантного звучания: си бекар у трио (двух флейт и вибратона) переходит в ре-бемоль, что составляет еще больший диссонанс с аккордом у струнных инструментов. И что не маловажно, в последнем такте струнная группа растворяется в динамике трех пиано, а флейты с вибратоном продолжают звучать, словно возвышаясь над ними.

Заметим, что к этому жанру композиторы Казахстана обращались не часто. Остро ощущаемая трагичность музыки «Пассакалии» может быть трактована словами самого композитора, которые пересказала его супруга в одном из интервью, «...он не писал симфонии, потому что ему еще нечего сказать миру... Но через сюиты он рассказывает о многом, и моральном, и материальном, в них чувствуется его уважительное и щепетильное отношение к музыкальному искусству» [1]. Возможно, поэтому его музыка нашла отклик в сердцах многих слушателей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балтатеги А. Х. Беседа с Раисой Кажгалиевой. Нур-Султан, 03.03. 2022.
2. Аменова Д. Степь как вдохновение // Вечерняя Астана. (<https://vechastana.kz/step-kak-vdohnovenie/>).
3. Легенды великой степи [Видеозапись] / Г. Туткибаева / Казахский национальный театр имени Абая: You tube, 2021 (01:05:00). <https://www.youtube.com/watch?v=BGlaBZ-Y5i0>
4. Пассакалия // Большая российская энциклопедия. Том 25. Москва, 2014. – С. 415-416

5. Ким О. Полифонию в фортепианных произведениях композиторов Казахстана последней трети XX - начала XXI века: маг. дис. ... / Казахский национальный университет искусств – Астана, 2012. – 71 с.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки: монография. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.
7. Ахметова А. Гимны Кажгалиева // Экспресс К. – 2003. – 5 апреля.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ D-DUR ЭРИХА ВОЛЬФГАНГА КОРНГОЛЬДА

*Салиходжаева А.Х., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»*

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.*

Эриху Вольфгангу Корнгольду, австрийскому композитору, было 50 лет, когда 15 февраля 1947 года состоялось премьерное исполнение его Концерта для скрипки с оркестром D-dur, лирическое и яркое произведение, начатое десятилетием ранее.

Композитору была близка великая традиция композиторов-романтиков. Его концерт продолжает традиции романтизма в жанре скрипичного концерта, в сольной партии которого сочетаются виртуозность и лирика.

За несколько дней до премьеры композитор писал: «Я хочу получить ответ на важный и решающий вопрос для меня: есть ли еще шанс и место в мире у выразительной музыки с чувством, с мелодией широкого дыхания, сформированной и развитой на принципах мастеров классической музыки, задуманной в сердце, а не просто созданной на бумаге? Пожалуйста, поймите меня правильно: воспитанный «Электрой» Штрауса и симфониями Малера, я был одним из первых ярых поклонников Стравинского и никогда не являлся старомодным композитором. Хорошо помню время, когда я, как музыкальный вундеркинд, сбивал с толку и пугал музыкальных авторитетов своими гармоническими идеями в собственных композициях. Я всегда оставался верен своим собственным убеждениям. Эта музыка должна быть мелодичной, такой, какую проповедовал старый венский мастер, который учил меня «*wohl lautend*». Мировая премьера моего концерта в эту субботу станет самым важным и волнующим событием моей жизни» [1, с.329] .

Премьера концерта состоялась в Сент-Луисе с одноименным оркестром под управлением Владимира Гольшмана. Первым исполнителем стал великий американский скрипач Яша Хейфец. Он принимал участие в редакции концерта и всячески поддерживал композитора при написании произведения.

Концерт представляет собой традиционный трехчастный цикл. Используя в концерте темы из своей же киномузыки, Корнгольд мастерски развил их, выстраивая крупное произведение. В сочинении Эрих Корнгольд проявляет себя как блестящий симфонист: разнообразие тематического материала подчеркнуто изобретательностью варьирования и образными трансформациями, он использует такие инструменты, как ксилофон, вибрафон, колокольчики, арфу и челесту, расширяет ударную и деревянно-духовую группы (добавлены контрафагот и бас-кларнет), наполняя партитуру тембровой окраской, тем самым возвращаясь к «венскому современному стилю» уходящего XIX века.



Слева направо: Э. Корнгольд, Р. Полк, Я. Хейфец

В конце 40-х, концерт был определен к жанру «пост-романтизма», в связи с неизменяемой тональностью и наличием традиционных форм, блестящей виртуозности, правильных фразировок и оркестрового богатства. Концерт для скрипки D-dur Эриха Корнгольда, был включен в репертуар многих скрипачей, как впечатляюще оригинальное и яркое произведение.

Первая часть (*Moderato nobile*) начинается с изложения главной темы. Она звучит таинственно, широко, словно рисуя сказочный пейзаж, застывший на холсте.

Пример 1. Первая часть. Главная партия



Мотив представляет собой кварто-квинтовый взлет на две октавы вверх с мелодическим ходом на тритон и целотоновым движением вниз. Тремоло струнных и подголосок валторны придают торжественность этой теме. Второй элемент темы имитирует интонации человеческого голоса.

Главная партия написана в трехчастной форме. В среднем разделе звучит взволнованный монолог скрипки без сопровождения. Постепенно трель деревянных духовых и арпеджио арфы подхватывают мелодию скрипки – это первая небольшая кульминация.

В связующей партии фигурируют сразу две образные сферы концерта. Они быстро чередуются, тем самым создавая резкие смены настроения.

Тема побочной партии взята из кинофильма «Хуарез».

Пример 2. Первая часть. Побочная партия



Главную и побочную партии роднит прозрачная камерная оркестровка, гармонии, основанные на одинаковых аккордах.

В сонатной форме первой части на месте разработки присутствует небольшой эпизод *Risoluto*, выполняющий роль каденции солиста.

Пример 3. Первая часть. Каденция



Реприза сокращена, связующий эпизод в ней отсутствует. Главная партия проводится без монолога солиста, а побочная сильно варьирована. Во втором проведении оркестровка более расширенная: теперь пассажи солиста поддерживают арпеджио арфы, глиссандо виброфона и аккорды челесты. Побочная тема достигает здесь кульминационного туттийного звучания и плавно переходит в коду.

Вторая часть (*Romance*) – это нежный романс с лирической темой. Здесь композитор развивает образы, которые ранее возникли в побочной партии первой части. Близость тем композитор подчеркивает октавными скачками мелодии и стремительно взлетающими пассажами скрипки в кульминационных разделах.

Пример 4. Вторая часть



По структуре – это сложная трехчастная форма с эпизодом и кодой, а главная тема является цитатой из фильма «Энтони несчастный», который стал первым музыкальным триумфом композитора в Голливуде.

Музыкальный материал всей части имеет импровизационный характер: композитор прибегает к переменным размерам и синкопами на разных долях в сопровождении.

Томительное настроение внезапно исчезает, когда в партии скрипки тональность меняется на однотерцовый минор. Этот раздел служит небольшим переходом к средней части и предвосхищает ее характер.

В кульминационный момент, когда мелодия достигает своего пика, в оркестре звучат интонации первой темы – так начинается реприза части.

Пример 5. Вторая часть.



В репризе «образ» звучит очень трепетно. Партия солиста сильно варьируется и ее мелодия, скорее, является вариантом по отношению к первому разделу.

В коде материал продолжает развиваться в партии скрипки. Здесь он приобретает необычные черты: целотоновый ход в мелодии и таинственное звучание виброфона словно приоткрывают дверь в волшебный мир.

В финале (*Allegro assai vivace*) концерта все образы первой части, лирика и таинственность второй требуют разрешения, общего вывода. Третья часть представляет собой скерцо, музыкальный материал которого сочетает озорство и радость жизни с напевностью и трогательностью. Солист и оркестр словно весело беседуют и играют друг с другом. Блестящая третья часть показывает, как солист, виртуозно исполняя на стаккато мчится навстречу и готовый принять любые обстоятельства.

Пример 6. Третья часть



Быстрые пассажи, мелизматика, сочетание различных приемов звукоизвлечения солирующей скрипки напоминают постоянный «бег» от оркестра, который то и дело пытается повторить виртуозные реплики солиста, как будто желает его поймать. «Неповоротливость» оркестровых образов также отражается в акцентировании слабых долей и создается, в том числе, из-за невероятной сложности оркестровки – эта музыка словно написана для камерного ансамбля, а не для большого коллектива.

Форма финала своеобразна: это рондо-соната с разработкой, сокращенной репризой и кодой, в которой также можно усмотреть двойные вариации. Две основные темы части основаны на одной интонации, но по характеру они разные: первая скерцозная, виртуозная, а вторая – более нежная и напевная.

Ритмической особенностью стали затактовые синкопированные форшлаги, которые присутствуют как в партии солиста, так и оркестра: именно они задают озорное настроение всей части.

Первая тема финала представляет собой диалог солиста с деревянной духовой группой оркестра.

Пример 7. Третья часть. Первая тема



Вторая тема возникает совершенно внезапно. Она контрастирует своей вокальной природой общему звучанию: впервые появляется напевность, мягкость и широкое дыхание мелодии.

В репризе материал сокращен: после появления отдельных интонаций первой темы целиком звучит вторая.

Пример 8. Третья часть. Реприза



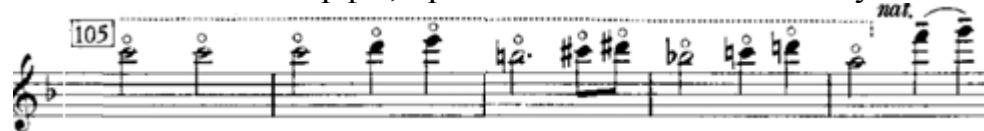
Повторное появление эпизода с переключками расширено развитием интонаций обеих тем. Постепенно ускоряясь, они все чаще чередуются, приводя к торжественному звучанию коды.

Пример 9. Кода



Многочисленные глиссандо струнной и деревянно-духовой группы, а также появление колокольчиков окрашивают звучание темы у валторн и тромбонов – это генеральная кульминация всего концерта.

Трансформация коснулась и интонаций второй лирической темы: они трепетно звучат в высоком регистре. Флажолеты у скрипки, поддерживаемые аккордами челесты и глиссандо арфы, придают теме волшебное звучание.



Акцентированные аккорды оркестра на *sf* вводят во второй раздел коды *Piu mosso Allegro*: он возвращает к скерцозному и озорному характеру.

Заметно измененная структура и ритм отдаляют тему от первого проведения. Двойные ноты в партии солиста чередуются с виртуозными пассажами в очень быстром темпе – это один из сложнейших и красивейших эпизодов концерта.



Подголосок валторны, который внезапно модулирует вверх на полтона, на некоторое время останавливает быстрое звучание и оттягивает каданс. В момент виртуозного пассажа солиста с ним снова соревнуется другая солирующая скрипка, дублируя его в кварту. Этот взлет возвращает звучание tutti: обрушиваясь вниз, последние аккорды на *ff* грандиозно венчают финал.

Концерт для скрипки с оркестром D-dur является знаковым произведением в творчестве Эриха Корнгольда. Броский «кинематографический» стиль композитора соединяется здесь с романтической утонченностью и задушевностью. Скрипичный концерт Корнгольда, как и вся остальная его музыка и вся его карьера, сочетает в себе печаль и сладость, сожаление и ликование, и в конце концов становится его собственным утвердительным утешением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Carroll G. Brendan. The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold / B. Carroll. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1997. – 464 p.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ D-DUR ЭРИХА ВОЛЬФГАНГА КОРНГОЛЬДА

Салиходжаева А.Х., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Точно так же, как Корнгольд переживает музыковедческое возрождение, в последние десятилетия, музыкальное исполнение стало главным объектом научных исследований. Этому способствовали как музыковеды, заинтересованные в поиске новых способов изучения музыкального смысла в письменной форме, так и исполнители, которые используют анализ и исполнение для синтеза новых исследовательских методологий.

Поскольку исполнители взяли на себя ведущую роль в изучении концерта и возвращении ему популярности, представляется целесообразным перенять мышление исполнителя для исследования концерта. Конечно, для этого необходимо также использовать музыковедческие инструменты, с помощью которых исполнительство и музыковедение могут информировать и обогащать друг друга.

История исполнительства. Несмотря на то, что скрипичный концерт Эриха Корнгольда был изначально написан для Бронислава Губермана,

первым исполнителем стал выдающийся скрипач 20 века – Яша Хейфец. Если проанализировать то, какими были музыкантами Губерман и Хейфец, можно сделать вывод, что первый вариант концерта был технически легче и проще, ведь Губерман был скрипачом совсем другого склада и темперамента. Когда же партитура попала в руки Хейфеца, которого тогда уже знали во всем мире, как блестящего музыканта, то он предложил усложнить произведение, добавив в него различного рода технические пассажи, разнообразить партию штриховыми элементами, ускорить темпы. И хотя Хейфец известен больше всего как скрипач, он также обладал необычайным талантом в искусстве редакции и аранжировки. Благодаря советам скрипача и его вере в концерт, Корнгольд смог найти силы и вдохновение для того, чтобы закончить его.

При жизни композитора концерт исполняли двое – это Яша Хейфец (мировая премьера, состоявшаяся в Америке), и Бронислав Гимпель (европейская премьера). Хейфец, скорее всего, является рекордсменом по количеству исполнения концерта – 10 раз со дня премьеры, вплоть до окончания карьеры произведение было включено в его программу. Последние два раза были с филармоническим оркестром Лос-Анджелеса под управлением Альфреда Уолленстайна, 9-10 января 1953 года. Очень скоро после этого они создали знаменитую премьерную запись этого произведения в голливудской студии Republic Studios, которая дошла до наших дней и является эталонной.

На сегодняшний день существует десяток записей концерта. По настоящему блестящее исполнение, тонкое ощущение смены настроений и их передача, темпы – еще ни один из исполнителей не приблизился к тому, что сделал Хейфец в далеком 1953 году.

После премьеры концерт называли «голливудским», обвиняли Корнгольда в том, что он опирался на темы из фильмов. Мнение критиков было слишком влиятельным и Корнгольда позабыли, как и все его творчество.

Спустя 20 лет о концерте, как и о других произведениях, вспомнили вновь. Вызвано это было тем, что музыканты и критики решили пересмотреть его партитуры, взгляд на них. Однако именно скрипичный концерт пережил самое значительное перерождение, обеспечив ему новый статус наряду с более известными работами других композиторов.

20 мая 1973 года под управлением Леонарда Слаткина Симфонический оркестр Сент-Луиса положил начало жизни скрипичного концерта Корнгольда в Северной Америке после Хейфеца. Ульф Хельшер сделал вторую запись концерта Корнгольда в 1974 году, за которым последовал Ицхак Перлман в 1980 году.

Несмотря на обожание концерта среди концертных скрипачей и публики, до сих пор он в значительной степени игнорировался музыковедами. Это удивительное упущение не только из-за его популярности, но и потому, что сама работа представляет собой уникальную

связь онтологических, исторических и эстетических напряжений. Даже происхождение концерта является чем-то загадочным; темы из четырех его партитур к фильмам перенастроены на три части концерта. Были ли эти темы изначально набросаны вместе с концертом или с учетом партитур к фильму, остается открытым вопросом.

Интерпретация. Утверждение Корнгольда о том, что концерт был написан больше для Карузо, чем Паганини, очевидно по множеству парящих лирических мелодий, которые пронизывают произведение, и, вероятно, являются причиной критических замечаний о том, что произведение является 'шмальцевым' (schmaltz – чрезмерный или преувеличенный сентиментализм, особенно в искусстве, музыке или литературе). Задача исполнителя в целом – суметь передать спектр различных настроений, которые Корнгольду удастся создавать в больших масштабах, но в рамках движения. Первая часть начинается с благородной, но грустной первой темы, сменяемой радостной, которая в конечном итоге ведет к более традиционной любовной теме; вторая часть погружает нас в задумчивость и сомнения, прежде чем наступает замешательство; третья представляет игривую, шумную тему, которая затем приобретает героические оттенки.

Как же композитору передать то, что он закладывал в произведение? Один из способов – музыкальные обозначения, которые особенно характерны для позднеромантических работ. Кэрролл пишет, что в партитуре Корнгольд «...стал дотошным и почти чрезмерно осторожным в использовании исполнительских указаний, как будто он не доверял музыкантам интерпретировать его работу. Из 200 тактов могут встретиться только два такта, не содержащих какой-либо инструкции или маркировки» [1, с.153].

Мелодия. Одна из самых узнаваемых черт Корнгольда – его способность сочинять лирические, запоминающиеся мелодии. Многие из них построены на восходящих интервалах (кварты, квинты, септимы), в результате чего мелодии «скачут» или имеют угловатый контур. Противоположные им мелодии – лирические. Корнгольд, похоже, использует их для передачи личных переживаний, а также для большего контраста. Подобные лирические отрезки можно услышать во второй теме первой части скрипичного концерта.

Темп, Ритм и Рубато. 38 такт третьей части обычно исполняется в более медленном темпе, хотя это не отмечено в партитуре. Очевидной причиной может служить техническая сложность в сольной партии скрипки, в тактах 46-88, которые состоят из неуклюжих интервальных скачков, двойных нот, хроматических пассажей и сложных ритмов.

Как было установлено ранее, пристрастие Корнгольда к выписанному рубато сильно проявляется во всех трех частях концерта. Ритмы, возникающие в результате этого (часто это дуплеты и синкопы), порой не очень удобны в исполнении. Как для солиста, так и для оркестра (или пианиста), партии часто одинаково сложны и часто затемняют четкое

ощущение пульса, на который скрипач может ориентироваться. Хорошее чувство и соблюдение ритмической точности имеет первостепенное значение не только для обеспечения строго выписанного рубато Корнгольда, но и для защиты фраз от попадания в «суп» из текстур и бессвязных звуков.

Фразировка, Артикуляция и Штрихи. Лирические пассажи в концерте ставят перед исполнителем задачу правильной фразировки. Часто эти темы длинные и должны проецироваться поверх большого оркестрового сопровождения. Корнгольд часто включает в эти разделы формулировочные знаки, некоторые из которых легко соответствуют выписанным штрихам. Однако есть несколько случаев, когда исполнителю приходится выбирать более удобные места для смены смычка, чтобы иметь возможность вести непрерывную мелодическую линию, и в то же время сохранять нужный баланс в динамике. Просматривая видеозаписи, в самом начале концерта можно увидеть, что большинство исполнителей предпочитают начинать вниз смычком, а вот следующая смена смычка уже у всех разная. Хейфец, однако, предпочитал начинать вверх смычком, что нашло отражение в его нотах. Аналогичная ситуация в последней фразе второй части 101-110. Этот отрезок также требует от исполнителя внимания. В связи с тем, что динамическим оттенком является *p*, а также отмечается *ritardando*, возникает риск случайного подчеркивания последних двух нот такта 108 из-за необходимости использования всего смычка. Это также делает проблематичным исполнение последних двух тактов, поскольку они еще медленнее, чем предыдущие, и имеют большую продолжительность.

Аппликатура, Высота тона и Вибрато. Наличие увеличенных интервалов и хроматических пассажей приводят к еще одному ключевому моменту – точности исполнения высоты тона. Для того, чтобы интонация была более устойчивой, необходимо подбирать удобную аппликатуру.



Пунктирной линией обозначены оригинальные штрихи, а второй вариант был предложен скрипачом Флорином Илиеску. Данная аппликатура и штрихи обеспечивают легкость и воздушность в фразировке, выразительное вибрато и возможность успеть сделать портаменте под лигой.

Традиции исполнения. Написанные Корнгольдом глиссандо часто интерпретируются исполнителями по-разному. Некоторые предпочитают воспроизводить их в виде длинных переходов, в то время как другие чередуют с хроматическими глиссандо, где каждый полутон кратко артикулирован. Сам Корнгольд проводит различие между ними в партитуре, но это различие не всегда соблюдается исполнителями, поскольку выразительной цели часто уделяется большее внимание.



Сама каденция также, по-видимому, имеет традицию исполнения, в соответствии с которой акцентированные ноты, встречающиеся в такте 4, удерживаются дольше, чем выписано в нотах. Опять же, этому следуют не все, но это интересный выразительный выбор. По мере продолжения каденции, эти «задержания» на нотах убавляются в пользу создания ритмического импульса.



Издания. До недавнего времени публике было доступно одно опубликованное издание скрипичного концерта с сольной партией скрипки. Это издание 1950 года, напечатанное Schott Musik International, которое представляет собой объединение рукописи Корнгольда и многочисленных пометок и дополнений Яши Хейфеца, которые композитор одобрил. В 2019 году Schott обновили свое издание, включив в него вторую копию партии скрипки соло, которая содержит в себе аппликатурные и штриховые правки скрипача Флорина Илиеску, сохраняя при этом оригинальные метки Корнгольда. Это издание является первой попыткой помочь исполнителю ориентироваться в некоторых более сложных пассажах, для исполнения которых требуется творческая аппликатура, а также дает рекомендации, с помощью которых можно успешно реализовать формулировки Корнгольда, в соответствии с его композиторскими традициями. В 2020 году Шотт выпустил еще одно издание в партнерстве с Keiser Southern Music, которое помечено как "urtext", поскольку содержит множество дополнительных пометок, сделанных Хейфецем, а также под редакцией скрипача Эндре Граната. Эти пометки в основном взяты из двух копий скрипичной партии из поместья Хейфеца и включают в себя аппликатуру и штрихи, некоторые из которых отличаются от тех, что напечатаны в издании Шотта 1950 года.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Carroll, G. Brendan. The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold / B. Carroll. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1997. – 464 p.

МАҒЖАН ЖҰМАБАЕВ ПОЭТИКАСЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ САРЫН

Мамытов Б.Ж. II магистратура студенті, мамандығы «Вокалдық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

*Ғылыми жетекші – ҚҰӨУ доцент, педагогика ғылымдарының
кандидаты Досанова А.А.*

*«Жетсе егер қорқынышты қара түнім,
Басса дерт әлім құрып, шықпай үнім.
Көңіл ашар, кеудеме жан кіргізер,
Өлең – менің Шолпаным, Айым, Күнім»
Мағжан Жұмабаев*

Мағжан Жұмабаева – қазақ әдебиетін, оның ішінде ұлттық поэзияны түркілік, әлемдік деңгеге көтерген ұлы ақын. Елінің ертеңін ойлап, ойдан от болып жанған, сезімге оранып, жалынды жыр жазған Мағжанның өлең-жырлары, мұң-зары халқының жүрегіне нұр болып құйылып, ұлттық рухына айналды. Ұлыларды жасайтын оның тарихи тағдыры десек, ұлт рухынан жаралған ұлы қылған – өзі өмір сүрген отаршылдық заманның «бұратана» халықтарды да зар жылатқан тар қақпасы. Ақынның ақындығы мен саяси көзқарасы осы уақытқа дейін сан рет баспа беттерінде жарық көргенін білеміз, сондықтан біз өз кезегімізде Жұмабаев жырларының ішіндегі шоқтығы биік «Сағындым» өлеңіне музыкалық талдау жүргізу.

«Ақындық жағына келгенде, Мағжан – қазақтың күшті ақындарынан саналады. Қазақтың тілін байыту ретінде, әдебиетіне жаңа түрлер енгізу ретінде Мағжанның еңбегі көп. Абайдан кейін тіл өнегесіне Мағжаннан асқан қазақта жоқ...

Абай – ақылдың ақыны болса, Мағжан – сезімнің ақыны [1, 244 б]». Бұл сөздерді өткен ғасырдың отызыншы жылдарында Мағжанды ұлтшыл ақын ретінде қудалау барынша күшейіп тұрған кезде «пролетариат ақыны» атанып, тапшыл биліктің қазақ әдебиетіндегі бірден бір «көзі, құлағы, сезімі», көшбасшысы болып тұрған Сәбит Мұқановтың өзі жазған екен. Демек, ресми билік Мағжанды саяси тұрғыдан қаралап баққанымен де, оның ақындық қуаты қарсыластарын да мойындауға мәжбүр еткенін көреміз.

Өткен ғасырдың 20-жылдары қазақ халқы бастан кешкен өмірдің қиыншылықтары мен көшпелі елдің бірден социализмге бет бұруының қайшылықтары да аз болмайтын. Аштық шаруаларды күштеп ұжымға біріктіру, қуғын-сүргін, қашып-босқан ел тағдыры әдебиет үшін мол материал еді. Алайда кеңестік әдебиет ол тақырыпқа бара алмады. Кеңес ақындарының осы олқылықтарын Мағжан Жұмабаев қана толықтыра алды. Большевиктер билігін қабылдамаған ол демократтық әдебиет дәстүрін жалғастыра отырып, халық трагедиясын әрқилы көркем суреттер арқылы кең бейнеледі. Сондықтан «Сағындым» өлеңінде романтикалық сарынмен жырлау басым болғанмен, азаттық таңы бәрібір ататыны, халқының аңсаған арманы түбі орындалатынын ұлы сеніммен жырлайды [3, 144 б].

XX ғасырдың басындағы қазақ зиялыларының қатарында болған Мағжан Жұмабаев өлеңдерінде лирика, сыршыл сезім, романтикалық өрнекпен қатар, қоғамның ащы шындығын да айқын байқауға болады.

Мысалы, алаш жұртына белгілі «Сағындым» өлеңінде абақтыдағы азапты күндерін суреттеумен қатар, туған жерге деген махаббат, сұрқия саясаттың зардабын тартқан аңғал халық тақырыбы өлеңмен өткір өрнектеледі:

Не көрсем де Алаш үшін көргенім,
Маған атақ ұлтым үшін өлгенім!
Мен өлсем де, Алаш өлмес, көркейер,
Істей берсін қолдарынан келгенін!

Қалың елім, қалаң қара ағашым,
Қайраты мол айбынды ер, Алашым!
Өзі-ақ құлар, сырың берме, сабыр қыл,
Ақымақтар байқамаған шамасын [2, 256 б].

Мағжан саясатқа өз басының қамы үшін емес, ұлтының қараңғы, надан қалпын ойлап араласты. Ұлттың тарихи және философиялық зердесін оятып, рухын көтеру арқылы ғана бодандықтан құтылуға, ел тәуелсіздігіне қол жеткізуге болады деп есептеді.

XX ғасырдағы қазақ зиялыларының қайсысы болсын өз өмірлерінің мәні туған халқына қызмет ету деген азаматтық ұстанымды ғұмырларының темірқазығы деп ұғынғаны. Олар өз елінің айрықша өркендеп, өркениетті жұрттар қатарына қосылуын армандады, сол мақсат жолында еңбек етті, тіпті жанын да қиды.

Зорлық-зомбылық, әділетсіздік басқанмен, бәрібір шындықты, ақынның асыл сөзін, келешекке деген үмітін үзе алмайды, түптеп келгенде, ақын мәңгілікке, өлместікке, бостандыққа, еркіндікке сенеді, сол рухты сезім, кісілікті ой алдында оқырманын имандай ұйытады.

Ақынның «Сағындым» өлеңінде алыстағы ағайын, туған ел-жұртын еске алғанда неге үнемі *алтын күн, қара жер, жүйрік жел, күміс көл* ақынның аузына қайта түседі? Өзін табиғаттың ажырамас белшегі деп сезінетін, сонымен біте қайнасып кеткен ақын Сарыарканың сар даласын аңсамағанда қайтеді? Заманы бөлек болса да, Абайдың жалғыздық тағдырын арқалаған ақынның өзінің ортасынан таба алмаған аянышты қара жерден іздеуі, бостандықты жүйрік желден іздеуі, жарық пенен жылуды алтыннан іздеуі, азалықты мөлдір көлден көруі ағаттық па? Міне, осы секілді риторикалық сұрақтар ақын шығармашылығының еркіндігі мен ерекшелігін танытады.

Ендігі кезекте біз қара өлеңге музыкалық дем бергендегі көрінісіне талдау жасап көрмекпіз. «Сағындым» Романсы фортепиано және баритон дауысына арнап жазылған *h moll* тонльдігінде, 4/4 өлшемінде *andante* (асықпай) екпінінде орындалады. Шығарма бойы тониалық және субдоминанталық үш дыбыстылық қолданылады. Алғашқы 4 такт кіріспеден тұрады, 5 тактіден тастап пиано дыбысында баритон дауысы басталады. 24 тактіден бастап *allargando* (расширяя) екпінінде 1 куплетте айтылған барлық сөздерді ескере келе өкінішін суреттейтін вокализ басталады. Вокализдің а дыбысында ашық дыбыста болуы да орындаушыға өте ыңғайлы. Бұл

шығарманың бүкіл ауыртпалығын, қайғысын шебер жеткізуге арналған композитордың тапқырлығы деп айтсақ қателеспеген болармыз.

Сағындым

(Романс)

Өлеңін жазған: Мағжан Жұмабаев

Арман Жайым

Andante ♩ = 60

Baritono

Piano

p

4 **I** *p*

А-бақ-ты-да ай-дан, күн-нен жа - ңыл-дым,

7

сар-ғай-дым ғой, сар да-лам-ды са - ғын-дым. "Қа-ра-шы-ғым, құ-лы-ным!" деп

«Өлеңді музыкаға айналдырған, дыбыстан сурет тұрғызған, сөзге жан бітірген, жаңа өлшеулер шығарған» Мағжанның осындай қасиеттерін, ішкі шығармашылық күдіретін жұрттан бұрын байқап аса жоғары бағалаған Мұхтар Әуезов: «Мағжан мәдениеті зор ақын. Сыртқы кестенің келісімі мен күйшілдігіне қарағанда, бұл бір заманның тегінен асқандай, сезімі жетілмеген қазақ қауымынан ертерек шыққандай... Сондықтан бүгінгі күннің бар жазушысының ішінен келешекке бой ұрып, артқы күнге анық қалуға жарайтын сөз – Мағжанның сөзі. Одан басқамыздың бәріміздікі күмәнді, өте сенімсіз деп білемін [4, 165 б]» деп жазған болатын. Бұл тұста «Сағындым» өлеңіне жаңа музыкалық дем берген композитор Арман Жайымның еңбегін жоғары бағалауымыз керек.

Мағжан Жұмабаев поэзия әлеміндегі жарық жұлдыз, қайталанбас құбылыс. Оның қуатты, бойға жігер, жүрекке от беретін рухты үні,

ізденістері мен жаңашылдығы қазақ әдебиетін XX ғасырдың басында-ақ Еуропа, орыс әдебиетінің биік деңгейіне көтеріп жіберген.

М.Жұмабаевтың шығармашылық поэтикасы өзіндік ерекшелігі бар күрделі көркем жүйе. Ақын туындыларында ғаламдық сипаттағы ой-танымынның көркемдік келбетін құрайтын компоненттер оның күрделі дүниетанымымен тамырлас. Өйткені ұлттық құндылықтармен қатар адамзаттық ақыл-ой жетістіктерін еркін игерген ғұлама ойшыл қазақ өлеңінің көркемдік деңгейін де биікке көтере білген [5, 12 б].

Мағжан поэтикасы – қазақтың халық шығармашылығының дәстүрінен, шығыс пен батыс мәдениетінің озық үлгілерінен әсерленгенімен өзіне ғана тән айшығы анық көркемдік құрылым ретінде құндылығы жоғары деп білеміз.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Ысқақұлы Д. Мағжан – поэзия падишасы: монография. Алматы: ЖШС РПБК «Дәуір», 2020. – 256 б.
2. М.Жұмабаев, Шығармалары. Алматы: «Жазушы» баспасы, 1989. – 420 б.
3. С. Мұқанов. XX ғасырдағы қазақ әдебиеті: I бөлім. «Қазақстан» баспасы
4. Жұмабаев М. Шығармалары: Өлеңдер, поэмалар, қара сөздер. - Алматы: «Жазушы», 1989. – 448 б.
5. Жиенбаев Е.Б., Семиз К. // М.Жұмабаев өлеңдеріндегі ұлттық романтизмнің Түркиялық ақындар шығармашылығымен салыстырылуы // Қожа Ахмет Ясауи атындағы Халықаралық қазақ-түрік университеті, Түркістан, Қазақстан.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ КАЗНУИ

***Кожанова А.К., магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
Курмангалиева М.С.***

Очевиден факт, что свою историю кафедра теории музыки, или истории музыки, или ныне музыковедения берет с истоков создания самой академии музыки. В 1998 году по инициативе главы государства в столице открылось высшее профессионально-музыкальное учебное заведение – Казахская национальная академия музыки (КазНАМ). Как известно, во все времена история и теория музыкальной культуры являются базовыми для всех специальностей институтов культуры. Поэтому и в нашем университете, начиная с истоков формирования и до наших дней кафедра истории и теории музыки, а ныне «Музыковедение и композиция» являются ведущей, так как здесь выпускают студентов бакалавриата, магистров и докторантов по всем специальностям.

С самого начала в создании кафедры, начиная с методических разработок, учебных планов и даже комплектации литературы и её

материальной базы, большую работу проделали преподаватели среднего звена, а именно: Т.А.Апанович, Г.Т.Бейсембекова, Г.В.Бодарева, Р.Ю.Романова, Р.С.Селезнева, В.М.Чернова, Н.И.Гринько, Г.Т.Шанбатырова, Р.Р.Вагапова, А.А.Тынтаева и другие: «По новому разработан весь корпус музыкально-исторических дисциплин, введены новые учебные курсы. Среди них особое место занимает «История внеевропейской музыки». «Первопроходцем» в данной области была В.М.Чернова, затем, с 2001 года разработкой предмета начала заниматься Г.Т.Акпарова, сумевшая за короткий срок создать солидную базу аудио- и видеоматериалов. В число новых дисциплин, введенных в последние годы, входят также «Массовая музыкальная культура» (автор программы Т.А.Апанович), «Музыкальная журналистика» (Г.В.Бодарева), «История музыкального театра» и «История балета» (И.А.Бакаева)» [1].

Кафедра истории музыки (1998-2000гг.) представляла собой объединенное подразделение теории и истории музыки. Изначально, ею руководила преподаватель-теоретик, выпускница Новосибирской консерватории им.М.И.Глинки – Н.И.Гринько, затем бразды правления перенял ныне профессор, кандидат искусствоведения П.Ш.Шегебаев (1999г), ну и с 2000 кафедру возглавляла профессор, кандидат искусствоведения Т.Ж.Егинбаева. Так, с ее легкой руки, с 2001 года кафедра обрела статус самостоятельной структуры. Далее, в 2002 году возникает отдельное подразделение «кафедра теории музыки», в разные годы ею заведовали Лукьянова Р.В. (2002-2005), Шегебаев П.Ш. (2005-2007), Малдыбаева Р.С.(2007-2010). И лишь в 2010 году была сформирована кафедра «Музыковедение», объединившая исторические и теоретические предметы с двух подразделений.

Большое значение для кафедры и для всего университета играет процент остепененности профессорско-преподавательского состава. Как известно, на данный момент на кафедре работают 9 кандидатов наук, 1 доктор искусствоведения, 6 профессоров, 6 доцентов. Все члены кафедры вносят весомый вклад в науку Казахстана.

Так как специальность «музыковедение» подразумевает под собой широту мышления, то не удивительно, что каждый преподаватель обладает, фактически, энциклопедическими знаниями. Умение работать с большим объемом информации, аналитический склад ума, критический подход к решению поставленных задач и ряд других навыков – необходимые составляющие для любой организационной и руководящей должности. В настоящее время заведующей кафедры является Акпарова Г.Т., которая долгое время занимала пост проректора по научной работе КазНУИ; ныне проректором по научной работе является Егинбаева Т.Ж.; Баширова Ф.С. с основания академии является секретарем Ученого Совета.

Джумакова У. Р. – профессор кафедры музыковедения и композиции, доктор искусствоведения. Умитжан Рахметулловна закончила теоретико-композиторский факультет по специальности «теория музыки» Московской

государственной консерватории им. Чайковского в 1977 году. В 1981 году она закончила аспирантуру в классе Ю.Н. Тюлина и Т.Н. Дубравской. В 1985 году ею была защищена диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Музыкальные принципы кюя и их претворение в симфонической музыке композиторов Казахстана 1960-70х годов». Отметим, что именно это направление нашло отражение в многочисленных трудах музыковедов Казахстана, продолживших данную тематику. Джумакова У.Р. в 2004 году защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценностей». Данный труд до наших дней несет в себе огромный потенциал и открывает возможности для дальнейшей разработки проблем современного композиторского искусства и вопросов осмысления их деятельности. В докторской диссертации Джумаковой У.Р. предоставлен полный обзор направлений композиторского искусства с периодизацией становления композиторской школы РК. На разбор произведений с точки зрения музыкального осмысления и анализа обращаются абсолютно все музыковеды-ученые, ссылаясь и цитируя её основные положения.

Автор отмечает: «Творчество композиторов Казахстана, рожденное в начале в целях освоения нового типа музыкальных жанров, отразило диалектику традиционного и нового, национального и европейского, «своего» и «чужого». Вкус новизны и сила генетических связей притягивали к себе притягивали к себе как два взаимоисключающих полюса. Европейские стилевые знаки художественного мировосприятия переплавлялись в общий музыкально-исторический опыт, а национальные образы мира переживали новое звуковое рождение в условиях в условиях европейских жанров. Память о прошлом и современность – два берега, каждый из которых определил пространство творческих решений казахских композиторов». [2]

Второе крупное исследование Джумаковой У.Р. посвящено памяти супруга – композитора Тезекбаева Д. «Форманты музыки Жуматая Тезекбаева». В 2004 Джумаковой У.Р. решением высшего аттестационного совета МОН РК присвоено научное звание профессора. Более 40-летний стаж преподавательской деятельности профессор успешно совмещает с научной деятельностью. Ею написано 2 монографии, учебники, методические пособия, более 50 научных статей.

В качестве научного руководителя она выпустила кандидата искусствоведения (заведующий кафедрой музыковедения и композиции – Г.Акпарова) и одного PhD (проректор по учебной работе А.Турымбетова).

Егинбаева Т. Ж. – кандидат искусствоведения, профессор ВАК, проректор по научной работе КазНУИ, является выпускницей КНК имени Курмангазы (1976 год). В 1999 году она защитила кандидатскую диссертацию под руководством доктора искусствоведения Б.Г.Ерзаковича на тему: «Музыкальное наследие Абая Кунанбаева и его преломление в камерно-вокальном творчестве композиторов Казахстана». В 2005 году она в

соавторстве с профессором С.А.Кузембай издала «Лекции по истории Казахской музыки», которые были переизданы в 2010 году в качестве электронного учебного пособия на казахском и русском языках. В 2014 году в соавторстве с Д.Жумабековой ею была написана монография «Виолончельное искусство Казахстана (история и современность)». Тойжан Жылкайдаровна является одним из ученых, разрабатывающих вопросы таких спектров, как народно-профессиональное музыкальное искусство Казахстана, так и современное творчество композиторов Казахстана. Имеет более 80-ти публикаций в зарубежных и отечественных, в том числе с импакт-фактором научных журналах.

Егинбаева Т. Ж. внесла большой вклад в дело подготовки и воспитания музыкальных кадров республики и удостоена высокой государственной награды.

Альпеисова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция». Имеет награду – заслуженный деятель РК (2011). В 2003 году ею была защищена первая кандидатская работа в области этносольфеджио на тему: «Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане». Гульнар Туякбаевна является автором учебных пособий: «Основы отечественного сольфеджио» (Астана, КазНУИ, 2015); «Этносольфеджио» (учебное пособие для музыкальных колледжей). Так же этой тематике посвящено множество статей, а в 2018 году написана монография «Этносольфеджио в Казахстане: история, теория и практика». На протяжении долгого времени она занимала должность заведующей кафедрой (2010-2017гг.). Ведет активную научную деятельность. Выпустила PhD Шайкенову Ж.Ш. с диссертацией на тему: «Қазақ халқының қазіргі заманғы фольклоріндегі хат-өлендері». Автор

Сам курс этносольфеджио велся в КНК им.Курмангазы с 1988 года, но как министерством РК был утвержден в качестве самостоятельной дисциплины несколько позже. Первоначально, учебная программа к данному предмету составлялась музыкантами-энтузиастами.

Курмангалиева М.С. – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор ВАК, член союза композиторов РК, учредитель ОО «Ulu budun» - изучение культуры и традиции тюркских стран (Казахстан), соучредитель международного фонда «Исследование Тенгри» (Республика Соха, Россия). Осуществляя научную и преподавательскую деятельность на кафедре «Музыковедение и композиция», Меруерт Санатовна занимается общественной деятельностью, являясь инициатором и организатором нескольких ежегодных международных конференций, часто публикуется в СМИ РК, выступает приглашенным спикером на республиканских телевизионных каналах («Abai TV», «Хабар», «Казахстан»). В телевизионных передачах она рассказывает о деятелях культуры и искусства РК. Является специалистом по устно-профессиональной песенной традиции Западного Казахстана. Выпущена монография «Мухит Мерилиев и его наследие», сборник песен с расшифровками домбрового сопровождения Мухита

Мералиева, а также полномасштабный труд о жизнедеятельности народного артиста КазССР – Гарифоллы Курмангалиева «Әнімен елін тербеген». В своей статье «Отражение мировоззренческих канонов суфизма в творчестве сал-серэ» Курмангалиева М.С. впервые поднимает вопрос о влиянии суфизма на музыкальную культуру Казахстана. Данный труд вызвал интерес у «Духовного управления мусульман Казахстана» (ДУМК), куда она была приглашена на круглый стол для пояснения и ответов на возникшие вопросы. В 2018 году Курмангалиева М.С. завоевала звание «Лучший преподаватель года» среди высших учебных заведений МОН РК. Кроме того, является стипендиатом государственной программы «Болашак», благодаря которой повышала квалификацию в Великобритании и Швейцарии.

Акпарова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Музыковедение и композиция». В разные годы занимала должности проректора по научной, учебно-методической работе КазНУИ. Галия Толегеновна окончила отделение «Музыковедение» Алматинской государственной консерватории (1997г.). В 2009 году она защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Жанр сонаты в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана». Акпарова Г.Т. является автором монографии «Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана», электронного учебного пособия «Лекции по истории казахской музыки» в соавторстве с С.А. Кузембаевой и Т.Ж. Егинбаевой, учебного пособия «Камерно-инструментальная музыка композиторов Казахстана». Автор более 40 научных статей, в том числе в сборниках дальнего и ближнего зарубежья, в журналах с ненулевым импакт-фактором. Участник Международных научно-практических конференций (Германия, Россия, Беларусь)». [3]

Кузбакова Г.Ж. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение». Один из самых продуктивных преподавателей кафедры, занимающихся не только наукой, но и просветительской деятельностью. Ее статьи печатаются во всех СМИ Казахстана, благодаря которым народ узнает о тех или иных достижениях казахской музыкальной культуры. Ею написана монография «Казахская обрядовая песня: структура и семантика» (Астана, 2012). В 2018 году Кузбакова Г.Ж. завоевала звание «Лучший преподаватель года» среди высших учебных заведений МОН РК. Кроме того, является стипендиатом государственной программы «Болашак» (стажировка в Великобритании)

Одним из сильнейших преподавателей практиков по теоретическим дисциплинам является **Лукьянова Р.В.**, которая работает в наших стенах с 2002 года. Рогнеда Викторовна является: составителем типовой учебной программы «Бакалавриат.Сольфеджио.: Специальность: Музыковедение» (2006г.); автором учебного пособия «Гармоническое сольфеджио» (2011г.); «Методические рекомендации по организации профессиональной практики студентов специальности 5В040100 «Музыковедение»» (2013г); учебно-методического пособия «Секвенции» (2017г.) в соавторстве с

М.Ш.Мылтыкбаевой и Д.М.Мосиенко, а также «Сборника контрольно-тестовых заданий по дисциплинам музыкально-теоретического цикла» (2018г.); в соавторстве с Альпеисовой Г.Т. были разработаны «Методические рекомендации по организации профессиональной практики студентов специальности 5В040100 «Музыковедение»» (2018г.).

Малдыбаева Р.С. – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция». Сфера научных интересов – инструментальная культура традиционной казахской музыки. Раушан Сабыржановна автор таких значимых работ, как: «К проблеме анализа современных кюев / на примере творчества М.Хамзина»; «Проблема изучения личности традиционного музыканта»; «Особенности творческого становления Магауи Хамзина в контексте проблем устного профессионализма». Р.С.Малдыбаева выпускница Алматинской государственной консерватории, после окончания которой осталась стажером исследователем на кафедре «музыковедение». «Исследовательская практика была продолжена в Институте литературы и искусства имени Мухтара Ауэзова МОН РК, где работала в качестве младшего научного сотрудника отдела музыкального искусства. В 2003 году прошла обучение в Международной школе молодых фольклористов в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). В 2005 году защитила диссертацию на тему: «Творческая личность кюйши в музыкальной культуре XX века» на соискание ученой степени кандидата искусств.» [3]

Байбек А. Қ. – этномузыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции». Имеет около 50-ти научных статей, в том числе монографию «Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки в контексте творчества Біржан сал, Ақан сері и Үкілі Ыбырая». Айгүл Қыдырғалиқызы автор учебного пособия на казахском и русском языках: «Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы) и «Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио)». Являясь трепетным хранителем казахской традиционной музыкальной культуры, она на протяжении многих лет является преподавателем курса этносольфеджио. На сегодняшний день данный курс внедряется в учебный процесс многих школ, колледжей и ВУЗов, что способствует более глубокому познанию не только самого сольфеджио, но и глубин художественного и музыкального мира казахского народа, в котором молодое поколение познает казахскую музыку через курс этносольфеджио.

Досанова К.К. – кандидат педагогических наук, прекрасный методист кафедры. Камила Каировна издала монографии на темы: «Творческая деятельность педагога-музыканта в процессе методолого-методической подготовки», а также «Толерантность в музыкальном искусстве и образовании: история и современность» (Астана, 2013). Камила Каировна является автором таких учебных пособий как: «Музыкально-педагогическое творчество» (2005г.); «Содержание и организация профессиональной

практики в вузе» (2012г.); в соавторстве с Г.Т.Альпеисовой -«Национально-культурная идентичность» (2018г.), также «Методические указания по прохождению исследовательской и педагогической практик магистрантов» (2013г.); «Методические указания по написанию дипломных работ» (2013г.); «Методические указания по прохождению исследовательской и педагогической практик магистрантов» (2018г.).

С начала основания КазНАМ **Баширова Ф.С.** работает секретарем Ученого Совета университета, а также преподавателем на кафедре «Музыковедение и композиция». Фарида Салеховна ведет предметы по истории внеевропейской музыкальной культуры, зарубежной музыкальной культуры, современной музыке, открывая новые горизонты познания для всех студентов бакалавриата. Является составителем типовой учебной программы «Бакалавриат.Сольфеджио.: Специальность: Музыковедение» (2006г.).

Мосиенко Д.М. – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Музыковедение и композиция», является членом Союза композиторов Казахстана. Дина Маратовна окончила Российскую академию музыки имени Гнесиных (2003г.), а также аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных. Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Казахский музыкальный театр: история становления». В стенах нашего университета практически с основания (с 1999г.). Ведет активную научную деятельность, ею написано множество статей, помимо научной деятельности принимает активное участие в разработке учебно-методической литературы: «Задания по джазовой гармонии» (2017г.), в соавторстве с Лукьяновой Р.В., Мылтыкбаевой М.Ш. «Сборник контрольно тестовых заданий по дисциплинам музыкально-теоретического цикла» (2018г.), в соавторстве с Альпеисовой Г.Т. «Методические рекомендации по написанию дипломной работы» (2019г.). Также, Мосиенко Д.М. автор ряда журналистских статей, которые печатаются в казахстанской, российской и белорусской прессе.

Отметим, что в данной статье приведены данные только о некоторых преподавателях кафедры. Сегодня профессорско-преподавательский состав кафедры «Музыковедение и композиция» пополняется новыми молодыми кадрами, многие из которых являются выпускниками КазНУИ. Необходимо отметить, что сфера интересов музыковедов КазНУИ не ограничивается казахстаникой. В силу того, что ведущая кафедра университета выпускает магистрантов по всем специальностям, педагоги занимаются магистрантами и докторами по всем сферам музыкальных интересов: от изучения и разбора произведений и деятельности зарубежных композиторов и исполнителей, до изучения и написания работ разных этнических музыкальных направлений, стилей, а также направлений классического репертуара как прошлого, так и современности. Все преподаватели кафедры «Музыковедение и композиция» приглашаются на участие в международных конференциях, ведут мастер-классы и открытые уроки (online, offline) в университетах разных стран и

имеют связи и авторитет среди коллег самых престижных университетов мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Казахская национальная академия музыки 10 лет, книга-альбом.
2. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности – Астана: Фолиант, 2003. – С. 232.
3. Сайт КазНУИ – Режим доступа: <https://kaznui.kz/ru/personnel/akparova-galiia-tolegenovna/>
4. Известные ученые (энциклопедия). – Режим доступа: <https://famous-scientists.ru/11712>
5. Джумакова У. Современное музыковедение: достижения и перспективы // Saryn art and science journal. – 2017. – №3 (16). – С.12-19

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В КИНО

**Жайсанова А. Е., магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»
«Казахский национальный университет искусств»
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
Кузбакова Г.Ж.**

Современное искусство в кино, область, постоянно развивающаяся и широко изучаемая. Анализ непосредственно музыки, звучащей в фильмах, подразумевает учет многих факторов проявления. Киноведами и музыковедами проведены множество исследований влияния музыки на драматургию сюжета и техник подбора или создания музыкального ряда к кинокартине. Из этого следует, что сложились определенные правила жанровой характеристики музыки, методы и критерии анализа музыкальной драматургии.

Драматургические функции музыки можно выявить посредством искусствоведческого анализа, определяющего роль музыки в целостной концепции художественного медиатекста. Таким приемом анализа руководствуется в своем исследовании «Музыка в структуре медиатекста» Т.Ф.Шак [1]. Автор данного метода всесторонне подошла к вопросу значения и классификации музыки в медиажанрах.

В популярной и научной литературе закрепились следующие варианты: 1) прикладная, 2) киномузыка, 3) медиамузыка, 4) функциональная, 5) оформительская, 6) компилятивная музыка. Несмотря на то что эти понятия используются в целом как синонимы, доминирующее положение сохраняется за термином прикладная музыка [1].

«Прикладная музыка – это музыка, специально написанная для включения в аудио и аудиовизуальные произведения, такие, как передачи радио и телевизионного эфира, рекламные ролики, саундтреки к фильмам и видеозаписям, корпоративные и учебные презентации, веб-сайты, видеоигры,

прикладные программы и мультимедийные приложения. Использование прикладной музыки – удобный и экономичный способ получения высококачественной музыки для синхронизации с такими произведениями и их озвучивания» [2].

Здесь подчеркивается компилятивный характер этого вида музыки. В учебном пособии для студентов вузов «Музыкальная журналистика и музыкальная критика» Т.Курышева предлагает рассматривать прикладную музыку как музыку «участвующую в синтезе в роли подчинённого, зависимого элемента, приложенного к чему-то господствующему - сюжету, драматургии, режиссуре, зрелищу. При этом предполагается, что такая музыка обладает меньшей художественной значимостью, чем собственно музыка» [3, с. 16].

Функции киномузыки в интерпретации Б.Балаша представлены следующим образом: иллюстративная музыка, дающая дополнительную характеристику показанного в кадре предмета, подобно книжной иллюстрации; музыка, функционирующая как «предмет» действия, которая сама вызывает известные представления и двигает вперед действие; музыка, составляющая предмет конфликтов в фабуле и основу сценария; «драматургическая» музыка, которая характеризует героев фильма, придает определенный оттенок действию, может быть вставкой в действие или может характеризовать что-то, не показанное в кадре [4].

Что касается закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста, то понятие «музыкальная драматургия» многосоставное, включает в себя несколько смысловых уровней. Анализ определений музыкальной драматургии, данный в многочисленных работах по теоретическому музыкознанию, позволяет предположить, что исследователи рассматривали это понятие в разных аспектах, таких как реализация идейно-художественной концепции произведения [5, с. 112], способ процессуальной организации произведения на основе сюжетного и образного развития темообразования или тематического развития, а также как систему музыкально-выразительных средств и приемов воплощения драматического действия [6, с. 299].

Закономерно, что в соответствии с сюжетами, жанрами и системой средств выразительности в разных видах искусств; в том числе и в медиасфере, существуют три основных типа драматургии: конфликтный, который основан на столкновении противоположных образов; эпический, основанный на сопоставлении контрастных образов; смешанный, который содержит элементы первых двух.

По-видимому, в определении музыкальной драматургии должно действовать три смысловых уровня: концепционный, сюжетно-образный, музыкально-языковой.

«Музыкальная драматургия – художественное воплощение идейной концепции произведения через процесс последования событий (ситуаций) и развития образов (характеров) средствами музыкального языка» [7, с. 8].

Конечно музыкальная драматургия, как и любой драматургический пласт выполняет определенные функции на пути к воплощению замысла. Их определяют критерии введения, а именно: тип функционирования музыки - закадровая или внутрикадровая; типы взаимодействия музыки с вербально-сюжетным и видеорядами; роль звуковых, шумовых эффектов, которые выполняют драматургическую функцию, усиливая сюжетный конфликт, обостряя кульминацию фильма; жанрово-стилистический пласт используемой музыки; музыкально-выразительные средства (мелодические, ритмические, фактурно-гармонические, тембровые) в их связи с внезвуковыми прообразами; роль музыки в драматургии медиатекста (развитие конфликта, связь тематизма с сюжетными ситуациями; персонификация музыкальных тем, средства создания и расположения кульминаций, использование лейтмотивов, аллюзий, реминисценций, принцип монотематизма, композиция музыкального ряда - формообразование в медиатексте как отражение принципов типовых музыкальных форм на локальном и высшем композиционном уровнях текста; закономерности и смысловая роль тонального плана.

На заре звукового кинематографа в журнале «Советская музыка» была опубликована статья А.Острцова, в которой изложены, основные функции киномузыки: репрезентативная (музыка представляет собой реальные музыкальные звучания., на экране, воспроизводя- конкретные инструменты, голоса, оркестр, хор и т. д.); изобразительная (звукоподражания и стилизация- натуральных и производственно-технических шумов); повествовательно-иллюстративная (обрисовка музыкальными средствами явлений, представленных в видеоряде); драматургическая (раскрытие действительности музыкальными средствами с той ее стороны, которая не показана непосредственно в видеоряде) [8].

А. Шнитке, определяя для себя задачи по органическому включению музыки в текст и осознавая равный смысл и важность всех элементов кинематографической выразительности, по сути размышляет о музыкальной драматургии фильма, видя ее в том, что «..музыка не просто вводится в какие-то эпизоды фильма, а составляет в нем определенную систему, дает опору для формы фильма, является драматургичной не только потому, что в кульминации что-то прозвучало, а охватывает весь динамический рельеф фильма» [9, с. 113].

«Музыкальная драматургия в привычном смысле означает существование некоей главной, несущей темы. И для того, чтобы музыкальная драматургия проявила себя, тема должна иметь экспозиционную зону, развитие и т. д. Возможно - в рамках традиционных представлений - появление контрастной темы. Это способствует созданию некоей цельной музыкальной конструкции, которая не должна «торчать», но должна быть, присутствовать, потому что она влияет на цельность восприятия кинематографической образности» [9, с. 112].

Ю. Лотман: «Любая музыкальная цитата, любая вещь что-то означает, и тем самым влияют на смысл фильма. В фильме «Покаяние» Абуладзе значительная часть языка составлена из разнообразных цитат. Эти символические цитаты почти никогда не фигурируют на уровне слов, а фигурируют как зрительные и музыкальные образы. Музыкальные цитаты вызывают и у нас определенные культурные ассоциации, которые выносятся в область смысла» [10, с. 134].

Комплексное использование цитат как проявление эстетики постмодернизма привело к появлению «коллажных» фильмов, основанных на «чужом» материале. Такой подход облегчает задачу режиссера, и популяризирует чью-либо музыку. В дальнейшем может быть такое, что заимствованная музыка после успеха кинокартины получает больший успех вне фильма.

Следует отметить, что драматургические функции музыки в фильме могут быть очень многогранными. В случае, когда музыка выступает как фон, будучи «Звуковыми обоями», которые не влияют на сюжет и чаще всего вводятся внутрикадрово, все довольно просто и понятно. Это может быть просто заполнение звукового ряда, в целях заполняемости сцены, но конечно также оказывает влияние на восприятие зрителей и является важным приемом музыкальной драматургии. Что касается функции, когда создается смысловой фон, влияющий на содержание сцены, то здесь огромная роль музыки в контексте сюжетной линии и успех сцены зависит от правильного синтеза рядов фильма, силы влияния музыки, ее эмоционального окраса и т.д. Эта функция включает в себя несколько функциональных проявлений.

Не маловажной драматургической функцией музыки является формирование определенной эмоциональной атмосферы. В данном случае содержание видеоряда и музыкального ряда могут розниться, смысловая нагрузка по большей части ложиться на музыку, как бы подсказывая зрителю направленность происходящего в положительную или наоборот плохую сторону развития событий.

Если говорить о еще двух функциях - создание колорита эпохи и создание национального колорита, то с ними все предельно ясно. Здесь, если используется оригинальная музыка, а не цитата, кино-композитору важно передать максимально точно настроение конкретного исторического времени или каких-то особенностей определенного народа. В музыке - это определенные лады, ритмические группы, правила строения форм произведений и прочие моменты культурных традиций. Если же в музыкальном оформлении фильма вводится только цитата, все значительно проще и успех кинокартины будет обусловлен выбором наиболее подходящих фрагментов произведений, отвечающих идейной концепции сюжета. И конечно в том же ряду функций смыслового фона выступает музыка как средство пародирования или подчеркивания комизма ситуации. Не всегда достаточно эмоционально передает настроение эпизода видеоряд,

действие героев. В таком случае как раз усиливающую драматургическую функцию выполняет музыкальный ряд.

Особо частый музыкальный прием в кино - это музыка как средство характеристики персонажа. Такой метод очень распространен в сериалах, так как сам жанр построен на постоянном повторе образов, и чтобы закрепить ассоциации с определенным героем дают каждому главному персонажу свой музыкальный мотив. Похожая ситуация и с музыкой выполняющей функции лейтмотива в драматургии фильма.

В методике анализа медиатекста используются некоторые приемы и принципы анализа музыкально-сценических жанров, прежде всего - оперной драматургии. Эти аналогии не случайны, так как опера, подобно произведениям медиаискусств, относится не просто к синтетическим, а к зрелищным жанрам [1]. Продолжая аналогии между оперной драматургией и драматургией медиажанров, отметим, что музыкальные темы, как и лейтмотивы, могут быть статичными и развивающимися. В опере статичные лейтмотивы, как правило, связаны с музыкальной символикой: «Лейтмотив-символ в опере не изображает само явление, а условно его обозначает» [11, с. 334]. В киномузыке лейтмотивы-символы явление достаточно редкое, возможно потому, что солирование видеоряда в системе медиатекста не требует от музыки возведения ее функций иллюстративности в ранг музыкальной символики с необходимостью «изображать» музыкальными средствами предмет, понятие или явление. Тем не менее, использование статичных лейтмотивов иногда обусловлено видеорядом и сюжетом.

Развивающиеся музыкальные лейтмотивы - явление более традиционное. В выборе развивающихся лейттем, критериями отбора стали два параметра: важность в драматургии фильма, вариационный (тембровое, фактурное, гармоническое) или вариантный (интонационное развертывание) принцип развития, приводящий иногда к жанровой трансформации тем.

Музыкальный материал, как организованный поток звучания, образуется «всей совокупностью музыкальных звуков произведения, организованных посредством лада, гармонии, мелодии, ритма и метра, фактуры и тем самым приобретающих художественную выразительность. В музыкальном произведении материал организован так, что выразительные свойства его отдельных элементов, дополняя и оттеняя друг друга, создают многогранный художественный образ» [12, с. 179].

Завершающая драматургическая функция музыки - выражение драматургической идеи фильма. Здесь название говорит само за себя и роль такой функции объемна, в рамках масштаба всей картины.

Таким образом посредством функций, которые выполняет музыка в фильме, достигаются идейно-художественные цели режиссера. На это влияет жанр, роль музыки в самом сюжете, музыка как обособленный персонаж, тембровые особенности и техника сочетания рядов кинокартины.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дисс. ... д-ра иск. – Краснодар –2010, 457 с.
2. Прикладная музыка // Википедия. –Режим доступа: <http://mediaright.ru/library>.
3. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / Т.А. Курышева. - М.: Изд-во Владос-Пресс, 2007. –296 с.
4. Балаш Б. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. –М.: Прогресс, 1968. –324 с.
5. Ферман В.Э. Оперный театр: ст. и исслед. / В.Э. Ферман. М., 1961.358 с.
6. Келдыш Ю.В. Драматургия музыкальная /Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия: под ред. Ю.В. Келдыша. В 6 т. Т.2. - М.: Советская энцикл., 1978. –С. 299 –301.
7. Шак Т.Ф. Гармонические системы в оперной драматургии Н.А.Римского-Корсакова: монография / Т.Ф. Шак. - Краснодар: Эолывы струны, 2002. –122 с.
8. Острецов А.В. Музыка в звуковом кино / А.В. Острецов У/Советская музыка. - 1933. –№1 –С. 52 –73.
9. Шнитке А.Г. Не надо заботиться о чистоте средств / А.Г. Шнитке // Киноведческие записки. -1994. –№21. –С. 104 –116
10. Лотман Ю.М. Язык кино и проблемы киносемантики: доклад и обсуждение / Ю.М. Лотман // Киноведческие записки. –1988.–№ 2. –С. 131—150.
11. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / под ред. О.П. Коловского. - Л.: Музыка, 1988. –353 с.
12. Теория музыки: учебник для музыкальных училищ. –Композитор СПб: 2004. –195 с.

Я – КИНОКОМПОЗИТОР, АЛИМ ЗАИРОВ

*Акын А. Б., магистрант 2 курса специальности «Композиция»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыковедения и композиции
Абдинуров А. К.*

Кинокомпозитор – это профессия, которая требует широкого музыкального образования. В него входят: знания оркестровки, гармонии, инструментовки, дирижирования, также в большинстве случаев навыки

работы с коллективом/оркестром. Очень важно интуитивное чутье, какой инструмент или звук будет уместен в этой или другой сцене фильма и т. д.

Чтобы иметь представление в каком направлении двигаться в своем творчестве можно изучить работы зарубежных кино-композиторов, слушать их саундтреки, вникать в стиль, анализировать партитуру, думать о том, что можно частично перенять, усовершенствовать или адаптировать в нашем казахском социуме.

На данный момент самым распространенным источником прослушивания классической музыки для массового зрителя являются кино и видеоигры. Крайне необходимо анализировать творчество композиторов для видеоигр, что конечно очень интересно, так-как при работе над ними используются не только звуки самого оркестра, но и практически безграничное количество электронных звуков, все зависит от вашего воображения и профессионализма. По своим наблюдениям могу добавить, что музыка для видеоигр лишена определенных лейтмотивов, главной задачей является окунуть игрока в атмосферу игры. С помощью различных DAW можно добавить в музыкальный материал от звуков природы до напряжения неоновых ламп, если кино-композитор гармонично сочетает их с оркестром. В этом случае можно повысить шансы на просмотр фильма на одном дыхании. Кинокомпозитор должен уметь налаживать связь с нужными людьми, особенно с режиссерами и съемочной площадкой, чтобы обеспечить себе комфортную работу в этом коллективе. Важен тандем между режиссером и композитором, если они близки по убеждениям, взглядам и прочему, то это только способствует благотворному творчеству. В общих чертах это ничем не отличается от тандема композитор/хореограф, если мы говорим о балете.

Во всех сферах необходимо найти в себе нечто, что способно удивить зрителей, и оказать на них желаемый эффект. Фильм – это энергетический заряд, который несет в себе в лучшем случае определенное сообщение для зрителей. Талантливый композитор при работе над фильмом даже имея малое количество кадров или эскизов видеоигры способен проникнуть в суть и передать ее в музыке.

Важно заострять внимание на бытовых предметах, извлекать из жизни подходящие звуки, которые могли бы помочь в передаче замысла фильма, быть открытым новому.

При любой работе, связанной с творчеством, а в частности в работе композитора важно иметь музыкально-звуковое чутье, возможно не каждый обладает подобной способностью, но, если композитор обладает этим качеством, КПД значительно выше.

В наш век композитору необходимо разбираться в технологиях, современные казахские кинокомпозиторы постепенно предпринимают попытки их использования, но они ограничиваются малым, т. е. используют зачастую те звуки, что привычны для слуха зрителей. Их можно понять с той точки зрения что они озабочены безболезненным приятием их «творчества»

потребителем, но это путь наименьшего сопротивления. Страх перед новым обуревают современного казахского композитора, подобный страх стоит отбросить для создания нового подхода в работе над киномузыкой. Если кто-то скажет, что композитор находится в рамках «давления» режиссера или хронометража видеоряда, то это спорный вопрос. Много зависит конечно от мнения режиссера, но это не значит, что композитор не может аргументировать свой выбор. Современная казахская поп индустрия имеет материальную возможность использовать обширный арсенал электронных звуков. На мой взгляд профессиональные композиторы вполне имеют возможность почерпнуть вдохновение современных веяний, но в Казахстане они все еще не раскрыли тот потенциал, которым обладают. Когда такое происходит можно ожидать разный исход: как «успешный успех», так и провал.

Моя статья затрагивает тему о том, как стать кинокомпозитором в Казахстане. Если вы задались этой целью, то вашему творчеству благотворно поспособствует изучение истории казахского народа, и осмысливание ее не с точки зрения каких-то «сухих» дат, а умение поставить себя на место конкретных исторических личностей, находящихся в ситуациях, требующих от них в высшей степени ответственных и рискованных шагов. В этом случае помогут монографии.

Задаваться вопросом: «благодаря чему они вошли в историю?». Если вы ответите на этот вопрос вам будет проще описать в звуке те картины, которые предстают перед вами в ваших фантазиях. Зачастую для простых обывателей, а тем более детей история кажется чем-то далеким от реальности, им сложно понять, что историю создают они сами в данный момент. Чтобы изменить отношение детей к личностям истории Казахстана, необходимо наглядно показывать в каких условиях они жили, принимали решения, что их вдохновляло. Во все это может погрузить музыка, так-как безусловно игра актеров играет решающую роль, но это только одна составляющая которой недостаточно чтобы донести до зрителя/слушателя посыл фильма. Музыка спасает.

Алим Заиров на интервью в день Музыкального магазина «Меломан»: «После того как я познакомился с творчеством Макса Рихтера, Олафура Арнальдса, Нильса Фрама я сразу понял, что это моя музыка, мой стиль, мой жанр и я просто начал творить, и шаг за шагом пробовал не останавливался. Я нашел тот самый отклик в музыке, который очень сильно заинтересовал меня». По словам журналиста Анны Дармодехиной композиторская деятельность в Казахстане на 2015 г. была в кризисе, в основном композиторы нацелены на написание вокальных песен. Авторская музыка, как тогда, так и сейчас является редкостью. На что Алим Заиров ответил: «это скорее вопрос менталитета, образа жизни и тех традиций которые установились в средней азии и на постсоветском пространстве, необходимо их преодолевать, что мы со «скрежетом» и делаем. Стоит быть открытым новому и выходить «из зоны комфорта». Для композитора важно быть

бесстрашным новатором». Особым случаем в биографии композитора после которого он решил попробовать себя на поприще кинокомпозитора был видеофрагмент из фильма «Перл Харбор» который он захотел музыкально переосмыслить. По словам А. Заирова он не делит себя на песенного композитора или композитора для кино, а просто создает то что у него получается.

Алим Заиров: «я отключаюсь от всего мира и существую между собой и своим инструментом и в этот момент то, что происходит у меня на душе в итоге появляется в композиции. Я зачастую даю на прослушивание своих композиций маме, но самые благодарные критики – это незаинтересованные люди, не друзья, не родные, это простые знакомые, которые могут действительно дать трезвую оценку. Всегда радует хорошая оценка твоих работ, потому что оценка того что делает артист, это всегда очень для него важно, кто бы что не говорил, знать, что ты делаешь что-то не просто так. Это большой стимул к тому, чтобы быть еще лучше, чтобы не опускать планку. Моя музыка очень кинематографична как мне многие товарищи говорят. У нас есть 2 очень сильных композитора, это Никита Карев и Сергей Азбель, у них существует тандем, они одни самых передовых современных композиторов. У меня всегда присутствует хороший спортивный интерес, прежде всего самому себе доказать, что я на что-то способен и все-таки рано или поздно пробьюсь в действительно хороший и крупный наш казахстанский полный метр, возможно не только казахстанский, в конечном итоге хочу написать полноценный саундтрек».

Алим Заиров: «я не ярый фанат популярной музыки, потому что в нынешней поп музыке очень много популярности. Чем проще песня, тем она популярнее, тем она «хитовой», соответственно люди на мой взгляд разучились слушать действительно достойную музыку, возможно это проще для восприятия простых обывателей слушать подобные хиты. Я заметил общую тенденцию, что музыка понемногу стала и становится качественнее у некоторых наших артистов. Мне очень сильно нравится последний путь развития Дильназ Ахмадиевой как певицы, ее аранжировки сведены качественно и со вкусом. Не могу обойти стороной нашу хип-хоп индустрию, прежде всего это Buhaг Jerгеau, крайне удачный проект со всех точек зрения: менеджмента, музыки, у ребят я считаю очень большое будущее. Потом я очень сильно уважаю Кайрата Тунтекова, у него сильный голос, он «в 0» поет Майкла Джексона, мне довелось с ним поработать в живую, и я скажу, что человек профессионал с большой буквы на самом деле».

«Мне кажется, что нет такого общего понятия что такое вдохновение, т. е. лично я пишу свои вещи в основном ночью, бывало даже одно произведение я записал буквально, увидев его во сне, какую-то его часть и потом не знаю как, но концовка композиции пришла мне после того как я проснулся и начал все записывать с самого первого кусочка. Натура я очень романтическая и до 40% своих композиций я написал исходя из тех или иных переживаний в личной жизни, я это показал, попытался во всяком случае это

сделать, поняли ли меня или нет это уже другой вопрос. С другой стороны, я могу просто идти по улице и элементарно может возникнуть сюрреалистическая картина у меня в голове, я цепляюсь за этот момент, прихожу домой и сажусь записывать. Я никогда не задумывался что я не тем занимаюсь, потому что твердо уверен, музыка – это мое призвание. Фортепиано – это самый для меня близкий инструмент, через который я могу выразиться в те моменты, когда не хватает слов чтобы что-то сказать, чтобы закончить какую-то мысль. Все-таки надо прислушиваться к своему сердцу, потому что 80% того, что подсказывает нам наше сердце, обычно не подводит и лично мое мнение что стоит к нему часто прислушиваться. Просто представим да, были такие у меня моменты, когда я садился что-то писать, вроде есть смысл, но на середине произведения я понимаю, что это все мусор, я просто беру и отправляю все в корзину, но я перед собой поставил цель, что я все равно это сделаю, я это dokonчу. Не сегодня так завтра, не завтра так послезавтра. Самая продолжительная сессия у меня длилась 4 ночи подряд с перерывом на сон и еду. Главное, что я доволен результатом своей упорной работы».

«На эстраде, по моему мнению, необходимо сократить использование фонограммы во время выступления, повышать уровень нашей эстрады, находить какие-то варианты возможности сотрудничества с крупными западными артистами. Делать все для того чтобы у нашей эстрады появились хоть какие-то наметки чтобы достойно конкурировать хотя бы с российской эстрадой, потому что мы очень сильно отстали в гонке друг от друга».

«Действуйте – это самое главное, потому что без той энергии и движения вперед, наверное, не образовалась бы ливерпульская четверка, Джеймс Хорнер не написал бы саундтрек к фильму «Аватар», все заключается просто в действии. Надо идти вперед, не закликаясь на тех неудачах, ошибках, которые сполна присутствуют в нашей жизни, учиться на них и всегда трезво оценивать окружающую действительность».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дармодехина А. Интервью с Алимом Заировым в день музыкального магазина «Меломан» // Artparovoz. tv. – Алматы, 2015. – 21 апреля. – Режим доступа:

https://www.youtube.com/watch?v=7lhTcEohxSY&list=PLg01mmdxIqu3EDUrvf-sLVNly_DD65QP0&index=106&t=10s

2. VIDEO ENGIN Ежедневный двигатель роста. Интервью с Алимом Заировым (Пианист, композитор) // Venginkz. – 2013. – 4 марта. – Режим доступа:

https://www.youtube.com/watch?v=wHpY_R8pI1E&list=PLg01mmdxIqu3EDUrvf-sLVNly_DD65QP0&index=107&t=4s

МЕТОДИКА ШИНИЧИ СУЗУКИ

*Далелханова А.С., магистрантка 2 курса специальности
«Традиционное музыкальное искусство»*

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
Абдинуров А.К.*

Нейропсихологи считают, что музыкальную деятельность следует признать самой широкой, потому что, во время исполнения музыки задействована вся кора головного мозга человека, а это значит, что задействованы все органы чувств и органы ребенка. Как научить маленького ребенка играть на инструменте развивая врожденные способности? Этот вопрос, наверное, волнует каждого учителя. Начать использовать врожденные таланты до того, как ребенок забудет то, что дала ему природа, поскольку неиспользованное, невостребованное извне атрофируется – эта идея лежит в основе всех известных в мире методов музыкального обучения, в том числе таких как «Развитие врожденных талантов» Ш. Сузуки.

Подход Сузуки имеет репутацию «нетрадиционной» для обычной музыкальной школы и это так. Метод учит детей, на начальных этапах, играть на слух путем подражания, а не путем чтения. Этот метод также требует, чтобы родители активно участвовали в образовании своих детей. Они должны посещать каждый урок и ежедневно обучать своих детей дома, вне тренировок и уроков. Метод направлен на мотивацию и вовлечение детей младшего возраста (3-5 лет) обучая их игре на инструменте; никогда не заставляя детей тренироваться или репетировать против своей воли; и создавая социальную образовательную структуру, чтобы дети могли учиться и выступать со своими сверстниками. Помимо частных уроков, ученики берут регулярные групповые занятия, которые либо объединены, либо разделены на «классы техники» и «репертуарные классы». Известно, что ученики Сузуки исполняют учебный репертуар по его методу в больших группах, в унисон¹⁴.

Почему в традиционном обучении используются этюды, а в методе Сузуки нет? Потому что он известен тем, что изучает технику исполнения музыкальных произведений через свой проверенный репертуар и отказ от традиционной канонической этюдной последовательности. Но, пожалуй, самая большая разница между методом японского музыканта и европейским традиционным методом обучением исходит из заявления Сузуки о том, что «с рождения все дети могут быть очень талантливы и важно не растерять этот дар в процессе взросления». В этом плане его слова были откровенно смелым шагом по отношению к традиционным методам преподавания. Он заявил: «Я потратил около тридцати лет, доказывая метод, о котором

¹⁴ Унисон – одновременное воспроизведение звуков одинаковой высоты воспроизводимые разными инструментами.

действительно можно сказать: «у любого ребенка можно воспитать яркие художественные способности с помощью моей системы обучения» [2, с. 2].

Помимо конкретных различий между методами Сузуки и традиционными подходами, школа Шиничи приобрела особую репутацию из-за своего географического расположения. До XX века доминирующие скрипичные педагогические традиции пришли из Европы, консерваторские методы, в страну восходящего солнца, пришли из России, Германии, Бельгии и Франции (середина XVIII – начало XX вв.)¹⁵.

Актуальность проблемы массового образования обострилась только в XX веке. Ранее, в традиционном обществе, ребенок воспитывался в окружении музыки, обрядов, танцев и поэзии, таким образом, он незаметно приобщался к культурно-эстетическому миру окружающей среды. Как же воспитать в ребенке духовность и приблизить его к миру искусства? Многие ломали голову над этой проблемой. Но именно те системы обучения, которые дали наиболее эффективный результат приобрели мировую известность; и за каждой из них стоит опыт богатой национальной культуры. К примеру: система обучения Карла Орффа – великого композитора немецкого происхождения, система Бартока и Кодая – величайших венгерских композиторов XX века. Также очень показательна система советского композитора Д. Кабалевского, который вывел фундаментальные концепции по тотальному изменению содержания и методики всеобщего музыкального образования [3, с. 423-424].

Эти системы обучения глубоко национальны, поскольку они раскрывают творческий потенциал детей, который заложен в них генетически. Он легче раскрывается на национальных традициях, тем самым овладевая всем тем, что окружает ребенка и что будет полезно и интересно в его жизни [3, с. 424].

В Казахстане также есть уникальная система музыкального воспитания детей, основоположниками которой являются преподаватели Казахской национальной консерватории им. Курмангазы – домбрист Абдулхамит Райымбергенов и кандидат искусствоведения, музыковед Сайра Райымбергенова. Эта уникальная Программа детского массового музыкального обучения («Система детского эстетического воспитания А. и С. Раймбергеновых») формирует и раскрывает творческий потенциал, развивает мышление на родном музыкальном языке [3, с. 424].

Музыкальный язык казахского народа является достоянием народа, хранилищем его глубоких культурных слоев, неповторимым фундаментом психо-эмоционального и духовного состояния, а также базой дальнейшего развития музыки. Музыкальный язык – инструмент музыкального мышления, с помощью, которого человек проектирует мир и самого себя [3, с. 390,391].

¹⁵ В XX в. распространялись и другие технические и философские подходы в искусстве и науке, которые, теперь преобладают в эпоху современной глобализации, в результате которой, национальные японские традиции стали едва узнаваемы.

Популярна и японская система массового обучения детей игре на скрипке Шиничи Сузуки. Известный скрипач, педагог и философ, который оказал огромное влияние на музыкальное образование не только на своей родине в Японии, но и во всем мире. Он научил огромное количество трех-пяти летних детей блестяще играть на скрипке в унисон, и заявил: «любой ребенок, правильно обученный, может стать музыкальным – это не сложнее, чем научиться говорить на родном языке, потенциал каждого маленького человека безграничен» [4].

Методика основана на подходе к обучению музыке, как к обучению устной речи, то есть к копированию. Голос, слух, мозг и взаимодействие этих трех компонентов позволяет овладеть не только английским, японским и другими языками, но и языком музыки.

Принципы данного метода легко вписываются в современную систему обучения игре на инструменте, а если использовать их на практике, то это даст быстрый и эффективный результат. Метод не конфликтует с другими методами и может использоваться в дополнении к ним, поскольку это скорее философия и практический метод, чем школа исполнительства [4].

В чем главная отличительная черта?

- Обучение путем копирования и подражания;
- Коллективное музицирование;
- Развивающий характер занятий.

Применение этих принципов к школьной работе дает хорошие результаты. Дети активно участвуют в процессе урока, быстро и легко усваивают новый материал, проявляют интерес. С помощью учителя первые пьесы разучиваются на слух и только потом поясняются примечания и объясняются ноты. На принципе копирования можно обучить детей любого возраста. На начальных этапах дети еще не знают ноты, поэтому уроки проходят путем копирования и подражания.

Коллективное музицирование. На начальных этапах детям комфортнее будет обучаться в группе из двух, трех человек. Занятия проходят в игровой форме, где-то даже присутствует соревновательный процесс. Маленьким детям нравится повторять известные мелодии и произведения. Метод Сузуки применяется не только к скрипке, но и к другим инструментам, таким как: флейта, кларнет, ударные инструменты и так далее.

Развивающий характер занятий. Сузуки всегда говорил, что хотел воспитать в первую очередь слушателей, а не музыкантов, также развить музыкальность, которая есть в каждом ребенке от природы. Несомненно, уроки музыки духовно развивают, формируют характер, умственные способности и развивают. Возможно, один из них в будущем действительно станет профессиональным музыкантом, а кто-то выберет другую профессию. Результаты уроков по системе Сузуки дают эффективные результаты и могут быть как основой, так и дополнением к начальным урокам игры на инструменте [4].

Таким образом, постижение закономерностей музыкального мышления в ранние годы положительно будет формироваться на материале родного музыкального языка, и позже система мыслительных действий может быть базой при освоении других музыкальных языков и художественно-эстетических систем. Как с точки зрения охвата культурных горизонтов будущего, так и с точки зрения формирования мыслительного аппарата – массовое детское воспитание на основе национальной музыки имеет принципиально важное значение. Воспитание детей на национальной музыке даст им возможность глубже освоить свой родной музыкальный язык.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мацелевич З. Методика Шиничи Сузуки и его применение как залог успеха в занятиях со скрипкой // ГБОУ школа «Тутти» – Режим доступа: <https://pandia.ru/text/82/291/79735.php>
2. Eubanks K. Essays in the Theory and Practice of the Suzuki Method // City University of New York. – 2015 – Режим доступа: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1929&context=g_c_etds
3. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544с.
4. Организация учебного процесса. Методика Шиничи Сузуки и ее применение как залог успеха в занятиях скрипкой – Режим доступа: <https://www.infobraz.ru/library/organization-of-the-educational-process/id12197>

СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ «КӨКІЛ» И ШИНИЧИ СУЗУКИ: ОСОБЕННОСТИ И РАЗЛИЧИЯ

Далелханова А.С., магистрантка 2 курса специальности

«Традиционное музыкальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Абдинуров А.К.

Целью данной статьи является выявление особенностей и различий между казахской традиционной методикой устной инструментальной музыки и методикой Сузуки.

Задачи: Изучить и сравнить материалы по данной теме; Ознакомление с методом обучения школы «Көкіл»; Выявить особенности устной традиции казахов и метода Сузуки;

В работе был использован эмпирический метод. Были изучены материалы по данной теме, выявлены особенности устной традиции казахов и японцев на примере школы «Көкіл» и метода Сузуки;

Теоретической базой данной статьи, послужили работы Б.Ж.Аманова, А.И.Мухамбетовой, А. и С.Раимбергеновых, К.К.Досановой, Л.В.Дубровольской, по методике Сузуки – Е.Н.Изуграфова, а также интернет ресурсы.

Особо важную роль в воспитании казахов играли традиции, которые в свою очередь поспособствовали формированию устной инструментальной музыки и культуры. Казахский народ пытался сохранить традиции музыкального воспитания. По своей природе инструментальная музыка казахов была устной, и тесно связывалась с историей народа и была неотъемлемой частью различных обрядов и ритуалов. Игра на казахских народных инструментах связана со многими красивыми легендами, которая могла передать состояние души, эмоции, шум степи, щебет птиц, звуки ветра, суровость снежных бурь и т.д. Таким образом, она передавалась из уст в уста, от поколения к поколению, от музыканта к музыканту, фиксируясь и сохраняясь в памяти.

Традиционная музыка казахов, как и других народов Востока, была безнотная; по современному определению, это – «профессиональная музыка устной традиции». Она, также, как и фольклор, зародилась на базе кочевого быта и в своем функционировании была целиком связана с ним [2, с. 359]. В любой казахской семье можно было найти музыканта, который виртуозно играет на народных инструментах и прекрасно исполняет народные песни, этим и отличался казахский народ [3, с. 65]. Музицировали чаще всего в домашней обстановке, в окружении близких и друзей. Совмещалось это с угощением, разговорами об общих делах, шуткой, весельем [2, с. 329]. Перед каждым исполнением кюя, музыканты устно излагали содержание и рассказывали о кюйши, легенды о происхождении кюя, о богатстве казахской культуры, тем самым дети, вырастая, в окружении музыки, впитывали в себя все традиции путем слушания и подражания. На музыкальную культуру Казахстана повлияли многовековые традиции, она имеет богатую историю.

Отличие казахской народной музыкальной педагогики от европейской школы в том, что она была направлена на развитие различных синкретических и творческих способностей ученика. т.е. за учителем-наставником следовали такие таланты, импровизаторы с феноменальной памятью и отличным музыкальным слухом, а также умеющие тут же повторить и искусно исполнить услышанное [3, с. 65]. Мощнейшее средство формирования характера, сознания, умственных способностей и нравственности ребенка – музыка. А массовое детское воспитание на основе национальной музыки имеет принципиально важное значение. Поэтому стоит развить заложенную в них генетически казахскую ментальность и воспитать любовь к своей культуре и народу.

Из истории дореволюционной казахской музыкальной культуры известны факты участия казахских музыкантов в крупнейших состязаниях в Туркмении, Киргизии, Кара-Калпакии, Калмыкии. И это неудивительно. Казахская традиционная музыка является неотъемлемой частью огромного

мира музыки Центральноазиатского региона, и ее слушатель, знаток, ценитель свободно входил и входит в этот мир. Генетически – это мир тюрко-монгольских кочевников. Поэтому воспитание детей в Казахстане на родной музыке способно сформировать слушателей, которые впоследствии будут понимать музыку многих восточных культур [2, с. 417].

Если учить детей слушать кюи, жыры, лирические песни, то они усвоят богатую образность казахской музыки, что в последствии благотворно скажется на их общем интеллектуальном развитии [2, с. 420]. Детям будет лучше начать учиться музыке на национальных традициях, так как это заложено в нем генетически, тем самым стимулируя, раскрывая и развивая его потенциал, что поможет им легко влиться в мир классической музыки в средних классах.

В 1995 году в Алматы открылся первый в столице негосударственный казахский колледж «Көкіл», в котором воспитание личности учеников, раскрытие их творческого потенциала происходит средствами искусства. Ее создатели — преподаватели Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы — домбрист Абдулхамит Раимбергенов, объехавший с гастрольями полмира, основатель ансамбля «Мурагер», ученый и педагог, автор монографий «Ақжелең» и «Күй қайнары», автор и ведущий популярных телевизионных циклов «Домбыра үйренейік», «Сегіз қырлы», продюсер передач «Айгөлек», «Аманат» и кандидат искусствоведения, музыковед Сайра Раимбергенова [2, с. 424]. Система основана на национальной традиции, также дети осваивают казахский орнамент, слушают кюи и легенды, узнают народных мастеров, знакомятся со строением музыкальных инструментов и культурой родственных стран. Педагоги обучают детей игре на домбре. Главной целью было не воспитать профессионалов, а восстановить слушательскую массу, которая понимает эту музыку. Дети обучаются по всем направлениям, но не все станут математиками, физиками и виртуозами и т.д. Но после этой системы, все они станут хорошими слушателями, а кто из них более одарен, станут прекрасными исполнителями, возможно композиторами. Насколько бы шикарно музыкант не исполнял музыку, в этом нет смысла, если нет слушателя, это главный фундамент любой культуры.

Особенность этой школы в том, что все дети обучаются коллективно, ни один ребенок не получил индивидуального занятия, это и отличает их от обычных музыкальных школ. Всем им играют одну мелодию, которую они должны повторять и на уроке, и вне урока. Спрашивая друг у друга, кто сколько раз сыграл, невольно появляется соревновательный процесс, кто-то повторил десять раз, кто-то пятьдесят. Таким образом количество превращается в качество. Уроки проходили по 15 минут, в остальное время детям рассказывали легенды, жыры и т.д. Плюс, наверное, в том, что все занятия проходили в игровой форме, их не принуждали, не заставляли, не

ругали и не подправляли. Со временем, услышав лишь начало, дети сразу узнавали какой это кюй¹⁶.

В 1993-1995 годах по казахскому ТВ была показана та часть системы обучения, которая посвящена музыке и игре на домбре. Те, кто следил за уроками в течение двух лет, могли убедиться в их эффективности. На глазах телевизионной аудитории было продемонстрировано чудо-дети, у которых на первых уроках домбра выпадала из рук, через два года уверенно играли кюи и песни [2, с. 425]. Тогда, обучение детей на музыкальном инструменте по ТВ стало новым открытием. Сейчас во времена новейших технологий, образование стало доступным для всех, не стало исключением и музыкальное образование. Данная технология поможет улучшить уже имеющиеся методы обучения. Нужно идти в ногу со временем и несомненно, это поможет выйти на новый уровень. Очень важно не потерять интерес у ребенка, прививая любовь к своей культуре и обучая по современным технологиям, развить его творческий потенциал. Играя на инструменте без нот (на начальных этапах), развивается фантазия, что дает полную свободу мышления и приводит к свободной импровизации. В дальнейшем это помогло бы создавать авторские произведения, кюи и т.д.

Система устного обучения музыканта, созданная нашими предками, вырастила таких творцов как Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет, Казангап, Ахан-сере, Биржан-сал, массу акынов-импровизаторов, жырау. Только десятилетиями внедряемый в наше сознание комплекс неполноценности, негативизм по отношению к традиционной культуре мешают нам увидеть среди них гениев мирового масштаба [2, с. 427-428].

Японская традиционная музыкальная культура формировалась в течении долгих лет вобрав и впитав в себя элементы музыки древнего Китая, Индии, стран Юго-Восточной Азии и государств Корейского полуострова. Ранняя музыка древней Японии не сохранилась и может быть восстановлена лишь по археологическим свидетельствам. Исходя из этого, можно предположить, что традиционная музыкальная культура Японии это - квинтэссенция¹⁷ музыкальных явлений, которые со временем сформировали Японский самобытный музыкальный язык и самобытную музыкальную культуру. В японской музыке отсутствует гармония, также меняется ритм, темп, доля и может быть смешанный размер, что не свойственно европейской музыке. Такое часто встречается в музыке для Сякухати¹⁸ и в народных песнях [6].

¹⁶ Как-то на уроке Абдулхамит Раимбергенов играл разные кюи, а дети угадывали, и тут он сыграл кюй Дины «8 март», на что все дети откликнулись одинаково и лишь один ответил – 1 мая, он не стал исправлять его, и сказал: «В следующий раз он ответит правильно со всеми» [интервью с А.И. Мухамбетовой. Личный архив]. Дети никогда не уставали и не теряли интерес, выучив один кюй дети показывали итог дома своим родителям, это происходило обычно за застольем с родными и друзьями.

¹⁷ Квинтэссенция — [От лат. quinta essentia — пятая сущность самое главное, самое важное, наиболее существенное, основная сущность, самая тонкая и чистая сущность, концентрированный экстракт.]

¹⁸ Сякухати — это японская продольная, выдувная флейта. Изготавливается из бамбука и настраивается на минорную пентатонику. Является чрезвычайно универсальным инструментом в Японии.

Также, как и в казахской культуре в Японии существовала устная музыкальная традиция, которая передавалась из уст в уста и на слух, впоследствии чего, значительная часть фольклорной музыки со временем была утеряна. Но с пришествием императора Мэйдзи¹⁹, векторы развития Японской культуры и музыки были ориентированы на Западные страны, что поспособствовало появлению нотных записей, которых ранее не существовало в Японии [6].

В этом есть сходства с казахской устной традицией и с японской системой обучения игре на музыкальных инструментах, методикой Сузуки, который применял такой же метод. Дети на начальных этапах коллективно обучаются музыке без нот, путем подражания и слушания, что дает эффективный результат. Занятия носят игровой, случайный и даже соревновательный характер, что также основано на принципе слуховой имитации. Детям нравятся коллективное музицирование, им нравится повторять уже известные произведения. Сузуки прославился тем, что научил огромное количество трех-пяти летних детей играть на скрипке в унисон путем копирования и подражания. Мы рождаемся со способностью учиться. Многие дети вырастают в такой обстановке, которая не позволяет развиваться их таланту, и родители опускают руки, думая, что такова судьба, но это не так. Каждый может добиться большего. Большое внимание нужно уделить формированию характера, самоконтроля и способности концентрации. Важно, чтобы ребенок чувствовал любовь и внимание педагога и самое главное родителей.

Методика строится на том что бы заинтересовать ребенка, задача педагога и родителей в том, чтобы вызвать интерес и не потерять его у маленького ребенка.

«Если бы родители уделяли своим детям больше внимания в развитии музыкальных способностей, как в развитие речи и мышления, то все дети были бы маленькими Моцартами» Ш. Сузуки [7, с. 3].

Игра на музыкальном инструменте на раннем этапе поспособствует общему развитию ребенка. Играя на инструменте, развивается речь, работает мелкая моторика, развиваются нейронные системы, осуществляется стимуляция пальчиков. Урок проходит как игра, такие как «пальчиковые игры» по какой-нибудь текст. Эти игры очень популярны и у логопедов [8]. «Человек – дитя окружения», «все дети растут, результат зависит от того, как их растят», «каждый ребенок обучаем» – Ш. Сузуки [7, с. 3].

Метод Сузуки основывается на психологических функциях ребенка, исходя из этого, он сделал вывод, что ребенок усваивает речь, которая звучит вокруг него, при этом, не понимая сложности оборотов и глубины смысла слов, т.е. ребенок не имеет каких-либо рамок, чувствует себя расковано и открыт для новых знаний. С рождения ребенок впитывает в себя все происходящее и может усвоить любой язык, будь то казахский, английский,

¹⁹ Император Мэйдзи — 122-й император Японии, взошедший на престол 3 февраля 1867 года и правивший страной вплоть до своей смерти.

японский и т.д. такой же метод он применяет и своей методике. Сузуки проводил эксперименты, совмещая детские игры и занятия на инструменте, тем самым уроки вызывали большой интерес у детей. Он складывал инструмент вместе с игрушками, затем брал смычок и периодически подходил к скрипке и извлекал одну ноту, потом две, три, позже дети стали повторять за ним. Так дети обучались игре на инструменте. Повторяя все произведения, закрепляли свои технические навыки [7, с. 35].

Сузуки не пытался воспитать профессиональных музыкантов, он хотел развить уже имеющиеся таланты у детей на раннем этапе и воспитать просто хороших людей. Удивительно, но ученики Сузуки стали профессиональными музыкантами²⁰.

Главное отличие метода Сузуки от школы «Көкіл» – наверное активное участие родителей. Они посещают каждый урок и ежедневно обучают своих детей дома, вне урока и тренировок, имитируя игру на инструменте, то есть, создавая благоприятную обстановку.

Данный эмпирический метод показал множество сходств между методикой преподавания Сузуки и А. и С. Раимбергеновых, а также устной инструментальной традиции казахов и японцев. Удивительно но, несмотря на то что, казахи и японцы имеют разную культуру, все же есть множество сходств в инструментарии, устной традиции и в частности в методике преподавания. Музыкальное мышление должно формироваться в ранние годы на материале родного музыкального языка, и вскоре эта система мыслительных действий может быть базой при освоении других музыкальных языков и художественно-эстетических систем. Обучение игре на инструменте без нот на начальных этапах даст свободу воображению, фантазии, импровизации и мышлению. В настоящее время очень важно воспитать слушателей традиционной музыки, любителей и патриотов своей страны. Ведь воспитывать детей музыкантов без слушателей попросту бессмысленно. Поэтому, было бы полезно ввести в образовательную школьную систему предмет изучения традиций. Есть красивая казахская пословица: «Ел болмын десең бесігінді түзе».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дубровольская Л.В. Роль музыкальных традиций казахского народа в образовании школьников Казахстана // Вестник северо-казахстанского университета им. Манаша Козыбаева. – 2016 – Режим доступа: <http://repository.nkzu.kz/id/eprint/7126>
2. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 359–428.
3. Досанова К.К. Традиционное народное творчество казахского и украинского народов // Евразийский национальный университет им Л.Н. Гумилева. – Режим доступа:

²⁰ Koji Toyoda, Toshiya Eto, Mariko Senju, Akiko Suwanai, Kenji Kobayashi.

<https://dspace.enu.kz/bitstream/handle/data/5030/narodnoe-tvorchestvo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

4. Алексеева Л., Нажмеденов Ж. Особенности Музыкального строя казахской домбры // Казхаская культура: исследования и поиски: сборник научных статей. – Алматы: 2000. С. 65
5. Формирование музыкальной традиции Японии. <http://info-japan.ru/print/3336>
6. Особенности Японской традиционной музыки. <http://info-japan.ru/print/3336>
7. Изуграфова Е.Н. Распространение систем К. Орфа и Ш. Сузуки в разных странах // Государственный университет культуры и искусств. – 2015 – Режим доступа: <https://multiurok.ru/files/rasprostranieniie-sistiem-k-orfa-i-sh-suzuki-v-raz.html>
8. Страубе Е.А. Методика раннего развития Глена Домана. – 2013 – Режим доступа: <https://www.litres.ru/e-a-straube/metodika-rannego-razvitiya-glena-domana-ot-0-do-4-let/>

Ғ. ЖҰБАНОВАНЫҢ ДЫБЫСТЫҚ ЖАҒАШЫЛДЫҒЫНЫҢ ҚАЙНАР КӨЗІ РЕТІНДЕ ҚАСЫМ АМАНЖОЛОВ ПОЭЗИЯСЫН ТАЛДАУ

Мамытов Б.Ж. II магистратура студенті, мамандығы «Вокалдық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – ҚҰӨУ доцент, педагогика ғылымдарының кандидаты

Досанова А.А.

Қазақтың дархан даласында туып, өнер нәрімен сусындаған майталмандар қаншама. Солардың ішінде композитор Ғазиза Жұбанова мен ақын Қасым Аманжоловтың алар орны ерекше.

Қазақстанның белгілі композиторларының арасында Кеңес Одағының және Қазақ КСР-нің халық әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, профессор Ғазиза Жұбанованың есімі айрықша мен мұңдалап тұрады.

Ғазиза Ахметқызы Жұбанова – ХХ ғасырдағы қазақ кәсіби музыкасының айтулы тұлғасы. Ол қазақ әйелдерінің арасында тұңғыш кәсіби композитор атанып, музыкалық мәдениет саласында белсенді әрі жауапты қызметі арқылы Кеңес Одағын тәнті еткен. Тиісінше, айтулы ісі ел арасында абыройлы деп танылған.

Белгілі композитор музыкалық атмосферада, нағыз музыка ортасында өсті. Оның әкесі Ахмет Жұбанов – жалпыға бірдей білімді кәсіби музыкант, фольклордың білгірі, және оған өнерге апарар жолды көрсеткен жан.

«Жақсыдан жақсы туады, жақсының жолын қуады» деген осы болар. Қазақстан және КСРО Халық әртісі, профессор Ғазиза Жұбанова жайлы айта отырып, оның ұлттық заманауи музыкамыздың негізін қалаушы Ахмет Жұбановтың қызы екендігін аттап өте алмаймыз. Өнертанушылар Ғазиза Ахметқызының музыкалық ойлау жүйесінің біртұтастығын, вокалды

орындаудан аспапты орындауға ауысу, сезім көрнекілігін, тақырыптық материалдың ашықтығын, ұлттық бояу, ауқымдылық, эпикалық кеңдік пен музыкалық образдардың қарама-қайшылықты мінездерін біріктіре алатынын мойындаған [1, 254 б.].

Бүгінгі таңда Ғазиза Жұбанова шығармашылығы жан-жақты талданып, өз деңгейінде зерттеліп те жүр. Десек те, композитордың хор шығармашылығын өзге ақынның туындылармен тоғыстыру бүгінгі мақаламыздың өзегі болмақ. XX ғасырдың екінші жартысындағы отандық музыкалық мәдениетіміздің ұлы шеберлерінің бірі Ғ.Жұбанованың өнері, өз заманының маңызды әрі көркемдік идеясын игерді. Оның жеке музыкалық тілі өзіндік ерекшелегімен ерекшеленеді.

Әдебиет пен мәдениет – егіз ұғым. Бірі елдің мол рухани байлығы мен тарихын әңгімелесе, екіншісі сөз құдіретін нота арқылы адам бойына оның алпыс екі тамыры арқылы дарытады. Поэзия мен музыканың сәтті үйлесімі – тарлан тарих беттерінде алтын әріппен жазылатын өшпес туынды.

Ал жазба поэзия туралы сөз еткенде, ең алдымен ұлы Абай жырлары жадымызда жаңғырып тұрады. Сол Абайдан соңғы ақындар ішінде алдымен ауызға ілінетіні Мағжан мен Ілияс сияқты біртуарлар екендігі де айтылып та, жазылып та жүр. Олардан кейін қазақ өлеңіне тың леп, жаңа дауыс әкелген Қасым Аманжолов десек, ақиқатқа жүгінгеніміз болар. Қасым ақын Қарағанды облысының Қарқаралы ауданының тумасы [4].

Біздің мақсатымыз – өнердің екі алыбы Жұбанова мен Аманжоловтың музыкадағы гармониясын зерттеп, өлең құрылысына талдау жасау, қос өнерпаздың шығармашылық биігін асқақтау.

Қасым ақынның ойлы, парасатты, рухы асқақ, сезімі сергек жырлары қазақ поэзиясының алтын қорына енгізілгелі қашан! Оның терең тебіреніспен жазылған әрбір лирикалық өлеңі әр оқығанда жаңа бір қырынан ашылады. Қасым ақын ұлылығының сыры да сол болса керек. Ақынның халыққа кең тараған «Дариға, сол қыз», «Ақсәуле», «Сауыншы жеңгейдің жыры», «Жас дәурен», «Баспана», «Өзім туралы», «Туған жер» сияқты өлеңдеріне жазған ғажайып сазды әндері радиотолқындарынан түсіп көрген емес. Аманжоловтың «Орамал», «Қара ағаш», «Ақшалық», «Жетпіс пен жеті», «Дауыл», «Үстімде сұр шинелім», «Құз», «Өшпес өмір өлеңі», т.б. көптеген өшпес жырлары қазақ поэзиясына жаңалық болып келді. Академик-жазушы Зейнолла Қабдоловтың зерттеу еңбектеріне жүгінсек, Қасым Аманжолов қазақ поэзиясының көркемдік кеңістігін жан-жақты кеңейтті. Өзінің «Сөз өнері» оқулығында зерттеуші Зекең Қасым өлеңдерінен көп мысалдар келтіре отырып, ақынның синонимдерді еселеп қолдана отырып түп-түгел плеоназмға жол ашатынын, мағынасы қарама-қарсы антонимдерді мол пайдаланатынын, аллитерация, ассонанс, теңеу, эпитет, метафора, символ, метонимия, психологиялық параллелизм сияқты тың көркемдік бейнелеу құралдарымен әдебиетімізді байытқандығын айқындап береді. Сондай-ақ қазақ өлең құрылысына Қ. Аманжолов әкелген соны жаңалықтар туралы да біршама зерттеулер бар. Сөйтіп, Қасым поэзиядағы ешкімге ұқсамайтын өз

жолын салғандығы дәлел тілемейді. Осы ретте ақын Сырбай Мәуленовтің 1961 жылы: *«Қасым – өзіндік үлкен мектебі бар ақын. Қазіргі Ғафу Қайырбеков, Қабыкен Мұқышев, Сағи Жиенбаев, Мақсұт Байсейітов секілді бірқатар ақындарымыздың өлең епіндерінде, жырдың музыкалық сазында, еркелік назында, сөз өрнектерінде, әсерлі бейнелерінде Қасым поэзиясының үлкен ықпалы, игі шапағаты барлығы даусыз»*, - деген жоғары бағасы ойға оралады.

1980 жылдары Ғазиза Жұбанова қазақ ақындарының ішіндегі шоқтығы биік тұлғалардың өлеңдеріне дауысқа арналған романстар жаза бастап, олардың ішінде Қасым Аманжоловтың өлеңдеріне жазылған *«Жыр жазамын жүрегімнен»*, *«Сүйемін мен испанканы»* әндері халық арасында кеңінен тарап, аз уақытта танымалдылыққа ие болды.

Композитор өз кезегінде ақынның шығармашылығымен 1955 жылдан бастап тереңінен таныс болса, жыл сайын емес, ай сайын, тіпті күнде Қасымның өлеңін оқып, жаңа тыныс алатыныны туралы естеліктері жетерлік. Мысалы, ол бірнеше ақпарат беттерінде ақынның кейбір романстары мен әндерінің шығу тарихын радиодағы бағдарламада бөлісіп, ақынның шығармашылығын сөз етеді: *... Қасымдай лирикалық өлең жазатын басқа кімді айтуға болатынын білмеймін. Неге десеңіз, патриоттық пен лирика тұнып тұр. Мысалы, «Жыр жазамын жүрегімнен» деген алғашқы өлеңіндей, өлең сондай жүрегіме жағып, музыкасы өз-өзінен ойға орала кетті. Баяғыда Испанияда азамат соғысы болып жатқанда Қасымның «Сүйемін мен испанканы» деген өлеңі бар,. Ол да өзінше, ерекше тұрған туынды. Бір жағынан, қазақша болса, екінші жағынан, өзінің аты да айтып тұрғандай, Испанияның ритмі секілді жазылған. Енді өзімнің шығармаларымның бірі – «Жиырма сегіз панфиловшылар» операсы туралы айтайын. Сол туындыға жақсы көретін ақыным Қасым Аманжоловтың өлеңдерін қостым. Соғысқа кетіп бара жатқанда жауынгер ел-жерімен, анасымен, жарымен қоштасады ғой. Сонда Әліпбай деген жігіт өзінің қалауы Раушанмен қоштасатын Қасымның «Қош бол, досым, жақыным, Кетіп барам сұрапыл соғысқа» деп келетін «Раушан – орамал» өлеңін қолдандым. Осы тұсы ұтымды шықты деген ойдамын», - деген пікір айтады.*

Ғ.Жұбанованың шығармашылығының алғашқы қадамдарынан бастап оның музыкалық фольклорға жаңашыл көзқарасы байқалады. Оның саналуан нұсқалары композитордың шабытын жаңа бейнелермен байытып, туындыларына ұлттық колорит пен өзгешелік беріп тұрады. Композитор фольклор өңдеуінің жаңа қырларын тауып, оның классикалық түрлерін сақтай отырып, жаңа бояулар қосып отырған. Оларды кәсіби шеберлік дәрежесімен қатар заманауи мәнерлеу тәсілдермен үйлестіре отырып, өзінің композиторлық идеяларын сәтті ұштастыра білген. Ғазиза Жұбанова поэтикалық тексті өзінше оқып, өзіндік стилімен тыңдаушыға жеткізеді.

Қандай да болмасын қаламгер шығармашылығының ұлттық сипатына, бедеріне тоқталғанда айтылар ойдың негізгісі оның тілі. Елдікті сақтағысы келген халық, қарымды қаламгер ұрпақтан ұрпаққа мұра, мирас боп келе

жатқан асыл қазынасы ана тілін келер буынға «бөбегіндей мәпелеп», қастерлеп ұзатып салуы тиіс. Тылысым табиғаттың сырын ұққан түйсікшіл бабаларымыз ана тілдің, баба тілдің құдірет-қуатына бас иіп, небір алмағайып замандарда аздырмай-тоздырмай, асқақтата әлдилеп, қасиеттеп, қадір тұтты. Осынау ұлы дәстүрді Қасым Аманжолов та берік ұстанды. Оның асау, тарпаң жырларында қазақтың тілдік қоры, асыл сөзі көркем көрініс тауып, құлпыра түсті. Академик З.Қабдоловтың «Жазушының тілі шұрайлы, сөздік қоры мол болу керек. [2, 199 б.]. Бұл – қалам иесіне қойылатын бұлжымас талап. Тіл байлығы сөз өнеріндегі мазмұн байлығына әкеледі. Ал халыққа қажет шығарма – мазмұнды шығарма», – деген пікіріне сүйенер болсақ, Қасым Аманжолов осы тұжырымға толық жауап бере алатын талант иесі. Көркемдеу құралының не түрлі жақсысын, соны да құнарлысын тауып, қолданып, өзінен бұрынғы ақындық дәстүрді ілгері дамытқан, қазақ поэзиясында ақындық тілдің жетілуіне Абай, Мағжан, Сұлтанмахмұттан кейін, зор үлес қосқан, жаңалық әкелген ақындардың бірі Қасым болды. Оның поэзияға қосқан жаңалықты іліп әкетіп, өз шығармаларында кеңінен, мейлінше молынан қолдана алған сазгерлердің бірі әрі бірегейі – Ғазиза Ахметқызы болды. Олай болса, біз халықтың ыстық ықыласына бөленіп, өз заманының таңдаулы әндерінің біріне айналған Қасым ақынның сөзіне жазылған Ғазиза Жұбанованың «Жыр жазамын жүрегімнен» атты әніне талдау жүргізіп көрмекпіз.

Өлең сезім мен сүйіспеншілік туралы жырланып, адам һәм табиғат арасында тылсым күш айрықша көрініс тапқан. Бұл тұста адам мен табиғат құбылыстарын қатар алып суреттеу – қазақ классиктерінің кеңінен қолданатын методикасы. Табиғат құбылысының қайсысын тіліне тиек етсек де, Қасым өлеңдері жанданып, оқырман бейне жансыз нәрсенің өзімен де тілдескендей болады. Ақын суреттеген әр нәрсе күледі, сөйлейді, сырласады, ойланады, қимылдап жүреді, тіршілік дүниесінде неше алуан динамикалық күйге түседі. Шығарманы бұлайша көріктендіріп тұратын құбылтудың бір түрі – кейіптеу. Т.Әбдірахаманова: «Қ.Аманжоловтың көркемдеу құралдарының өзге түрлері тәрізді кейіптеуді қолдануында да жаңалық мол. Табиғатында шешен, тапқыр ақын нені айтам десе де, өз стилін, өзіндік ерекшелігін сақтай отырып, қиыннан қиыстырып, екінің бірі айта бермейтін ой айтады. Көркем сөз тауып қолданады», - деп талдаған болатын [3, 126 б]. Мысалы,

Күндей шалқын күледі,

Ақ маңдайлы, алма жүз.

Саған, сірә, тең келер,

Жер жаһанда,

Жер жаһанда

Бар ма қыз!

Мысалға алып отырған шумақта күн мен нәзік күлкінің арасында белгілі бір сыр бардай астыртын ой берілген. Ақын күндей күлкіні деталь

ретінде ала отырып, мына жалған дүниеде ондай алма жүзді қыз бар ма екен деп оқырманға риторикалық сұрақ қою арқылы ойын қорытындылайды.

Қ.Аманжоловтың кейіптеу тәсілін қолданып жазған өлеңдерінің бәрінде де, жанды зат жансызға немесе жансыз құбылыс жанды құбылыста сипатталып, бейнеленсе де, бәрінде де өмір, бәрінде де іс-әрекет, қимыл, қозғалыс жатыр. Басты ерекшелік – Аманжоловтың нені бейнелеп жырласа да қоғамдық құбылыстың, адам әрекетінің, қоғам өмірінің аясында, сонымен бірлік, тұтастықта жырлайтындығында.

Сөздерді мән – мағына байланысына қарай құбылтып, ауыстырып, бір бүтін нәрсенің орнына оның бөлшегін, бөлшектің орнына бүтінді қолданудың бір түрін – меңзеу (синекхода) деп атаймыз. Меңзеу Қасым Аманжолов шығармашылығында басқа көркемдеу құралдарына қарағанда аз кездеседі. Алайда, ақынның бұл көркемдеу құралын пайдаланудағы өзгешелігін, өзіндік даралығын ерекше байқауға болады. Меңзеудің ақынның өлеңдерінде кездесетін бір тобы – ауызекі сөйлеу тілімізде ұшыраса беретін жалпының орнына жалқының немесе жалқының орнына жалпыны қолданып айта беретін қарапайым түрі. Өлеңнің келесі шумақтарына көз салсақ, бүтіннің орнына бөлшекті қолдану ерекшеліктерін анық байқауға болады:

*Сенің нұрлы жүзіңнен,
Көрем бақыт өмірді.
Сенің әрбір сөзіңнен,
Күй естілер,
Күй естілер
Көңілді.*

*Сол себеппен мен саған,
Ғашықтайын құмартам.
Жүрегімнен, жанымнан
Жыр жазамын,
Жыр жазамын
Сыр айтам..*

Ақынның осы екі шумақ өлеңі түгелдей көркемдеу құралының меңзеу (синекдохы) түріне құрылған. Мұндағы «әрбір сөзден күй естілу, жүрегінен жыр жазу» жолдары арқылы ақын өлең-сөзді қиыннан қиыстырып, естілер құлаққа жағымды, жүрекке жылы жеткізе білген.

Жұбанова болса өз кезегінде ақынның өлеңдеріндегі троп түрлерін жоғары бағалап, әр күні жаңа леп алатындығы туралы айтады. Оның өлеңдерін еңбектеген баладан еңкейген қартқа дейін жалықпай тыңдап, тәрбиелік мәнін терең сезінуі керектігін де ескертеді. Композитор өз естелігінде:

«...Қасым өлеңдерін тек композиторлар емес, кішкентай баладан бастап білуі керек. Адам өзі жаным сұлу болсын десе, әдемі болсын десе, Отанды сүйем десе, жарын сүйем десе, әр адамның алдында Қасым Аманжоловтың өлеңдері тұруы керек. Біздің үйде Қасымның кітаптары біраз бар: үш

томдығы да, бір томдығы мен екі томдығы да бар. Орысшасы да бар, қазақшасы да бар. Мен үйде балаларыма: «Қасым Аманжоловтың өлеңдерін білмесеңдер, оқымасаңдар, сендер тек поэзия ғана емес, музыканы да білмейсіңдер, музыканы естімейсіңдер», – деп талап қоямын. Қасымның өлеңдерінің ішінде музыка ойнап тұрады. Кәдімгі қазақтың әуені. Әр сөзінде, әр өлеңінде. Сондықтан Қасымның өлеңі десек, музыка естіледі, ал музыка десек, Қасым Аманжоловтың өлеңін айтуға болады», - дейді. Осы себепті де Қасым өлеңі осы уақытқа дейін өміршең әрі өзекті. [5]

Қазақ Алатауының асқақ шыңдарының бірі – Қасым Аманжолов деп білеміз. Қазақ поэзиясына жаңа құбылыс болып келген талант Қасым Аманжолов сол биіктен:

*Дүниеге келер әлі талай Қасым,
Олар да бұл Қасымды бір байқасын
Өртке тиген дауылдай өлеңімді*

Қасымның өзі емес деп кім айтарсың! – деп бүгінгі бізбен де, тіпті келер ұрпақпен де қастерлі жыр тілінде тілдесіп тұрғандай...

Қасым сияқты ерекше дарын иесінің миссиясы оның жеке шығармашылығынан да асып түссе, сазгер Ғазиза Жұбанова сынды хас шеберге ықпал етіп, дәстүр қалыптастыруымен де аса бағалы. Сондықтан біз Қасым Аманжолов сияқты ірі ақын мен музыка майталманы Ғазиза Жұбанованың ерекше туындыларын дәуірдің шығармашылық жолында ұлттық сөз және саз өнеріміздің тарихындағы үлкен құбылыс деп бағалаймыз [6].

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов казахстана. Очерки. (К 70-летию союза композиторов казахстана) - Алматы: Алатау, 2009. 560 с
2. Қабдолов З. Сөз өнері . – Алматы: Санат, 2002. 360 б.
3. Әбдірахманова Т. Қасым Аманжоловтың поэтикасы. –Алматы: Ғылым, 1976 - 289 б.
4. Жақып.Б от жүректі ақын // Егемен Қазақстан. – 2011.- 11 сәуір.
<https://egemen.kz/article/11657-ot-dgurekti-aqyn>
- 5.А.Қалжанов Дүлділдің Дүбірі // Егемен Қазақстан. – 2011.- 7 қыркүйек.
<https://egemen.kz/article/14809-dulduldinh-dubiri>
6. Тілешов.Е Өзіммен бірге өлмесін өлеңім деп...// Егемен Қазақстан. – 2011.- 30 тамыз.
<https://egemen.kz/article/14638-ozimmen-birge-olmesin-olenhim-dep>

К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДЖАЗЕ: К ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Мамиев С.А., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

КазНУИ Альпеисова Г.Т.

Джаз является одной из наиболее широких сфер исполнительства, которая включает в себя обилие различных стилей и жанров. Основными джазовыми инструментами принято считать трубу, саксофон, фортепиано, перкуссия и контрабас. Эти инструменты связаны с джазовым исполнительством со времен его зарождения.

Дальнейшее развитие данного музыкального явления поспособствовало появлению в мире джаза струнно-смычковых инструментов, один из которых контрабас звучал в ранних джазовых ансамблях. С 1890 года в афроамериканских общинах раннего Нового Орлеана появились джазовые ансамбли, которые исполняли похоронные марши. Первоначально этот ансамбль представлял собой марширующий оркестр с сузафоном (иногда Туба), обеспечивающим басовую партию, со временем состав данных ансамблей переняли музыканты баров и борделей, в условиях камерного исполнения медный бас затмевал звучание труб и саксофонов, вследствие чего контрабас постепенно вытеснил эти духовые инструменты. Басисты исполняли «Бродячие» басовые партии, создавая ощущение постоянного движения всей музыкальной процессии.

Специфика исполнения джаза на контрабасе основывается на классическом приеме «Пиццикато». Техника джазового баса также распространяется на более мелодичное содержание и соло, исполняемые смычком. Джимми Блэнтон был виртуозом джазового баса в конце 1930-х - начале 1940-х годов. Благодаря его инновационному подходу к мелодии и ритму, Блэнтон отошел от идиомы ходячего баса, чтобы создать соло, которые были столь же существенны, как и у его коллег, играющих на трубе. Он сделал более 130 записей с Дюком Эллингтоном. Слэм Стюарт и Пол Чемберс продолжали развивать смычковую технику в джазовом басае [1, С.20]. Стюарт сначала играл на скрипке в детстве, а затем подростком взялся за контрабас. Он также стал известен своей необычной привычкой подпевать своим соло на смычке. Его технику игры на смычке можно услышать на таких примерах, как песня “Yesterdays” с альбома Paul Chambers Quartet 1957 года.

В традиционном джазе и свинге басисты иногда играют в *стиле слэп*. Это энергичный вариант приема «пиццикато», в котором струны «бьют» по грифу между основными нотами басовой партии. Основные ноты воспроизводятся либо традиционно, либо путем оттягивания струны от грифа и ее отпускания, так что она отскакивает от грифа, создавая характерную

ударную атаку в дополнение к ожидаемой высоте звука. Известные басисты в стиле слэпов, чье использование техники часто было сильно синкопировано и виртуозно, иногда интерполируют два или даже три дополнительных удара между нотами своей басовой партии [2].

Доподлинно известно, что джазовые музыканты импровизировали на струнных инструментах еще в годы бытования данного вида искусства в Америке. Об этом свидетельствуют фотографии из документального фильма о джазе «История джаза». Первые скрипачи в джазовой среде были самоучками и не обладали должным мастерством для того что бы в полной мере раскрыть все возможности инструмента. Позже музыканты, имевшие классическое музыкальное образование стали заинтересованы новыми тенденциями в музыке начали импровизировать на своих инструментах в стиле джаза. Изучая специфику джазового исполнения они адаптировали классические штриховые и стилистические приемы в джазовой адаптации. Таким образом, струнно-смычковые инструменты нашли свое место в джазовых ансамблях, оркестрах. Джазовое исполнительство обогатилось новыми тембрами и свежим звучанием струнно-смычковых инструментов.

Стремительно развивающиеся тенденции нового времени в полной мере раскрыли возможности струнно-смычковых инструментов, появились новые приемы, техники и импровизации. 1920 год ознаменован пришествием струнно-смычковых инструментов в Джаз. Струнно-смычковые инструменты гармонично влились в общий поток джазового исполнительства: богатый диапазон скрипки, альты, виолончели и контрабаса создают благоприятное пространство для удобной и яркой импровизации. Скрипка и альт в джазовом исполнительстве стали популярны в начале 20 века.

Активное использование скрипичного исполнительства в сфере джазового искусства способствовало расширению технических возможностей инструмента, обогащению арсеналом выразительных средств оригинальными приемами звукоподражания и звуко-имитации. Прием имитации (звукоподражания) чрезвычайно характерен не только для джазовой музыки, но и для фольклорных культур. Не менее важным качеством звукоподражания является введение темброво-колористического разнообразия в звучание скрипки, сближения ее звучания с различными традиционно джазовыми духовыми инструментами (трубой с сурдиной, саксофоном, флюелергорном и др.) [3].

Специфика джазового звуко-извлечения на скрипке и альте несколько отличается от академической присутствием плотного, местами приглушенного звучания. Часто используются классические штрихи такие как «мартле», «деташе» и «глиссандо» в джазовой адаптации, так же присутствует большое количество форшлаггов, и различных мелизмов. Первым скрипачем данного музыкального явления принято считать Джо Венутти, его тембр и острая музыкальная мысль стали эталоном и примером для многих его последователей. Исследователь джаза В.Понасье утверждает,

что Венутти вероятно, раньше других музыкантов достиг в исполнении на скрипке специфически джазовой выразительности, проявил большую изобретательность в области скрипичной исполнительской техники, звукоизвлечения. В частности, он реконструировал смычок таким образом, чтобы смочь одновременно охватывать все струны на грифе, и на этой основе разработал оригинальные приемы виртуозного исполнения. Венутти со своим ансамблем исполнял джазовую музыку рафинированного, камерного типа [4]. Эксперименты Венутти по расширению технических возможностей скрипки привели к тому, что он стал разработчиком инновационной исполнительской техники «скрипка капо», которая характеризуется несвойственным академической исполнительской школе применением большого пальца в качестве корневого при игре на скрипке. Спецификой данного типа игры является мягкая атака, приглушающая звук и тембрально его обогащающая [3].

Венутти создал оригинальный прием четвертитоновой альтерации, на основе глиссандо. Это способствовал созданию «нестабильной» интонации и сближал исполнительский процесс скрипача с механизмом интонирования духовика. Таким образом он сформировал джазовую скрипичную школу импровизации, которая была ориентирована на фразировку духовых инструментов, где скрипка и альт нашли свое место, став небольшим дополнением джазового ансамбля.

Стафф Смит был еще одной ранней крупной фигурой в джазовом скрипичном исполнительстве, активной с самого начала 1930-го года. Смит получил первые уроки музыки от своего отца, но по мере того, как он развивал свой собственный стиль, в том числе играл на одной из самых ранних известных электрических скрипок, он использовал меньше классических приемов, таких как вибрато и использование ударов смычком, в пользу стиля свинг [4].

В 1960-х годах скрипач Жан-Люк Понти получил известность как мастер джазового скрипичного музицирования, он сотрудничал с такими выдающимися джазовыми исполнителями, как Фрэнк Заппа и Элтон Джон. Понти обучался игре на классической скрипке в Парижской консерватории, но под влиянием вышеупомянутых джазовых скрипачей и других артистов, таких как Майлз Дэвис, Джон Колтрейна и Чарли Паркера, он решил посвятить свою жизнь джазу [5]. Он также был крупным новатором в использовании электрической скрипки и усилителя.

Дальнейшее развитие этого исполнительства привело к появлению таких скрипачей, как Дэрол Энджер и Марк О'Коннор, чья карьера затрагивает множество различных стилей музыки, включая джаз, классику и фолк. Джазовые импровизации в блюграссе и кантри-музыке породила многих известных скрипачей, включая Боба Уиллса и Чарли Дэниелса. Многие из вышеупомянутых пионеров джаза, игравших на струнно-смычковых инструментах, были в значительной степени самоучками. В то время как ряд известных скрипачей были обучены как классические

исполнители и вошли в мир джаза, обучаясь, слушая, подражая и развивая импровизированные соло своих предшественников и коллег.

В 1934 году свою блестящую карьеру начал джазовый скрипач и альтист Стефан Грапелли, он был первым кто вывел скрипку и альт на сольные позиции в джазовых ансамблях. Таким образом, он популяризовал скрипично-альтовое исполнительство в джазе.

Виолончель начали использовать в джазе в конце 1940-х и 1950-х годах, Самая ранняя запись виолончельного звучания в джазовой адаптации была сделана в 1947.

В 1960 году басист Рэй Браун выпустил первый виолончельный джазовый альбом, под названием «Виолончель в джазе», в котором виолончель рассматривалась как джазовый сольный инструмент, столь же способный, как саксофон или труба. Рон Картер джазовый виолончелист начинал свою карьеру как классический музыкант. В 1950-х годах, он столкнулся с расовыми предрассудками, будучи темнокожим его отказывались принимать на классической сцене, и в результате чего он пришел к джазу. Картер был учеником Фреда Каца, некогда ученика Пабло Казальса, основоположника джазовой виолончели. Первые джазовые виолончелисты, посвятившие себя исключительно этому инструменту, не переходя от баса, широко использовали смычковую технику в джазовой виолончели. Со времен Каца было много виолончелистов, которые погрузились в мир джаза.

Одним из значимых джазовых музыкантов внесшим в клад в развитие виолончельной и контрабасовой джазовой импровизации был Оскар Петтифорд.

Впервые этим необычным для любимого жанра инструментом Оскар воспользовался, дабы подшутить над Вуди Германом. В 1949-м Петтифорд сломал руку и уже не мог нормально играть на контрабасе; именно тогда он решил вновь поэкспериментировать с виолончелью. Настроив её четвертями – совсем как контрабас, но на октаву выше – Оскар обнаружил, что вполне в состоянии играть на ней даже с рукой на перевязи. В 1950-м Петтифорд записал первую экспериментальную виолончельную композицию; таким образом он вывел виолончельное звучание в джазовой адаптации [3].

На сегодняшний день одним из самых блестящих современных исполнителей джаза на этом инструменте является Дэниэль Левин. Виолончелист Дэниэль Левин занимает музыкальное пространство, ограниченное многими музыкальными жанрами, но полностью не определяемое ни одним из них. «Демонстрируя впечатляющую широту текстур и контрастов, виолончелист Дэниэль Левин хорошо подготовлен к карьере в современном джазовом авангарде». (Нейт Чинен, The New York Times).

На сегодняшний день струнно-смычковое исполнительство в джазе имеет место быть. Пройдя долгий путь развития данный вид музицирования обрел свою неповторимую форму. Музыканты приверженцы струнно-

смычкового джазового исполнительства выступают на мировых сценах, опираясь на эмпирическую базу своих предшественников. Современное струнно-смычковое исполнительство демонстрирует устойчивый поиск синтеза совершенно разных музыкальных стилей и направлений, стремление к их взаимовлиянию и взаимосвязи, обретая определенные очертания для реализации творческих задач в креативном, мире джаза.

Функционирование струнно-смычковой практики в рамках джазового искусства требует необходимость ее дальнейшего искусствоведческого анализа, позволяющего расширить представления о многообразии путей развития современной исполнительской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Chevan D. The Double Bass as a Solo Instrument in Early Jazz // the black perspective Music17. – 1989 – Режим доступа: <https://doi.org/10.2307/1214744>
2. Джазовый бас. – 2009 – Режим доступа: https://hmong.ru/wiki/Jazz_bass
3. Матковский И. Жизнь и творчество Оскара Петифорда. – 2011 – Режим доступа: https://www.peoples.ru/art/music/jazz/oscar_pettiford/
4. Митропольский М. Краткая история джаза // Москва. – 2004 – Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document/454774080/>
5. Ю.Панасье Подлинная история джаза 2-е изд., – Л.: Музыка, 1979 – 128с.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ИСТОРИИ АЛЬТА В ДЖАЗЕ

Мамиев С.А., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

КазНУИ Альпеисова Г.Т.

Альтовое искусство имеет свою богатую историю, начиная с XVI века по сегодняшний день оно развивается, впитывая в себя тенденции нового времени. Долгое время альт в академическом пространстве считался камерным инструментом, партии альты чаще были аккомпанементом к солирующим инструментам. Первая причина трудностей, пережитых инструментом, заключается в парадоксальности его функций на протяжении долгого времени: его роль в музицировании была второстепенной и, вместе с тем, незаменимой. Исследователь Лютенкова Н.А. в своем труде посвященном специфике начального обучения на альте отмечает что без альты не обходились ни камерные ансамбли, ни оркестры, однако более ответственные роли ему не доверялись [1, с. 2]. Это было обусловлено тем что акустически альт является несовершенным инструментом. альт как инструмент скрипичного семейства оказался в технологическом конструктивном отношении в более сложном положении нежели скрипка или виолончель. Оптимальный в акустическом отношении размер инструмента не соответствовал его диапазону [2, с. 24]. Таким образом, альт в значительной

мере уступал по своим виртуозно-техническим данным скрипке и виолончели.

Другими словами, альт слишком мал по отношению к его настройке, что и стало причиной его отличительного тембра и слабого звука. Стоит заметить, чем больше альт, тем звук его более насыщенный. Однако музыкант выбирает тот инструмент, на котором ему удобно играть, все зависит от комплекции исполнителя, длины его рук и размера кисти. Поэтому от альта невозможно требовать такой же яркости в звуке, как у скрипки — сравнивать их звучание весьма проблематично [1, с. 3]. В начале XVI века, альт использовали в ансамблевой и оркестровой музыке. Основной функцией альта являлось мелодическое заполнение среднего голоса в общей гармонии.

Этот инструмент обладает настолько богатыми возможностями, в нём заложенными, что нужен был только один смелый и решительный шаг, и инструмент вышел из охватившего его искусственного оцепенения. И самым первым таким необычным шагом в данном направлении был дерзкий опыт Этьена Мэюля (1763–1817), который написал целую оперу «Uthal» без первых и вторых скрипок и поручил альтам исполнить основную и наиболее высокую партию струнных [3, с.87].

Только в конце 19 века альт получил тот же статус, что и скрипка. Большой трудностью было найти идеальный баланс между размером и простотой игры, о чем свидетельствуют несколько попыток улучшить конструкцию инструмента, которые привели к развитию различных типов альта в первой половине 20-го века. На инструментах меньшего размера играть легче, но звук у них слишком мягкий; инструменты большего размера производят желаемую громкость, но на них сложнее играть. В 1875 году Герман Риттер изготовил так называемую виолу-альта с корпусом длиной 48 см. Хотя Рихард Вагнер и Рихард Штраус оценили его мощное звучание и использовали его в оркестре, музыкантам он доставил значительные трудности. В 1930-х годах англичанин Лайонел Тертис изготовил модель с корпусом длиной 43 см, в которой удачно сочетались размер, объем и удобство игры. Его полный, глубокий и теплый звук был впечатляющим. Как правило, более крупные инструменты (около 43 см) используются профессиональными музыкантами, а модели меньшего размера (около 40 см) предназначены для любителей. К началу XX века Альт стал полноправным сольным инструментом. Появились различные стили в альтовом исполнительском искусстве: романтический («гарольдический»), импрессионистический, экспрессионистический, неоклассический [4, с. 8].

В 20-30-е годы XX века Альтовый репертуар был значительно расширен что способствовало развитию альтового искусства. Музыканты альтисты нового типа, активно использовали все обилие тембрового звучания инструмента. Были созданы оригинальные исполнительские интерпретации. Все это способствовало утверждению альта как солирующего инструмента, обладающего богатым тембром и широкими техническими возможностями.

Сегодня альт становится все более признанным как обладающий собственной индивидуальностью инструмент. Производители альтов продолжают экспериментировать с различными формами альты, чтобы максимизировать его уникальные звуковые качества. Альт может внести значительный вклад в историю и развитие музыки, несмотря на то, что на него долгое время не обращали внимания.

Альты, которые производятся сегодня, могут воспроизводить звук в электронном виде с использованием усилителей и микрофонов, что устраняет необходимость в звуковом ящике. Полностью электрический звук, воспроизводимый альтами, также можно исказить с помощью настроек усилителя, чтобы создать совершенно другие тональные качества, что еще больше разнообразит возможности этого инструмента.

Будучи классическим инструментом, альт в современном мире нашел свое место во многих музыкальных стилях и направлениях. Начало 20 столетия ознаменовано пришествием струнно-смычковых инструментов в джаз.

Альт наряду с остальными инструментами начал свое развитие в данном направлении. В качестве сольного джазового инструмента альт развивался медленнее остальных струнно-смычковых, и долгое время отставал от классических джазовых инструментов таких как: труба, фортепиано и контрабас.

Первые джазовые альтисты выступали в составах джазовых оркестров, и ансамблей преимущественно в качестве сопровождающего сольную партию. После появления на джазовой сцене Стефана Грапелли, который в свою очередь вывел скрипку в ряды солирующих инструментов, картина изменилась. Стефан Грапелли по праву считается одним из первых альтистов в данном направлении. Он родился в 1908 году в Париже. Музыкой начал заниматься с 14 лет, первым учителем был отец. Спустя время он поступил в консерваторию Парижа. Позже он стал участником Gregor and его Gregorians, ведущей французской шоу-группы того времени, снова играя на фортепиано. Именно Грегор услышал ночью, как Грапелли играет на скрипке, и понял, что перед ним не просто хороший пианист, а выдающийся скрипач, и уговорил его играть на скрипке постоянно [5, с. 8].

Самый важный поворотный момент в карьере Грапелли наступил в 1934 году, когда он встретил цыганского гитариста Жанго Рейнхардта в ночном клубе Croix de Sud на Монпарнасе. По словам Грапелли, «однажды он играл на своей гитаре, и я начал с ним импровизировать». Оба уже были знакомы с творчеством американского дуэта Джо Венути и Эдди Лэнга и быстро поняли, что у них появилась возможность попробовать сделать такой же горячий, свинговый струнный джаз. С добавлением двух ритм-гитар и контрабаса они создали группу; Группа сразу же имела успех и была быстро признана первой в своем роде; струнный оркестр с отчетливо европейским, а не американским голосом.

Они играли вместе до начала Второй мировой войны, широко выступая, много записываясь и сочиняя то, что должно было стать стандартом стилевых номеров Hot Club, таких как Minor Swing, Djangology, Nuages и Swing 39.

Сольная партия альты стала особенностью многих джазовых трио. Гнусавость в верхнем регистре и мягкость звука подчеркнули особенность применения альты в джазе. Тем не менее, мир музыкальных возможностей для скрипки, альты, виолончели и баса расширяется.

На сегодняшний день интерес к джазу, року и другим популярным музыкальным стилям продолжает расти, все больше и больше. Импровизация всегда была важным навыком для музыкантов представителей струнно-смычковых инструментов. Еще сотни лет назад, до появления скрипки в ее нынешней форме, музыканты импровизировали в каденции. В наше время музыканты многих инструментов изучают теорию и практику джазовой импровизации, о чем свидетельствует растущее число дидактических методов, включающих импровизацию, опубликованных после середины двадцатого века. В наши дни интерес к данному виду искусства растет изо дня в день, о чем свидетельствуют новые джазовые фестивали, в которых участвуют солисты-альтисты. Созданы джазовые колледжи мастеров этого жанра, появляется, хотя и небогатый, учебный и исполнительский репертуар. Проблемы, связанные с развитием Альтистового джазового исполнительства в нашей стране, находятся на начальной стадии изучения и разработки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лютенкова Н.А. Специфика начального обучения игре на альте. ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж». – Кемерово: 2002. – 10 с.
2. Понятовский. С.П. История альтового искусства. – Москва: 1984. – 224 с.
3. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр // фрагменты из книги Рогаль-Левицкого. Москва: 1953. – 480 с.
4. Башмет Ю. А. Вокзал мечты. – Москва: 2007. Режим доступа: http://modernlib.ru/books/bashmet_yuriy/vokzal_mec [hti/read/](http://modernlib.ru/books/bashmet_yuriy/vokzal_mec)
5. Balmer P. Stephane Grappelli a life in Jazz // Bobcat Books. London: June 7, 2010.

**Музыкальное направление classical crossover
в скрипичном искусстве рубежа XX-XXI веков**
Бимагамбетова Н.Ж., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения кафедры
музыковедения и композиции КазНУИ
Кузбакова Г.Ж.

Современная музыкальная культура отличается разнообразием художественных стилей и направлений. На рубеже XX–XXI вв. под влиянием массовой культуры в современном скрипичном искусстве активно проявляются тенденции расширения традиционных форм и методов музыкально-художественного творчества. Академическая музыка взаимодействует с джазом, рок-музыкой и фольклорными традициями. Музыкальное направление *classical crossover* является одним из наиболее актуальных в пространстве современной музыкальной культуры, в этой связи хотелось бы более подробно рассмотреть это направление на примере творчества В. Мэй. Проблема синтеза классических жанров европейской музыки с эстрадными вызывает исследовательский интерес.

Одним из первых представителей направления *classical crossover* в скрипичном искусстве стала британская исполнительница и композитор Ванесса Мэй. Ее успех у массовой публики был обусловлен, прежде всего, высоким уровнем мастерства, виртуозной техникой и новыми стилевыми ориентирами исполнительского творчества, соединяющего в себе черты академического и поп-искусства.

В начале карьеры В. Мэй ее репертуар состоял исключительно из академических произведений. Исполнительницей двигало желание исполнять произведения из «золотого фонда классики мировой музыкальной культуры» (И. С. Баха, В. А. Моцарта, А. Вивальди, Н. Паганини, Д. Д. Шостаковича).

Примером концерта академической направленности является прошедшее в 1997 г. выступление артистки в Birmingham Symphony Hall, во время которого исполнялись исключительно шедевры академического репертуара: Prelude № 3 (E-dur) из цикла «Сонаты и партиты для скрипки соло» И. С. Баха, Романс для скрипки и фортепиано F-dur Л. в. Бетховена, Скерцо И. Брамса, «Размышление» Н. Паганини (исполненное под аккомпанемент фортепиано и классической гитары согласно оригинальной версии композитора), Тема и вариации из квинтета A-dur Ф. Шуберта и многое другое.

Во время исполнения академической программы В. Мэй манера исполнения отличается сдержанностью. Однако на вопрос: когда же все-таки возникло желание исполнять и современную музыку?, В. Мэй отвечала: «с возрастом я стала мечтать о большем, и когда мне было лет 14, я начала все больше интересоваться современной музыкой». Исполнительский стиль В. Мэй определяется современниками как «скрипичный техно-акустический фьюжн», характеризующийся новизной, темброво-акустическим «слиянием, объединением» (по англ. – «фьюжн») традиционного академического звучания скрипки с электронными инструментами.

Еще одним симптоматичным определением вида творческой деятельности В. Мэй является понятие «эстрадная скрипка», отражающее стилевой ориентир исполнительницы. Скрипачка неоднократно выступала в составе рок-группы «Scorpions» (композиция «Still loving you») альбом «Love at First Sting», 1984 г.3, в дуэте с Майклом Джексон, «Королем поп-

музыки» (композиция «Friends in Korea»⁴), в дуэте с греческим композитором и исполнителем электронной музыки Вангелисом (композиция «Roxanne's Veil»⁵, альбом «MDB – Beautiful Voices 013 (Vangelis Special Edition) и многими др.

Пик творческой популярности артистки пришелся на 1980-е годы, период тотального увлечения молодежи энергичной электронной музыкой в стиле techno и электронной танцевальной музыки в стиле electro. Эти молодежные стили отвечали «колориту» времени, эпохе распространения высоких технологий и адаптации темброво-колористических и технических возможностей электронных инструментов в массовой и академической музыке (творчество Э. Денисова, И. Юсуповой и др.).

Ориентация В. Мэй на стили techno и electro обеспечили ей высокий уровень популярности, использование элементов музыкального языка данных стилей при аранжировке академических произведений помог артистке актуализировать для современного слушателя репертуар академических музыкантов. «Благодаря Ванессе, и возможно только благодаря ей, – отметил один из поклонников творчества В. Мэй, – молодое поколение теперь знает музыку Баха, Бетховена, Вивальди, Хачатуряна и многих других композиторов-классиков». [1, с. 11]

Исполнительский облик В. Мей формируется в результате динамичного сопряжения двух основных тенденций: стремления сохранить и донести до слушателя ценность и красоту традиционно скрипичного исполнительства, все величие академической музыки и, в то же время, дополнить интерпретацию классических произведений современными тембрами, ритмами поп-музыки, внести в сценический образ новые штрихи.[1, с. 11] Сложнейшие обработки В. Мей популярных произведений академического репертуара, характеризующиеся обилием импровизационных разделов, являются формой стилового синтеза, попыткой трансформации канонических жанров и форм.

Новацией В. Мэй в области современного скрипичного исполнительства стало активное использование в концертной практике жанра кавер-версии, ремиксов, являющихся наиболее популярными формами проявления реинтерпретационных решений в поп-музыке. Активное обращение скрипачки к феномену реинтерпретации как «единству радикального и консервативного, актуализирующему новый взгляд на старые истины», позволяет отнести творчество скрипачки к музыкальному направлению classical crossover, характеризующимся стиливым синтезом, объединением традиций академического и массового искусства. Таким образом, процесс реинтерпретации, по мнению Волковой П. С., предстает перед нами «с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой – как устремленность к будущему которое опознается в реальности настоящего» [2].

В качестве музыкальной основы кавер-версий В. Мэй избирает знаменитые произведения академической музыки (произведения И. С. Баха,

А. Вивальди, Н. Паганини, Д. Д. Шостаковича и других известных композиторов), а также поп-музыки (песни группы «Focus» композиция «Nocus Pocus»⁶) и Д. Саммер (композиция «Feel Love»⁷ в альбоме «Storm» – Великобритания, графство Суррей, «Comforts Place», 1997 г.). Основой кавер-версий В. Мэй часто становятся популярные народные мелодии.

Так, известная американская мелодия в стиле кантри стала импульсом для создания композиции «Cotton Eye Joe» в альбоме «The Ultimate» (Великобритания, звукозаписывающая компания «EMI UK», 2003 г.). Альбом «Choreography» (Великобритания, звукозаписывающая компания «EMI UK», 2004 г.), созданный В. Мэй совместно с греческим композитором Вангелисом и индийским композитором А. Рахманом, также включает в себя композиции с использованием ярких национальных мелодий: «Bolero For Violin And Orchestra»⁹, «The Havana Slide»¹⁰, «Moroccan Roll»¹¹ и др.

Избираемые скрипачкой в качестве основы кавер-версий популярных фольклорных мелодий и произведений, входящих в «золотой фонд» академического исполнительского искусства, свидетельствует о стилевой неоднородности, об отсутствии в современной «срединной», «интегральной» культуре различий между массовым и элитарным.

Объекты интерпретативных стратегий (академическая и фольклорная музыка) обретают в индивидуальном авторском и массовом слушательском сознании статус своеобразного культурного «фетиша», формирующего чувство культурной и социальной идентичности, значимости, социального успеха и престижа. [3, с. 4]

Радикальность интерпретационного подхода В. Мэй, ее увлеченность технологическими моментами исполнительского мастерства стали тем негативным фактором, который вызвал волну критики артистической деятельности скрипачки. Между тем, более существенным представляется акцентирование заслуг В. Мэй на пути популяризации академического наследия, создания нового вектора развития современного исполнительского искусства.

Современное искусство демонстрирует нам изменение исполнительских стратегий, направленных не только на вопросы интерпретации музыкального произведения, но и на проблему сценического образа, отражающего стереотипы целевой аудитории. Коммуникативные процессы современного информационного общества, как отмечает М. Л. Зайцева, «трансформируют традиционный облик исполнительского искусства, в нем все большую роль начинают играть имиджевые технологии» [3, с. 4]

Помимо констатации ее зрительского и коммерческого успеха (начиная с 1997 г. В. Мэй становится самым популярным в массовой среде исполнителем академического репертуара), своеобразным признанием заслуг скрипачки в социокультурной жизни стало присвоение ее имени астероиду №10313. Аналогичное решение о присвоении астероиду имени известной

поп-звезды стало наименование безымянного астероида именем британского певца Фредди Меркьюри.

В заключении следует сказать, что оригинальный исполнительский стиль В. Мэй, представляющий собой синтез академических приемов исполнительства с эстрадными, новации в построении репертуарной и имиджевой политики, обеспечили скрипачке высокую популярность в мире поп-музыки и повлияли на дальнейшее развитие всего скрипичного искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Приемы адаптации классического музыкального наследия к реалиям новой исполнительской практики в творчестве Ванессы: Сборник научных трудов по итогам II международной научно-практической конференции «Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития». – 2015. – Вып. 2. – С.10-12.

2. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-reinterpretatsii-opytosmysleniya-na-primere-sovremennogo-iskusstva>.

3. Зайцева М. Л. Синестезийный аспект арт-экспериментов XXI века: Materials of the XI International scientific and practical conference «Cutting-edge science – 2015». – Материалы XI международной научно-практической конференции «Передовая наука – 2015». – 2015. – С. 4-6.

Особенности джазовой и рок-музыки в скрипичном исполнительстве на рубеже XX - XXI веков

Бимагамбетова Н.Ж., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения кафедры

музыковедения и композиции КазНУИ

Кузбакова Г.Ж.

XX век охарактеризовался появлением множества музыкальных направлений, среди которых джаз оказался наиболее жизнестойким и устойчивым к смене культурных парадигм. Джаз на протяжении всего столетия сохранил присущую ему систему выразительных средств и, в то же время, выявил способность к интеграции с другими музыкальными стилями. Уникальность джаза заключается в том, что он не является только частью музыкального искусства, не исчерпывается специфической лексикой (мелодикой, гармонией, ритмом, фактурой), а включает в себя множество

характерных немusыкальньх качесств (визуальность, коммуникативность, артистизм поведения музыкантов на сцене и т.д.).

Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков (Д. Венути, С. Стаффа, Д. С. Голощекина, Н. Кеннеди) способствует утверждению скрипки в качестве полноправного инструмента джазовых коллективов наравне с традиционными саксофоном, трубой, флюгельгорном и др. Творческая деятельность музыкантов способствовала как расширению традиционных рамок джазового исполнительства, так и обогащению скрипичного искусства инновационными штриховыми и тембральными приемами игры.

Среди музыкальных направлений XX века рок-музыка занимает особое положение, что проявляется в «силе и размахе волны ее экспансии, грозящей подавить все иные проявления творческого и музыкального интеллекта». Данная особенность рок-музыки свойственна и джазу, что обусловлено «повышенной социальной направленностью направлений, тесной их связью с жизнью общества, его бытом, опытом и модой, коллективным характером творчества, рождением в легко-жанровой среде с последующим размежеванием».

Творчество современных рок-скрипачей (Д. Гудмана, Э. Джобсона, Д. Гарретта) способствует утверждению скрипки в составе рок-групп. В своей деятельности Д. Гудман стремится соединить традиции академической школы исполнительства с принципами рок-музыки. Инновационные для скрипичного исполнительства приемы преобразования звука использовали в своем творчестве Д. Гудман и Э. Джобсон. Напротив, Д. Гарретт в своем творчестве академизирует звучание рок-композиций, исполняя их с камерным симфоническим оркестром.

Сформировавшиеся внутри джаза художественные константы (импровизационность, особый тип мелодизма и гармонии и др.) позволили ему стать ярким феноменом музыкального искусства XX века, обладающим культурфилософской перспективой и широким спектром воздействия на систему художественного мышления и эстетического восприятия современного человека [1, с. 30].

В отличие от коммерциализованной поп-музыки, джаз – это, прежде всего, «способ конструирования позитивной идентичности» [2, с. 105], это – философия и творчество, требующее «самоотречения, самоотдачи, высокого профессионализма, бесконечного совершенствования. Связанный с остальными формами общественного сознания – религией, политикой, философией – джаз стал индикатором всех социокультурных, политических и экономических преобразований, происходивших в обществе. Он сам испытывал их влияние и одновременно влиял на них» [3, с.12].

В джазе сформировалась характерная система выразительных средств, для характеристики которой представляются удачными метафоры свободы, диалога и демократии [2, с. 109]. Важным качеством джазового искусства является его интернационализм, высокий профессиональный уровень,

коммуникативность и креативность. Истоки джаза, находящиеся в афроамериканской народной музыке, претерпели настолько значительную трансформацию на протяжении его эволюции, что вывели джаз на один уровень с авангардным искусством.

Джаз предложил особый тип коммуникативного взаимодействия артиста и слушателя: в отличие от фольклорных направлений, стремящихся к сохранению аутентичных древних традиций народного исполнительства, джаз предоставил слушателю набор остросовременных мелодий, ритмов, тембров. Инструментальный состав джазовой музыки также претерпел изменения, став площадкой для творческих экспериментов, пространством раскрытия выразительных и технических возможностей ансамбля.

Джаз – искусство ансамблевое, в нем в особой полноте раскрывается возможность самовыражения, скоррелированное интересами партнеров. Музыкальные диалоги между участниками джазового ансамбля, «броуновское движение» их партий внутри общего звучания усложняют гармонический язык, усиливают значение мелодических линий в фактуре, насыщают ее многочисленными интонационными «токами», сближая ее с полифоническим типом [3, с.12]. Неслучайно столь высокий интерес джазовых музыкантов к творческому наследию великого немецкого полифониста И. С. Баха. Джазовая интерпретация его музыки помогает слушателю ощутить их глубокое духовное родство.

Найджел Кеннеди утверждал: «Многие слушатели ведь находят – и небезосновательно! – параллели между произведениями И. С. Баха и джазом с его сложными гармоническими решениями».[4] В одном из интервью легендарный саксофонист Ли Кониц, отвечая на вопрос о родстве баховских произведений и джазовой музыки, отметил, что в музыке великого немецкого полифониста уже содержится «тот самый свинг и то самое содержание, которые для меня существуют как джаз. Меня глубоко трогают удвоения темпа и музыкальные фразы, которые можно считать очень джазовыми» [5].

Помимо И. С. Баха наиболее популярными композиторами, в творчестве которых джазовые музыканты черпают свое вдохновение, являются В. А. Моцарт, И. С. Бах, Г. Гендель, К. Дебюсси, М. Равель, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов. На темы их сочинений созданы многие композиции большого американского джазового ансамбля «Gordon Goodwin's Big Phat Band» (джазового ремикса на темы Симфонии № 40 В. А. Моцарта в альбоме «XXL», 2003 г.119, Инвенции ре-минор И. С. Баха, 2003 г.120), французского джазового пианиста Жака Лусье (альбом «Plays Debussy», запись 2000 г.121), британской вокальной группы «Swingle Singers» (пластинка «Jazz Sebastian Bach»122), «Шутка» из сюиты ми-минор, запись 1963 г.123), Государственного камерного оркестра джазовой музыки им. О. Лундстрема (произведение Н. Римского-Корсакова – Т. Дорси Песня индийского гостя из оперы «Садко» в джазовой обработке, запись 2017 г.124, дуэта Н. Павловской и А. Бублиенко (композиция «Токката и фуга ре минор» И. С. Баха, запись 2015 г.125) и др.

Данный стиль характеризуется смешением приемов академического и джазового исполнительства: введением джазового инструментария в состав камерных ансамблей, использованием в процессе создания аранжировок произведений академического репертуара элементов и приемов различных джазовых направлений (свинг, бибоп, мейнстрим, соул-джаз и др.).

Первым скрипачом, раскрывшим джазовый потенциал в тембральных и штриховых возможностях скрипки, по мнению современников, стал американский музыкант Джо Венути (Joe Venuti, полное имя – Джузеппе Венути) (1904–1978 гг.). Эксперименты Венути по расширению выразительных и технических возможностей скрипки привели к тому, что он стал разработчиком инновационной исполнительской техники «скрипка капо», которая характеризуется несвойственным академической исполнительской школы применением большого пальца в качестве корневого при игре на скрипке (композиция «Thank You Joe Venuti!», запись 1973 г.127).

Спецификой данного типа игры является мягкая атака, приглушающая звук и темброво его обогащающая. Также он проводил эксперименты с формой смычка, реконструируя его таким образом, чтобы он охватывал все струны и облегчал исполнение пассажей, арпеджио и аккордовых последовательностей (композиция «Thank You Joe Venuti!», запись 1973 г.128). Благодаря различным штриховым и звуковым приемам, активно использованным Дж. Венути в исполнительской практике, скрипка впервые завоевала место солирующего инструмента в составе джаз-ансамблей, а сам исполнитель вошел в историю в качестве «отца джазовой скрипки». [5]

Виртуозно владея скрипкой, Венути стремился к достижению специфической джазовой выразительности, к возможности сближения темброво-акустических характеристик звучания своего инструмента с саксофоном при помощи продуманной фразировки и применения многочисленных исполнительских приемов, свойственных для духовых инструментов. Одним из них является прием дробного движения смычка правой рукой, при котором достигается акустический эффект «выдувания» нот, характерных амплитудно-частотных колебаний звука, свойственных духовым джазовым инструментам (композиция «Once More With Feeling», запись 1969 г.129).

Еще один оригинальный прием четвертитоновой альтерации, разработанный Венути на основе глиссандо, способствовал созданию «нестабильной» интонации и сближал исполнительский процесс скрипача с механизмом интонирования духовика (композиция «Tea for two», запись 2010 г.130). Активизация использования скрипичного исполнительства в сфере джазового искусства способствовала расширению технических и выразительных средств инструмента, в частности, введение в концертную практику различных приемов звукоимитации. Прием имитации (звукоподражания) чрезвычайно характерен не только для джазовой музыки, но и для фольклорных культур.

Не менее важным качеством звукоимитации является введение колористического разнообразия в тембровое звучание скрипки, сближения его со звучанием различных традиционных джазовых духовых инструментов (трубой, саксофоном, флюелергорном и др.), так как именно духовые джазовые инструменты, по мнению А. П. Балина «выполнили функцию ассимилирования основных элементов языка регтайма и других джазовых жанров» [6].

В заключении хотелось бы отметить, что импровизационность и открытость к творческим экспериментам джаза способствовали расширению штриховых и тембральных возможностей скрипки. В результате применения различных исполнительских приемов («выдувания» нот, «свингоимитации», тембровой модификации, «перекраски» звучания), продуманной фразировки достигается цель сближения темброво-акустических характеристик звучания скрипки с характерными для джазового ансамбля духовыми инструментами (саксофоном, трубой, флюелергорном и др.), а также приданию ей ультрасовременного звучания. Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX-XXI веков также способствовало расширению традиционных рамок джазового исполнительства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зайцева М. Л. Специфика понимания категории времени и ее взаимосвязи с идеями синестезии // Вестник МГУКИ. – 2010. – Вып. 5 (37). – С. 27-33.
2. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон) // Вестник Удмуртского университета. – 2010 – Вып. 4. – С. 104-110.
3. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09. – М., 2002. – 19 с.
4. Ганкин Л. Скрипка везде хорошо звучит. Интервью с Найджелом Кеннеди [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2012/10/02/a_4795957.shtml.
5. Лотоцкая О. Семь самых известных джазовых музыкантов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovyh-muzykantov/>.
6. Балин А. П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2009. – 24 с.

**ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫНДАҒЫ ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН
ШЫҒАРМАЛАР (ҚҰРЫЛЫМЫ, ОРЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІГІ,
ТРАНСКРИПЦИЯЛАР)**

Шарапатова Ш. Ш., 2 курс магистранты, мамандығы

«Дәстүрлі музыкалық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші- өнертану кандидаты,

доцент ҚазҰӨУ Әбдінұров Ә. Қ.

Қобыз дәстүрі: шығу тегі мен қызмет ету ерекшеліктері

Қобыз дәстүрі – ежелгі қос ішекті ысқылы қобыз аспабының тұрмысымен байланысты дәстүрлі қазақ музыкасының саласы.

«Қобыз» термині көне заманда әр түрлі музыкалық аспаптарға ортақ термин ретінде қолданылған. Ысқымен ойналатын аспаптар пайда болғанға дейін көне түркілер шертпелі және саз аспаптарды «құбыз» деп атаған.

Аспаптың көнелілігі оның табиғи материалдардан – ағаштан, былғарыдан және жылқының қылынан жасалуынан көрінеді.

Көне қылқобыз аспабы туралы этнограф ғалымдар тарапынан көптеген құнды деректер жинақталған. Ежелгі түрді сақтаған аспап туралы «Семей өлкесінің қырғыздарының әдет-ғұрыптары» мақаласында сипатталған. Бұл қобыз үш ішекті, терімен қапталмаған, шанағы үлкен дөңгелек болған. Белгілі этнограф А.Диваев те осындай құрылғысы бар аспапқа сипаттама берген.

Қобыз музыкалық аспаптардың ең көне түріне жатады және басқа түркі халықтары сияқты қазақтардың да музыкалық мұрасында маңызды орын алады. В.Бахманның зерттеулері бойынша қобыз Орта Азияның көшпелі әлемінің шекарасынан тыс жерлерде тараған. Қобыз скрипка, альт, виолончель, т.б. секілді көптеген еуропалық ысқылы ішекті аспаптардың түп-тамыры болып саналады [1-30].

Қобызды жасаушы Қорқыт мифологиялық аңыздар бойынша бірінші бақсы және төменгі сулардың иесі. Қорқыт 6-7 ғасырларда өмір сүрген, бізге бізге дана дала адамының он бір пьесасы жеткен. Қазақ халқы оны ең алдымен қобызда ойнаудың негізін салушы және күйлердің алғашқы орындаушысы ретінде біледі. Оны «күй атасы» деп атайды.

Қарапайым құрылымдағы қобыз туралы қызықты мәліметтер 1860 жылы ауылдарды аралаған И.Завалишиннің еңбегінде кездеседі. Ол «...іші қой терісімен жабылған ұзын ағаш шөміш. Ортасында шеңбер және алты кішкентай тесік бар, олардың арасында ішектерге арналған тұғырлар бар. Тек екі ішек бар: жіңішкесі алты, басы тоғыз жылқының қылынан тұрады» деп жазды [2-31].

А.В.Затаевич өзінің «Қазақ халқының 1000 әні» атты көрнекті еңбегінің алғысөзінде көне қобыздың сыртқы түрін, құрылымын, тембрінің ерекшелігін дәл суреттейді. Сонымен қатар, туынды авторы қобыздың «бастапқы сипаты» ысқылы аспап болғанын жазады. Қобыздың шанағы

жартылай кесілген, жарты алмұрт пішінді, кең ұшы төменге қарайтын, өлшемі айтарлықтай үлкен болған. Шанағы жөке сияқты ағаштан ойып алынған. Бұл алмұрт тәрізді тостағанның тар жоғарғы ұшы түйе терісімен жаңғырық жасау үшін тартылып, үшкір тілмен тостағанға терең тартылады. Оның төменгі кең бөлігі ашық болып қалады. Аспаптың біршама қысқа мойнына екі «қарапайым» құлақтар бекітілген, олар ішекті алмастыратын екі шоғыр қара жылқының қылын ұстап тұрған және мойнынан екі сантиметрге бөлінген. Осыған байланысты, ойнау кезінде квартаға бапталған «ішектер» салмақпен басылады, бірақ мұнда саусақ аспаптың мойнынан басылмайды. А.Затаевич жазғандай, сол шаштың үшінші будасы ысқыға бекітіліп, «ішектермен» (олар жанасатын жерінде) ағаш шайырымен (сағыз) ысылады».

Сондай-ақ автор қобызда ойнау техникасын былайша сипаттайды: «Ойын кезінде бұл аспап виолончель сияқты ұсталады және одан алынатын дыбыс өте ерекше, мұрындық және сұмдық сипатқа ие, ішінара фагот тембрін еске түсіреді» [3-15]. Оның жұмбақ, үрейлі дыбыстары кез келген жын-шайтанға сәйкес келетіні соншалық, қазақтың «бақсылар» деп аталатын сиқыршылары бұл аспапты асқан сұмдық үшін қоңыраумен немесе темірдің сыңғырымен іліп қояды.

Сондай-ақ, көптеген зерттеушілер ежелгі қылқобыздың аққуға ұқсайтынын жазған. Осы мәліметтерге сілтеме жасай отырып, Ә.Марғұлан қобызға мынадай түсінік береді: «Қобыздың сиқырлы аспап ретінде пайда болуы ішінара аққу культімен (аққу) байланысты, ол негізінен көне тотемдердің бірі болған. қазақтар» [4-32].

Ғалым Уәлихановтың басқа этнографтар сияқты қылқобызды скрипкамен емес, альтпен салыстыратын қызықты сипаттамасы бар. Ол дұрыс байқайды, өйткені диапазоны, күйі, дыбыс тембрі және дыбыс деңгейі жағынан қылқобыз шынымен де альтқа жақынырақ [5-33].

Сондай-ақ автор қобызда ойнау әдісін былайша сипаттайды: «Ойнау кезінде бұл аспап виолончель сияқты ұсталады және одан өте ерекше, мыңқылдақ және қаһарлы дыбыс шығады, ішінара фагот тембрін еске түсіреді» [3-15]. Оның жұмбақ, үрейлі дыбыстары кез-келген жын-шайтанға сәйкес келетіні соншалық, қазақтың «бақсылар» деп аталатын сиқыршы-шамандары бұл аспапты өздерінің сиқырлары аса үрей тудыруы үшін, қоңырауды дыз еткізу үшін бұл аспапты іліп қойып, сиқырларын әрлендіре түскен.

Сондай-ақ, көптеген зерттеушілер ежелгі қылқобыздың түрі аққуға ұқсайтынын жазған. Осы мәліметтерге сілтеме жасай отырып, Ә.Марғұлан қобызға мынадай түсінік береді: «Қобыздың сиқырлы құрал ретіндегі бұл түрі ішінара қазақтардың ежелгі тотемдерінің бірі болған аққуға табынуымен байланысты болған» [4-32].

Ғалым Уәлихановтың басқа этнографтар сияқты қылқобызды скрипкамен емес, альтпен салыстыратын қызықты сипаттамасы бар. Ол

дұрыс байқайды. Өйткені диапазоны, күйі, дыбыс тембрі және көлемі жағынан қылқобыз шынымен де альтқа жақынырақ [5-33].

Аспаптың көп компоненттілігі, оның әртүрлі музыкалық емес атрибуттармен (айна, құс қауырсындары, металл пластиналар, қоңыраулар, т.б.) безендірілуі оның ерекше ғұрыптық мәртебесін атап өтеді және «музыкалық аспаптың әмбебап ретіндегі көнелік тұжырымдамасының тамаша көрінісі» ретінде әрекет етеді». Қобыздың құрылымы «...аспаптардың барлық топтарының типтік ерекшеліктерін – ішекті ысқылы, соқпалы (мембрана), өздігінен дыбысталатын (аспалы) және үрмелі (флажолетті ойнау әдісі) ерекшеліктерін сәйкесінше, әр түрлі аспаптарда ойнаудың барлық тәсілдерін синтездейді», - деп жазады зерттеуші осыған байланысты [1 -30, 106-118].

Қазақстан аумағында сақталған көне музыкалық аспаптар ежелден көшпелілер өмірін қоршап тұрған табиғи материалдардан жасалған. Бұл материалдар жануарлардың терісі мен сіңірлері, жылқы қылы, сондай-ақ аспаптарға ерекше тембр беретін қамыс, саз және ағаш, мүйіз, сүйек және мал тұяғы болып шықты [1-30].

Қобыз жасаудың дәстүрлі принципі бойынша ең көп қолданылатын материал – арша, қарағай, қайың ағаштары. Арша-бұл шеберлердің ең құнды және таңдаулы материалы, өйткені ол бірқатар маңызды талаптарға сәйкес келеді. Біздің заманымызға дейін жеткен көне аспаптар (Ықылас қобызы) аршадан жасалған. Неғұрлым қолжетімді материалдар – бұл қайың мен қарағай, оларды заманауи шеберлер аспап жасау үшін негізгі материал ретінде пайдаланады. Қажетті өлшемдегі ағаш діңі бірнеше жыл бойы кептіріледі. Аспап ағаштың тұтас бөлігінен ойылып жасалған.

Қобызға арналған ішектер жылқы қылының шоғырынан жасалады. Ішектер жеткілікті ұзын шашты қажет ететіндіктен, әдетте жануардың құйрығы қолданылады. Дәстүрлі музыкалық тәжірибеде қобызда ойнау кезінде садақтың пішінін еске түсіретін доға тәрізді ысқы қолданылды. Мұндай ысқы үшін, әдетте, өсіп келе жатқан ағаштар мен бұталардың бұтақтарының табиғи иілген пішіні пайдаланылды [6-5].

Қыл ішектерінің ерекшелігі – дыбыстың өзіндік ерекшелігі мен обертонның көптігінде. Сондай-ақ, бұл – қазақтың «ұлттық дыбыс идеалы» – «қоңыр үнге» сәйкес келетін жуан және қатты дыбысты тудыратын қайталанбас өзіндік ерекшелігі бар тембр. Бұл ұғым жұмсақтығымен және нәзіктігімен ерекшеленеді. Дыбыс тембрі адам дауысының тембріне жақын, деп жазады Б. Сарыбаев.

Осыған орай белгілі музыкатанушы Б.Ғизатов былай деп жазады: «...өзінің шығармашылық жұмысы барысында музыкалық-эксперименттік шеберхананың ұжымы дәстүрлі аспаптардың дыбысының түсін, оның сұлулығын және тембрдің өзіндік жұмсақтығын жоғалтпауға, қазақ халқының көпғасырлық орындаушылық дәстүріне қатысты барлық үндестікті сақтауға көп көңіл бөлді» [7-2].

Қазақтарда қобыз бен қобыз әуендері ең алдымен бақсылық салт-дәстүр саласымен және жырау қызметімен байланысты болған.

Бақсылық – Орталық Азия көшпелі халықтарының діни санасының ең ерте және тұрақты түрлерінің бірі. Сондықтан бұл музыкалық аспаптың салт жлоасындағы белгілі функционалдығы оны тек өнер саласына жатқызуға мүмкіндік бермейді. Қобыздың сиқырлы мақсаты және бақсылық (шамандық) құбылысының өзі сақталғандықтан, оның рухымен бақсының «қарым-қатынасында» музыка мен поэзияның делдалдығы туралы түсінік қазақ халқында біздің уақытқа дейін сақталды.

Ғалым П. Паллас бақсымен кездесу туралы «Ресей империясының әртүрлі провинциялары бойынша саяхатта: «...Кешке біз қырғыздарға (қазақтарға) келдік, олар сол кезде жайма-қоңыр алқапта үлкен киізден жасалған күймелі арбалармен көшіп жүрді ... Бұл жерде қолында қылқобыз ысқыш аспабы болған бақсы да кездеседі. Бақсы шанақтың былғары бөлігін соғып, барабан сияқты дәл осындай бір аспапты пайдаланған» деп жазды [6-34].

Сол кітапта саяхатшы И. Георги «... бақсылар пұтқа табынушы шамандарға немесе камаларға ұқсайды. Олар зұлым рухтармен таныс екенін мақтан етеді, оларды әртүрлі тентектік кезінде барабандарды пайдаланып шақырады...»[6-34].

Бақсылар қылқобызды тойларда және басқа да мейрамдарда пайдалануға қатаң тыйым салған. Олар бұл аспаптың халықтың игілігіне айналғанын, кеңінен қолдануын қаламады. Бақсылар осы аспаптың айналасында құпиялылық құруға қызығушылық танытты. Осы мақсатта қылқобызға үкі қауырсындары мен металл пластинкалар ілген, шанақтың ішіне айналар бекіткен, түйіншектер мен қиыршық тастар құйған, олар аспапты шайқаған кезде қосымша дыбыстар шығарған. Халық орындаушыларының қылқобыздары бақсылардыкінен артық заттардың болмауымен ерекшеленді. Металл аспаптардың орнына халық музыканттары аспаптың басын түрлі ою-өрнектермен безендірген.

Ш. Уәлиханов бақсының қабілеттерін осылай сипаттайды: «...ойнау кезінде қылышты ішке тығып, көмейдегі сабына дейін босатып, қызарған темірді жалап, бар күшімен кеудесіне балтамен соғады, мұның бәрі Әулие Қорқытқа тиесілі аспапта – қобызда ойнайтын ойыншыға әнді сарынмен айтуға сүйемелдейді»[4-33]. Сонымен қатар, қылқобыздан басқа бақсылар асатаяқ, даңғыру аспаптарын да пайдаланғанын атап өту керек [8-6].

Этнограф С. Рыбаков 1880 жылдары бақсылардың айтарлықтай жоғалып кеткені туралы, сол кезде олардың саны айтарлықтай азайғанын және бақсылықтың «...енді өте сирек кездесетін құбылысқа айналғанын» жазды [9-35]. Ақыр соңында, бақылар Қазан төңкерісі кезінде жоғалып кетті.

Қобыздың аспаптық (күй) дәстүрінің қайнар көзі – «жырауларды» жеткізушілер. Бұл тармақ ауызша-поэтикалық шығармашылықпен байланысты және қазақ қоғамында қобызды қолданудың әдет-ғұрыптық негізімен қатар өмір сүрді.

А.Эйхгорн, Ш. Уәлиханов мәліметтері бойынша қобыз ХІХ ғасырға дейін вокалды-аспаптық жанрларда – жыр, толғау, термеде негізгі сүйемелдеуші аспап болып келген.

Жыраулар – эпикалық шығармалардың авторлары және орындаушылары. Жыраудың атауы «жыр» сөзінен шыққан. Жыр – көптеген түркітілдес халықтарға белгілі қазақ өлеңінің көне түрі, сондай-ақ өлеңнің осы түрін қолданатын эпос жанры. Жыр 7 - 8 буынды өлең өлшемі, желдірме импровизация үшін өте ыңғайлы.

Жыраулар шығармашылығының өркендеу кезеңі ХV ғасыр – Қазақ хандығының құрылу кезеңі болып саналады. Асан қайғы, Қазтуған, Бұқар жырау, Базар жырау, Қашаған, Майлықожа және т. б. жыраулардың есімдері тарихтан белгілі.

Кейінірек, Ресейге қосылғаннан кейін хан билігі жойылғаннан соң жыраулар домбыраның сүйемелдеуімен ән айтатын жыршыға (эпикалық орындаушы) функционалдық тұрғыдан жақындай отырып, тек эпикалық дәстүрді жеткізуші және жасаушы ғана болды.

Ш.Уәлиханов: «Барлық дала жырлары қобыздың сүйемелдеуімен қайта оқылады», - деп жазды. Жыршы жауды жеңген, батырлардың ерлігін мадақтаған, шайқаста ерлікпен қаза тапқан жауынгерлерді жоқтаған [4-33].

Е.Тұрсыновтың пікірінше, жыраулардың өнер көрсетуі әуелде салттық сипатқа ие болған. Бақсы сияқты жырау да киелілікпен ерекшеленетін біртуар тұлға болған, ол жоғары қоғамдық қызмет атқарған, халықтың идеялық көсемі, ханның кеңесшісі әрі дана тәлімгер болған. Бақсы мен жырау арасындағы сабақтастықты қылқобыз аспабы растайды. Бұл салттық-сиқырлы аспапты бақсылар мен жыраулар ғана қолдануға құқылы болды [10-36].

Е.Тұрсыновтың айтуынша, жыраулар қоғамда өте жоғары әлеуметтік орынға ие болған. Олар халықтың идеялық жетекшілері, хандардың кеңесшілері, дана тәлімгерлер мен көрушілер болды. Отан үшін маңызды қоғам өмірінің маңызды сәттерінде олар ел-жұртын рухтандырып, ерлікпен өткен тарихты, қазақ батырларының ерліктерін жырлап, ел билеушілеріне ақыл-кеңесін айтып, нұсқаулар берген.

Жыраулардың кейіннен тарихи сахнадан кетуі қобыз музыкасына жеке бақсылардың қызметінде өз жұмысын жалғастыруға мүмкіндік берді. Сонымен қатар, халық орындаушылары арасында шағын сарындар жазылды.

Қорқыт қайтыс болғаннан кейін мың жылға жуық уақыт өткен соң, бақсылардың арасында музыкант Ықылас Дүкенов (1843-1916) дүниеге келеді. Оның шығармашылығында қобыз музыкасы дамудың жаңа кезеңіне аяқ басты, яғни ХІХ ғасырдағы қазақ халық-кәсіби өнерінің «Алтын ғасырымен» хронологиялық тұрғыдан сәйкес келетін жаңа өрлеу кезеңін бастан кешірді.

Ықылас – бақсы-шамандар әулетінен шыққан дарынды музыкант, өз шығармашылығында Қорқыт дәстүрін жалғастырды, сондай-ақ оған дейін

болған күйлерді дамытып, сол арқылы қобыз музыкасын жаңа эстетикалық және көркемдік мәнімен байытты.

XIX ғасырдың ортасынан бастап қоғамда шаманизмге қарсы белсенді күрес басталды. «Прогрессивті ойлы интеллигенция» бақсылардың қызметіне қарсы шықты. Бұл фактор қобыз сарынының тез жойылуына әсер етті. Бірте-бірте уақыт өте келе бұл жағдай қобыз музыкасы жанрларының жойыла бастауына, қатты құлдырауына әкеліп соқты.

XX ғасырдың 30-шы жылдарының ортасында ғана Ахмет Жұбановтың қазақ халық аспаптары оркестрін құру кезеңінде халықта қалған қобызда орындаушыларды кәсіби қызметке тарту мүмкіндігі пайда болды. Бұл XIX ғасырдағы атақты күйші Ықылас Дүкеновтің шығармашылық мұрасын сақтауға ықпал етті, оның күйлерін бізге дәстүрлі қобызшылар Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаев жеткізді [11-3].

Қазіргі уақытта қобыз дәстүрінің мынадай эволюциясын байқауға болады: вокалдық-аспаптық орындаушылық (бақсылар мен жыраулар); «әңгіме-ойын» (аспаптың музыкалық-иллюстрациялық функциясы бар күй-аңыздар); дамыған аспаптық орындаушылық (жалпылама көркем мәліметі бар күйлер).

Дәстүрлі аспаптарды зерттеуші, музыкатанушы, фольклоршы Болат Сарыбаев халық орындаушылары қобызшылардың аспаптан ерекше дыбыстар шығарып, шебер меңгергенін жазған. Сонымен бірге олар күйді орындамас бұрын оның сюжетін қайталап айтып, әдетте: «Ендеше, қобыздың бұл туралы қалай айтатынын тыңдаңыздар» деп аяқтайтын да айтушылар болған. [11-3].

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Жұмабекова Л. Ә. Қазақ халқының көне қобыз дәстүрі // II Әуезов оқулары. Жас ғалымдардың II Халықаралық ғылыми-теориялық конференциясының материалдары (26 қазан, 2003). – А.: М.О.Әуезов атындағы ӘОИ. – Б.149-156.
2. Жұмабекова Л. Ә. Древняя кобызовая музыка // История казахского искусства: в 3-х томах. – Алматы: Арда, 2007. – том I. – С.342-368.
3. Жұмабекова Л. Ә. Элементы стабильного и мобильного в семантике кобызовых кюев // Музыкальное искусство Казахстана в годы Независимости. Очерки. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – С.58-86.
4. Жұмабекова Л. Ә. Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция. Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Республика Казахстан. Алматы, 2010.

ҚОБЫЗ КҮЙЛЕРІНІҢ БЕЙНЕЛІК САЛАСЫ ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ТІЛ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

*Шарапатова Ш. Ш., 2 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі
музыкалық өнер»*

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші- өнертану кандидаты, доцент ҚазҰӨУ

Әбдінұров Ә. Қ

Қобыз музыкасының **бейнелі саласы** – оның қызмет ету ортасының көрінісі, оның тасымалдаушыларының іс-әрекетінің сипатымен тығыз байланысты. Қобыз күйлері киелілігінің жалпы қасиеті философиялық астардың үстемдігінен, тартыстың болмауынан көрінеді. Алайда қобыз күйлеріндегі статика мен динамиканың диалектикалық өзара әрекеті түпкі образдар немесе психологиялық жағдайлар нақтылы түрде көрсетілгенде іске асырылады. Олардың бейнелерінің шеңберін жүйелеу жанрлық категориялар мен құралды баптау бойынша жүргізілді.

Көркемдік жалпылаудың маңызды құралдарының бірі бола отырып, осы типтегі шығармалардың жанрлық көрсеткіштері олардың атаулары мен аңыздардың мазмұнында айқындалады. Ежелгі күйлердің бейнелі жоспары Қорқыт туралы аңыздардың мазмұнынан шығатын сол бір сезім пернесінде жатыр. Шамандық тақырыптағы күйлерде («Қорқыт», «Абыз толғау», «Қоңыр» және «Жолаушының қоңыр күйі») музыканың қолданбалы терапиялық мәні философиялық, ой толғау көңіл-күйімен ұштасып, ойға батырады.

Жоқтау жанрына жататын күйлерде олардың сипаты мұңды, ойлы образдар арқылы айқындалады. *Жоқтау* («Ұшардың ұлы», «Айырауықтың ашшы күйі») мен *көңіл айтудың* («Ерден») аспаптық бейнесінде жалпы трагедиялық жоспар қайғылы оқиғаның тұспалдап берілуімен және аллегориялық бейнеленуі арқылы жүзеге асады. Сондай-ақ, тікелей сөйлеу және өксіп жылау («Ерден»), иесін аңсаған иттің ұлуы («Ұшардың ұлуы»), қайғыға батқан әкенің сыбызғы ойнауға еліктеуі («Айрауықтың ашшы күйі») ырғақтық және интонациялық еліктеу құралдары арқылы берілгенде, аспаптың «айтушы» қызметі қолданылады.

Жануарлар мен құстардың бейнелі әлемі («Қақыр», «Аққу», «Шыңырау», «Жез киік») мифологиялық сюжеті бар күйлерде ашылады. Қобыз күйлерінің бейнесі ретінде жануарлар мен құстардың түрлерін таңдау көбінесе олардың тотемдік қасиеттерімен анықталады. Осылайша, аңыз бойынша, көне түркілер тараған ғұн баласын қасқыр бағып-қаққан. Аққудың киелі қасиеттері болды. Мифтік Самұрық құсының ерекшеліктері Шыңыраудың келбетінде кездеседі. Ақбөкен – аңшылардың тотемі, күйде негізінен дыбыстық-бейнелік әдістермен бейнеленген.

Эпостық күйлердің бейнелі әлемі («Қаншайым», «Мұңлық-Зарлық», «Қамбар-Назым» және «Қазан») әлемнің мифопоэтикалық суретінің жалпыланған бейнелерінің көркем көрінісі, ақиқаттың салтанат құруы мен

өмірді жырлау идеясының көрінісі Мұндай күйлерде жақсылық пен жамандықтың қарама-қарсылығы, трагедия, қайғы-мұң суреттелмейді. Керісінше, олар басты кейіпкерлердің өміріндегі драмалық қайшылықтардың ежелгі көшпенділердің дүниетанымымен арақатынасы байқалады.

Қобыз күйлеріндегі дыбыстың бейнеленуі. Жалпы қобыз музыкасына тән образдық мазмұнды ашу әдістерінің бірі – дыбыстық бейнелеу. Қобыз аспабы табиғаттың сан алуан дыбыстарына – судың сылдырына, жапырақтардың сыбдырына, желдің лебіне, аңдар мен құстардың үні мен қимылына, сондай-ақ адам дауысына еліктей алады. Ол тембрлік және интонациялық аспектілердің үйлесуі арқылы жүзеге асады. Бұл ретте ежелгі мемлекеттерде тембрлік еліктеу басым болды, ол уақыт өте келе интонациялық бейнелілікпен байытылды. Композициялық мағынада мұндай үзінділер күйдің біршама кең тарауларын құрайды. Бұған орындаушылықтың әртүрлі нақты штрихтары арқылы қол жеткізіледі және үш деңгейде жүзеге асырылады: еліктеу, айтылу, интонациялық-ырғақтық.

Осылайша, Л.А. Жұмабекова атап өткендей, дыбыстық бейнелеудің музыкалық бейнесінде тікелей «айту» еліктеу мысалы, қобыз күйлеріндегі «Қасқыр» және «Аққу» күйлерінде белгілі бір образды жалпылама білдіруге бағытталса, «Шыңырау», «Жез киік» күйлерінде эволюциялық үрдіс байқалады. Сонымен бірге уақыт өте келе, мысалы, «Ұшардың ұлы» мен «Аққу» күйлерінде тембрлік-дыбыстық және интонациялық-әуендік бөлімдер сараланады.

Қылқобызда ерекше орындаушылық тәсілдердің бірі – ысқыны ашық ішектерде немесе метрикалық екпінмен жүргізу, бұл ретте ысқы екіден алты бөлікке бөлінеді. Көркем мақсатқа сәйкес динамикаға қол жеткізген жағдайда, мысалы, «Қорқыт», «Аққу» күйлерінде ысқы ұзындығының бөліну санын біртіндеп көбейту сол қолдың *vibrato* есебінен орындалатын трильге ауысады. Бұл жағдайда ысқы бүкіл ұзындыққа созылады. Бұл штрих еуропалық *portato* штрихын еске түсіреді, бірақ мазмұны мен дыбысы жағынан тек қобызға ғана тән. Айта кету керек, бұл әдісті басқа жолмен орындауға болады: ысқымен емес, сол қолдың саусақтарымен үлкен тремоло арқылы; созылған дыбыстағы соңғы баптау дыбысы оның жоғарғы дыбысына дейін азаяды, оған негізгі режимнің мәртебесін бекітеді, ол соңында ысқымен күрт үзіліп, музыканы қабылдау күйінен шығады [1].

Флажолеттер обертондар мен бурдондардың дыбысталуын күшейтеді және сол қол саусақтарының тырнақ бетін ішектерге аздап тигізу арқылы өткізіледі. Олардың даму функциясы әуеннің музыкалық-стильдік белгілерімен үйлесімді түрде үйлеседі, оның сипатын көрсетеді, оған өткірлік береді және оның сазды мүмкіндіктерін толық ашады. «Қорқыт», «Абыз толғау», «Жолаушының қоңыр күйі», «Аққу» және басқа да көптеген күйлерде аспаптың барлық жоғарғы спектрін пайдалануға мүмкіндік жасай отырып, тақырыптық материалды төмен регистрде өткізу кезінде түрлі-түсті Флажолеттер байқалады.

Қобыз күйлері орындалғанда кәсіби шеберлікті қажет етеді, ол тек техникалық шеберліктен ғана тұрмайды, қабылдау және шығарманың мағыналық атмосферасына ену сәті де аса маңызды, тіпті, кейде шешуші мәнге ие. Бұл дәстүрлі мәдениеттің музыкасын қабылдауда контекстік жоспардың маңыздылығын көрсетеді.

Қобыз күйлеріндегі мақам жүйесі. Қобыз күйлерін мақамдық ұйымдастырудың негіздері табиғи түрде кварттық немесе квинттік аспаптың құрылымынан туындайды. Олардың дыбысы дәстүрлі есту ерекшеліктерімен өте жақсы сәйкес келеді. Кварт-квинт жүйесі күй формасын бекітіп, оның мақамдық негізін анықтайды.

Күйлерде мақамдық тартылыстың 4 түрі кездеседі:

- жоғарғы және төменгі мақамдық негіздер тең болған кезде негіздердің теңдігі;

- олардың біреуінің, негізінен төменгі бөлігінің басым түсуі;

- кварттық арақатынастың өзгергіштігі, егер өзгергіштікке «диатоникалық жүйенің ішінде жалпы дыбыстар қатарына сүйене отырып, мақамдық-интонациялық айналымдарды біртіндеп қайта қарастыру кезінде қол жеткізілсе, онда бастапқы негіз өзінің мақамдық-функционалдық маңыздылығын жоғалтады»;

- төменгі тоника принципі.

Күйлердегі (кварттық және квинттік) бейнелеудің түрлері: аспаптың құрылымы мен оның бейнелері сәйкес келген кезде; күйлердің бейнесі – бұл айналы, айналдырылған, төңкерілген бапқа келтіру түрі болған кезде: «d-a» квинттік құрылымындағы эпикалық күйлерде бейнелеу мен байланыстырушы буын функциясын октавадан жоғары болғанда «d¹-a¹» («Қаншайым» күйі) квинтта орындайды; «Айрауықтың ащы күйінде» - «d-g» кварттық бапқа келтіруде бейнеленуі – «d-a» квинті. Л.А. Жұмабековтың пікірінше, ол квартпен салыстырғанда осы аралықтың бос дыбысталуымен және сол арқылы қобыздың дыбысталуын сыбызғы тембіріне жақындатуға деген ұмтылысымен туындаған болуы мүмкін. Осылайша, Ықылас дәстүрлі өнер нормаларын еркін меңгере отырып, ежелгі аспаптың мүмкіндіктерін шығармашылықпен ашып, кеңейтеді.

Ангиметонды (жартылай үнсіз) ұяшықтар қобыз күйлерінің дыбыстар қатарына тән. Олардың халық музыкасының ең көне түрлеріне тән екендігін көптеген ғалымдар (С.Галицкая, С.Зарухова, И.Дубовский, Б.Ерзакович) атап өтті. Пентатоника элементтері бола отырып, екі диапазонның трихордтық әндері төменгі немесе жоғарғы бөлігінде үлкен секундтың болуымен сипатталады (мысалы, d-f-g, d-e-g, d-g-a, d-e-a)».

Жоғары дыбыстық қатынастардың релятивтілігі (салыстырмалылығы) – қобыз музыкасының ерекше қасиеті. Қобызда релятивті дыбыс ішектің басылу дәрежесіне де байланысты болуы мүмкін, бұл үннің анық дыбысталмауына ықпал етеді. Қылқобыздың өзіндік тембірінің шырайлылығына құлақты қайрайтын «F» және «fis», «h» және «v», сирек кездесетін «cis» және «c» дыбыстарының жыпылықтауларында айқын

көрінеді. Мұндай құбылыстар аспаптың ерекшелігімен байланысты, өйткені дәстүрлі есту үшін тонның төрттен біріне жетпеген таза емес тонды алу маңызды. Осылайша, кейбір үндердің релятивтік мәні мақамдық негіздерін анықтауға әсер етпейді.

Жартылай тон корреляциясының релятивті сипаты көптеген ғалымдар көтерген **қобыз күйлерін ноталау мәселелерімен** байланысты. Қобыздағы дыбыстық материалдың ерекшелігі темпераменттің біркелкі еместігін және онымен ноталық белгінің арақатынасы әлсіз екенін айқын көрсетеді. Бір жағынан бұл мәселе қобыз музыкасын нотамен жазудың жаңа әдісін жасауды талап етеді. Бірақ мұндай жаңашылдықтар орындаушылардың өздері үшін түсініксіз болып, бес сызықты ноталық түрдегі жазбалар бойынша күйлер алып, оларды дәстүрлі тасымалдаушылардың жазбалары бойынша салыстырып тексереді.

Қобыз күйлерінің тақырыптық даму ерекшеліктері.

Қобыз күйлерінің музыкалық тілінің құрамдас бөліктерінің бірі ретінде тақырыптық даму ерекшеліктері де оның даму кезеңдерін көрсетеді. Осы өнер саласы жұмысының барлық кезеңдеріне тән және жалпы қасиет – оның метроырғақтық еркіндігі. Ежелгі күйлерде әуендік білім беруге тән элементтердің бастауы көне шығу тегі бар және архаикалық фольклордың үлгісі болып табылатын «сарын» әуенінің ерте фольклорлық музыка типіне жатады. Басым категориялар: мұнды, қайғылы (*зарлы, қайғылы*) бейнелер, мотивтердің қысқа диапазоны (ең көбі секстаға дейін), бірте-бірте төмендеу интонацияларының басым болуы, бір дыбысты қолданып әуенді екі бағытта беру, бір жоспарлы метро-ырғақты ұйымдастыру, трихордтық айналымдардың үстемдігі [1].

Алдыңғыларына негізделген мотивтерді қалыптастырудың нұсқа түрі «өну» принципіне сүйенеді. Сонымен қатар тақырыптық ұяшықтың әрбір жаңа көрсетілімі оның бастапқы өзегімен кезектесіп отырады. Мұнда негізгі тақырып рефрендік қызметпен қатар кейінгі өзгерістердің негізгі формасына ие, өйткені оның әрбір жүзеге асырылуымен белгілі бір биіктік аймағына жетеді, оны шарықтау шегіне жақындатады. Өтпелі және жақтау рөлін орындай отырып, онда стереотиптік қайталанатын элементтердің басталуы болады. Оған «Башпай», «Желмая» күйлері мысал бола алады. Мұнда негізгі тақырып рефрендік қызметпен қатар кейінгі өзгерістердің негізгі формасына ие, өйткені оның әрбір жүзеге асырылуымен белгілі бір биіктік аймағына жетеді, оны шарықтау шегіне жақындатады.

Стереотиптік мотивтердің басым рөлі күйлердің музыкалық тілінің динамикасын айғақтайды, бұл – оның қалыптасуының көрсеткіші. Олар шығарманы («Ұшардың ұлуы») жиектеп, жекелеген тақырыптарды аяқтай отырып, қалыптастырушы рөл атқарады. Қоңыр күйінде басқа күйлермен ортақ элементтер екінші стереотиптік тақырыптың қатысуымен ашылады, сондай-ақ әуездік тінге жіңішкеленіп тізбектеледі. Мұнда олардың бейімделу қасиеттері көрініс табады, олар жеке алынған құрылымға еніп, музыкаға өзгеше сипат береді («Жолаушының қоңыр күйі» күйі). Осылайша,

тақырыптың дербес функциясын орындай отырып, олар толыққандылық бере отырып, оның дамуы мен трансформациясына белсенді түрде қатысады («Қоңыр» күйі). Канондық элементтер музыкалық семантиканың даму тенденцияларын икемді түрде енгізуде қолданылады, бұл олардың типтік бастамасының әлсіреуіне әкеледі. Бір тақырыпқа негізделген «Жалғыз аяқ» күйі басқа типке жатады.

Қобыз күйлерін пішімдеу фрагменттік драматургия принципіне негізделген. Бұл кезде жекелеген эпизодтар аңыздың үзінділерін оның мазмұнына қарай суреттейді. Микро деңгейде қобыз музыкасының қолданбалы мақсатының көрінісі шеңбер идеясының көрінісі ретінде қайталанудың маңызды рөлінде және өзгеріске ұшырау шиыршықта даму тәсілі ретінде көрінеді. Қалыптастырушы принциптердің эволюциясы рондобейнелілік пен реприздік белгілерінде көрсетілген фрагментацияның әртүрлі түрлерінің болуынан байқалады [2].

Қалыптастырушылық белгілермен тығыз байланыста **шарықтау рәсімінің** заңдылықтары ашылады. Өзіндік функционалды мәніне сәйкес, форманың осы шарықтау бөлімі өзіне тән белгілерді жинақтайды және келесі түрлерде ерекшеленеді. Шарықтау шегі ежелгі күйлерде бытыраңқы түрде байқалады. Сондай-ақ, «тарақ» (жоғары дыбысды), толқын тәрізді (екі толқын), флажолетті қабылдау арқылы тақырыпты қайта ұсыну бар.

Ықлас күйлеріндегі шарықтау зонасы эпостармен байланысты, ортаңғы эпизодтар жауынгерлік бейнелер мен ат жарысының мотивтерін көрсетумен немесе кейбір дыбыстық, стереотиптік мотивтердің ұзаққа созылған *ostinato* - сымен байланысты. Күйдің мағыналық орталығы қалыптасқан таптаурын мотивтің арқасында кеңейді. Бөлімдер арасындағы контраст шарықтау шегінің функциясы басқа бейнелі салаға қайта қосылуымен ауыстырылғанда пайда болады.

Стереотиптік мотивтер мен кадрлық қорытындылар. Қобыз күйлерінде тұрақты интонациялық кешеннің қалыптасуы негізінен оның салт-дәстүрлік тәжірибеде ұзақ қызмет етуіне байланысты болды. Қалыптасқан мотивтер қобыз музыкасын тұтастай бейнелейтін визит карточкасының бір түрі ретінде пайда болады. Бұрынғы тәжірибені кейінгі ұрпаққа жеткізудің ең маңызды құралы бола отырып, олар ақырында көркемдік қайта ойлаудан өтіп, бір жағынан мазмұнды-ассоциативті үлгіге, өзіне тән образ жасау құралына (аурудан және зұлым күштерден қорғанудың қасиетті әрекеті) айналды, екінші жағынан, күйшілерді жеке түсіндіру үлгісіне айналды.

Стереотиптік мотивтерге тән интонацияның қалыптасуы архаикалық күйлерде байқалады және белгілі бір аралық қатынастардың басым рөліне әсер етеді. Қобыз күйлеріндегі кварттықтың негіз қалаушылық мәні бар. Оның көріністері әртүрлі деңгейлерде байқалады: аспапты баптау ретінде; «шақыру мотиві» мағынасында; кварттық стереотиптік мотив қалыптастыру; әр түрлі тақырыптарды қою кезінде пайда болады.

Ықыластың тақырып құрудағы жаңашыл әдістері табиғи түрде Қорқыт күйлерімен сабақтастықты көрсетеді. Жаңа интонациялық фигуралардың біртіндеп пайда болуы тұрақты кешендердің үстемдік жағдайының сақталуынан көрінеді. Алдыңғы элементтерді авторлық күйлер дәуіріне тән синтездеу шаманизм кезеңінің аяқталғанын білдіреді. Осы кезеңде стереотиптік сарындар соңғы бөлімдерде ғана қалып, өзінің үстемдік жағдайын жоғалтады. Бұл процесс соңы ұзартылған күйлерде анық байқалады.

Ықыластың күйлерінде бақсылық күйлердің соңғы сарынын алу байқалады, оның нұсқаларының алуан түрлі күйге келуі осы тектес жеке айналымдарды енгізудің алдында болады. Осылайша, авторлық тақырып «соңғы каданс» «сертификациясын» (А. Мұхамбетова термині) алған стереотиптік негізде бірте-бірте қалыптасады. Сонымен қатар, каданстық қорытындылар негізінде «екінші реттік стереотип» қалыптасады. Оның үстіне екі түрдің де стереотиптері көне күйлерден өрбиді, екіншілері қатпарлы күйде болып, Ықылас шығармашылығында өркендеді. Соңғы формулаларды қалыптастыру процесі бірнеше кезеңнен өтеді: ежелгі күйлермен байланыс арқылы ескі мен жаңаны синтездеп, соңында дербестікке ие болады.

Л. А. Жұмабекова стереотиптік сарынының тарихи эволюциялық жолын келесі реттілік түрінде бейнелейді: интонациялық әуендер → дербес тақырып ретінде қалыптастыру → әр түрлі тақырыптар арасындағы байланыс, сондай-ақ қорытынды каданстық сарындар → аяқталатын тақырыпқа метро-ырғақтық бейімделу → байланыстырушы және қорытынды сипаттағы авторлық тақырыпта бытырап орналасу.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Жұмабекова Л. Ә. Қазақ халқының көне қобыз дәстүрі // II Әуезов оқулары. Жас ғалымдардың II Халықаралық ғылыми-теориялық конференциясының материалдары (26 қазан, 2003). – А.: М.О.Әуезов атындағы ӘОИ. – Б.149-156.
2. Жұмабекова Л. Ә. Древняя кобызовая музыка // История казахского искусства: в 3-х томах. – Алматы: Арда, 2007. – том I. – С.342-368.
3. Жұмабекова Л. Ә. Элементы стабильного и мобильного в семантике кобызовых кюев // Музыкальное искусство Казахстана в годы Независимости. Очерки. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – С.58-86.
4. Жұмабекова Л. Ә. Казахское кобызовое искусство: генезис и эволюция. Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Республика Казахстан. Алматы, 2010.

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО СВЕТЛАНЫ АПАСОВОЙ
Мұхамеджан А.Б., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.

Казахстанский композитор Светлана Апасова ведет активную творческую, общественную и педагогическую деятельность. Возглавляя филиал Союза Композиторов Восточного Казахстана, С. Апасова пропагандирует академическое искусство и помогает начинающим композиторам.

В ее творческом багаже произведения различных жанров. Большой популярностью пользуются ее песни для детей и взрослых. Значительное место в творчестве композитора занимает музыка к спектаклям. По словам автора статьи «Во власти музыки» Эдуарда Кунгурцева «большая часть музыки, что сопровождает сегодня спектакли областного драматического театра (автор: театр имени Жамбыла Усть-Каменогорска), вышла из-под ее пера: «Енлик и Кебек», «Волшебная лампа Аладдина», «Два клена», «Забыть Герострата!», «Муха-Цокотуха», «Инь и Ян», «Единственный наследник» и другие. Гимны многих компаний Казахстана, а также гимн Усть-Каменогорска написала Светлана Апасова» [1].

Соната для альты и фортепиано Светланы Апасовой была написана в 1986-87 году в рамках учебной программы 3 курса Алматинской государственной консерватории (ныне КНК им.Курмангазы). По словам композитора «профессором Анатолием Бычковым была поставлена задача: воплотить сонатную форму для солирующего инструмента с использованием современных техник композиторского письма, опираясь на творчество современных композиторов того времени – А. Шнитке, Р. Щедрина, Г. Канчели, А. Пярта, произведения которых изучались в курсе композиции третьего года обучения. Приёмы алеаторики и сонористики В. Лютославского и К. Пендерецкого, атональной музыки А. Шенберга, достижения композиторских школ Б. Бартока, П. Хиндемита» [2]. В своем интервью Светлана Апасова говорит «Когда я училась в Алма-Атинской Консерватории, то мой педагог по композиции, профессор Анатолий Владимирович Бычков, постоянно говорил мне: «Не надо изобретать велосипед! Всё до тебя изобретено. Ищи новое в музыке, а для этого изучай творчество современных композиторов». Конечно же, послушавшись Малера, Брукнера, Шостаковича, Онеггера, а потом и Шнитке, Канчели, Пярта, Лютославского и Пендерецкого, молодые студенты начинают писать такой авангард! Я тоже не была исключением. Мои первые работы пестрели разными стилями – там можно было услышать всё – и Щедрина, и Хиндемита, приёмы алеаторики и сонористики, и даже обороты из

композиций «Yes», «E.W.F» и «Чикаго», в общем, всё то, чем я увлекалась в те годы» [3].

В сонате для альты только начинает формироваться собственный стиль молодого композитора. Изучая музыкальный язык современных мастеров инструментальной музыки, ближе всего по духу для С. Апасовой стала модальная техника Белы Бартока и система Пауля Хиндемита, экспериментировать с которыми и попыталась автор сонаты.

Соната одночастна. Основным тональным центром является звук «соль». Сонатная драматургия максимально приближена к классической, что подтверждается образными и темповыми закономерностями классического сонатного Allegro. В сонате использованы новейшие композиторские техники, что связано с авангардным настроением у автора.

Начинается соната с пятитактового Вступления (Moderato) концентрирующее образный и тематический материал всего сочинения. Во вступительном разделе обозначены главные признаки будущего тематического материала: триольность, тремолирующий пульс, использование параллельного движения (нисходящее) аккордов. С технической точки зрения произведение С. Апасовой интересно использованием композитором широкого диапазона разнообразных выразительных и технических средств. Во вступлении композитор, для создания волевого, героического образа, применяет штрих «движение смычка вниз». Тремоло на *mf* придает образу таинственность и в тоже время тревогу.

Пример 1. Вступление

Moderato *tr*

C. Апасова

Viola

mf *f* *mf*

Moderato

Piano

Allegro con brio

Главная партия (Allegro con brio) сонаты для альты, состоящая из 25 тактов наполнена экспрессией звучания. Мелодия альты построена на триольном, угловатом восходящем движении, у альты состоящем из чередования восходящих кварт. Альт звучит в высоком регистре, что придаёт звучащей теме дополнительное напряжение. Несмотря на всю её изломанность, «неквадратность» и атональность она очаровывает своей яркостью и динамизмом звучания. Композитор применяет дубль-штрих, что увеличивает интенсивность развития образа.

Пример 2. Главная партия



По словам самого композитора, тема главной партии была записана в течение 15 минут, на одном дыхании и является одной из любимых тем автора.

Именно поэтому она нашла отражение впоследствии и в дипломной работе композитора – «Концерт для большого симфонического оркестра» в 3 части, и в музыке для спектакля «Забить Герострата» Восточно-Казахстанского Областного драматического театра (режиссёр О. Маципуло, 2006).

С 12 такта триольное движение сменяется пассажем со скрытым двухголосием. В партии фортепиано в это время звучит тихое гаммообразное восходящее движение.

В заключительных тактах главной партии тема проводится у фортепиано.

Побочная партия (Sostenuto) выступает как контрастная образная сфера. В ней проявляются новые грани образа, а именно философское размышление и в тоже время некая гротескность.

На фоне фигурированного оstinatного баса в хроматически нисходящем движении восьмыми в партии фортепиано звучит выразительно-экспрессивная, в медленном темпе, мелодия. Широкие интервальные ходы доставляют сложность для альтистов. Композитор применяет tremolo и в партии альты и в партии фортепиано.

Пример 3. Побочная партия



Постепенное увеличение напряжения за счет оживления ритмического пульса и увеличение динамики звучания, приводит к следующему разделу формы, разработке.

Разработка насыщена триольностью – главный показатель ускорения движения.

Пример 4. Разработка



Хроматические восходящие, нисходящие пассажи со скрытым двухголосием секстолями чередуются у альта и фортепиано с интонациями главной партии (чередование восходящих кварт). Фактура фортепиано насыщена интересными приемами, к примеру параллельное восходящее движение аккордов в сочетании с контрастным нисходящим движением в басу.

С каждым этапом развития партия альта становится экспрессивнее и динамичнее. Следующий этап разработки (цифра 4) насыщен импульсивностью мелодического развития. У фортепиано в басу преобладает оstinatное движение тридцать вторыми нотами, у альта пицicato тридцать вторыми нотами. Все развитие устремлено к кульминации. Мощное динамическое нарастание звучания направлено на раскрытие виртуозных возможностей альта. Происходит постепенное увеличение темпа скорости, за счёт оживления ритмического пульса со сложным пунктирным мотивом, что приводит к драматизму звучания. Постепенно происходит успокоение, динамика «*f*» сменяется на «*p*» и вступает Реприза (цифра 5).

Пример 5. Реприза

Угловатое восходящее движение шестнадцатых нот у альты (чередование восходящих кварт), сменяется пассажем со скрытым двухголосием также шестнадцатыми. У фортепиано, в это время, тихое гаммообразное восходящее движение.

После проведения главной партии вступает Интермедия. По словам автора, Светланы Апасовой, этот эпизод выполняет роль Каденции.

Завершает сонату кода, построенная на материале главной партии.

Пример 6. Кода

В сонате для альты и фортепиано С. Апасовой отразились индивидуальные черты стиля, которые станут характерными для дальнейшего творчества композитора. Это яркий мелодизм, энергия ритмического пульса. Образно-эмоциональное содержание музыки сонаты широко и многогранно: это динамика, экспрессия, драматизм, философия, патетика, гротеск и сарказм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кунгурцев Э. Во власти музыки. <https://rudnyi-altai.kz/vo-vlasti-muzyki/>
2. Из интервью с композитором.
3. Батенькова Н. Светлана Апасова: «Музыка для меня – не увлечение и не работа, а суть моей жизни» (к 50-летию С. Б. Апасовой) // Новая музыкальная газета. <https://musicnews.kz/svetlana-apasova-muzyka-dlya-menya-ne-uvlechenie-i-ne-rabota-a-sut-moej-zhizni-k-50-letiyu-s-b-apasovoj/>.

ВКЛАД ЕФРЕМЕНКО АЛЕКСЕЯ В РАЗВИТИЕ БАЯННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

*Исмайлов Ж.С., магистрант 2 курса специальности «Традиционное
музыкальное искусство»*

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Малдыбаева Р.С.*

Казахский национальный университет искусств – флагман в области искусства нашей страны, приближается к своему 25-летнему рубежу. Почти четверть века назад в новой молодой столице Казахстана – в городе Акмола, впервые открылось новое высшее музыкальное заведение, успешно выпускающее профессионалов в области музыкального искусства. Факультет традиционного музыкального искусства занимает одно из ведущих мест в системе университета, как по количеству обучающихся, так и в творческой и концертной деятельности. Безусловно, базу факультета составляет высокопрофессиональный профессорско-преподавательский состав, в который входят яркие творческие личности, имеющие статус, как в преподавательской, так и в исполнительской сфере.

За последние десять лет во всем мире значительно возрос интерес к исследованиям, фиксирующим вклад личностей, внесших свою роль в становление, развитие и процветание той или иной отрасли науки, бизнеса, творчества и искусства. Всё, чаще на полках книжных магазинов мы встречаем биографии известных личностей прошлого и современников, изменивших ход истории в своей области. Такие издания пользуются большой популярностью среди молодого поколения, поскольку в них описывается путь, по которому шли эти профессионалы.

Историю творят личности, окружающие нас. Как правило, в каждодневной рутине и темпе жизни, мы не замечаем их. Наша статья будет посвящена известному как в Казахстане, так и за его пределами музыканту, педагогу, внесшему свой существенный вклад в развитие отечественной баянной школы – **Алексее Павловичу Ефременко**. Педагогическая и исполнительская деятельность этого яркого музыканта оказали влияние

также и на становление и дальнейшее функционирование специальности «Традиционное музыкальное искусство» специализации «Русские народные инструменты – баян» в Казахском национальном университете искусств (далее КазНУИ). Актуальность избранной темы видится в том, что творческий путь успешного музыканта, исполнителя и педагога, нашего современника позволит высветить основные вехи развития баянного искусства КазНУИ, и в целом Казахстана, сквозь призму личной траектории развития творческой личности Алексея Ефременко. Его опыт, без сомнения, будет полезен молодому поколению баянистов современности, которые находятся на начальном этапе своей профессиональной карьеры.

Алексей Ефременко – один из самых известных казахстанских музыкантов современности, получивший широкое международное признание в искусстве игры на баяне. Его многогранная деятельность получила признание со стороны государства: он является Заслуженным деятелем Республики Казахстан, ведущим солистом Президентского оркестра Республики Казахстан, и до недавнего времени доцентом КазНУИ. В своём творчестве А.Ефременко органично развивает два направления – исполнительскую и педагогическую деятельность.

Творческая составляющая как активно развивающегося концертного музыканта проявилась у Алексея Ефременко многогранно. Он широко известен в среде профессионалов как солирующий музыкант академического направления. Кроме того, исполнительский талант также проявился в коллективных формах музицирования – в дуэте (баян – домбра, баян – аккордеон, два баяна), трио (два баяна – аккордеон, баян – домбра – ударные), ансамбле (преимущественно в ансамбле казахских народных инструментов). Кроме того, Алексей Ефременко успешно реализовался в жанре популярной музыки: являясь участником этно-фолк группы «Beles», ставшей одной из первых инструментальных групп в Казахстане в этом жанре.

Данная статья направлена на раскрытие творческого облика и деятельности нашего современника, музыканта, яркого баяниста Казахстана.

Алексей Ефременко родился 9 февраля 1973 г. в селе Благовещенка Алтайского края. С ранних лет он проявлял талант к музыке. В 1979 году семья Алексея переезжает в Республику Казахстан, а именно в Алма-Атинскую область. Игру на баяне всегда сопровождала его независимо от места проживания.

Музыкальные способности проявляются настолько ярко, что настоянию первого учителя по баяну Жамалшиевой Ляззат Жеткинбаевны, Алексей поступает на испытательный год обучения в Республиканскую среднюю специализированную музыкальную школу имени Куляш Байсеитовой. Напомним, что данное учебное заведение являлось кузницей профессиональных кадров в сфере музыкального искусства. К моменту поступления туда Алексея, школа уже имела богатый опыт в обучении одаренных детей. Так, в седьмом классе его приняли в школу по классу баяна

на испытательный год обучения. Преподавателем по специальности являлся Абдуллаев Ахан Абдуллаевич – директор школы и прекрасный музыкант. Испытательный срок обучения был легко пройден и далее наступила плодотворная пора обучения, которая ознаменовалась победами на различных конкурсах, дружбой с другими талантливыми ребятами, и в целом закладкой ценностей будущей творческой личности.

В 1991 А.Ефременко заканчивает Республиканскую среднюю специализированную музыкальную школу имени К. Байсеитовой, и в 1995 году поступает в Алматинскую государственную консерваторию имени Курмангазы в класс Анатолия Гайсина. По окончании консерватории с 1997 года Алексей продолжает свое обучение в ассистентуре-стажировке под руководством А.Гайсина.

Необходимо отметить, что годы учебы в консерватории отточили исполнительный стиль музыканта, появился свой почерк и манера игры. Яркая музыкальная индивидуальность не остается без внимания, а именно в эти годы Алексей Ефременко становится лауреатом различных республиканских, всесоюзных и международных конкурсов (Москва, Клингенталь). Он становится обладателем Государственной молодежной премии «Дарын» (1999).

Становление профессиональной деятельности Алексея Ефременко совпало с рождением молодой столицы Республики Казахстан – Астаной. Необходимо отметить, что годы работы в новой столице государства весьма плодотворно сказались на профессиональных и творческих результатах. Алексей Ефременко переезжает в Астану и активно занимается творческой и педагогической работой. Во вновь образованной Казахской национальной академии музыки он стал преподавать во всех звеньях образования – школе, колледже и бакалавриате. Параллельно с преподавательским поприщем шла плодотворная работа в Президентском оркестре Республики Казахстан, в котором Алексей Ефременко был солистом и участником ансамбля казахских народных инструментов. Талант музыканта был такого характера, что несмотря на плотный концертный график и выступления на официальных государственных мероприятиях, Ефременко мог органично сочетать с педагогическую сферу деятельности. Он воспитал плеяду студентов-баянистов, которые успешно трудятся в различных учреждениях образования и культуры государства в качестве педагогов или солистов/участников оркестров, ансамблей и т.д.

Заслуги Алексея Ефременко были оценены со стороны государства. Он является Заслуженным деятелем Республики Казахстан (2014), а также Ассоциированным профессором (доцентом) по специальности «Искусствоведение» (2017).

Не останавливаясь подробно на биографических моментах Алексея Павловича, хотелось бы уделить больше внимания ценностям и позиции музыканта, педагога, которые наиболее полно отражают его личность.

Во время интервью с А. Ефременко задавались вопросы относительно искусства игры на баяне, и, в частности сценического поведения во время выступления. «Надо играть так как будто играешь в последний раз на сцене», говорил педагог своему ученику. Анализ исполнительской деятельности музыканта в различные периоды, наблюдения над расширением репертуара и, соответственно, художественных возможностей инструмента, позволяют в полной мере подтвердить эти слова.

Особенностью творчества Алексея Ефременко является то, что музыкант будучи исполнителем постоянно контактировал с композиторами-современниками. Благодаря таким творческим тандемам рождались новые идеи. Один из таких композиторов является Серикжан Абдинуров.

Следует отметить, что первоначально изменение стиля выступлений связано с появлением нового баяна с готово-выборной клавиатурой, с чем были напрямую связаны новаторские приёмы исполнительской техники. Не менее значимым оказалось и развитие нового репертуара. Так, произведения композиторов, созданные в период 2001-2005-х годов, и, в первую очередь, произведения для баяна Серикжана Абдинурова, стали высвечивать новые качества исполнительского стиля музыканта. Впоследствии все эти новшества Алексей Ефременко превратит в новые приёмы исполнительской техники, ставшие одновременно и техниками композиции в творчестве Серикжана Абдинурова, Абзала Бекмагамбетова, Дмитрия Останьковича и ряда других композиторов.

Личностная позиция прекрасного концертирующего музыканта А.Ефременко такова, что будучи исполнителем, он не только заинтересован судьбой своего инструмента – его развитием, модернизацией, созданием своей собственной школы, методики игры, но и является ярким пропагандистом. Он практически (о чем сам музыкант не раз заявлял) берёт на себя роль сотворца при создании сочинений для баяна современными композиторами, тем самым соединяя эти две сферы музыкального искусства. Как мы говорили ранее Алексей Ефременко очень тесно сотрудничал с казахстанскими композиторами. Это одна сторона сотворчества. Другая связана с тем, что Ефременко сам занимался переложением музыкальных произведений, написанных для других инструментов, тем самым расширяя репертуар баяна. Он очень удачно переложил все произведения казахстанских композиторов.

Являясь концентрирующим и активно гастрوليрующим музыкантом, Алексей Ефременко осознавал, что для презентации казахской культуры зарубежом необходим соответствующий репертуар. И, поскольку репертуар современного баяниста не отличался на тот момент разнообразием и большим количеством произведений написанных специально для баяна. Таким образом, Алексей Ефременко внес свой вклад в пропагандирование казахской музыки на международных конкурсах и концертах.

Алексей Ефременко является музыкантом, который на протяжении всего исполнительского творчества, занимался сбором, составлением и

изданием сборников: «Бозінген» (2005 г.), «Ордабасы» (2007 г.), «Кипчаки» (2016 г.).

Также А.Ефременко занимался записью музыкальных произведений для баяна и выпуском дисков: звукозаписывающей фирмой «Звук» (2007 г., Москва) выпущен компакт-диск «Кипчаки»; «Концертные пьесы для дуэта баянистов-аккордеонистов» (2015 г.), «Той бастар» в 3-х томах (2014-2016 гг.).

Алексей Ефременко не только был блестящим исполнителем и педагогом, но также он был хорошим музыкальным организатором. Он в стенах Казахского национального университета организовал следующие мероприятия: это **концерты** – Народного артиста России А.Склярова (баян), Заслуженного артиста России Ю.Шишкина (баян), дуэта «Москва-Париж» (Роман Жбанов и Dominique Emorine, Франция); **мастер-классы** – Народного артиста России Р.Шайхутдинова (баян), А.Родригеса (Куба, гитара), Народного артиста России А.Беляева (баян), Народного артиста России А.Склярова (баян), профессора Российской академии музыки им. Гнесиных, доктора искусствоведения М.И.Имханицкого (Россия), Хосе Антонио Фуэртеса (Испания, гитара), Заслуженного артиста России В.Козлова (гитара), лауреатов международных конкурсов Романа Жбанова и Dominique Emorine (Франция); конкурсов – организация международного эстрадного конкурса «Goldaccordion» (2016, 2017, 2018).

Хотелось бы уделить особое внимание результатам педагогической деятельности Алексея Ефременко. Его ученики добились высот в исполнительской деятельности, среди них лауреаты более 40 республиканских и международных конкурсов (Стригин К., Дамаева Н., Закиров Р., Дуэт: Дамаева Н., Лизунков С., Плехов Е., Аманжол Е., Адамова А., Гук Д., Пугачева В., Казмагамбетова К., Кереев Б., Мадыкаримов М., Исмайлов Ж., Марченко А.). Также следует назвать участие (совместно с Г.Ефременко) в подготовке лауреата международных конкурсов, ансамбля баянистов-аккордеонистов «ALLEGRO».

Итак, творчество Алексея Ефременко являет собой яркий пример реализации своего таланта, трудолюбия и большого пиетета к музыке. В становлении его как личности, педагога, солиста и концертного исполнителя можно обозначить несколько этапов. Так, своего творческого пути музыкант отдавал предпочтение музыкальным конкурсам и активной концертной деятельности. Он осознанно развивал себя как исполнителя. Ефременко А. выступал в составе инструментальной эстрадной этно-группы «Белес» («Вершина»), был участником 2-го фестиваля искусств стран Шанхайской Организации Содружества в Китае; 4-го Международного фестиваля «Гранд Анкара»; фестиваля «Ankara-Alisveris-Festivali»; Торжественных мероприятий по случаю 20-летия Независимости Республики Казахстан в Анкаре, Мадриде, Пекине; 9-го Форума межрегионального сотрудничества; Международной декады сближения культур в Париже; 4-го Молодежного форума ВНС (Канада); Международного праздника НАВРУЗ (Россия); Дней

культуры в Пекине, Бишкеке, Анкаре, Джакарте. Многократно выступал перед Главами различных Государств, перед зарубежными делегациями: Беларуси, Китая, ОАЭ, Израиля, Турции, Афганистана, Пакистана, Ирана, Киргизии, Таджикистана, Азербайджана, Индии, Франции, генеральной ассамблеи ВТО при ООН, Ассамблеи тюркских стран, ШОС, Организации «Исламская конференция», Форума Духовного Согласия, ОДКБ, Высшего Евразийского экономического Совета, Председателями Сената Парламента Финляндии, Иордании, Словакии, премьер-министрами Иордании, Малайзии, Эстонии, Президентами Сербии, Финляндии, Беларуси, Румынии и др.

Алексей Ефременко открыл «эру» фантастически сложного, интересного, новаторского во всех смыслах баянного репертуара. Он также явился первым исполнителем всех этих замечательных сочинений. Работа Алексея Ефременко в составе жюри многих конкурсов и фестивалей, богатая концертная и гастрольная жизнь, и, наконец, мировая известность как исполнителя, способствуют укреплению статуса инструмента баяна в казахской современной академической музыки. В историю музыкальной культуры Казахстана Алексей Ефременко вошел как инициативный, увлечённый музыкант, без остатка преданный баянному исполнительскому искусству.

РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

МНОГОКОМПОНЕНТНОСТЬ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРЕДПРИИМЧИВОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

*Бутин М. К., магистрант 2 курса специальности
«Музыкальное образование»*

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - заведующий кафедрой музыкального
образования, кандидат педагогических наук, PhD, профессор,
академик МАНПО Хусаинова Г.А.*

К подготовке современного учителя музыки и музыкального руководителя предъявляются профессионально обусловленные социальные требования общества. В содержании профессиональной готовности учителя музыки и музыкального руководителя правомерно выделяется специальная психолого-педагогическая подготовленность, а также проявляющаяся в общепедагогических и специальных компетенциях научно-теоретическая и практическая подготовленность как основа музыкально-педагогической профессиональной состоятельности [5, с. 31].

Синкретическое по характеру содержание профессиональной готовности учителя музыки и музыкального руководителя находят свое отражение в профессиограмме, базирующейся на квалиметрических данных, в частности психометрических, социометрических и биометрических, а также отражающихся инвариатных, идеализированных параметрах личности педагога-музыканта в его профессиональной деятельности [5, с.31].

Теоретическую готовность будущего педагога-музыканта важно понимать как определенную систему априорных, то есть доопытных знаний и умений, формирующие его рациональный, то есть внутренне моделирующий опыт, основанный на представлениях, воображении, вербализации и идеализировании. Основу готовности составляет как совокупность психолого-педагогических и специальных знаний, так и обобщенное умение умозрительно мыслить педагогически, учитывая специфику музыкально-педагогической профессии, для реализации которых необходимо наличие у него аналитических, прогностических, проективных и рефлексивных, диагностических и оценочных умений [5, с. 39].

Практическая готовность учителя музыки выражается во внешне проявляющихся и наблюдаемых извне общих и дифференцированных (специальных) способностях, в частности предметных умениях. Отметим, что данная система умений и навыков представлена более детальными и неразрывно связанными между собой организаторскими умениями и навыками педагога-музыканта, к которым относятся мобилизационные,

информационные, развивающие и ориентационные умения и навыки, а также перцептивные умения, общение и педагогическая техника [5, с. 41-42].

В частности, В.А. Крутецкий выделяет дидактические, академические, коммуникативные способности, а также педагогическое воображение и способность к распределению внимания [5, с.31].

Исследователь А.И. Щербаков к числу важнейших педагогических способностей относит дидактические, конструктивные, перцептивные, экспрессивные, коммуникативные и организаторские. Он также считает, что в психологической структуре личности учителя должны быть выделены общегражданские качества, нравственно-психологические, социально-перцептивные, индивидуально-психологические особенности, практические умения и навыки [5, с. 31].

Учитель – не только профессия, суть которой транслировать знания, а высокая миссия сотворения личности, утверждения человека в человеке. В этой связи его характеризуют:

- высокая гражданская ответственность и социальная активность;
- любовь к детям, потребность и способность отдать им свое сердце;
- подлинная интеллигентность, духовная культура, желание и умение работать вместе с другими;
- высокий профессионализм, инновационный стиль научно-педагогического мышления, готовность к созданию новых ценностей и принятию творческих решений;
- потребность в постоянном самообразовании и готовность к нему;
- физическое и психическое здоровье, профессиональная работоспособность [5, с. 31-32].

Учитель музыки – профессия сложная и многогранная, требующая наличия множества личностных качеств, необходимых как для музыканта, так и для педагога [1, 179]. Единство музыкальной и педагогической сторон в деятельности учителя музыки предполагает наличие у него определенных личностных качеств, обеспечивающих эффективность этой деятельности. К таким качествам, прежде всего, необходимо отнести: музыкальность, эмпатийность, профессиональное мышление и самосознание, артистизм, креативность, личностную профессиональную позицию [1, с. 180].

Профессия учителя музыки при всей ее специфике остро социальна. Именно учитель музыки является связующим звеном между музыкальным искусством и ребенком, поскольку урок музыки в общеобразовательной школе – это единственная форма всеобщего музыкального образования [1, 178]. Учитель музыки призван быть проводником высокой духовной, музыкальной культуры. Для учеников он выступает как образец отношения к искусству, к миру в целом, и в этом смысле решающее значение приобретает то, каким мировоззрением он обладает [1, с.178].

Мировоззренческие убеждения учителя музыки, как показывает исследование Б.М. Целковникова, характеризуются гуманистической, художественно-творческой направленностью, позволяющей ему создавать и

реализовывать собственную духовно-личностную концепцию (модель) взаимодействия с музыкой, ребенком, конкретной музыкально-педагогической практикой; устанавливать с ними диалогические отношения в категориях высших человеческих ценностей [1, с. 178].

Важнейшей и определяющей особенностью процесса становления мировоззренческих убеждений учителя музыки является то, что они пронизаны духовным содержанием самой музыки. Благодаря этому данный процесс приобретает не только художественно-эстетическую, но и нравственно-этическую направленность. А сами мировоззренческие убеждения обладают особой энергично-душевной силой воздействия на ребенка, на его личность [1, с. 178].

Само понятие предприимчивость представляет собой нравственное качество личности, проявляющееся в умении и способности быстро найти нужные и актуальные решения. Говоря простыми словами это «нужные действия, в нужный момент». Качество предприимчивость включает в себя: практичность, находчивость, изобретательность, инициативность, ответственность и способность к риску [4, с. 46].

В настоящее время качество предприимчивости рассматривают лишь в экономической сфере, но не затрагивают внутри личностные условия такого поведения. В социально-психологической сфере все стремительно меняется, у современного педагога также востребовано это качество, как проявление инициативы в создании каких-либо творческих проектов, которые могут способствовать раскрытию творческого ресурса воспитанников [4, 46].

В абсолютно любой профессии можно встретить предпринимателей, и профессия педагога не исключение. Это проявляется в раскрытии новых возможностей учеников, так же педагог несет ответственность за решения кушаемое определенного ученика или группы учеников, можно еще отнести способность предвидеть уже конкретный результат. Педагог, принимающий на практике все свойства предприимчивости, так же может чувствовать себя предпринимателем. Только результат в его деятельности достигается не любыми средствами, а лишь человеческими, психологическими [4, с.46]. Предприимчивость так же может быть и безответственной, то есть она несет пользу лишь для себя, но не для окружающих. Такая предприимчивость, конечно же, является вредной, например, некоторая часть педагогов активно стремится внедрить технологии единого тестирования для всех обучающихся, якобы для главного результата их образования [4, с.47].

Существует довольно распространённый подход в психологии, признающий становление личности на основе трех сфер: аффективной – мотивационной, когнитивной – рефлексивной, поведенческой – операциональной. Исходя из этого подхода, можно выделить три основных компонента предприимчивости: ценностно-мотивационный, творческий, деятельностный [4, с.47].

В первом компоненте мы смотрим на естественные потребности личности. Мотивы, как осознанные потребности и намерения человека, могут

стать реальными только тогда, когда они согласованы с ценностями личности как идеальном представлении о конечном продукте деятельности. Педагоги, иногда желая своему подопечному хорошей жизни, могут подавить его ценности и желания, что показывает их не профессиональность в данном вопросе. Педагог должен не создавать мнимые ориентиры, а лишь направлять учеников в процессе обучения [4, с.47].

Второй компонент предприимчивости – творческий компонент является основным определителем ее проявления. Основным элементом творческого компонента является креативность – способность к оригинальности, порождению новых идей и их детализации. Творческий компонент сознания педагога является важным показателем его предприимчивости, например, создание индивидуальной траектории в развитии ребенка, также образовательных проектов, проявление своей творческой индивидуальности и оригинальности. Все эти качества являются основными и базовыми характеристиками успешного и компетентного педагога [4, с. 47].

Третий компонент – деятельностный компонент, является главным признаком практической реализации идей и созданных музыкально-педагогических проектов. Нужно обладать определенными качествами воли, которые проявляются в инициативной активности, способности к риску и уверенности к себе. Все эти качества позволят продуктивно воплотить любой проект и преодолеть любые барьеры на его пути, как внешние, так и внутренние. Для реализации любой музыкально-педагогической задачи умение рисковать является важным проявлением предприимчивости, а профессиональным качеством творческого педагога является умение грамотно реализовывать свои идеи и проекты [4, с.47].

На основе всех перечисленных компонентов можно сказать, что стимулирование и развитие предприимчивости в педагогах может стать одной из приоритетных задач современной общеобразовательной системы [4 с.47].

Современная система казахстанского образования переживает затянувшийся кризис управления образованием как творческим процессом становления человеческого в человеке (В.Д. Шадриков) в силу слабого решения не только социально-экономических, но и собственно профессионально-педагогических задач. Одной из ключевых проблем организации эффективного образовательного процесса оказывается проявление музыкантом - педагогом ответственной предприимчивости как инициативной активности в решении ряда актуальных профессиональных задач [2, с.75].

Сегодня педагогическая практика жаждет педагога, способного к компетентному преобразованию ситуаций конфликтного типа, как в структуре внутренних противоречий личности, так и в творческом преобразовании межличностных противоречий субъектов образовательного процесса.

Стимулирование предприимчивости будущих педагогов является одной из приоритетных задач современного высшего профессионального образования, ибо в социально-экономической жизни общества все более возрастает спрос на инициативную, целеустремленную, ответственную, решительную, способную к самостоятельному лидерскому проявлению личность [2, с.76].

В условиях стремительно изменяющейся социально психологической среды у современного педагога уже востребовано это качество как проявление инициативной активности в созидании таких творческих проектов в своей группе воспитанников, которые могут способствовать раскрытию творческого ресурса детей [2, с.76-77].

Предприимчивость как интегральное качество личности обладает своим составом и структурой. В научной литературе имеют место разные научные представления о структуре предприимчивости (Д. В. Коняев, М.Н. Умутбаев, Н.В. Чигиринская, Е.И. Чарушина и др.). Установлено что компонентов, определяющих понятие предприимчивости, свыше сорока. Каждый из исследователей определяет свой приоритет компонентов, характеризующих предприимчивость. Нас заинтересовали подходы, изучающие предприимчивость в разных отраслях гуманитарного направления. Например, в социальной психологии предприимчивость рассматривается в двух направлениях: как свойство личности и как условие современного управления. Так, М.Е. Базунова пишет, что предприимчивость в обществе проявляется в экономической, управленческой, юридически правовой и эстетико-художественной сферах. Вслед за автором мы считаем, что предприимчивость может проявляться в любой сфере профессиональной деятельности, в том числе и педагогической. Психолог Р. Хизрич отмечает, что в любой профессии можно встретить предпринимателей. Следовательно, педагог, обладающий и применяющий на практике свойства предприимчивости, тоже может в полной мере проявлять себя как предприниматель. Вот только результат в его деятельности достигается не любыми средствами, а исключительно созидательными, человеческими [2, с. 77].

Анализ научной литературы показывает, что понятие «предприимчивость» трактуется весьма разнообразно и неоднозначно определено и систематизировано исследователями. Так, в работах многих авторов можно встретить разную, часто рассогласованную характеристику определения искомого качества. Например, в толковом словаре Д.Н.Ушакова понятие предприимчивость определяется такими характеристиками, как находчивость, соединенная с энергией и практичностью. В другом современном толковом словаре русского языка предприимчивый человек характеризуется набором таких свойств, как практичность, деловитость, энергичность, находчивость и изобретательность. Здесь мы обнаруживаем согласованность авторских позиций по таким качественным признакам как практичность, энергичность и находчивость (или изобретательность,

творческую). Но уже в Большом экономическом словаре под редакцией А.Н. Азрилияна предприимчивость рассматривается как деловое качество личности, проявляющееся в энергичности, находчивости, изобретательности, практической сметке и способности эффективно решать поставленные задачи, извлекая в конкретной ситуации максимальную пользу [2, с.77-78].

Вместе с тем у Е.И. Чарушиной мы обнаруживаем в структуре определения предприимчивости такие свойства личности, системообразующими компонентами которой являются решительность, ответственность, инициативность, находчивость, креативность, коммуникативность, способность идти на риск, организованность, самостоятельность, целеустремлённость, которые мы выделяем вслед за автором в качестве основных признаков искомого качества, позволяющих рассматривать предприимчивость уже и применительно к профессиям из области «человек–человек», в том числе к педагогической деятельности, где характерологические особенности личности педагога оказываются важнейшим инструментом прикосновения к личности ребенка [2, с.78].

Таким образом, все исследователи сходятся на указании таких признаков предприимчивости человека как изобретательность (или креативность), энергичность (или активность, деловитость) и практичность (или результативность, полезность). С наших позиций достаточно логичной и более привлекательной выглядит структура предприимчивости, предложенная Е.И. Чарушиной, где исследователь опирается на широко распространенный в психолого-педагогической науке подход (Б.Г. Ананьев, Л.И. Божович, Л. С. Выготский, Г.Е. Залесский и др.), признающий процесс становления личности на основе трех основных сфер: аффективной (или мотивационной), когнитивной (или рефлексивной) и поведенческой (или операциональной).

Исходя из многокомпонентной структуры личностного проявления (мотивационного, когнитивного и операционального), Е.И. Чарушина определяет предприимчивость как способность человека выдвигать идеи и их реализовывать. Таким образом, выделяется три основных компонента предприимчивости: ценностно-мотивационный, творческий, деятельностный, в каждом из которых проявляются конкретные свойства личности. Конечно, отнесение конкретных свойств личности к выделенным трем компонентам предприимчивости является условным, ибо все свойства личности взаимосвязаны и выражаются одно через другое, поэтому мы предлагаем свои «поправки» к приоритетности признаков в комплексе компонентов предприимчивости [2, с.78-79].

Процесс развития профессиональной предприимчивости будущего учителя музыки и музыкального руководителя позволит качественно пересмотреть процесс подготовки и решать проблему их конкурентоспособности на рынке труда.

Воспитание личностно-профессиональных качеств будущего учителя музыки и музыкального руководителя, в частности развитие их

предприимчивости, является базисом творческой и инновационной задачей в построении соответствующей образовательной программы бакалавриата, а является залогом успешности в освоении музыкально-педагогической профессии.

Предприимчивость есть то самое качество, характеризующее в большей мере процессы и свойства мотивационно-волевого компонента жизнедеятельности личности будущего педагога-музыканта. Но, кроме того, предприимчивость представляет собой и интегративное качество личности, характеризующее процессы и свойства интеллектуального компонента его жизнедеятельности, благодаря которому проявляется сила воли как способность профессионального самопобуждения к действиям, в том числе, внутренним, умственным. Основополагающее качество личности педагога-музыканта, поскольку оно лежит всех действий педагога, от адаптации вплоть до уровня обретения педагогического мастерства. Тем самым, профессиональная предприимчивость является качеством определяющим действенность учителя музыки. Профессиональная предприимчивость проявляется в более конкретном качестве как компетентность, чаще всего в творческой и новаторской среде.

Исходя из этого, стоит отметить, что решение проблемы и разрешение противоречий, связанных с развитием профессиональной предприимчивости педагога-музыканта и, как следствие, повышением уровня его музыкально-педагогического мастерства, требует и ведет за собой сдвиг и смену музыкально-образовательных парадигм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Академия, 2004. – 336с.
2. Анисимов В.П. Предприимчивость как ведущее качество личности современного педагога / В.П. Анисимов, А.О. Золотарев // Научный журнал «Вестник ТвГУ. Серия «Педагогика и психология»». – Тверь: Редакционно-издательское управление ТвГУ, 2013, Выпуск 2. – С. 75-83.
3. Дуйсенханов Е.С. Методическое пособие: рабочая тетрадь-студента «Основы предпринимательства» / Е.С. Дуйсенханов, Н.Е. Жулдызбаев, А.С. Успаева, А.С. Утепкалиев, С. Атагельдинова, Г.Е. Керимбек. – НПП РК «Атамекен». – Нур-Султан: ОО «Молодые инвалиды города Астана», 2019. – 206с.
4. Лощилова М.А. Предприимчивость в профессии педагога / М.А. Лощилова, Е.Д. Плеханова // Сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции для студентов и учащейся молодежи «Прогрессивные технологии и экономика в машиностроении». – Томск: Изд-во ТПУ, 2021. – С. 46-47.

5. Сластенин В.А. Педагогика: учеб. для студ. учреж. высш. обр. / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов; под ред. В.А. Сластенина. – 12-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – 608с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ (ЭОР) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА- МУЗЫКАНТА В ВУЗЕ

*Арынова С.Е. магистрант 1 курса специальности
«Музыкальное образование»*

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - заведующий кафедрой музыкального
образования, кандидат педагогических наук, PhD, профессор,
академик МАНПО Хусаинова Г.А.*

Контекст современного социально-экономического развития общества обусловил появление ряда предпосылок к изменению технологии получения и обработки информации. Формируются качественно иные принципы организации жизненного пространства людей, целью которых является решение вопросов, связанных с социальной активностью, приспособленностью, способностью адаптировать себя к быстро меняющимся условиям социально-экономической сферы. Одной из основополагающих тенденций музыкально-педагогического образования остается информатизация процесса обучения, в том числе, использование ЭОР в подготовке педагога-музыканта.

Использование информационных технологий в учебном процессе по подготовке будущего педагога-музыканта, чрезвычайно актуально на современном этапе социального развития, в ситуации, когда молодежь, являющаяся отражением своего времени, активно использует повседневной жизни весь спектр современных информационных технологий. Таким образом, актуальными тенденциями процесса обучения и профессионального развития будущего педагога-музыканта определены пути применения разнообразных информационных ресурсов в процессе обучения, в том числе электронных образовательных ресурсов [1].

В настоящее время информационные технологии, применяемые в музыкальном образовании, стали неотъемлемой частью образовательных систем всех ступеней и уровней. Благодаря внедрению информационных технологий в образовательную среду создаются новые возможности для преподавателей и студентов: сокращение времени на поиск и доступ к необходимой информации, повышение уровня индивидуализации обучения, самостоятельной работы обучающихся, повышение интенсивности и интерактивности процесса обучения, его личностной ориентации и др. [2, с.324 с.].

Основным компонентом музыкально-образовательной среды, который ориентирован на реализацию образовательного процесса с помощью

информационно-коммуникативных технологий является электронный образовательный ресурс (ЭОР). Понятие ЭОР включает в себя учебную, методическую, справочную, организационную и другую информацию, необходимую для эффективной организации музыкально-образовательного процесса, представленную в цифровом виде [2, с.325].

Применение ЭОР в музыкально-образовательном процессе позволяет эффективно реализовать следующие задачи:

- обеспечение наглядности в представлении музыкально-учебных материалов;
- организация самостоятельной когнитивной деятельности студентов;
- организация индивидуальной образовательной поддержки учебной деятельности каждого студента преподавателем;
- организация групповой учебной деятельности обучающихся с применением средств информационно-коммуникативных технологий;
- поддержка контроля знаний и навыков студентов;
- организация различных форм креативной деятельности студентов [3, с.8].

Инновационное средство обучения – ЭОР – можно назвать помощником в образовательно-воспитательном процессе вуза [4, с.22]. В ЭОР может быть включена информация в виде фото-, видео- и аудиоматериала, статичных и динамичных моделей, объектов виртуальной реальности и диалогового моделирования, текстового файла или других образовательных материалов, влекущих за собой наглядность и качество образовательного процесса [5].

Известно, что человек большую часть информации воспринимает органами зрения (~80%), и органами слуха (~15%). Мультимедиа технологии в обучении педагога-музыканта позволяют воздействовать одновременно на эти важнейшие органы чувств человека. Сопровождая динамический визуальный ряд (слайд-шоу, анимация, фото, видео) звуком, преподаватель может рассчитывать на внимание со стороны студентов. Следовательно, мультимедиа технологии позволяют представлять информацию в максимально эффективном виде [2, с.327].

В условиях современной информационной музыкально-образовательной среды, построенной на основе электронных образовательных ресурсов, происходят изменения, направленные на увеличение доли самостоятельной, исследовательской, творческой и продуктивной деятельности обучающегося. То есть, использование ЭОР в образовательном процессе способствуют использованию принципов студентоцентрированного обучения, личностно-ориентированного подхода в обучении педагога-музыканта.

Использование ЭОР расширяют возможности образовательного процесса, но при этом они остаются лишь инструментом, их применение не должно превращаться в самоцель. ЭОР должен применяться, как

вспомогательный материал к традиционным средствам и методам обучения или как система самостоятельной работы студентов.

По способу применения в образовательном процессе электронные образовательные ресурсы делятся на:

- распределенные ЭОР, размещенные в различных информационно-образовательных системах (порталы, электронные библиотеки, хранилища, веб сайты) используемые на основе Интернет технологий;
- ЭОР применяемые в локальных сетях образовательных учреждений и организаций;
- однопользовательские ЭОР, предназначенные для использования на персональных компьютерах (для данной группы характерно использование носителей CD, DVD).

Необходимо отметить, что в данный момент актуально применение ЭОР первой группы, так как почти у каждого обучающегося имеется возможность использования интернет ресурсов как в классе, так и самостоятельно.

В связи с этим современный педагог-музыкант это не только специалист, искусно интерпретирующий музыкальные произведения различных эпох, жанров, стилей, но и специалист, в функциональные обязанности которого входит умение проектировать образовательный процесс, а также управлять образовательными системами и программами. Педагогика музыкального образования, являющаяся отраслью педагогической науки, ставит перед собой цель в разрешении вопроса о проблеме изучения, разработки, проектирования, эффективных способов организации музыкального обучения. Это предполагает, что современный педагог- музыкант способен к оперативной обработке, критическому оцениванию, анализу полученной информации и уже на основе этого реализовать образовательную программу. Применение информационных систем в процессе профессиональной подготовки педагогов-музыкантов может стать эффективным инструментом в управлении и организации будущей профессиональной деятельности студентов.

Использование современных источников получения информации способно быстро обеспечить педагога- музыканта нужной ему информацией в любом месте и времени. Род же получаемой информации может быть совершенно различным: от основ музыкально-теоретической, музыкально-исторической подготовки до аудио-записей музыкальных произведений в различных трактовках и интерпретациях. Так для педагогов-музыкантов важнейшее значение при реализации исполнительской подготовки приобретает наличие не только нотного материала, но и различных вариантов интерпретаций музыкальных произведений, а также их анализ и характеристика.

Важной задачей интеграции ЭОР в музыкально-образовательный процесс является формирование электронной образовательной среды,

направленной на самостоятельную работу студентов с индивидуальной скоростью освоения материала, к которому имеется неограниченный доступ.

Эффективность использования ЭОР также зависит от обстановки в аудитории, желательно чтобы ЭОР использовался в органической связи с иными средствами представления информации. При этом ЭОР не должен целиком заменять традиционные средства преподавания, а должен носить вспомогательную роль. Частота применения и формы цифровых ресурсов должны определяться индивидуально в зависимости от образовательно-методических функций и назначения, классификация которых дана на рисунке 1.

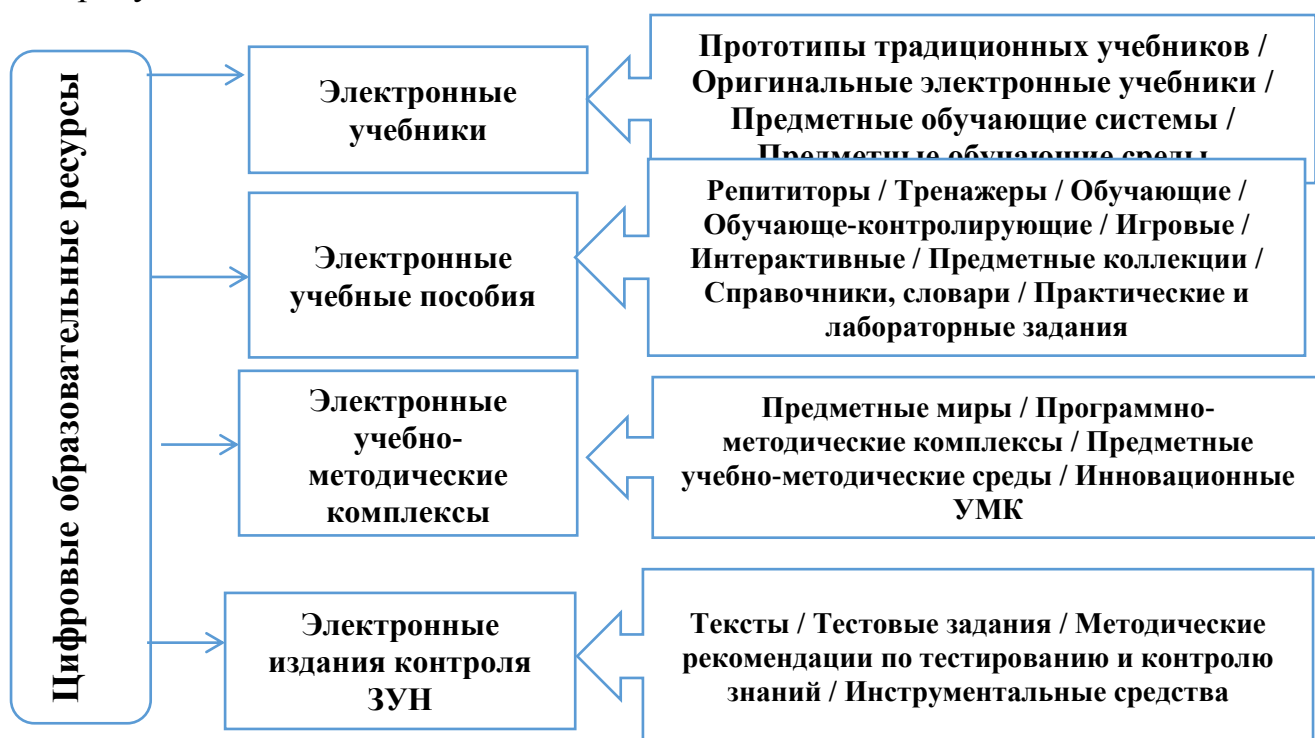


Рис. 1. Классификация ЭОР по образовательно-методическим функциям

Рассмотренная классификация наиболее адекватно и полно соответствует личностно-ориентированной модели обучения педагога-музыканта. Ее цель – содействие развитию обучающегося как личности, формирование у него потребности в самообразовании и самоопределении в учебных ситуациях. Знания, умения и навыки рассматриваются не как цель, а как средство развития личности обучающегося, что порождает специфические потребности системы образования в качественно новых (как по содержания, так и по форме) информационных источниках - электронных образовательных ресурсах.

Одним из основных требований к ЭОР, выдвигаемых с учетом потребностей образовательного процесса, является то, что они не должны дублировать печатную книгу. Их основное назначение – помочь решать учебные задачи, которые недоступны полиграфическим изданиям [6, с.8].

Правильное использование этих инструментов обуславливает эффективность применения ЭОР в учебном процессе. Кроме того, компьютер становится для школьника (студента) простым и привычным инструментом деятельности, что поднимает его шансы на успешную профессиональную адаптацию в обществе.

Таким образом, в настоящее время в системе образования важное значение играет применение современных информационных технологий, внедрение современных образовательных ресурсов. Содержание электронных средств учебного назначения должно соответствовать ГОСТ и современным технологиям обучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Медведева Т.Ю., Марик В.Б. Возможности применения информационных технологий в процессе профессионального самоопределения будущего специалиста сферы искусства и культуры // Вестник Мининского университета. – 2015. – № 1. – Режим доступа: <http://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/19/20>
2. Шевко Н. Р., Турутина Е. Э. Электронные образовательные ресурсы как инструмент формирования образовательного пространства // Ученые записки Казанской государственной академии ветеринарной медицины им. Н. Э. Баумана. 2014. № 1. С. 324-328.
3. Тараева Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 1: Стратегии и методики. – М.: Издательский дом «Классика XXI века», 2007. – 120 с.
4. Гульятеев А.К. Разработка мультимедийных учебных ресурсов. – М., 2017. – 400 с.
5. Методическое объединение учителей биологии Ленинского района города Челябинска: Цифровые образовательные ресурсы. – Режим доступа: <http://mmc74212.narod.ru/Biology/p11aa1.html>
6. Листрова Л.В., Листров Е.А. Особенности использования электронных образовательных ресурсов в учебном процессе / Цифровые образовательные ресурсы в учебном процессе педагогического вуза и школы: тезисы докладов II Региональной научно-практической конференции. В 2 ч. ч. II – Воронеж: ВГУ, 2008. – 104 с.

ЭТНОПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КРЕАТИВНОСТЬ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МЕДИЙНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

*Жансеитова А. магистрантка 2 курса специальности
«Музыкальное образование»*

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - заведующий кафедрой музыкального
образования, кандидат педагогических наук, PhD, профессор,
академик МАНПО Хусаинова Г.А.*

Формирование этнокультуры у подрастающего поколения в казахстанской образовательной системе является важным условием современного общества и государства, стратегическим направлением в ходе подготовки современного учителя музыки. В мировом сообществе активно пропагандируется проявление терпимости и толерантности на всех уровнях, в том числе, развитие поликультурности у обучающихся, основанной на знании своей национальной культуры и родного языка.

21 век – век проживания человека в техносфере, открыл для нас мир и расширил границы человеческого сознания. Мир оказался не таким уж большим и возможности человека не такими ограниченными как это казалось раньше. У нас появилась свобода в плане нашей интеграции в мировое общество и другие культуры, состояние современного человека характеризуется как «гражданин мира», но в любом поликультурном обществе уважения заслуживает тот, кто знает и почитает культуру своего народа. Как и в любой сфере, в культуре должен присутствовать баланс между своим и общим, гармонизация и синхронизация родного и чужого [1].

На этой основе предполагается, что необходимо формирование этнопедагогической культуры будущего учителя музыки как фундамента изучения со школьной средой собственной культуры и культуры других народов. Сейчас присутствует огромный и насыщенный выбор информации и продуктов любой деятельности в целом, а истинной ценностью обладают именно те, что окрашены индивидуальной уникальной креативной составляющей в составе персональных личностных качеств учителя музыки.

При этом качественно усвоенное академическое образование является главным условием на пути к формированию и проявлению этнопедагогической креативности учителя музыки.

Этнопедагогическая креативность учителя музыки проявляется только на основе полноценных профессиональных знаний, умений и навыков и соответствующего знания своей национальной культуры.

Таким образом, этнокультурная креативность – это высший пилотаж профессионализма и актуальности современного казахстанского учителя музыки в школьной образовательной среде. Именно учитель играет роль воспитателя и наставника подрастающего поколения и ответственен за формирование правильной системы национальных культурных ценностей в детях. А знание своей культуры и родного языка является одной из главных этнопедагогических и образовательных приоритетов в формировании полноценно гармоничной личности у подрастающего поколения.

Также как поликультурность, основой естественно-природного становления развитой, «продвинутой» современной личности можно назвать медийность.

Современная медийная среда на сегодня невероятно расширилась. В своём магистерском исследовании, говоря об «учителе медийном», мы подразумеваем его развитие в связи со всем медиапространством, включающим как традиционные формы СМИ в виде газет, журналов и

телевидения, так и новые платформы доступа к новым цифровым средам. Медийный мир стал всеобъемлющим, и чтобы понять, может ли учитель музыки из медийного снова стать естественным, нам надо его полностью исключить из медийной среды, из всего социального, культурного пространства, в котором он живет – ведь и оно сегодня в значительной степени медиатизировано [2].

Сама идея «учителя музыки медийного» – это идея музыканта-педагога, существование которого напрямую формируется процессом получения, потребления и осмысления медиатизированной информации медийной средой, и социальное, индивидуальное бытование фактически реализуется в информационных и коммуникационных процессах. Все мы, конечно, разные люди, поэтому в каждом конкретном индивидууме учителя музыки эта идея реализуется разным образом: кто-то более медийный, кто-то менее. Но в целом, сегодня процесс медиатизации, который связан с производством, хранением, переработкой и потреблением масштабной культурной и образовательной информации, становится одним из основополагающих в личном и социальном опыте учителя музыки [2].

Так как сейчас в реалиях неутраченного пандемического состояния общества мы еще больше ушли в социально-сетевую среду, рабочий процесс и профессиональные результаты учителя музыки должны демонстрироваться именно в медиа пространстве. Каждый родитель и школьник напрямую через сеть может ознакомиться с профессиональной работой и личностью учителя, так как благодаря качеству контента можно определить его не только как профессионала, но и как творчески ориентированную личность, что является важным аспектом в выборе его как учителя-наставника своему ребенку в музыкально-образовательной индустрии.

Конкурентная среда распространяется не только в реальной жизни, но и в медийной. Поэтому так важно формировать профессионально-ориентированные умения и навыки не только ведения активной медийной жизни учителя музыки, но и его способностей в создании медиа репутации себя как личности и профессионала.

Есть ряд гипотез о том, что наша действительность сворачивается в матричную систему и мы дружно шагаем в техносферу. Основная ее идея звучит следующим образом: «Делай как я!». Поэтому современный учитель музыки – это не *homo sapiens*, а *media sapiens*. Если учителя музыки нет в системе, то его нет вообще и если личность хочет быть востребованной в обществе, которое является уже не социальным, а социально-сетевым, то хотим мы этого или нет, ему необходимо проявлять себя в медиа пространстве.

Но как известно, ценностью обладает не тот, кто шагает в ногу со всеми и делает как все, а тот, кто проявляет свою уникальность и креативность в своей профессии.

Напрашивается вывод, что формирование этнопедагогической культурной креативности в учителе музыки и медийности, на основе

медийной грамотности, является одним из важнейших условий его профессиональной компетенции.

Современный прогресс в области информационных технологий и распространение новых цифровых медиа и учебных сред обуславливают возрастающую важность медийной грамотности, которая сегодня признается почти повсеместно одной из ключевых компетенций учителей разного профиля в системе образования[3].

Этот тезис прекрасно проиллюстрирован в монографии «Медийная грамотность и новый гуманизм», опубликованной Институтом ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании (ИИТО ЮНЕСКО) в 2010 г. Основной целью исследования было изучение цифровой и медийной грамотности в контексте образовательных коммуникаций и нового гуманизма, призванного оказывать противодействие деперсонализирующему влиянию массовых технологий на образовательную среду. Исследование способствует более глубокому пониманию новейших тенденций в развитии медиа культуры и медиа образования и определяет концептуальные рамки медийной и информационной грамотности будущих учителей, в том числе учителей музыки.

Процесс обучения пользователей медиа — детей и молодежи, взрослых и пожилых — осуществляется без формального образовательного посредничества. Это означает, что они приобретают знания в отсутствии внятного учебного плана, индуктивным способом на практике, самостоятельно, на собственных ошибках, используя советы сверстников или подражая их поведению. Очень редко источником знаний являются учебники и пособия. Все происходит спонтанно, как самопроизвольный природный феномен и вне учебного плана. Однако не следует упускать из виду тот факт, что в реальности современный социальный, технологический и медиа контекст фактически сам задает неформализованный, закамуфлированный учебный план учителям и их воспитанникам. Именно в этом контексте, как правило, и приобретаются сегодня навыки медийной информационной грамотности будущий учитель музыки [4].

Поэтому актуальность формирования этнопедагогической культуры креативности и медийности как феномена современного учителя музыки можно смело считать по-настоящему одним из самых главных.

Именно благодаря медиа у учителя музыки есть возможность формировать в школьниках ценность знания культуры других народов, но исключительно на основе знания своей собственной.

Медийность является очень мощным инструментом в руках современного учителя музыки. Если говорить о медийности как развития в нем профессионально- значимого качества современного учителя музыки, то необходимо выделить следующие моменты:

1. Медийность как состояние, являющееся образом жизни и мышления современного учителя музыки. Его полное погружение и

проживание своей личной и профессиональной жизни не только в социуме, но и в медийной среде.

2. Владение профессиональными компетенциями, дающими возможность продуктивно и качественно проявлять себя как медийного учителя музыки (в том числе, знания, умения, навыки работы с интернет платформами).

3. Способность прогнозировать и предвосхищать требования общества и выдавать именно актуальную информацию и медийного школьника как продукта медиаобразования.

4. Обладание креативностью в реализации себя как профессионала, создании контента в профессионально-медийной работе с учащимися.

5. Качественное исполнение музыкально-педагогической медийно-проектной работы и ее достойная демонстрация в медиа пространстве.

Медийность современного учителя музыки заключается не только в его профессионализме и незаурядных личных качествах, но и в его личностных проявлениях в повседневной жизни. Учитель является примером для своих воспитанников в любой профессиональной деятельности, в том числе, в ходе подготовки медийно-творческих проектов, поэтому если он занимается формированием медийных школьников, он сам должен стремиться быть эталоном медийности.

Медийная личность учителя музыки для реализации этнопедагогической стратегии должна обладать следующими качествами:

1. Быть образцом педагога-музыканта с внешним проявлением внутренней составляющей, то есть красота, ухоженность, стиль и мода. Учитель должен быть готов не только внутренне, но и внешне к активной профессиональной деятельности, требующей эстетичности, для того, чтобы «радовать глаз» окружающих.

2. Обладать умением преподнести себя как интересную, креативную, современную личность. Важным аспектом является проявление уникальности и профессиональной музыкально-педагогической эмпатии на этнопедагогической основе.

3. Умение быть педагогически коммуникабельным. Основное умение учителя музыки - быть хорошим переговорщиком, быть бизнес находчивым и профессионально предприимчивым.

4. Иметь широкий профессиональный кругозор, эмоциональный интеллект и знания обо всех видах деятельности, так необходимых для работы с разного рода музыкально-педагогической проектами (мода и стиль, работа с образом, основы психологии, пластика и танец, кино и режиссура, блогинг и т.д.).

5. Должен быть полиязычным. Современное требование к учителю музыки- знание трех языков: казахского, русского и английского. Всё медиа образовательное пространство имеет общий английский язык. Это необходимо для качественной организации профессионально-медийной работы учителя музыки, в том числе на международном уровне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. <http://nis.edu.kz/>
2. Возчиков В.А. Медиаобразование в педагогическом вузе: Методические рекомендации / В.А. Возчиков. - Бийск: НИЦ БиГПИ, 2000. 25 с.
3. Уитмор Д. Коучинг высокой эффективности: Новый стиль менеджмента. Развитие людей. Высокая эффективность. - М.: Междунар. акад. Корпоративного управления и бизнеса, 2005. - 168 с.
4. Суви Тиюмен, Сиркку Котилайнен. Институт ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании. Педагогические аспекты формирования медийной и информационной грамотности.

АРТ-ПРОЕКТ В КОНТЕКСТЕ ВНЕУЧЕБНОГО ДОСУГА СТУДЕНТОВ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ

Аймакова А.А., магистрант 1 курса, специальность «Арт-менеджмент»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Г.Т. Альпеисова

Воспитательная работа в студенческой среде является важной составляющей процесса подготовки специалистов и проводится с целью формирования у студентов сознательной гражданской позиции, стремления к сохранению нравственных, культурных и общечеловеческих ценностей, а также выработки общественного мировоззрения в современных экономических условиях. Важнейшей частью воспитательной системы вуза является внеучебная деятельность. Реализация внеучебной деятельности со студентами предполагает участие в различных направлениях общественной и творческой работы университетов. Поэтому значительную роль в организации внеучебной работы в вузе играет организация досуговой деятельности студентов.

В настоящее время произошла трансформация системы образования, направленная на интеграцию в болонскую систему. К сожалению, вопросам воспитания, анализу ее эффективности, мониторингу результативности воспитательных воздействий и их корректировке, на наш взгляд, в этой системе уделяется недостаточно внимания. Возникает задача разработки креативных подходов в осуществлении воспитательной работы университетов в новых условиях. Сегодня необходимо направить энергию молодежи в конструктивное русло и подготовить их к жизни в условиях сложнейших социально-экономических перемен [1].

Согласно статье «Менеджмент в образовательной деятельности», кандидата экономических наук Н.А. Барановой, обозначен ряд проблем в

этой области. «Проблемам менеджмента в области образования, а также анализу различных организационно-управленческих аспектов образовательной деятельности в отечественной и зарубежной научной литературе посвящено немало трудов. Однако подавляющее число работ по данной тематике, несмотря на то, что их авторы формулируют заявленную в исследовании тему как анализ управленческих процессов, сводятся либо к выявлению позитивных результатов собственных педагогических практик с ярко выраженной эмпирически-описательной доминантой, либо к поверхностному объяснению того, что считать управлением в образовательных организациях» [2].

Отдел воспитательной работе и делам молодежи Казахского национального университета искусств (далее-КазНУИ) ведет свою работу в соответствии с «Концепцией культурной политики Республики Казахстан». В этом направлении большую роль играют арт-проекты. Концепция культурной политики Республики Казахстан разработана в целях реализации Послания Первого Президента Республики Казахстан Назарбаева Н.А. народу Казахстана от 17 января 2014 года «Казахстанский путь – 2050: единая цель, единые интересы, единое будущее».

«Сегодня развитие культуры и культурного потенциала относится к числу ключевых приоритетов развития многих народов и государств мира. Одним из важнейших критериев успеха выступают уровень развития культуры, наличие эффективно работающей инфраструктуры культурных институтов и механизмов, обеспечивающих сохранение и обогащение общенационального и мирового культурного наследия, создание, трансляцию и потребление качественных культурных ценностей, плодотворный культурный обмен и духовно-творческую самореализацию личности.

Одной из наиболее эффективных средств формирования общенационального единства и модернизации национального сознания является культурная политика. Она осуществляется путем государственной поддержки процессов культурной жизни в обществе и воспитания граждан средствами культуры» [3].

КазНУИ, являясь одним из лидирующих учебных заведениям воспитывающих будущих специалистов в области культурного просвещения, дает возможность всем обучающимся внеучебное время реализовать свои арт-потребности в других направлениях творчества, что позволяет будущим специалистам быть адаптированными в условиях современного рынка труда.

Сегодня, для создания арт-проекта, каждый творческий человек требует особой мотивации для воплощения идеи в реальность. Напомним, что мотивация — это пробуждение человека к действиям для достижения его личных целей и целей организации, чтобы осуществлять мотивацию необходимо представлять себе потребности личности и ожидаемое ими вознаграждение [4 с.161]. Студенты постоянно мотивируются тем, что им

предоставляется время и место для личного досуга, где они имеют возможность реализации своих творческих идей.

Для любого человека необходим личный досуг, отвлечение от обыденности, каждодневной суеты и работы. Для студентов, обучающихся в университете досуг это проведение внеучебного времени. Как известно, в понятие «досуговая деятельность» можно отнести: отдых, развлечение, самообразование, праздники, творчество.

Отдел по воспитательной работе и делам молодежи КазНУИ занимается непосредственно вопросами воспитания личности и улучшения образовательной среды студента, во время учебы и внеучебное время. Так, в течение года, отделом под управлением студенческого самоуправления университета были организованы внеучебные мероприятия такие как: «Посвящение в студенты», КВН, «Мисс КазНУИ», «Студент года», Ректорский бал, благотворительные акции, спортивные соревнования, и др.

Задача администрации каждого учебного заведения создать соответствующие условия во внеучебной деятельности студента, например: Coworking центр, спортивный зал, комната отдыха, кинозал, репетиторий, зал для проведения праздников и мероприятий, тренажёрный зал и многое другое.

Основной целью развития внеучебного досуга является формирование у студентов самосовершенствования и приобщения к культурно-досуговой деятельности, что позволяет студентам больше общаться, самореализоваться в других видах творчества, быть активным в общественной работе университета.

К сожалению, во многих университетах слабо уделяется внимания на организацию досуговой деятельности обучающихся. Учитывая современную проблему всего человечества, а именно то, что в нынешнее время молодежь больше предпочитает проводить свободное время в социальных сетях наблюдается слабый уровень контактного общения среди молодежи.

Учитывая специфику образовательной деятельности Казахского национального университета искусств, студенты университета поглощены в освоении своей выбранной будущей профессией, где большая часть студентов внеучебное время ведут различные практические проекты (игра в оркестре, ансамбле, волонтерство), тем самым не имея возможности к личной досуговой деятельности.

Анализируя данный вопрос среди студентов, проживающих в доме студентов «Айгерим», нами было проведено ряд устных опросов по улучшению качества жизни в доме студентов и организации досуговой деятельности в стенах общежития. По результатам опроса были выявлены пожелания студентов об открытии в общежитии площадки для отдыха, где каждый



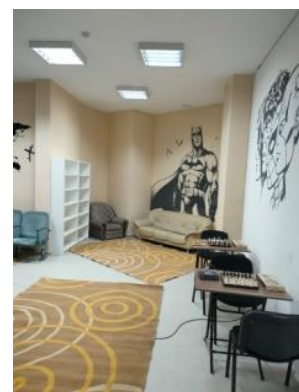
проживающий студент имел бы отдельное место, где он свободно может проводить свое досуговое время.

Идея создания открытой зоны отдыха нашло поддержку у руководства университета, а также среди активистов Студенческого совета. За короткий срок совместно с активистами дома студентов было принято решение о переоборудовании одного из помещений общежития под зону отдыха «Student's room».

При создании зоны отдыха «Student's room» активистами студенческого совета были учтены пожелания, проживающих по оформлению и содержанию функционала помещения. При спонсорской и финансовой поддержке университета в зоне отдыха «Student's room» нашли свои места читальная зона, игровая зона, интернет зона, оснащённая персональными компьютерами с доступом в интернет в количестве 3 комплектов, а также кино зоной на 45 посадочных мест.



Студентами КазНУИ на общем собрании был продуман дизайн помещения, план проведения ремонтных работ, возможность приобретения дизайнерской мебели, расстановки кресел для кинозала, настилая коврами, пошива подушек.



На открытие зоны отдыха «Student's room» было организовано торжественное мероприятие с участием руководства университета и студенческой молодежи, а также для создания атмосферы торжества в качестве специального гостя

были приглашены представители «Департамента по молодёжной политике» Акимата города Нур-Султан.

В целом проект был реализован общими усилиями студентов. Сегодня зона отдыха функционирует в полном объёме. Можно отметить, что данный проект положительно повлиял на творческий потенциал студенческой молодежи, что повлекло за собой еще больше творческих идей и стремлений к улучшению образа жизни. Сегодня студентами общежития в данной зоне отдыха проводятся мероприятия по различным направлениям, что позволило объединить разные направления искусства в одном арт-проекте.



Например: в честь празднования весеннего праздника «Наурыз» был организован среди

студентов КазНУИ состязания «Айтыс» в тематике «Общественной жизни обучающихся проживающих в доме студентов «Айгерим»;

в честь празднования дня «Козы Көрпеш Баян Сұлу» был организован театрализованный вечер-интерпретации эпоса в современном мире;

«День открытого микрофона» позволил обучающимся показать себя в другом творческом амплуа. Студенты показали свои творческие способности в искусстве разговорного жанра, чтении РЭПа, поэзии, пении, инструментального исполнительства, StandUp;

встреча с представителями религиозной конвенции в священный месяц «Рамазан» прошла в виде камерного концерта.

Исходя из успешно осуществленного арт-проекта и полученными результатами в зоне отдыха «Student's room» дома студентов «Айгерим», можно с уверенностью утверждать, что арт-проект по схеме Coworking центра в творческом направлении на базе университета с привлечением большого количества студентов и специальностей КазНУИ произвел большой резонанс. Считаем, что возможность создания такого рода арт-проектов позволит студентам разных специальностей не только раскрыть творческий потенциал, но и развивать лидерские и организаторские качества, что скажется на формировании достойных специалистов в выбранной области.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Константинова Н.А. Научный журнал. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Статья «Об организации воспитательной работы со студентами вузов в свете болонского процесса» Режим доступа: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=215>.
2. Баранова Н.А. статья «Менеджмент в образовательной деятельности». Сборник статей Экономические науки/6. Маркетинг и менеджмент. Костанай 2020 Режим доступа: http://www.rusnauka.com/1_NIO_2013/Economics/6_123780.doc.htm
3. Указ Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года № 939. О Концепции культурной политики Республики Казахстан. Введение. Режим доступа: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/U1400000939>
4. Смолкин А.М. Менеджмент: Основы организации. Учебник. М.-2001 с.161

РАЗДЕЛ III. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, КИНО И ТЕАТРА КАЗАХСТАНА

ТАРИХИ-БИОГРАФИЯЛЫҚ ФИЛЬМДЕРДЕГІ ТАБИҒАТ ЖӘНЕ КЕЙШКЕР БАЙЛАНЫСЫ (1937–1957 жж.)

*Егеубаева Е.Б., 1 курс магистранты, «Өнертану» мамандығы
(«Кинотану» мамандандыруы),
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры Мұқышева Н.Р.*

Адамның өсіп-өнген кең жазира ортасы, әркімнің көкейінде жүрген атамекені, асылдан қымбат алтын бесігі ол – әрине, туған жері. Атамекенді мөлдір бастау қайнарлар мен шалқар көлден, ұлан-ғайыр дала мен алып таулардан, жасыл желек жамылған орман-тоғайлар мен аптап ыстық шөлейт жерлерден бөле-жара елестету қиын.

Белгілі философ Ә. Нысанбаев былай дейді: «Ата-бабамыздан бізге дейін жеткен, дүниетанымымызды қалыптастырған төл мәдениетіміз – көшпелілік мәдениеті. Көшпелі мәдениет қоршаған ортаны, әлемді танып білуге, табиғатпен тығыз қарым-қатынаста болуға мүмкіндік берді. Көшпелі халықтар табиғатқа бейімделу, табиғатпен тілдесу және бауырласа өмір сүруді ұстанды. Көшпелі қазақ халқы өмір сүруге деген қажеттіліктерін табиғаттан алып, ерте заманнан табиғаттың тазалығын үлгі тұтып, өздерінің тәнін де, жанын да таза ұстауға тырысты. Халқымыздың мәдениеті фольклордан, қол өнерден, ойын-сауықтан тұрды. Бұл мәдени құндылықтар ұрпақтың сана-сезімін қалыптастыруда, олардың біртұтастығын сақтап қалуда үлкен рөл атқарды» [1, 16 б.]. Ә.Нысанбаев ойын жалғастыра: «Көшпелілік – кең аймақтағы және ұзақ мерзімдегі тарихи құбылыс, әлеуметтік қозғалыс, өркениеттің ықшамдалуы. Өркениеттің бұл жағдайында табиғатқа бейімделу – бас кәде, табиғатпен тілдесу – күнделікті қажеттілік деген жалпы түсінік айқын. Расында, мал-жанымен бірге тұрып, бірге жүрген жұрт өмір бойы табиғилыққа тәнті болды. Табиғилыққа тәнтілік – өмір сүруге қолайлы мүмкіндіктен және атамекенге деген ынта-ықылас әрі сүйіспеншіліктен туындады, сондай ішкі ұстанымнан демеу тапты» деп жазады [1, 25 б.].

Көшпенді ұғымында табиғат өзіндік қағидасы бар абсолюттік және мәңгі бастау болып саналды. Адам табиғатқа бағынады. Табиғат адамға өмір сүру тәсілдері мен формасын беретін Дүние болып есептелді. Өмір шарты түркілерге қоршаған ортада табиғи үйлесімділік пен теңдікте өмір сүруге бағыттады. Көшпенділердің «адам және қоршаған орта», «адам-табиғат», «адам-адам» аспектісінде құрылатын әлеуметтік-философиялық көзқарастарына сүйене отырып, көшпенді әлемінің жеке координат жүйесі өркениетті қоғамнан алыс екенін көреміз. Бұл ерекшеліктер түркілер

дүниесінде қоршаған ортасына байланысты болды. Осы ретте Ұлы Даланың ерекше маңызға зор екенін атап өту керек.

«Көшпелі қоғам адамының рухы мен табиғат-ана арасында тілмен айтып жеткізе алмайтын дәрежеде үндестік, ұқсастық бар. Сырлы әлем арасындағы тілмен жеткізе алмайтын байланыстарды олар символдық-образдық ойлау категориялары арқылы жеткізуге тырысқан. Ал, символдық ойлаудың ерекшеліктерінің бірі – нақты ұғымдарға қарағанда құбылыстарға көп жүк артады. Бұл онсыз да құпиясы мол әлемді сырға бөктіретін ерекшелігі жағынан мистикалық натурфилософиялық немесе пантеистік дүниетанымның қалыптасуына алып келеді», – дейді Ә. Нысанбаев [1, 42 б.]. Бұл – көшпелі қоғам адамының табиғатпен үздіксіз үндестікте, жоғарыдағы кеңістіктер мен уақыттар ішінде өтіп жатқан тіршілігін, өмір сүру, өлім құбылыстарын мәнге, рухани мазмұнға айналдыратын рухани-дүниетанымдық үдеріс.

Кең далада жыл бойы көшіп-қонған көшпелілер табиғатпен жарастықта болды. Бірнеше шақырымдық кеңістік аралығында қоныс аударған қазақ жұрты туған жердің өрісін, өнімін жақсы білді, сол байлықты сақтай білді. Табиғаттың тазалығынан үлгі алды. Өздерінің жаны мен тәнін тазалықта сақтауға тырысты. Көшпелілер табиғатқа деген қамқорлықта ұсақ-түйек болмайтынын дұрыс аңғарғандай. Қамқорлық олардың нақты ойынан, мінез-құлықтарынан, іс-әрекеттерінен құралады. Табиғатқа өз үйіндей қарау, өз үйін атамекеннің өрнегіндей әшекейлеу – жанды дүние деген тәнтіліктен, ортамен үйлесімділікте болу ниетінен, сұлулықты сезінуден туындаса керек. Көшіп-қонған жұрт өзін табиғаттың бір бөлшегі ретінде қарастырды. Ол ортаны өзгерту немесе оған билік жүргізуді емес, оған бейімделу, оны тірі ағзадай қадір тұту дәстүрін жақын тұтты. Табиғат және адам арасындағы үйлесімділік қазақ фольклорында, әдебиетінде жазбаша сипаттау арқылы берілсе, қазақ кино өнерінде бейнелеу арқылы көрініс тапты.

Кез келген адамның тұлға болып қалыптасуына ең алдымен туған жері, одан кейін араласқан ортасы үлкен рөл ойнайды. Сол себепті де, адамның тұлға болып қалыптасу тарихын зерделегенде тұлғаның туып-өскен жеріне, айналасындағы құбылыстарға зор мән берген.

1938 жылы жарыққа шыққан **«Амангелді»** фильмінің қазақ киносының тарихында алар орны ерекше. «Амангелді» туындысы тарихи-революциялық фильм санатына жатқандықтан, аталмыш жанрдың заңына сәйкес оқиға табиғат аясында өтеді. Фильм кеңестік тоталитарлық киноның лебімен жасалған туынды. 1916 жылы 25 маусымда шыққан жарлыққа қарсы жасалған көтерілістің басшысы Амангелді Иманов туралы. Бұл фильмді назардан тыс қалдырмауымыздың себебі – қазақ кино өнеріндегі ұлттық драматургия мен актерлік шеберлік жаңа деңгейде көрініс тапты. Сценарий авторлары Ғ. Мүсірепов пен Б. Майлин (Вс. Ивановтың қатысуымен) тарихи тұлға Амангелдіні, оның қоршаған ортасын және сол уақыттағы әлеуметтік уақытты бейнелей алды. Фильм режиссері М. Левин этникалық қазақ

болмағанымен, сценарий авторлары Ғ. Мүсірепов пен Б. Майлиннің арқасында фильмнен ұлттық рух сезіледі.

Фильм бірден кикілжіңнен басталады. Болысты телміріп күтіп отырған жұрт. Жарлыққа наразылығын білдіріп тұрған халықтың арасына Амангелді келеді. Суырылып шығып, болысқа көптің көкейіндегі мәселелерді айтқан кезде Амангелдіні ұстауға бұйрық беріледі. «Амангелді» фильміндегі кейіпкер туралы Б.Р. Нөгербек былай дейді: «Авторлардың арқасында «қазақ Чапаевының» мінезінде еркіндік сүйгіштік, қимыл әрекеттеріндегі байсалдылық, табандылық, жасырын ирония, жауды кез келген уақытта өткір сөзбен «құлататын» шешендік секілді далалық қазаққа тән ұлттық мәнердегі белгілер пайда болды» [2, 98 б.].

Тау етегінде кетіп бара жатқан арбадағы батырдың соңынан қалың жұрт жүгіреді, арасында жары Балым да бар. Аттың шабысы жылдамдап, шаңы ғана көріне бастағанда Балым басындағы орамалын шешіп, тауға қарай жүреді. Тау – оқшауланатын мекен ғана емес, ол киелі орын. Балымның жазыққа қарай жүруге мүмкіндігі бар еді, алайда авторлар екпінді тауға қояды. Табиғатпен мұңдасу далалық адамдарға тән. Осындай мотивті Амангелдінің тұтқын Жагормен арбада бірге келе жатқан сәтінен аңғаруға болады. Далаға көз тастап, «Қол байлаулы, көңілімді байлай алмас» деп әндетеді. Оператор алдымен Амангелдіні ірі планмен, одан кейінгі кадрда тауды көрсетеді. Табиғат рухы биік, еркіндікте өскен адамның жебеушісі, демеушісі секілді. Осы сөздерді айта отырып, одан қолдау сұрайтындай. Амангелді оқиға соңында қаза табады. Батырдың соңғы шайқасы мен қазасы тау ішінде болады. Оққа ұшқан Амангелді Жагордан жауды жең деп емес, «атқа отырғызшы» деп сұрайды. Бұл өтінішті жаумен соңына дейін күрескісі келетін батырдың сөздері деп пайымдауға болады. Дегенмен де, далалықты тұлпарсыз елестету қиын. Бір жағынан, ақтық демі өзін талай мәрте қиындықтан құтқарған жануардың үстінде біткенін қалайды. Бірақ Жагор «әлі талай отырарсың» деп жауап қайтарады. Амангелдінің туған топырағында, жарының қасында жан тапсыруға да келісетінін аңғару оңай. Ол үшін тау да, жануар да, адам да бөліп жарып қарастырылмайтын құбылыс.

Тағы бір тарихи тұлға, ұлы ақын Абай туралы «**Абай әндері**» фильмі 1945 жылы (реж. Г. Рошаль, Е. Арон) жарыққа шықты. Ахмет Байтұрсынұлы Абайдың туған жері туралы былай деп жазады: «Абай Семей облысының қазағы, руы Тобықты. Ұлы атасы Ырғызбай Торғай облысындағы Ырғыз деген өзен бойында туған екен. Ырғызбай халқының қолбасы батыры һәм ел ағасы би екен. Тобықтының аймағы аз кезінде Түркістаннан елін ертіп ауып келіп, Шыңғыс тауы малға жайлы деп, қоныс еткен екен» [3, 1 б.]. Абайдың бітім-болмысы осы туған жерімен тығыз байланысты болса керек.

Адам – табиғаттың ажырамас бөлігі. А. Шеризат былай деп жазады: «Біздің кешегі көшпенді бабаларымыз табиғатпен жарасып, үйлесіп өмір сүру өркениетінің ең шырқау шыңына шықты. Жыл мезгілдеріне қарай

коныс жаңалады, аспанға қарап ауа райын болжады, табиғатты тану арқылы арысы – жаратушыны, берісі – өзін таныды» [4].

Абай кез келген ақын-жыраулар секілді өзінің қоршаған ортасын, табиғатын өлеңге қосқан адам. Оның басқа ақындардан ерекшелігі – жыл мезгілдеріне адам бейнесін сыйлаған ақын. Абайдың қоршаған ортаны тірі жан секілді сипаттауының өзі Табиғатты Алланың ең көркем жаратылысы, Адамнан кем көрмеуінен емес пе. З. Ахметов «Абайдың ақындық әлемі» еңбегінде: «Абай пейзажды адамның тұрмыс кешетін табиғи ортасы, мекен-жайы ретінде ала отырып, әлеуметтік өмірмен, қазақ халқының көшпелі тұрмысымен тығыз байланыстыра көрсетеді», – дейді [5, 120-121 бб.].

1945 жылы Абайдың 100 жылдық мерейтойына орай Алматы көркемсуретті және хроникалық-деректі фильмдер студиясында «Абай әндері» (реж. Г. Рошаль, Е. Арон) фильмі түсірілді. «Қазақ даласы қараңғы қапас түнекте жатты. Тозған заң, азған әдет, көнерген шариғат, рулық жік халықтың санасын улап, жолын бөгеді. XIX ғасырдың екінші жартысында асқақ Абай үні бұйығы даланы жаңғыртты. Бұл фильм қазақтың ұлы ағартушысы, озық ойлы орыс азаматтарының досы, ұлы ақынға арналады» деп алғашқы титрда жазылады. Абайдың қазақ даласына сіңірген еңбегі осы бір шағын ғана мәтін ішіне сыйып отыр. Абай шабытын махаббаттан, табиғаттан және хақ жолын іздеу арқылы табады.

Тау бөктерінде жайылып жүрген жылқы мен түйе, тау етегіне араларына жарты шақырым салып орналасқан киіз үйлердің панорамасынан кейін, қолына кітап ұстаған Абай асықпай аяндап келеді. Ол осы жердің баласы, керек десеңіз егесі. Өзін толыққанды еркін сезінеді. Аяндап барып, мазарға келеді. Абайдың осынау бір шақта өзін сондай еркін сезінуі, алабұртып асықпайтыны, бәлкім оны қоршаған даласымен байланысында шығар. Оның өмірінде талас-тартыс, аяқтан шалу, көреалмаушылық секілді қарапайым адамдардың басынан кешіретін күнделікті тіршілік толып жатты. Бірақ осы ұсақ дүниелердің барлығын тауға шығып, оңашада қалғанда ұмытады. Тау басында қолына кітабын ұстаған күйде Абай өзгеше әлемге кіріп, рахат табатындай.

Шәкірттерінің арасында отырған Абай «Жазғытұры» деп аталатын жаңа өлеңін оқып бермекші. З. Ахметов «Абайдың ақындық әлемі» еңбегінде: «Жазғытұры» өлеңіндегі негізгі сарын – сахара табиғатының көркін сипаттай отырып, қазақ халқының көшпелі өмір тұрмысын реалистік шынайылықпен нақты бейнелеу. Сонымен қатар бұл өлеңде табиғат көркін, сұлулығын асқақ шабытты суреткердің көзімен қарап тамашалау, тамсану пафосы да ерекше күшті», – дейді [5, 126 б.]. Абай сипаттаған «масатыдай құлпырған жердің жүзін» жылқылардың шабысы бұза жөнеледі. Әлдебір мазасыздық пайда болады. Тау ішінде қуғыншылардан қашып келе жатқан Айдар мен Ажар екен. Абай оларды өлімнен арашалап, сот жасауға келістіреді.

Сот болар күннен бір күн бұрын Абай жарқылдаған найзағай мен батпаққа қарамастан, бір бума қағазын алып, жалғыз аяқ жолмен Иванычке

келеді. Ондағы мақсаты – өзінің осыған дейін жинап жүрген еңбектерін Иванычке аманаттау еді. Ертеңгі күніне алаңдаған ақын сол үйге қарай аяңдайды. Бұл көрініс Абайдың ішкі үрейін, дәл қазір басынан кешіп жатқан күйзелісін береді. Бұл үрейді табиғат та растайды.

Тағы да тау етегінде Айдар мен Ажар мәселесін шешуге жиналған халық. Үй ішінде емес, көпшілік арасында, далада өтетін жиын кейінгі ел тағдыры мен заңын басқа арнаға бұрып әкетуі мүмкін. Абайдың сөзін тыңдаған би даудың шешімін айтпастан құбылаға қарап намаз оқуды бастайды. Бұл Көк Тәңірден кешірім сұрауы секілді оқылады. Тау басында тұрып, Құдайға жақын болғысы келеді. Демек, тау да халық үшін қасиетті. Тау – кие. Ол жерде Айдар мен Ажармен қоса, Абайдың да өмірі қыл үстінде тұр.

Жалпы, Айдар мен Ажардың қуғыншылардан қашуы, билердің Айдар мен Ажарға үкім шығаруы, Абай мен Әбіштің кездесуі секілді фильмдегі негізгі оқиғалар тау басында өтетінін айта кету керек. Сондай-ақ, фильмнің ең соңында Абай тағы да даламен жаяу келе жатып, мазар жаққа барғанда көңілі жай табады. Тау басында оның өлеңі оқылып жатыр. Тау – Абайға жайлылық сыйлайтын мекен.

Аталмыш фильмде тау мен дін тақырыбы тұтас берілетіндей. Абай Шыңғыстауда өсіп, сонда жетіліп, сол жерде жалғанмен қош айтысады. Ол малға, байлыққа құмартпаған адам. Оның өмірлік миссиясы адамды танып білу болды. Ал адамды қоршаған ортасыз, айналасындағы жаратылыссыз зерттеу қиынға соқпақ. Сондықтан да, Абайды көшпенді өмірмен, көшпенді өмірмен тығыз байланысты табиғатпен, аспанмен біртұтас ағза ретінде қарастырмау мүмкін емес. Фильмде табиғатқа айтарлықтай екпін қойылмаса да, Абайдың бейнесін, өмір сүру салтын толығымен қабылдау үшін бейсаналы түрде табиғаттың маңыздылығын түсіне аламыз.

1952 жылы жарыққа шыққан Ефим Дзиганның «Жамбыл» фильмі қазақтың жыршысы Жамбылдың ғасырға жуық өмірін жиырма жасынан бастап баяндайды. Сүйінбайды ақтық сапарға шығарып салуға дайындалып жүрген жұрттың көңілінде бір сұрақ бар. Киелі домбырасын Сүйінбай қай шәкіртіне табыстайтыны бәріне қызық. Сүйінбай ақынның жанындағы адамдардың «Еліміздің игі-жақсылары домбырасын Шаймұхаметке мирасқа қалдырсын деп отыр. Солай дей берейін бе?» деген сөзіне Сүйінбай қатал жауап береді. Ол киіз үйде жатып, домбыраны сөзбен аманаттағысы келмеді. Әлсіреп жатса да, далаға шығып, ел көзінше домбыраны шәкірті Жамбылға табыстамақшы. Бұның сыры – Жамбылдың ендігі өмірі өтетін айналасы, ауыл адамдары мен сол мекеннің тау-тасы куә болсын дегені. Жамбыл да домбыраны алып тұрып, тек шындықты жырлайтынын жеткізеді. Еліне, жеріне ант берген Жамбыл өмірінің соңына дейін сөзінде тұрып, тек шындықты жырлады. Фильмнің кульминациясына дөп келетін Жамбылдың ұлы Алғадайдың қазасын естіретін тұсында табиғат көріністері кейіпкерді қаралы хабарға дайындайтындай көрінеді. Желге тербелген ағаштар, одан түскен күзгі жапырақтар кейіпкердің эмоциялық жағдайын суреттеуде үлкен

рөл ойнайды. Оператор ірі планмен Жамбылды алып, фонда жапырақтардың түсуін көрсетуі, біріншіден – Жамбылдың жалғыздық сезімін тудыртса, екіншіден – құлазыған көңілін жеткізеді. Сол себепті де, авторлардың естірту көрінісінде күз мезгілін таңдағандары ұтымды болған. «Ұлдарым менің, ұлдарым! Көрдің бе сұрапыл дауыл соғып тұрғанын» репликасы жыршының көңілі құлазығанын желдің көмегімен жеткізеді.

Осы ретте аталмыш фильмдерді қазақ режиссерлері түсірмесе де, ұлттық драматургияның маңызын аңғаруға болады. Сценарий авторы болып қызмет атқарған белгілі қазақ жазушылары әр фильмге қазақ болмысын, қазақ танымын, наным-сенімін алып келуге талпынды. Сол себепті де, жоғарыда қарастырылған «Амангелді», «Абай әндері», «Жамбыл» фильмдеріндегі қазақ халқының табиғатқа деген ерекше ықыласы мен өзара байланысын көре аламыз.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Нысанбаев Ә. Қазақ халқының философиялық мұрасы. VII том. – Астана: Аударма, 2007. – 424 б.
2. Ногербек Б.Р., Ногербек Б.Б. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя. Монография. – Алматы: ТОО «Каратау КБ», «Дәстүр», 2014. – 424 с.:ил.
3. Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы. [Мәтін] / жауапты редактор С.С. Қорабай. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2013. – 500 б.
4. Шеризат А. Табиғат пен талант // Әдебиет порталы. – 2019. – 09 тамыз. – <https://adebiportal.kz/kz/news/view/22001>.
5. Ахметов З. Абайдың ақындық әлемі. – Алматы: Ана тілі, 1995. – 310 б.

«ҚИЛЫ КЕЗЕҢ», «ДАЛАДАҒЫ ҚУҒЫН» ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ КЕЙІПКЕР ПСИХОЛОГИЯСЫ

**Әбен Г.С., ҚазҰӨУ «Өнертану» мамандығының
(«Кинотану» мамандандыруының) 2 курс магистранты
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры Мұқышева Н.Р.**

1960-1970 жылдары қазақ кино өнері жанрлық тұрғыдан түрлене бастауымен қатар, фильмдердің идеялық мазмұны да тереңдей бастады. Авторлар фильмнің негізгі айтар ойын кейіпкер психологиясы арқылы да ұтымды жеткізе алды. Кеңес үкіметінің саясатына деген қарсылығын кейіпкерлерінің іс-әрекеті, сөйлеген сөзі, бітім-болмысы, т.б. арқылы-ақ емеурінмен білдірді. Жылымық кезеңінде түсірілген бұл фильмдерге тән ортақ қасиет – ол шынайылық. Бүкпесіз шындық әрқашан өз көрерменін табатыны анық. Жалпы кейіпкер бейнесінің түрлі өзгеріске ұшырауы уақыт тұрғысынан алып қарағанда заңды құбылыс. Мұны, әсіресе, қоғамның әлеуметтік және саяси жағдайын сипаттайтын, идеологияны көрсететін фильмдерден аңғаруға болады. Бұл ретте «Қилы кезең» және «Даладағы

куғын» фильмдерін осындай шығармалардың қатарынан екенін айтуымыз керек.

Классик режиссерлердің бірі Абдолла Қарсақбаевтың «Қилы кезең» (1967) фильмі Кеңес үкіметі жылдары билігін жүргізген саяси партияға қатысы бар оқиғаны батыл көрсетеді. Фильмнің тақырыбы мен сюжеті қазақ жерінде кеңес үкіметінің орнауымен байланысты оқиғаларды қамтиды. Үкімет қыспағына төтеп бере алмаған бай шонжарлар мен орта тап шаруалардың өзге елге көшіп кетіп жатқан сәттері көркем суреттеледі. Басты кейіпкерлердің бейнесін Асанәлі Әшімов, Ыдырыс Ноғайбаев, Әнуар Молдабеков, Ахмет Шәмиев, Нұржұман Ықтымбаев секілді тағы да басқа өнер майталмандары сомдайды. Фильмдегі кейіпкерлер арқылы сол кезеңдегі замана көрінісі мен үнін анық байқауға болады. Фильмде жеке тұлғалар мен ұлт тағдырына қатысты ауқымды мәселелер қозғалады. Қоғамның бастан кешкен оқиғаларын, адамдардың батыл көзқарасын кейіпкер Жүніс арқылы көркем суреттейді. Бұл фильмде әрбір кейіпкердің ішкі психологиясын талдау өте маңызды. Кейіпкер бейнесінің жан-жақты ашылуында режиссер оның психологиясына терең үңілу тәсілін ұтымды қолданады.

Сейфолла Оспан фильмнің басты кейіпкерлері жайлы «Қазақ киносының құлагері» кітабында былай деп жазады: «Екеуі де болашағы бар-жоғы белгісіз азғантай халықтың өкілі, тағдыр тәлкегіне ұшыраған ер-азаматтар. Әйтсе де, былай қарап тұрсаң, бір ниеттегі екі жан – өмірден үйлесімділік таппай жатқандар. Бар айырмашылығы – бірінің еріксіз түсетін нөқтаға көндікпеуі, екіншісінің – көңіліне онша қонбаса да, туған топырақтан, өз ата-бабасының белгілеп, беріп кеткен атамекенінен тысқары кетіп адасуы» [1, 40 б.].

Фильмнің негізгі айтар ойын кейіпкер Жүніс арқылы ұғынуға болады. Ол қазақ жерінде орнап жатқан кеңес үкіметін қабылдай алмай, ауылымен бірге «арғы бетке» үдере көшеді. Алайда, бұл тарихи-революциялық фильмдегі Жүністі (Ахмет Шәмиев) жағымды немесе жағымсыз кейіпкер деп біржақты қарастыруға келмейді. Керісінше кейіпкерлерге берілген терең психологиялық сипатты аңғаруға болады. Бір қарағанда, елін, жерін қиып тастап кеткен жағымсыз кейіпкер ретінде қабылдауымыз мүмкін. Бірақ, Жүністің ақтап алуға тұрарлық іс-әрекеттері де жоқ емес. Жүніс қилы заманға тап болған шарасыз кейіпкер. Фильмнің идеясымен тікелей байланысты басты кейіпкерлер – Тоқтар мен Жүніс. Олардың арасындағы келіспеушілік фильм оқиғасының дамуына өз септігін тигізді. Тоқтар мен Жүністің қарым-қатынасы арқылы халықтың, елдің тағдырын көруге болады.

Фильмде адамның ішкі психологиясына әсер ететін, нағыз қазақы болмысты жеткізетін жүріс-тұрыс пен диалогтар жетерлік. Өткенсіз болашақ жоқ екенін ескерсек, бұл фильмнің бүгінгі таңда сол өткеннің құнды дереккөзі ретінде бағаланатынын айтып өткен жөн. Себебі кейіпкерлер бейнесі арқылы ел-жұрттың өмірі, әлеуметтік жағдайы бейнеленді. Сондықтан тарихи маңызы бар осындай фильмдер көпшіліктің көзайымына айналды. Шығу тарихы, жанры, айтар ойы, мақсаты, кейіпкерлер бейнесі, т.б.

фильмнің көркемдік сапасын арттыра түседі. Осы тұста режиссер Данияр Саламат фильм туралы былай деп жазады: «Өзінің шыншылдығымен, рухы өр дала перзенті портретін жасаудағы шынайылығымен, сол кездегі белгіленген қалыпқа сыймайтын сом жаратылысымен ерекшеленген бұл кинокартина тәуелсіздік алған соң да өз тұғырына, лайықты тұғырына қона алмады» [2, 2 б.].

Фильмнің басты екі кейіпкері арқылы ел ішіндегі екіжақты келіспеушілікті көрсетіледі. Тоқтар мен Жүніс екеуінің екі түрлі көзқарасына қарамастан, олардың туған елге, жерге деген сезімдері бірдей. Екеуі де кеңес үкіметінің саясатынан болашақ ұрпақты аман сақтап қалу жолында арпалысқа түседі. Негізгі ой да туған жерге деген махаббаты алға тартады. Заман қиындығына байланысты екі кейіпкер екі түрлі жол таңдауға мәжбүр болғаны туралы айтылады. Тоқтар мен Жүністі жаңа мен ескі заманның өкілдері ретінде қарастыруға да болады. Олар – бір-біріне қарама-қайшы келген, екі бөлек кезеңді көрсетуге тырысқан көзқарас иелері. Идеологиялық маңызы бар «Қилы кезеңнің» бүгінгі күні де айтар ойы маңызды. Режиссер А. Қарсақбаев «Қилы кезең» фильмі Нұржұман Ықтымбаев сынды дара тұлғаның кино кеңістігіне жасаған алғашқы қадамына себепкер болған. Бұл – жаңа киножұлдыздардың бағын ашқан талантты режиссердің актерлік құрамды таңдаудағы талғампаздығының көрінісі. Абдолла Қарсақбаевтың фильмдеріндегі әр кейіпкерлер болмысы сан қырынан көрінді. Тоқтар Байтеновтің ойының өрнектілігі, Жүністің іс-әрекеттері, халықтың тұрмыс-тірліктері, табиғат көріністері бірімен-бірі қабыса суреттеліп, кейіпкерлердің айтар ойын айшықтай түсті.

«Қилы кезең» фильмінің соңы жұмбақ аяқталады. Демек әр көрерменнің өздігінше шешім қабылдап, Жүніс пен Тоқтарды даттап немесе ақтап алуға мүмкіндік береді. Бұл жайында белгілі кинотанушы Бауыржан Нөгербек өзінің «На экране «Казахфильм»» атты кітабында сол кезеңдегі ресейлік және отандық кинотарихшыларының фильм жайлы ойларын сараптай келе былай деп жазады: «Қазақ кино экранында дәстүрлі кеңестік тарихи-биографиялық жанрдағы фильмдерде алғаш рет интеллектуалды кейіпкер пайда болғанын айтуымыз керек. Елдің жарқын болашағы үшін дейтін идеологиялық күрескер бейнесінің шеңберіне сыймайтын өзгеше кейіпкер келді» [3, 49 б.].

Режиссердің батылдығы, сол уақыттағы қатал цензурадан қаймықпауы, өз позициясын берік ұстануына «жылымық» кезеңінің өзіндік әсері бар. Жылымық заманындағы кейіпкерлердің бейнесі трансформацияға ұшырады. Жүніс пен Тоқтарды біржақты жағымды немесе жағымсыз кейіпкер деп қарастыра алмайтынымыз да сондықтан. Екеуін де ақтап алуға тұрарлық әрекеттеті бар. Қызылдардың қолында қамауда болған Жүніс Тоқтардан неге соншалықты келіспей қалғандығы туралы сұрайды. Тоқтар үнсіз қалады. Бұл арқылы екі кейіпкердің де іс-әрекетін ақтап алуға болады. Бір-біріне деген жанашырлығын көздерінен ұғынамыз. Амалдың жоқтығы жанын қайраған Тоқтар мен Жүніс бейнесі фильмнің ең оңтайлы тұсы. Идеясы, оқиғаның

дамуы, фильмнің қарқыны осы екі негізгі кесек бейнеге тиесілі. Сондықтан да басты назарды актерлік құрамға аударуға тура келеді. Ал кейіпкер бейнесі өз әлеуметтік уақытының көрінісін бүкпесіз суреттейді.

Жалпы «Қилы кезең» фильмі туралы қалыптасқан ой-пікірлер аз емес. Жоғарыда атап өткендей, белгілі кинотанушы Бауыржан Нөгербектің ойы, режиссер-драматург Данияр Саламаттың да пікірі қарастырылды. Кинотанушылық көзқарастың нақтылығы басым болса, режиссерлік пайымның патриоттық тұрғыда айтылған сөзінің жаны бар. Айтылған әрбір пікірлердің ортақ ұқсастығы бар. Ол – фильмдегі көркем шындық. Фильмдегі шындық дегеніміз уақытында түсірілген әлеуметтік мәселелердің көркемдік деңгейде үндесуі. Фильмнің атауынан бастап, оқиғаның дамуы, әр кадрдың келесі кадрмен байланысы бір-бірімен көркем үйлескен. Фильмнің алғашқы кадры таудан түсіп келе жатқан салт аттылардың төменге қарай бағыт алуының өзінде үлкен мән бар. Бұл режиссер Абдолла Қарсақбаевтың фильмді бүге-шүгесіне дейін зерттеп, әр кадрға мұқият болғанын көрсетеді. «Қилы кезең» – қазақ кино өнерінің тарихына жаңашылдық әкелген фильмдердің бірі. Киношығарманың шынайылығымен қоса кейіпкерлердің бейнесіне ерекше мән берілген. Күні бүгінге дейін экраннан көрсетіліп жүрген бұл фильмнің қиын тағдырына қарамастан, қазіргі таңда қазақ кино өнерінің алтын қорындағы шығармалардың қатарына енуі – лайықты бағасын алды деген сөз.

«Қилы кезеңнің» идеясымен үндес келетін «Даладағы қуғын» (1979) атты тағы бір фильм бар. Бұл фильмнің де режиссері – Абдолла Қарсақбаев. Фильмде режиссер кеңестік кезеңде орын алған оқиғалар арқылы қызыл империяның шынайы бейнесін көрсете отырып, оны қазақ ұлтының тағдырымен байланыстырады. Бұл фильмде де Абдолла Қарсақбаевтың елсүйгіштік қасиетін, аса маңызды тарихи кезеңдерге шексіз құрметпен қарайтындығын тағы да көреміз. Әрбір режиссердің шығармаларында айтпақ болған ойын, өмірлік ұстанымын көрсететін кейіпкерлер болады. Осы ретте режиссердің өзіндік позициясын фильмдегі басты кейіпкер Құдіре атты бандының бейнесінен аңғарамыз. Қырғыз актері Әшір Шоқыбаев сомдаған Құдіре бейнесі сол кезеңдегі адамдар аңсаған еркіндіктің символы іспетті.

Кинотанушы Назира Рахманқызы «Қазақ киносы: кеше және бүгін» атты кітабында кейіпкер бейнесі жайлы былай деп жазады: «Адамдардың ғана емес, елдің тағдырын күрт өзгерткен оқиғалар және одан туындаған психологиялық, моральдық ахуал киношығарманың тақырыбына ғана емес, оның формасына, жанрына, кейіпкерлерінің болмысына да әсерін тигізді» [4, 163 б.]. «Даладағы қуғын» фильмінің айтар ойы кейіпкерлер бейнесіне сәйкес трансформацияға ұшырады. Расымен де, қай кезеңді алып қарасақ та, әр кейіпкердің өз дәуіріне тиесілі ерекшелігі мен айырмашылығы болады. Мысалы, 1960-1970 жылдардағы қазақ киносы «жылымық» кезеңімен тұспа-тұс келді. Ал бүгінгі күні сол онжылдықта жарық көрген фильмдер қазақ кино тарихының «алтынкезеңіне» айналып отыр. Фильмдегі Хамит бейнесі де өз заманының айнасына айналып отыр.

«Даладағы қуғындағы» кесек бейненің біріне Құдірені жатқызамыз. Құдіре – еркіндікті қалайтын есті кейіпкер. Еркіндікке ұмтылған ол үкіметке бағынғысы келмейді, қарсылық таныта білді. Оған фильмнің басынан-ақ «банды» деген атау берілетіні де сондықтан. Бірақ оның болмысы қарақшының, кісі өлтірушінің, яғни өзіне танылған «бандының» болмысымен мүлдем үйлеспейді. Ол тек еркін болғысы келді.

Жәнібек Сауданбекұлы Хамит туралы былай деп жазады: «Хамит сәбет өкіметі үшін жанын қиюға әзір қызыл әскер болса, Құдіре еркіндігі үшін өліп кетуге бар даланың бөрісі сияқты. Көрдіңіздер ме, қазіргінің жансыз да жасанды кинолары сияқты емес, бұл фильм қалай шиеленіседі, кесек образдар бір-біріне қалай қарсы тұрады десеңізші. Бүгінгі көзқараспен қарасақ, Құдіре – кешегі Кенесарының арманын ту еткен, еркін даланың ессіз батыры. Құдіреге керегі жалғыз нәрсе. Ол – еркіндік. Ол – тәуелсіздік» [5, 4 б.].

Кейіпкердің сыртқы пішініне ғана қарап қоймай, ішкі психологиясына терең үңілуге болады. Бұл фильмде әрбір сөз, әрбір диалог босқа айтылмайды. Олардың әрқайсысының астары бар. Мысалы, «Даладағы қуғын» Құдіренің қызыл әскер қолына тірідей түспеуінде де үлкен мән жатыр. Бұл туралы Жәнібек Сауданбекұлы «Даладағы қуғын» даладағы қырғынның басы ма?» атты мақаласында былай деп пікір жазады: «Фильмнің соңында Құдіре тұтас әскерімен қақпанға түседі. Өзі жаяулай қашып, тау төбесінен аса бергенде Хамит тапаншасымен атып түсіреді. Құдіренің өлі денесі етекке домалаған күйі Хамиттің аяғына келіп бір-ақ тіреледі. Ел мен жердің қамын жеп, алды ел тәуелсіздігі үшін, арты жеке бастың еркіндігі үшін күрескен талай ерлеріміздің барлығының дерлік өлі денесі осылай етекке домалап, қызыл әскер табанының астында тапталды емес пе?» [5, 3 б.]. Өз елінің тарихын қазбалаған адамның бойында жеріне, ұлтына деген адал махаббаты еселене түседі. Әр адамға керек еркіндіктің маңыздылығы тұтас бір ұлттың азаттығымен тең екенін ұғындырады.

Қорытындылай келе, Абдолла Қарсақбаевтың тарихи-революциялық жанрындағы фильмдерінің басты ерекшелігін атап айту керек. Ол өткен уақыттағы оқиғалар көрінісін, белгілі бір кезеңнің көрінісін нақты баяндайды. Өз заманының жаршысы болған режиссердің фильмдерінде көркем шындық бар. «Қилы кезең» мен «Даладағы қуғынның» идеясы, экрандағы кейіпкерлердің бейнесі өз заманының айнасына айналып отыр. Сонымен қатар, әрбір кейіпкерлер бейнесі психологиялық тереңдігімен ерекшеленеді. Мәселен, «Қилы кезеңдегі» Тоқтар Бәйтенев пен Жүністің бейнесі, халықтың тұрмыс-тіршілігі мен табиғат көріністері бір-бірімен қабыса суреттеліп, фильмнің айтар ойын айшықтай түсті. Ал «Даладағы қуғында» әрбір сөз, әрбір диалог босқа айтылмайды. Хамит кеңес үкіметіне адалдық танытқан сарбаз болса, Құдіре еркіндік жолында күрескен батыл кейіпкер. Бұл фильмдердегі кейіпкерлер психологиясының ашылуы олардың іс-әрекеттері, қарама-қайшылық тудыратын диалогтары мен табиғат көріністерінің байланысы арқылы жүзеге асады.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Оспан С. Қазақ киносының құлагері. – Алматы: Білім, 2007
2. Саламат Д. Тыйым салынған фильм // Алаш айнасы. – 2015. – 15 қазан. <https://alashainasy.kz/culture/tyiyyim-salyingan-film-74453/>.
3. Ногербек Б.Р. На экране Казахфильм. – Алматы: Ruan, 2007
4. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: Фолиант, 2017
5. Сауданбекұлы Ж. «Даладағы қуғын» даладағы қырғынның басы ма? // Abai. – 2017. – 13 қыркүйек. <https://abai.kz/index.php/post/59016>.

МУЛЬТИМЕДИЯЛЫҚ ПЛАТФОРМАЛАР МЕН ТЕЛЕВИЗИЯЛЫҚ КОНТЕНТ: ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ МЕН ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

*Маралбаев И.С., Кино және ТВ режиссурасы, продюсерлігі
мамандығының 2 курс студенті
Қазақ ұлттық өнер университеті
Нұр-Сұлтан, Қазақстан
Ғылыми жетекшісі - PhD докторы Айдар А.М.*

Қазақстандағы TV + платформасының басты мақсаттарының бірі - қазақстандық өндірісті дамыту, көрерменге жергілікті нарықта өндірілген контенттің барлық түрін көруге мүмкіндік беру. Бұл кинотеатр өнімі мен теледидар мазмұны туралы. Сонымен қатар, Youtube жобаларына қызығушылық бар.

Қазіргі таңда телеком-операторлар өзінің OTT-платформасын дамыту үшін тағы не істеуді жоспарлап отыр, сонымен қатар елімізде технологиялардың дамуымен қатар «Қазақтелеком» да жетілдірілуде, өзгеруде және абоненттерге көрерменге бейімделген жаңа теледидар ұсынады. Көрермен қандай контентті таңдау керектігін және оны қай уақытта қарау керектігін өзі анықтайды, эфирді өзі басқара алады. Егер фильмнің басында уақыт болмаса, артқа айналдыруға мүмкіндік болады.

Бір қызығы, «TV+» бұрынғыдай телебағдарламаға емес, көрерменге бейімделеді. «Қазақтелеком» АҚ көрермендердің қалауына ауқымды зерттеу жүргізді және оның негізінде теледидар қарау рейтингтерін ескере отырып, ең танымал арналар мен онлайн-кинотеатрлардан TV+ үшін контент қалыптастырды.

Көрермен контентті қай құрылғыдан қарау керектігін, яғни ол өзінің қолындағы смартфоннан ба, планшеттен немесе Smart TV функциясы бар теледидардан ба, оны өзі таңдайды. Ең бастысы-интернетке қол жетімділіктің болуы.

Сонымен қатар, негізгі бетте көрерменге нақты ұсыныстар парағы ұсынылады. Мазмұнды таңдау кездейсоқ емес, бұл рейтинг көшбасшылары, жаңа жалдау - бір сөзбен айтқанда, басты беттегі ең қызықтысы.

Сондай-ақ» TV+ « соңғы жеті күндегі телебағдарламалар мұрағатын каталогта сақтайды, бұл абоненттер үшін ұсынысты айтарлықтай кеңейтеді. TV + платформасы пайдаланушыға заманауи пайдаланушы интерфейсіне оралған контенттің сан алуандығына қол жеткізуге мүмкіндік береді. Бұл мазмұнды кез-келген құрылғыдан тұтынуға болады [1].

Ақылы телеарналарды қараудың өзі де өзгеруде, енді хабар тарату уақытына бейімделудің қажеті жоқ, пайдаланушы кез-келген уақытта эфирді тоқтата алады немесе артқа бұрып, өткен аптадағы кез-келген бағдарламаны көре алады. Компания өзінің жаңа жайғасымының негізгі қағидаты ретінде өз кітапханасының, сондай-ақ басқа да онлайн-кинотеатрлармен әріптестікте жазылымдармен өнім желісін кеңейте отырып, заманауи технологиялар мен контенттің алуандығын таңдады.

Платформада біздің отандастарымыз шығарған кинохиттер ұсынылған, олар үнемі көріністер бойынша жақсы сандарды жинап, сұраулардың жоғарғы жағына шығады. Телевизиялық контентке келетін болсақ, қазіргі уақытта біздің абоненттер басқа телеарналардың контентін талқылау барысында «Хабар» және «Қазақстан» телеарналарынан өз өндірісінің жобаларын көре алады. Бұл сериалдар, фильмдер, сонымен қатар ойын-сауық және танымдық бағдарламалар. Жақын арада «Қазақстанда жасалған» медиатека түрлі сұраныстарды қанағаттандыра алады.

Қазақстандықтардың отандық контентке деген көзқарасында да оң өзгерістер бар, біріншіден, өндіріс сапасы артып келеді, оны көзбен көруге болады. Біздің фильмдеріміз халықаралық сыйлықтарға жиі ұсынылады, кинотеатрларда шетелдік жаңалықтармен қатар міндетті түрде бірнеше Премьера бар, көбінесе көрермен қазақстандық фильмдерді тандайды.

Көп жағдайда бұл әрбір қазақстандыққа таныс, жергілікті нақыштағы жағымды оқиғалар. Егер телевизиялық контент туралы айтатын болсақ, қазақстандық сериалдар мен жобалар сапасы мен драматургиясы жағынан ресейлік немесе украиналық контенттен еш кем түспейді. Мысалы, «Х-фактор Қазақстан» шоуы 2011 жылдан бастап ТВ-эфирде көрсетіледі және жыл сайын демалыс прайм-таймда үздік рейтинг жинайды, бұл біздің көрермендеріміздің осындай контентке деген қызығушылығын білдіреді. Сондай – ақ, отандық контентті танымал етуде соңғы жылдары жасалған жобалардың көпшілігі қазақ тілінде шығуы үлкен рөл атқарды-бұл мақтаныш сезімін тудырады және дамуға жақсы серпін береді.

Айта кететін жзәйт, соңғы кездерде қазақстандық киноөндіріс жетістіктермен қуантады. Соңғы бірнеше жылда шыққан көптеген фильмдер кинопрокаттың хитіне айналды, сонымен қатар Youtube-те көптеген көріністерді жинады. Сондай-ақ, отандық кинокартиналар үнемі халықаралық кинофестивальдердің қатысушылары мен лауреаттарына айналады, біздің актерлер шетелдік жобаларға жиі қатысады. Әлемдік

пандемия кезінде кинотеатрлардың жабылуымен көптеген картиналардың шығарылымы тоқтатылды, бірақ соған қарамастан қазақстандықтар жақын арада үлкен премьералардың куәсі болатынымызға сенімді. Соңғы картиналардан тарихи «Томирис» таспасының сәттілігі туралы сенімді түрде айтуға болады – бұл жақында еліміздің мультимедиялық платформасында болатын маңызды фильм.

Сонымен қатар, отандық брендпен шығатын «Аламан» киберспорт турнирлерінің карантинде танымал болған сериясы эфирдегі көптеген көріністерді жинады және белсенді сұранысқа ие. Сонымен қатар, карантиндік шектеулердің кезінде абоненттер «Карантиндегі Жұлдыз» жобасындағы отандық әртістердің онлайн-концерттерін бағалады.

Amediateka-бұл ағындық платформа, әсіресе танымал, өйткені ол сериалдарды Америка Құрама Штаттарында премьерасымен бір уақытта көрсетеді, сонымен қатар субтитрі бар және орыс тілінде жүздеген сериалдар. Жазылушыларға концерттерді, студиядағы жазбаларды, ресейлік және шетелдік фильмдерді көруге болады. Айтпақшы, мазмұнды құрылғыға жүктеуге болады, бейне сурет пен дыбыстың жоғары сапасында қол жетімді.

Start – видеосервис, белгілі сүйер ресейлік кинематограф. Мұнда мазмұн тек орыс тілінде және өз студиясының эксклюзивті сериялары бар. Start-тің ең танымал жобалары - «бұрынғы», «ұсталғандар», «адамдарға қарағанда жақсы», «дауыл», «өмір сүрудің 257 себебі», «ойыннан тыс», «жақсы адам», «зауыт», «мәтін» және «Белгра қонақ үйі»,» тікелей Каха «фильмдері.

Megogo онлайн-кинотеатры керемет ерекше эффектілері бар танымал керемет фильмдерге назар аударады және пайдаланушыларды көптеген блокбастерлермен қуантады. Спорт бөлімі өте кең, бұл ресурсты көрермендердің үлкен тобына қызықты етеді. Megogo каталогында 77 мыңнан астам бейне бірлігі бар, оның ішінде 5 мыңнан астам көркем фильмдер мен сериалдар, 1,5 мыңнан астам мультфильмдер, 45 мыңға жуық телешоулар, концерттер мен музыкалық бейнелер, сондай-ақ 20 мыңнан астам жаңалықтар бағдарламалары бар.

Жоғарыда айтып өткендей, пандемия және одан кейінгі Қазақстандағы төтенше жағдай режимі, қатаң карантиндік және шектеу шаралары аз уақытта көрермендердің теледидарға деген қызығушылығының баяу, бірақ дұрыс төмендеуінің көп жылдық статистикасын кері қайтарды. Ағымдағы жылдың наурыз-сәуір айларында телеарналардың көруінің және аудиторияны қамтуының қарқынды өсуі байқалды. 2020 жылғы 27-31 наурыз және 10-13 сәуір аралығында Kantar TNS жүргізген Қазақстандағы Covid-19 Barometer зерттеуінің деректері бойынша «Жаңа репортердің» тікелей эфирінде таныстырған бұқаралық ақпарат құралдарының ұлттық арналары (ТВ жаңалықтары мен газеттер) коронавирус туралы ақпарат алудың ең сенімді көздері болып танылды (52,3%). Бұл ретте барлық онлайн-ресурстар мен ТВ (онлайн және офлайн), мессенджерлер мен әлеуметтік желілерді пайдалану белсенділігі айтарлықтай өсті. Карантин кезінде қазақстандық

арналардың жиынтық рейтингі 27% – ға, орташа тәуліктік қамту 8,2% - ға өсті [2].

Төтенше жағдай мен карантин кезеңінде аудиторияның өсуі шынымен болды. «Қазақстан» РТРК « АҚ сарапшылары төтенше жағдай кезінде «Qazaqstan» арнасының ресми сайты пайдаланушылар саны 80% - ға артқанын есептеді. «Balapan» сайты пайдаланушылар саны 335 мыңға дейін өсті, бірден 952% - ға өсті, ал YouTube-тағы осы арнаға жазылушылар саны 1 миллионнан асты. Карантиндік шектеулер кезеңінде (16 наурыздан 22 маусымға дейін) корпорацияның әлеуметтік желілердегі ресми аккаунттары аудиториясының рекордтық өсуі байқалды. Facebook және Instagram желілерінде өсім 30%, АЛ Telegram - да өсім 65% құрады.

«Қазақстан «РТРК» АҚ-ның барлық арналарының ақпарат берудегі орны әрдайым өзгермейді: ақпарат берудегі салмақтылық пен объективтілік. Мұндай стратегия елдегі төтенше жағдай кезінде де сақталды, кез-келген адам үшін ақпаратқа қол жеткізу әрқашан маңызды. Біз, әрине, қазақстандықтардың ақпаратқа деген жаңа, өсіп келе жатқан қажеттіліктеріне бағдарлана отырып, контентті бейімдедік. Эфирде одан да көп тікелей эфирлер пайда болды:» Ашық алаң»,» Ниет»,» Таңшолпан», оның ішінде мемлекеттік құрылымдардың брифингтерін тарату арқылы көрермендерге ақпаратты бірден алуға мүмкіндік беру өте маңызды болды. Бүкіл әлем үшін жаңа вирус туралы, оның ішінде шетелдік дәрігерлерден алынған кез келген өзекті ақпарат қазақ тіліне аударылып, әлеуметтік желілерге бейімделді. Яғни, бізде бар барлық ақпарат беру платформаларын қостық. Біз жеке гигиенаны, әлеуметтік қашықтықты, бетперде киюді, антисептиктерді қолдануды насихаттауды күшейттік, сақтық шаралары туралы әңгімелестік. Covid-110 алдын алу тақырыбында 19-дан астам бейнеролик түсірілді.

Стандартты хабар тарату торына өзгерістер енгізілді: олар ойын-сауық мазмұнын ақпараттың пайдасына азайтты. «Ашық алаң «бағдарламасы форматын толығымен өзгертті: күн сайын live режимінде вирустың таралуына байланысты барлық жаңалықтарды талқылады,» Арнайы жоба « арнайы жобалар топтамасын, skure-сұхбат форматында медициналық тақырыптағы хабарлар циклін дайындады. Жаңа «Теледәрігер» бағдарламасын іске қостық, оның басты кейіпкерлері телекөрермендердің сұрақтарына тікелей эфирде жауап берген тәжірибешілер болды. Біздің талдауымыз көрсеткендей, бұл бағдарлама шалғай елді мекендердің тұрғындары үшін ерекше өзекті болды. Себебі дәрігерлер вирустың алдын-алу және емдеу бойынша кеңес берді, жаңа аурудан айыққаннан кейінгі өмір туралы айтты.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Как в Казахстане планируют развивать свою OTT-платформу// <https://kursiv.kz/news/kursiv-guide/2021-10/kak-v-kazakhstane-planiruyut-razvivat-svoyu-ott-platformu>

2. Казахстанские телеканалы в период пандемии: информирование, успокоение, разоблачение?// <https://prdrive.kz/page15123690.html>
3. Интерактивное интернет телевидение в Казахстане// <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnoe-internet-televidenie-v-kazahstane> Мақалада Қазақстандағы телевизияның даму тарихы зерттеліп, телевизия нарығының қазіргі жағдайы талданады. Интернет желісінде хабар таратуға ерекше көңіл бөлінеді, интернет арқылы хабар таратуға көшудің артықшылықтары мен кемшіліктері қарастырылады. Теледидар мен интернетке қатысты өзекті мәселелерге назар аударылады.

ФОРМЫ, ВИДЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТРОЕНИЯ ПЕРФОРМАНСА

Саттыбаева С.Д., магистрант 1 курса специальности

«Театральная техника и оформление спектакля»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент

КазНУИ Могильная А.В.

Перформанс сформировался на рубеже 1960-1970 гг., его можно описать как поиск, приближенный к модернизму. Основоположителем перформанса является Джон Кейдж. Он первый, кто представил и обозначил перформанс как вид в представлении нетрадиционного характера под названием «4 минуты 33 секунды».

Перформанс характеризуют относительно как молодой вид искусства и явление, которое занимает место в социальной регуляции жизни общества. Художники-перформансисты, предполагают, что перформанс становится инструментом власти, а также открывает для современного общества новые возможности построения коммуникаций между автором и зрителем.

Общая характеристика перформанса заключается в том, что он является представлением. Перформанс, помогает вывести глубокий замысел без завершенного действия. Отличие перформанса от театрального искусства определяется многократными перевоплощениями ролей актеров, отсутствием конкретного сценария, существует связь между выступающими и зрителями. Перформативное искусство передает характер и идею в виде социальных элементов, рассматривает социальные проблемы, относится к авангардному искусству.

Если рассмотреть перформанс как образ и форму современного искусства, где художник принимает тот процесс, когда зритель является участником. Ключевое различие между современным и несовременным искусством заключается в смещении акцента с эстетической стороны на концепцию воспроизведения. Перформанс раскрывается как вид, как образ, который имеет разные направления. Перформанс можно классифицировать на концептуальный (классический) вид искусства и на его подвиды [1]. Из

подвидов перформанса, можно выделить пять основных направлений: перформанс – исполнение, ультраперформанс, интернет-перформанс, квест-перформанс, арт-перформанс. В перечисленных подвидах перформанса присутствует разнообразная смесь стилей и жанров (танцы, живопись, характер актерской игры, шоу), где художник вкладывает глубокий смысл, есть формы терапевтическо-психологического и образовательного характера [2].

Перформанс-исполнение представляет собой действие в виде выступления художника-организатора, или актера. Действие происходит в определенном месте и в определенное указанное время. К такой форме перформанса, можно отнести любую ситуацию, включающую в себя четыре базовых элемента, такие как: время, место, тело (представленного художника, или актера). В этом заключается отличие перформанс-исполнение от других подвидов перформанса. Перформанс Ива Кляйна «Прыжок в пустоту», проходящий в 1960 г. является примером данного подвида перформанса.



Рисунок 1 фотография 1 – Перформанс Ива Кляйна «Прыжок в пустоту», 1960 г.

Следующий подвид перформанса – ультраперформанс, который показывает непрерывное действие. Ультраперформанс – это новая форма современного искусства, в котором произведение составляет действие как эксперимент, который продолжает развитие представления. К примеру, «Каждый день мы ставим перед собой превосходящие задачи и теперь уже не боимся быть в чем-то неправыми – если это нам поможет совершать героические подвиги, то пусть так и будет», так высказывается об ультраперформансе Богомолов Ю. [3].



Рисунок 2 фотография 2 – Перформанс Марины Абрамович
«Балканское барокко», 1997 г.

В интернет-перформансе действие происходит в режиме онлайн, где с помощью видео-приборов транслируется представление, которое могут посмотреть зрители из разных стран. Например, на сайте проходил перформанс Шерил Донеган, где зритель мог заглянуть в любое время в ее мастерскую и увидеть то, как художница взаимодействует со своими рабочими инструментами.

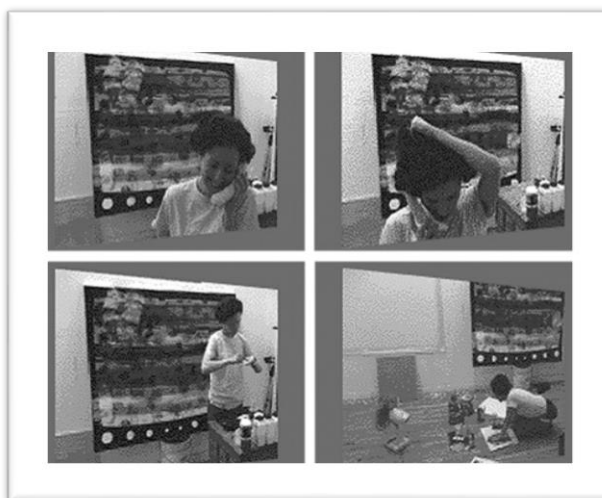


Рисунок 3 фотография 3 – Перформанс Шерил Донеган «Визит в мастерскую», 1997 г.

В предпоследнем виде квест-перформанс присутствуют декорации, эмоции, составленный сюжет. Квест-перформанс является театрализованным представлением, в котором действие происходит в виде игры, где роль исполняют сами зрители. Нанятые актеры взаимодействуют с участниками перформанса, а также помогают им пережить сильные эмоциональные впечатление и ощущение реальности происходящего события. В качестве

примера можно привести перформанс «Выстрел» Криса Бурдена, проходящий в 1974 году [3].

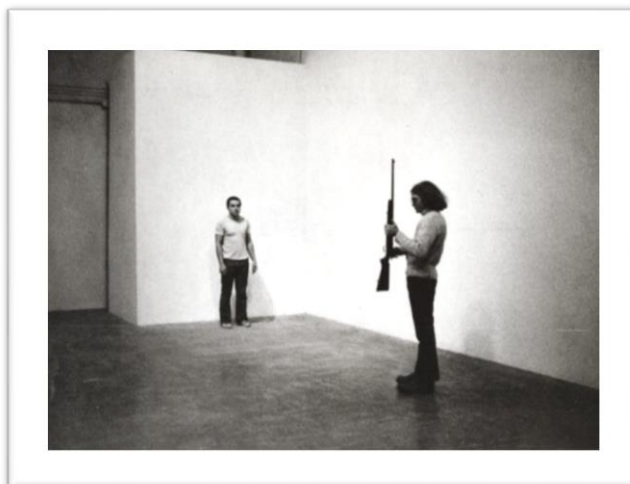


Рисунок 4 фотография 4 – Перформанс Криса Бурдена «Выстрел», 1974 г.

Арт-перформанс выступает как создание произведения искусства, где служит человеческое тело. Обычно, его называют народный перформанс. В основе которого, лежит массовое представление с привлечением большого количества зрителей в качестве участников. В основном, это могут быть шествия, демонстрации или другие совместные коллективные действия (флешмобы). Примером данного подвида является перформанс «Безымянная антропометрия» Ива Кляйна, 1960 году [4].



Рисунок 5 фотография 5 – Перформанс Ив Кляйна «Безымянная антропометрия», 1960 г.

Из перечисленных пяти перформансов, можно выбрать, к примеру два их подвида и разделить их на жанры, перечислить их элементы, присутствующие в представлении.

Например, перформанс-исполнение условно можно отнести к динамичному виду, т.к. он имеет достаточно яркое направление и больше проявляет энергии потраченной на исполнение, производит все в действие движения, происходящее в определенном пространстве. Динамика в перформансе отражает разнообразную гамму эмоций, связывает все с движением мысли и сопереживанием. Для передачи ощущения движения используют средства: распределение предметов в пространстве, контраст, ритм, чередование предметов с определенным действием. К такому динамичному виду перформанса относится любая ситуация, включающая в себя базовые элементы: место, время, тело, предметы, отношение художника к зрителю.

Интернет-перформанс относится ближе к статичному виду, ведь он не имеет действия или движения, т.к. развитие происходит абсолютно в замкнутом пространстве, которое можно только наблюдать, не допускается активное вмешательство (зритель не может принять процесс движения). Статичный перформанс имеет особые ассоциации у зрителя, он передает их через наблюдение предмета или устройства. Данному виду, характерны восприятия эмоций покоя, равновесия и гармонии.

На сегодняшний день, перформанс не просто является формой искусства, он характеризуется как молодой вид современного искусства, который был создан на основе других видов искусств, таких как: театр, музыка, литература. Он является инструментом для коммуникации, социальной регуляции в жизни общества. Данный вид искусства может создавать иллюзию реальности, которая существует в пространстве и времени, совместно проживаемую с исполнителем и зрителями. Перформанс, стал занимать значительное место среди других форм современного искусства, он начал стремительно набирать популярность в творчестве современных деятелей искусств. В своих перформансах, художники-перформансисты активно экспериментируют с предметами, различными материалами, воплощают свои творческие мысли в реальность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антонян М.А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01.– М., 2015. - 24 с.
2. Перформанс – провокационное искусство с глубоким смыслом [Электронный ресурс]: журнал Very important lot – Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/performans> (дата обращения: 30.07.2020)
3. Богомоллов Ю. Ultra-peformance marketing: как превратить Agile в цифры для ROI [Электронный ресурс]: журнал Vc.ru – Режим доступа: <https://vc.ru/u/513911-yuriy-bogomolov/224714-ultra-peformance-marketing-kak-prevratit-agile-v-cifry-dlya-roi> (дата обращения: 24.03.2021)

4. Петров А. Современные художники и современное искусство [Электронный ресурс]: журнал Contemporary-artists.ru. – Режим доступа: http://contemporary-artists.ru/Performance_artists.html (дата обращения: 30.02.2015).

ОСОБЕННОСТИ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ СВАДЕБНЫХ КОСТЮМОВ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Наурзалина С.С., магистрант 2 курса специальности «Дизайн»

Международный университет АСТАНА

*Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
АІU Асылханов Е. С.*

Ювелирные изделия у всех народов мира занимают важное место. Красота и элегантность свадебных костюмов во-многом определяется качеством ювелирного декора. Традиционно в казахской культуре особое внимание уделялось и уделяется свадебному наряду невест, где учитывались соответствия ювелирных изделий костюму и придерживались строгой композиции узорной графики в применении орнаментов. Это особенно актуализировалось в современное время в связи с особым вниманием к возможностям одежды как способу четкого маркера национальной идентичности.

Казахское народное ювелирное искусство занимает особое место в истории национальной культуры. Его истоки уходят в глубь столетий. Материалы многочисленных раскопок демонстрируют высокий художественный уровень древних мастеров. Их искусство сформировалось на основе древних традиций, путем взаимодействия и синтеза с лучшими образчиками ювелирного дела казахского народа. Именно ювелирные изделия и художественные предметы из металла сохранили и донесли до нас «язык» искусства древних жителей нашего региона. Их эстетические и технологические традиции продолжают на новом витке истории и казахское ювелирное искусство имеет большие перспективы развития.

Казахские украшения характеризуются большим разнообразием форм и вариантов. Эмоционально выразительные, отличающиеся ясной гармонией форм и декора, казахские украшения представляют собой яркую страницу народного творчества и являются источником безграничного вдохновения. В качестве материалов для изготовления ювелирных украшений использовались серебро, золото, драгоценные и полудрагоценные камни, такие как жемчуг, бирюза, рубин, сапфир, изумруд, бриллиант, сердолик, агат, коралл, перламутр и цветные стекла, смальта, паста. Драгоценные металлы казахские ювелиры покупали на базарах Средней Азии, Восточного Туркестана. Так же материал приобретался у татарских купцов. Часто ювелирные изделия изготавливались из китайских, русских, польских серебряных монет.

Художественная обработка металла у казахов имеет очень богатые исторические корни. В эпоху бронзы, то есть во II тыс. до н. э., возникает металлургическое производство. Зарождается технология обработки металла: литье,ковка; складывается основные композиционные приемы пластических решений металлических изделий, а также формируется набор ювелирных украшений (из бронзы, реже золота), превращающийся в дальнейшем в ансамбль. Появляются простейшие геометрические элементы орнаментального декора.

Эпоха раннего железа отмечена производством кричного железа, развитием звериного стиля, широким использованием драгоценных металлов, преимущественно золота, изобретением новых технологических приемов: гравировки, тиснения с низким рельефом, зерни, инкрустации, холодного золочения, а также введением в структуру изделий цветных камней.

В III–II вв. до н. э. – V в. н. э. звериный стиль сменяется на инкрустационный. Животные мотивы все еще присутствуют в образной структуре изделий, но они обогащаются растительными узорами и вставками из цветных камней: бирюзы, граната. Яркая полихромия стала ведущим признаком украшений этого периода. В III – V вв. в эпоху Великого переселения народов распространяется полихромный стиль, характеризующийся усилением декоративной роли вставок из камней и доминированием геометрических мотивов в формах и орнаменте.

Широкое территориальное распространение звериного и полихромного стилей, а также их морфологическое единство можно объяснить назначением этого вида искусства – в качестве маркера верховной власти. Одновременно утверждался определенный художественный стереотип декоративного изделия, в рамках которого ремесленники должны были производить металлическую продукцию на всех завоеванных территориях, что приводило к формированию устойчивых стилистических традиций. Стилизация форм, намеченная в сакский период, дошла до своего предела в древнетюркский период. Реалистических образов становится все меньше, и к зрелому средневековью они целиком подвергаются абстрагированию, превращаясь в орнамент, чему поспособствовало распространение ислама [1].

В зрелом средневековье на фоне расцвета транзитной торговли в металлопластике сформировался исламский стиль при сохранении каждым народом своих особенностей в искусстве. Своеобразие степных традиций художественного металла. Выражено в крупномасштабности форм и преобладании растительных, зооморфных мотивов, связанных с тюркской основой.

Особенности обработки металла у казахов заключается в отсутствии цехов, потому что такое производство было неприемлемо в условиях кочевого образа жизни. В этом факте отражено своеобразие казахской ремесленности, носящей синкретический характер. Разделение специализации у кузнецов, медников и ювелиров предполагало работу в

одиначку, передавая по наследству ремесленные навыки, а также инструментарий. В начале XX вв. индивидуализм начал замещаться универсализмом эти виды деятельности. Наиболее ярко художественная обработка металла проявилась в XIX – первой четверти XX вв. Далее произошел определенный спад ремесленной деятельности, хотя в некоторых местностях казахские ювелиры все еще занимались производством украшений, а кузнецы активно работали вплоть до 1960–х годов.

В современном ювелирном искусстве Казахстана наблюдается два основных направления: традиции, то есть использование устойчивых художественных приемов и форм и современный дизайн изделий. Но есть мастера, которые следуя традициям, создают неповторимые произведения ювелирного искусства, в которых обнаруживается совершенно иное прочтение традиционного изделия, а иногда и вовсе – иное искусство. Подобные примеры дают творчество С. Баширова, С. Рысбекова, С. Оразова. Б. Алибая, О. Омирова, А. Кадырбаева, К. Тасова, И. Рафикова. В техническом отношении именно такие мастера в полной мере и на высоком уровне сохраняют традиционное наследие, в случае аналоговой работы. К примеру, бережное отношение к традициям и понятиям «функция–форма» в народном искусстве проявляет художник из Кызылорды Б. Жакипов, изготовивший полный набор воинских доспехов. Своеобразно интерпретируют народные традиции и создают изделия уже фактически современного дизайна, но с пиететом к казахской этнической традиции А. Кумаров, Ш. Есентаев, Л. Шкляев, Сериккали. Артефакты истории стали стилевым направлением казахского современного искусства в целом, и наиболее интересно представлены в ювелирных А. Мукажанова, С. Рысбекова, С. Баширова, З. Юлдабаева и других мастеров. Используя петроглифику в композициях, они создают монументальные, камерные по звучанию произведения, фактически роднящие их со станковыми формами изобразительного искусства [2].

Расшифровка семантической стороны казахских национальных ювелирных украшений раскрывает целую систему мифопоэтического наследия. Смысловым значением наделена вся структура ювелирного украшения: форма, целиком или в деталях, используемый материал или орнамент. Помимо магически–религиозного значения, традиционные украшения содержат также функции имущественного, возрастного и территориального различий. Имущественная дифференциация отражалась, в основном, через используемый материал. Так как богатые люди могли себе позволить драгоценные камни при декорировании украшений. По количеству носимых украшений, исполнению комплекта ювелирных украшений в едином стиле, по сложности художественно–технического решения можно было судить о благосостоянии хозяина украшения.

Характер и количество украшений также соответствовали возрасту женщины. В первые годы жизни девочка носила простые по форме серьги и браслеты. С возрастом молодая девушка могла позволить себе более

нарядные ювелирные украшения. После замужества украшения женщины постепенно упрощались. Существовали украшения – знаки, символизирующие девичество, вступление в брак, по которым можно было понять замужем она или нет, и выявить примерный возраст обладательницы украшений.

Функция регионального различия проявляется в четкой локализации различных форм украшений. Местные стилевые особенности ювелирных изделий, ставшие традиционными и привычными для определенной группы населения, соответствовали этническим требованиям этого коллектива. Функция ареального различия тесно связана с этнической и зарождается на основе сформировавшейся художественной традицией.



Украшения Западного Казахстана отличаются своей массивностью, монументальностью, геометрическими формами. Во многих изделиях сохранился полихромный стиль, подобный гуннской эпохе. Также можно отметить, что украшения этого края отличаются простотой форм и сложной техникой. Величественность и торжественность свойственны массивным и одновременно строгим украшениям этого региона. Конструктивной основой декора подобных украшений полихромного стиля являются геометрические фигуры (овал, круг, треугольник, ромб, точки, кружки, S-образные знаки) крупных размеров:

ожерелье прямоугольной композиции доходит почти до пояса, массивные перстни закрывают всю кисть руки, широкие браслеты украшаются камнями больших размеров.

Тем не менее, такие крупные формы не воспринимаются громоздкими благодаря органичности декора. Плоскость изделий организуется и уравнивается выступающими на общем фоне крупными вставками из камней в оправе, которые являются своеобразными скульптурными орнаментальными лентами, усиливающими выразительность формы. Часто украшения опылялись золотом. Все это производит впечатление драгоценности всей фактуры изделия. Особую значимость в произведениях западных казахстанских ювелиров приобретают ни ценность материала, ни сложность форм и разнообразие технических приемов, а прежде всего, орнаментальный декор.



Черты полихромного стиля несут в себе украшения Южного Казахстана, для которых характерны многочастность композиций, удлиненные пропорции, обилие звенящих подвесок. Особый декоративный эффект придают изделиям золочение и разноцветные вставки из бирюзы, кораллов и цветного стекла. В Южном Казахстане доминирующим техническим направлением являлась разноцветная

эмаль, наносимая по литью, штамповке, чеканке, чаще по скани.

Ювелирные украшения Северного, Центрального и Восточного Казахстана имеют много сходства. Применяемые техники, используемые материалы, орнаменты довольно похожи. Исходным материалом служила преимущественно вальцованная сканная лента. Украшения могут быть как и цельнометаллические, так и составные. В Северном Казахстане среди украшений преобладают ажурные ювелирные украшения с чернью, со вставками разноцветных камней. Украшения богато декорировали вставками из сердолика, а на одежду пришивали подвески-обереги из сердоликов – акық. Разнообразные оттенки этого камня издавна снискали симпатию у казахских зергеров. Сердолик ценили и за его целебные свойства. По народным поверьям, этот камень приносил в дом счастье, оберегал семейный очаг и заряжал человека положительной энергией.

Ювелирные украшения Восточного Казахстана отличаются благородной простотой форм и сдержанностью декора, преобладали литые, штампованные, плоскостные украшения с тонким гравированным рисунком. В основном использовались техника штампа и тиснениях, встречалась и техника ажурной скани. Среди их характерных признаков выделяется скульптурность формы. Изделия объемны, имеют рельефный орнамент, сложные очертания. В объемно-пластическом решении уже заложено активное начало образного содержания изделия. В штампованных изделиях очертания контуров узоров более четкие, в тисненых – слегка расплывчатые. Теснённые изделия, как правило, имеют серебряную, бронзовую, железную, медную основы. В данной группе украшений отмечается большое разнообразие формообразующих орнаментальных решений.

Со временем в ювелирных изделиях стала преобладать декоративная сторона, их первоначальное логическое значение постепенно утрачивается. В украшениях доминируют эстетическая и праздничная функции [3]. Веками разрабатывались видоизменялись характер и композиционное соотношение набора украшений, в зависимости от ареальных различий складывается свой образный строй, но в целом его состав был единым для Казахстана. Ювелирные изделия широко применялись в украшении свадебных костюмов тем самым они выглядели в умелом сочетании орнаментальной графики весьма торжественно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ювелирное искусство. От средних веков до наших дней. – М: Колибри, 2019. – 525 с.
2. Казахские ювелирные изделия. – Алматы: Аруана, 2007. – 186 с.
3. Ювелирные изделия Востока. – С. – Петербург: Невский проспект, 2020. – 480 с.

СОЦИАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В КАЗАХСТАНЕ
Толегенова Д. Т., магистрант 2 курса специальности «Дизайн»
Международный университет АСТАНА
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
Асылханов Е. С.

Динамика современного ритма жизни и доминирующая роль визуальной культуры диктуют усиление позиций графического дизайна как способа коммуникации во всех сферах жизни человека. Одним из мощных современных медиаторов, связывающего разные уровни социума и визуальной информации, является дизайн. В настоящее время невозможно отделить деятельность графических и рекламных дизайнеров от социального дизайна, ибо – главное дизайнеры являются проектировщиками идеи, создателями содержательной части визуализации информации в диапазоне от экологических тем до защиты нравственности, социально уязвимых представителей социума и борьбы с табакокурением, алкоголизмом. Вся деятельность дизайнеров в социальном направлении формирует «социальный запрос: динамика развития социума диктует необходимость быстрого восприятия информации, закрепления узнаваемых образов в сознании людей, имеющих отношение к этой сфере, а также необходимость удобного пользования средой (создание навигации, инфографики и прочих элементов)» [1, с. 22].

В целом рекламный дизайн имеет множество направлений и видов: коммерческий, социальный и политический. Здесь мы затронем только проблемы социальной и гуманитарной рекламы. В настоящее время многие особенности социального дизайна и дизайнеров недостаточно изучены в ситуации, когда представители социального дизайна занимают одно из ведущих мест, они должны быть носителями гуманности и её защиты.

Графический дизайнер социальной рекламы – не просто иллюстратор или создатель компьютерных изображений, он, прежде, носитель смысловой части проблемы социальной жизни через убедительной визуальной контент с применением формообразования, функционального ряда и эстетики продукции социальной рекламы. Названные критерии определяют ключевые задачи деятельности социальных дизайнеров. Визуальная коммуникация включает совокупность функциональности процессов при помощи моделирования различных визуальных знаков и систем. В социальном контексте визуальная коммуникация выполняет координирующую, регулятивную, организационную функции. Графический дизайн в этом случае отвечает за эстетический и за функциональный аспекты (простота восприятия, наглядность, узнаваемость).

Социальная реклама имеет место во всех странах мира. Основной задачей социального дизайна является изменение мировоззрения

населения по конкретным социальным проблемам, в перспективе формирования новых социальных ценностей: забота о старшем поколении, защита детей и социально уязвимых представителей общества, содействие принятию неотложных мер в других остросоциальных проблемах.

Известные дизайнеры еще в 70-х годах 20 века обратили внимание на концепцию В. Папенка о защите природы, где дизайнеры должны играть один из главенствующих положений. Данная теория основывается не только в использовании экологически чистых материалов при проектировании и создании дизайн продуктов. В. Папенек выдвигал теории в создании очень качественных функциональных и эргономически проработанных дизайн-изделий, способствующих формированию нравственного отношения к окружающей среде при наличии красоты и удобства в эксплуатации. Данные критерии актуальны для продуктов промышленного дизайна, так дизайна архитектурной среды, ландшафтного дизайна и других видов дизайна.

Ведущие дизайнеры мирового масштаба особо обращают внимание на проблемы социального дизайна в связи с необходимостью опоры на общечеловеческие ценности и содействия улучшению принципов доступности для потребителей, улучшению качества услуг и товаров. Яркий представитель топ-дизайнеров мира Филипп Старк с блеском решает вопросы эмоционального взаимодействия с потребителем. Он превращает обычные бытовые предметы в образные и метафорические объекты. Диапазон проектной деятельности маэстро широк: он проектировал зубные щетки «Флуокарил», бутылки для минеральной воды «Гласье» и макаронные изделия «Пандзани», кухонные приборы «Алесси» и уличные фонари «Деко», дверные ручки и хрустальные вазы, а также общественные интерьеры в крупнейших мегаполисах мира. Когда Филиппа Старка пригласили представители фирмы «Томсон», консультировать по вопросам улучшения проектируемых дизайн продукции организации, он считал, что главное при проектировании адресовать конкретному представителю своего близкого, чтобы им было приятно, чтобы им было удобно, чтобы они были довольны эстетикой проектируемых изделий, продукции оборудования. Во всем он культивировал человеческие ценности – все должно быть направлено для улучшения качества жизни людей.

В настоящее время графический и рекламный дизайн социального направления ориентирован не на коммерческие объекты. Известный исследователь социального дизайна Л. Н. Федотова отмечает: «Социальная реклама должна иметь положительные содержания, конкретно должны показать добрые идеи» [2, с. 5]. В казахстанском дизайне социальный, графический и рекламный дизайн развивается. Однако, пока темп развития желает оставаться к лучшему. В социальном дизайне Казахстана имеются

тенденции такие как: искусство, экология, история, здравоохранение и спорт.

В своем творчестве дизайнеры нашей республики в последнее время обращают большое внимание социальному плакату, социальному графическому и рекламному дизайну. В качестве примера можно остановиться на творчестве социального рекламного дизайна выпускника кафедры издательско-редакторского и дизайнерского искусства КазНУ им. аль-Фараби Каната Сарлыбаева. Его социальные графические плакаты и социальные графические дизайн-произведения посвящены борьбе с наркоманией среди молодежи и с табакокурением. Так же очень хорошо в своем творчестве раскрывает тему нравственности, особенно среди подрастающего поколения прекрасной половины человечества.

Дизайн социальных произведений Каната Сарлыбаева в области графического и рекламного дизайна очень широк. Он активный участник как республиканских, так и международных выставок. Так же дизайнер достаточно часто проводит выставки в молодежной аудитории. В частности, отметим, что тема социального направления активно раскрыта в его персональных выставках, которые прошли в стенах колледжа декоративно-прикладного искусства им. У. Тансыкпаева, и в Казахском национальном университете им. аль-Фараби. Работы дизайнер, выставленные в международной выставке в г. Алматы в 2021 году, отличались социальной направленностью и получили высокую оценку специалистов.

Александр Садуакасов – автор более 400 графических разработок, внедренных в производство (логотипы, эмблемы, торговые марки, этикетки). Дизайнер сотрудничает с компаниями, которые выпускают экологически чистые продукты питания и напитки как в Казахстане, так и далеко за его пределами («Juisy», «Palma», «Айналайын», «DA-DA», молоко, йогурты). Хотелось бы особо отметить в творчестве дизайнера эмблемы, международного конкурса современной музыки «Азия даусы», международной выставки «ASIA MUSIC SHOW 97», «Жас қанат» и ряда других конкурсов.

Эмблема Международного конкурса современной музыки «Азия даусы» – продукт социального направления графическом и рекламном дизайне. Эмблема приобщает представителей социума к эстетике музыкального искусства на основе и в альянсе пиктограмм древнего искусства как фундамента древнейшего изобразительного творчества с современными жителями Казахстана. Так же к разряду социальной рекламной продукции относится брендбук состоящий из афиши, буклетов и рекламных плакатов, постеров, посвященных 20-летию Казахстанского союза дизайнеров. Композиционно всё выстроено с умелым применением нескольких рисунков палеолитического периода из урочища Тамғалы тас на территории Казахстана. Здесь умело сочетается линейно – изобразительный язык, цветоколеристика и композиции с наскальными

рисунками. Рисунок человека на колеснице, запряженной двумя лошадьми, отвечает всем требованиям современного дизайна, подчеркивая функциональность транспортных средств во все времена, эргономику и, конечно, художественность. Одновременно видим решенных нескольких социальных задач. Во-первых, современный дизайн стремится внедрить в массы понимание данного вида творческой деятельности; во-вторых, творчество дизайнеров питают древнейшие артефакты.

В творчестве дизайнера Александра Садуакасова брендбук, созданный в 2019 году, с афишей, логотипом и другими аксессуарами рекламного искусства, имеют явно выраженное социальное направление. Дизайнером совершенно обоснованно использованы образы великих ученых и творцов аль – Фараби и Абая Кунанбаева. Социальная значимость данного проекта заключается в том, что здесь наблюдается связь всех поколений вне времени, главная идея – добрые традиции великих деятелей Великой степи нужны и востребованы в настоящее время.

Социальная тематика содержится в логотипе форума художников Казахстана «Искусство против кризиса», она вселяет надежду в преодолении сложностей и вселения оптимизма. Социальный посыл имеется в бренде выставки «Евразия. От Волги до Иртыша. Образы современности», где творчество казахстанских художников в широком диапазоне стилей, техник, трактовок. Посвященный воспитанию патриотизма брендбук выставки изобразительного и декоративно – прикладного искусства посвященной 20 – летию Независимости Казахстана «Мой Казахстан».

В XXI в. визуальные коммуникации становятся общественной функцией. Изучение природы и специализация художественного языка визуальной информации осуществляется в сфере дизайна. Социально–графический дизайн в Казахстане начинает приобретать свой этнический колорит, содействовать нравственно – патриотическому, экологическому воспитанию и решению социальных вопросов общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Татаринцева И. В., Постникова Н. А. Визуально-графическая коммуникация образовательного дизайна в социально-культурном контексте // Социально-экономические явления и процессы. 2020. Т. 15. № 1 (108). С. 21-29.
2. Федотова Л. Н. Социология рекламной деятельности: Учеб. пособие. – [Электр. ресурс]. Режим доступа: ocioline.ru/files/5/50/fedotova_-_sociologiya_reklamnoy_deyatelnosti.pdf (Дата обращения 12.03. 2022).

ПРОБЛЕМЫ ДИСТРИБЬЮЦИИ КАЗАХСТАНСКИХ ФИЛЬМОВ НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОРЫНКЕ

***Мұрзатов А.А., магистрант 2 курса специальности «Режиссура,
продюсирование кино и ТВ»***

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор PhD, доцент КазНАИ им.Т.Жургенова
Айдар А.М.***

Кинопрокат и кинодистрибуция – понятия разные, но связанные и идущие бок о бок друг с другом. Кинодистрибутор – компания или лицо, занимающееся распространением фильма на первичном и вторичном рынках, т.е. поставкой кинокартин кинопрокатчикам, DVD копий фильма розничным сетям, а также маркетингом фильма.

Кинопрокатчик – лицо или компания, непосредственно ответственное за показ кинокартин по договору с дистрибутором.

Развитие современного рынка кинодистрибуции и кинопроката в Республике Казахстан началось в конце девяностых годов XX века, когда в стране начали появляться первые коммерческие кинотеатры нового типа, с многоканальным звуком, современными киноэкранами, а также количеством залов, превышающих одну единицу. Единственным отечественным кинотеатром, работавшим на территории всей Республики и не закрывавшимся в течение девяностых годов был однозальный кинотеатр «Сары-Арка», находившийся в г. Алматы. В 1999 году после полной реконструкции иностранной компанией "Cine Project Kinodesing & A/V Technik" был открыт кинотеатр нового типа, «Искра», двухзальный, оборудованный системой звука Dolby Digital и экранами Ernemann. С этого момента началось развитие кинотеатральных сетей в Республике Казахстан, а также полноценной коммерческой дистрибуции отечественных и зарубежных фильмов на территории страны.

В целом развитие кинопроката в стране можно разделить на три важных этапа, растянувшихся практически на 20 лет:

1 этап – становление рынка (1999-2004 гг.). Появление первых кинотеатров, в целом зарождение бизнеса по кинопрокату. В этот период практически нет разделения на прокатчиков и дистрибуторов, поскольку первые как правило сами ими и являлись. Наблюдалась сильная конкуренция между существующими сетями – «Отау Синема» и «Арман», каждая имели свой набор договоров с российскими дистрибуторами голливудских «мейджоров» и эксклюзивно показывали исключительно те картины, на которые имели права.

2 этап – промежуточный, расширение рынка (2005-2010 гг.). Появляются новые киосети, снижается конкуренция в плане репертуара. Российские компании-дистрибуторы выходят на рынок, диверсифицируются репертуарные сетки, снижается конкуренция в плане

эксклюзивности тех или иных сетей на прокат фильмов от студий-«мейджоров».

3 этап – современный (2010-н.в.). Появление новых местных дистрибьюторов на рынке. Украинско-казахстанская компания «Интерфильм Дистрибьюшн» («Сулпак») получает в свои руки пакеты «Universal», «Paramount», «Warner Bros.», «Меломан» получает права на дистрибьюцию «Disney» и «Sony». Количество кинотеатров достигает исторического максимума. В 2010 году киностудия «Казахфильм» создает свой собственный прокатный отдел, занимающийся продвижением отечественного кино в прокат.

Как можно заметить, с тех давних пор и по 2020 год казахстанская индустрия кинопроката находилась в стадии интенсивного развития: открывались новые кинотеатральные сети, создавались новые цепочки взаимосвязей между прокатчиками и дистрибьюторами, как зарубежными, так и отечественными, увеличивалась, хоть и незначительно, доля отечественных фильмов в вещательных сетях кинотеатров.

В качестве ориентира для исследования рынка кинопроката в Казахстане были использованы частные аналитические отчеты организации Nevafilm Research от 2012-2013 гг. [1], 2017-2018 гг. [2], 2018-2019 гг. [3], опубликованные в издании «Синемаскоп» в разные годы. Данные отчеты суммируют сразу огромное количество данных из разных источников, весьма полезных для проводимой исследовательской работы, и в лаконичном виде предоставляют диверсифицированную информативную базу. Используются в том числе: данные официальной статистики (Министерство национальной экономики Республики Казахстан, Национальный банк Казахстана, Комитет по статистике Министерства национальной экономики РК), статистические данные по посещаемости и кассовым сборам кинотеатров (Европейская аудиовизуальная обсерватория, Кинобизнес сегодня, Бюллетень кинопрокатчика, comScore); интервью с представителями дистрибьюторов, операторов сетей, продюсеров.

Значимым также для исследования является другое исследование: «Экономикс казахстанского кино: что влияет на сборы и рейтинги фильмов» [4], выявляющие причины и закономерности успеха или неуспеха тех или иных отечественных фильмов в кинопрокате, тенденции в подходе к созданию нового кино, успех у зрителя, заинтересованность сетей прокатчиков в их показе, финансовые показатели фильмов.

Общую картину ситуации с прокатом отечественного кино в разнообразных деталях добавляют также различные авторские статьи и интервью с деятелями киноискусства и кинобизнеса Казахстана, опубликованные в печатных и интернет-изданиях [5] [6] [7] [8] [9] [11]. В силу малой исследованности темы данной статьи различные обрывки информации, опубликованные в печатных и интернет-изданиях

представляют из себя ценные «инсайды» от непосредственно работающих в исследуемой сфере профессионалов.

Важную информацию по финансовым и статистическим показателям дают также государственные источники, в том числе аудиторское заключение МКС РК от 2020 года [12] и данные о деятельности организаций, осуществляющих кинопоказ от Бюро национальной статистики Агентства по стратегическому планированию и реформам Республики Казахстан [13].

Согласно данным аудиторского заключения МКС РК от января 2020 года, суммирующем показатели «экономичности» за прошедшее десятилетие (2010-е годы), из 325 отснятых на базе АО «Казахфильм» фильмов не выпущено в прокат 185. Затраты на производство невыпущенных картин составили 19 млрд. тенге. Затраты на производство 161 выпущенного в прокат фильма составили 42,9 млрд. тенге, доходность от проката при этом составила 697,6 млн. тенге (1,6%). Данные показатели свидетельствуют о наличии огромных системных проблем, связанных как с производством, так и с дистрибьюцией отечественных кинофильмов на большом количестве уровней: от художественных решений при постановке фильмов до административных и бюрократических заморочек при их распространении.

Если взять за условную точку отсчета для понимания ситуации с распространением отечественного кино создание прокатного отдела «Казахфильма» – 2010 год – то можно выявить несколько как позитивных, так и негативных тенденций.

Во-первых, доля отечественного кино в прокате с начала и до конца десятилетия несомненно, хоть и незначительно, выросла. В 2012-м году отечественные фильмы составляли 5% (или 14 кинокартин) от рынка, а в 2017-м – 14% (согласно данным Комитета по статистике Министерства национальной экономики РК). Это однозначно хорошая тенденция, свидетельствующая об увеличении темпов производства фильмов в стране и возросшей заинтересованности прокатчиков в их наличии в сетках показов.

Во-вторых, увеличились и кассовые сборы отечественных кинокартин. От примерно 688,7 млн. тенге в 2012 до 3,3 млрд тенге в 2019. Тенденция, опять же, хорошая, она свидетельствует о возросшем зрительском интересе к отечественному кинематографу. Зритель хочет видеть казахстанские фильмы в прокате и готов платить за их просмотр в кинотеатре.

Общее количество выпусков в отечественном прокате в 2018 году показало рост и составило 389 (подсчеты были проведены научным изданием «Бюллетень кинопрокатчика»). В целом в республиканском прокате было 417 кинокартин.



Рисунок 1 – Количество фильмов в прокате
 Источник: Бюллетень кинопрокатчика comScore, Неафильм Research

В соответствии с результатами проведенной оценки, общее количество посещений казахстанских кинотеатров в период 2018-2019 годы было почти одинаковым – 15,6 и 15,5 млн. Один житель Казахстана приблизительно посещает кинотеатры реже по сравнению с жителем России – 0,85 раза в 2019 году (в РФ – 1,37), что объясняется пониженной проходимостью современных казахстанских кинотеатров.



Рисунок 2 – Посещения (млн) и кинопотребления (раз в год на человека) в РК

Источник: Бюллетень кинопрокатчика, Комитет по статистике Министерства национальной экономики РК

Кассовые сборы в 2018 году составили 16 миллиардов тенге, а в 2019 показали рост до 16,4 миллиардов, то есть рост составил 1,7%; в то время как

в долларовом исчислении в прошлом году прослеживается падение на 4% с 49,5 млн. до 47,5 млн долл.

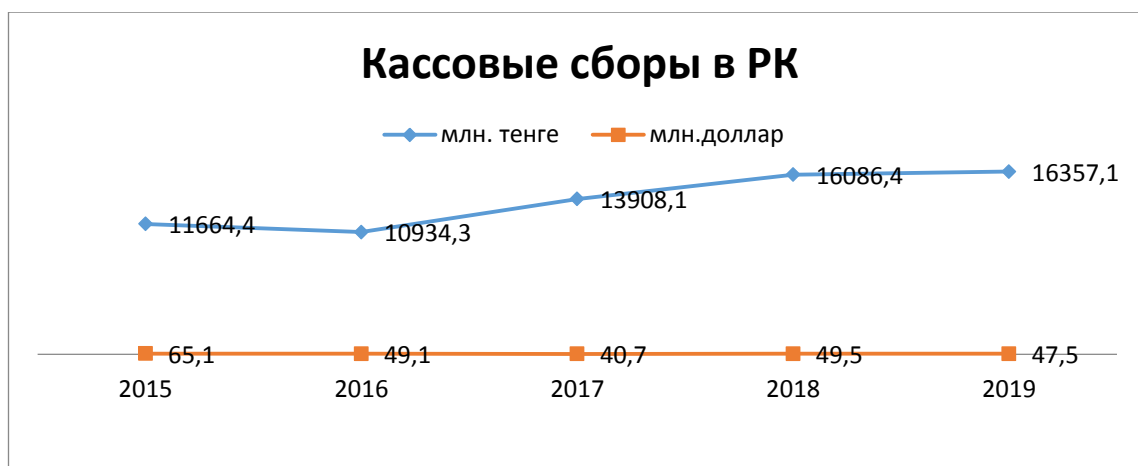


Рисунок 3 – Кассовые сборы в Казахстане
 Источник: Бюллетень кинопрокатчика, Комитет по статистике
 Министерства национальной экономики РК

Стоимость билета в кинозал в номинальном и действительном измерении подвергается небольшим изменениям (+2,3% и -3,7% соответственно).

После определенного падения в выпуске казахстанских фильмов в 2018 году, в 2019 отечественные создатели кино смогли восстановить упущенное и создать большое число кинокартин с интересным сюжетом (46, включая две копродукции – с Францией и Киргизией). В совокупности в кинопрокате числилось 51 фильм, выпущенный на территории РК.



Рисунок 4 – Казахстанские фильмы, представленные в кинопрокате
 Источник: Бюллетень кинопрокатчика, Комитет по статистике
 Министерства национальной экономики РК

Две казахстанские кинокартины были включены в список самых кассовых фильмов 2018 года: «Бизнес по-казахски в Америке» (снятый «KAZTELEPRODUCT») занял третье место; «Улы дала комедиясы» (студия «Т. Томирис») – пятое. Третий по популярности отечественный продукт в киноиндустрии «Гудбай, мой бай» студии «Большая восьмерка» занял 13 позицию в общереспубликанском рейтинге. Все три фильма имеют комедийный жанр.

Также повышение наблюдается в удельной доле казахстанских фильмов в отечественном прокате. Невзирая на то, что статистика собранных средств и уровня посещаемости отечественных кино продуктов, как и прежде, в основном не раскрывается их создателями. Используемый способ оценивания предоставил возможность стать ближе к итогу, который закрепляется Комитетом по статистике МНЭ РК. По результатам 2019 года казахстанские фильмы были просмотрены выше 20%-ов аудитории. Конечные итоги отечественных создателей фильмов повысились за годовой период в 1,5 раза – до 3,1 млн проданных билетов и 3,3 млрд тенге выручки.

С начала 2019 года в стране получил юридическую силу Закон РК №212-VI от 03.01.2019 «О кинематографии», в который были внедрены правила о предоставлении субсидии с государственной казны на платной и бесплатной основе зарубежному юридическому субъекту, предусматривающей возмещение до 30 процентов цены работ, товаров и услуг, касающихся выпуска фильма в РК. Данная правовая норма будет функционировать до конца 2025 года и подразумевает казенного поощрения зарубежных съемочных сообществ, которые приезжают в государство.

Кинопоказ

По информации на 1 января 2019 года, в РК имелось 314 кинозалов в 85 кинотеатрах, функционирующих на коммерческой основе. К середине этого года общее число кинозалов увеличилось на 24, то есть составило 338, а число кинотеатров выросло на 6 единиц. Удельная доля 3D-залов, которая составляла в начале года 62%, к июлю этого же года уменьшилась до 59%.

В целом киносеть Казахстана увеличилась на 4% по совокупному числу кинозалов - после рекордного 11%-ого роста в 2017. В первые полгода 2019 года прирост образовал 7,6% – налицо факт возмещения темпов повышения рынка.

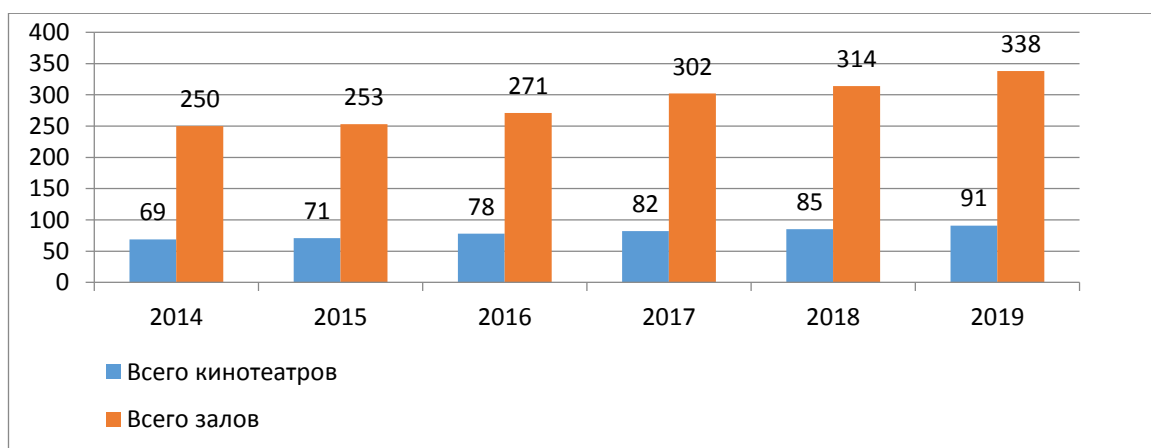


Рисунок 5 – Количество кинотеатров и кинозалов в РК

Источник: Бюллетень кинопрокатчика, Комитет по статистике
Министерства национальной экономики РК

К середине 2019 года лидеру казахстанской киноиндустрии удалось улучшить собственное положение: «Kinopark» руководит 22% залов. Быстрыми темпами развивается и сеть «Kinoplexx»: с 10%-ми кинорынка он опередила «Арман», повысив количество киноэкранов приблизительно в два раза.

Однако в данной статистике есть вещи, которые невозможно проигнорировать. Если в 2012-м году самым кассовым фильмом в Казахстане был, несмотря на это, не окупивший себя «Жаужурек Мын Бала», спонсированный государством и снятый силами киностудии «Казахфильм», то уже в 2018-м году лидером проката среди отечественных фильмов был «Бизнес по-казахски в Америке», фильм, снятый полностью на частные деньги и окупившийся в несколько раз. Бюджет «Жаужурек Мын Бала» составил 11,2 млн долларов при сборах в 2,8 млн долларов. Бюджет «Бизнеса по-казахски в Америке» составил 262,5 тыс долларов при сборах в 1,8 млн долларов. Исследование «Экономика казахстанского кино» приводит собственноручно собранную авторами таблицу из топ-10 самых кассовых казахстанских фильмов.

Таблица 2 - Топ-10 самых кассовых казахстанских фильмов.

Название фильма	Кассовые сборы, долл. США	Бюджет, долл. США	Кассовые сборы/бюджет (соотношение)	Форма финансирования
Ирония любви	5 150 616	2 360 000	2,2	Государственная (копродукция)
Кочевник	4 066 500	52 800	0,1	Государственная

		000		
Жаужуре к Мын Бала	2 800 000	11 200 000	0,3	Государственная
Бизнес по- казахски в Африке	2 307 905	463 500	5,0	Частная
Бизнес по- казахски в Америке	1 871 319	262 500	7,1	Частная
Аким	1 524 785	158 328	9,6	Частная
Брат или брак 2	1 502 974	-		Частная
Рэкетир	1 488 000	992 000	1,5	Частная
Брат или Брак	1 464 008	-		Частная
Тюльпан	1 368 539	2 538 000	0,5	Государственная

При дополнении данной таблицы еще одним столбиком, сообщающим форму финансирования той или иной картины и если исключить фильм «Ирония любви» из данной выборки в силу двух причин: копродукции с другой страной и факта того, что большая часть сборов пришлась на российскую, а не казахстанскую аудиторию, то видно, что все фильмы из этого списка, снятые на государственные деньги, не просто не окупились, а ушли в очень глубокий убыток.

И здесь, с учетом всей вышеприведенной информации, можно уже говорить о самой главной проблеме взаимоотношений казахстанской киноиндустрии со зрителем. Зритель однозначно показывает, что он заинтересован в отечественных фильмах, он готов платить, смотреть, и рекомендовать эти фильмы. И это все опровергает в первую очередь заявления наших чиновников от культуры о том, что проблема лежит именно в зрителе, его «незаинтересованности» и «малочисленности» в силу низкой распространенности кинотеатров и малого числа населения, вкупе с низкой потребительной способностью. Вышеперечисленные данные указывают скорее на другое: на абсолютно неидеальную систему подхода к финансированию и созданию фильмов, отсутствию работы в направлении Research&Development и неспособность учиться на своих ошибках.

Из года в год государство тратит огромные суммы на поддержку отечественной кинематографии: как на содержание студии «Казахфильм», так и на производство фильмов. Согласно данным аудита Государственного центра поддержки национального кино, размер

государственной поддержки за 2020 год составил 3,4 млрд. тенге. Это деньги, выделенные на кинопроекты, претендующие на признание их национальными фильмами. Конечно, хоть государство и пытается выровнять эту ситуацию «Законом о кино» и вновь созданной системой питчинга проектов, реальных доходов от проката фильмов не наблюдается. В той же аудиторской отчетности ГЦПНК доходы от проката составляют всего 19 млн. тенге.

Проблема однозначно комплексная. В Казахстане действительно не самое большое количество кинотеатров на душу населения, и на самом деле не лучшая демографическая ситуация. Однако пример частных малобюджетных и окупаемых фильмов говорит о том, что «частники» куда лучше государства преуспели в нахождении формулы кассового по отечественным меркам фильма. Конечно, можно говорить о влиянии жанра комедия, но исследование «Экономика казахстанского кино» данную гипотезу не подтверждает. Здесь скорее можно говорить о нежелании государственной системы кино адаптироваться под настоящие реалии казахстанского кинорынка. Опыт частных кинопроизводителей показывает, что лучше всего окупаются картины, снятые на бюджет, не превышающий 500 тыс. долларов, эксплуатирующие в комедином ключе национальные менталитет и традиции. Данная формула прочно закрепилась в казахстанской киноиндустрии в последние несколько лет, однако, как доказывают исследования, не является единственно доступной и перспективной. Это всего лишь единственный и самый легкий из доступных отечественным кинематографистам путей, а формула поддается изменению, пусть и методом проб и ошибок. Фильм «Рэкетиры» реж. Акана Сатаева еще в 2007 году доказал, что отечественный зритель может заинтересоваться не только фильмом комедийного жанра.

После обретения независимости количество киностудий в Казахстане значительно возросло. Пока государство только вставало на ноги, эта сфера искусства ни на периферии, ни на передовой. Самым большим препятствием для выхода произведений в свет стали потери киностудий. После того, как частные киностудии не смогли обеспечить себя средствами, была оказана финансовая помощь со стороны государства. В результате этой поддержки киностудии, предлагающие только авторские фильмы, смогли снять фильмы разных жанров. После этого государство и киностудии заключили специальный контракт и оказали существенную поддержку развитию кинопроизводства [14].

Исторические и биографические фильмы. Переход к новому перелому стал очевидным в этой области искусства. О состоянии казахской степи в двадцатом веке вышли такие фильмы, как «Аманай мен Заманай», «Жеруык», «Жат», «Аманат», «Путь Лидера». Но можно сказать, что фильм «Дорога» – одно из отечественных произведений, в масштабах которого в полной мере вписывается век. Главные герои здесь – Мать и ребенок. Значит, Мать-Родина, Отчизна, родная земля. Ребенок – ангел,

народ, казах. В произведении рассказывается о казахском народе, любящем свою родную землю, через образ Ильи, спешащего к матери. У обоих в голове судьба переплетается и описывается параллельно. От этого нетрудно проследить портрет целой эпохи [15].

В целом в казахском киноискусстве увеличилось количество произведений, основанных на такой истории. Коллекцию фильмов, вышедших с 2000 года, составляют фильмы: «кочевники», «Сардар», «Жау жүрек мың бала», «Алмас қылыш», «Кейкі батыр», «Тар заман». В основном пропаганда исторических личностей через этот вид искусства очень важна. Ведь решающую роль в познавательном плане играет судьба избранных личностей, их жизненный путь. В мировой практике это направление используется для поднятия престижа той или иной нации. Каждая нация ценится своими великими личностями, которые сделали исторические шаги. Об этом свидетельствует фильм «Разрывая замкнутый круг», иллюстрирующий один из жизненных этапов главы государства в биографическом направлении. Когда власть исходит от Творца, то здесь мы ясно видим тайну превращения откровения в истину. Главное кредо этого произведения – мир может услышать биение большого сердца. Следовательно, этот фильм является показателем этого [16].

Новая волна и кинофестиваль. В последние годы особенно отличилась новая волна молодых режиссеров, представляющих одно поколение. После фильма Э. Байгазина «Асланның сабақтары», завоевавшего около 25 призов от МКФ, в 2014 году фильм А.Ержанова «Хозяева» смело вышел на мировую арену и получил признание. Хотелось бы отметить особенность фильма «Хозяева», получившего Гран-при МКФ в Ливане и «азиатский Оскар», проводившего специальный внеконкурсный показ на Каннском кинофестивале. Здесь рассказывается о давлении, острых социальных проблемах в обществе, бесперспективности, родственных отношениях, борьбе за имущество, грабежах, невыполнимых обещаниях, предательстве. То есть это – острая критика социума, привыкшего к самообману и навязчивости. Такие сложные мотивы в произведении-мировоззрение, внутреннее состояние, творческая диагностика автора фильма. Здесь зрителю будет предложено ответить на вопрос: "чья права преобладают?", "Кто тогда хозяин?". Это новое поколение режиссера Ермека Турсунова, отличившихся за это время своей активностью. До сегодняшнего дня он не хотел писать сценарии многих фильмов. В том числе режиссером и сценаристом фильмов «Жат», «Шал», «Кемпір», «Кенже» и др. Его комедия «Кемпір» на тему стариков продвигает их усилия в позитивном направлении. Очевидно, что акцент сделан на комедийных мотивах с целью развлечения населения. В атмосфере произведения чистота: деревенская жизнь, шутки среди стариков и т.д. здесь заложена традиция жизни современного человека.

В фильме А. Бисембина «Үшеудің тойы», снятом в этом жанре, было акцентировано внимание на современной картине Национального

обрядового искусства казахской общины, ведущей праздный образ жизни. Здесь девушка пыталась показать ритуалы побега, погони, сватовства, снохи, помилования. Самое удачное, близкое к искренности, зрелище, вызывающее особый смех – это интерес составления списка гостей в предпраздничной подготовке. Режиссеру, глубоко понимающему свойства общенационального ритуала, есть возможность создавать фильмы с особым колоритом. Даже фильмы, раскрывающие полный облик такого застолья, – одна из самых востребованных тем на сегодняшний день [17].

В последние годы отрасль кинопроизводства отличается всесторонним развитием жанрового кино. Увеличились возможности проката фильмов коммерческой направленности. Фильм С. Мурзалиновой-Яковлевой "Фейк береги себя" рассказывает о влиянии виртуального мира на человеческие отношения сегодня. Представитель отечественного киноискусства Е. Ракишев также снял одноименный фильм «М-агент». Главной особенностью режиссера-любителя является то, что он может смело передавать игру и передавать свои фильмы публике. С помощью фильма «М-агент» он хотел передать свои мысли молодым людям. Также Е. Ракишев умеет находить ключ к непроизвольному плачу своего зрителя. Сам финал может сказать сердечному зрителю в этом фильме, много важных мыслей. В этой связи можно особо отметить фильм Акана Сатаева «Районы». Естественность уличного слэнга, характерная для сценариста Т. Жаксылыкова, юмор «ребят» привлекателен. Культура, присущая режиссеру А. Сатаеву, и способность открывать таланты новых актеров уникальны. Понятна и тенденция работы камеры постоянного оператора Акана Сатаева Хасана Кыдралиева. После триумфа Эмануэля Любецкого, получившего Оскар три года подряд, ни в коем случае не удивишься, увидев операторскую работу, которая не прерывает события – сцены в фильме «Районы». В целом, А. Сатаев в очередной раз доказал, что идея снятых им фильмов будет актуальна, сколько бы времени ни прошло [18].

Позже в казахское кино пришли очень модные фильмы европейского образца. Это отразилось в фильмах К. Орынбекова «Грабеж по-казахски», А. Баталова «Заговор Оберона», М. Кунаровой «Охота за призраками». Конечно, для развития национального киноискусства необходимо создавать и смотреть копии. Ведь известно, что удивительные идеи века – редкость. Использование в них съемочной техники и удивительных трюков, отражение современных бытовых достижений перешло на высокий уровень. Эти фильмы свидетельствовали о неплохом опыте создания казахского контента в форме голливудских фильмов. В основном творческо-художественный поиск помогает найти свою внешность. Можно сказать, что отечественные актеры тоже вышли на новый уровень. К примеру, можно привести Баян Алагузову, Нуртаса Адамбая, Нурлана Коянбаева. Их фильмы «Ғашық жүрек», «Ғашық жүрек – 2», «Осторожна корова», «Махаббатым жүрегімде», «Тракторшының махаббаты», «Баян сұлу», «Сиситай», «Я Пышка» завоевали любовь среди казахстанцев. Продюсер

Н. Адамбай, чьи фильмы пользуются значительным авторитетом среди молодежи, известен широкой публике благодаря фильму «Келинка Сабина», выпущенному в 2014 году. А начав свое творчество с «Клуба веселых находчивых», Н. Коянбаев начал с первого фильма "Бизнес по казахски" и продолжил развивать этот фильм. В настоящее время он внес свой вклад в развитие казахского киноискусства. Мы считаем, что фильмы, перечисленные выше, являются большим достижением в модернизации комедийного жанра в нашем кинопроизводстве.

В 2019 году вышел исторически значимый фильм «Томирис». В сюжете фильма представлены отпечатки истории, веры, чести, безграничного уважения к стране, земле и бескорыстная любовь. Хотя в основном один раз в год снимать исторический фильм будет очень полезно и интересно молодому поколению. Самое главное - знать свою историю, свое прошлое, свою жизнь, свою фамилию, родную землю, которая была в глазах предков, - долг каждого казахского ребенка. Поэтому история и кино должны укорениться.

Образ пожилых людей и инвалидов. Наряду с такими историческими фильмами на экраны вышла личная жизнь героев с ограниченными возможностями и пожилых людей, переживших состояние одиночества. Произведение режиссера А. Зайрова «Быть или не быть» – первый фильм, в котором прослеживается внутреннее состояние и повседневная жизнь инвалида. Это произведение в жанре социальной драмы может стать уроком для неутомимой молодежи, переживающей состояние душевной инвалидности, даже если у нее здоровье полноценное. Также в фильме К. Шайкакова «Күрке» много размышлений о состоянии образа молодежи, оставшемся в ограниченном пространстве. Фильм И. Пискунова «Раз в неделю», фильм А. Горлова «История одной старушки» оригинально воспроизводят образ пожилых людей. История этого фильма, хотя и придумана, раскрывает другую грань отношения сегодняшних детей к родителям. В общем, когда дело дошло до имущественного спора, на экран пришло видение поколения, которое поставило родившего и растившего его мать на второе место [19].

Роль старика в фильме «Раз в неделю» исполнит удивительный актер Ю. Померанцев в фильме «Наш любимый доктор». Даже то, что держит фильм – это мастерство этого актера. Форма фильма уникальна, глубокое содержание этого построено на диалоге. История систематизирована этюдным способом. На наш взгляд, это произведение похоже на драматический театр. В целом, в вышеупомянутых произведениях есть важные вопросы, которые следует рассмотреть. Какова картина современного общества? Почему пожилые люди бессильны, почему молодые люди бессильны? Может быть, из-за примерности старших пошла какая-то ошибка?... Вопросов много конечно. Так что, похоже, настал час критики, который заставит всех нас снова задуматься о своих действиях.

Художественное мастерство этой проблемы можно увидеть в следующем фильме «Тропинка по небесам», снятом по задумке М. Есиркепова. Этот фильм, снятый на основе реальной истории, имеет глубокое содержание. Основная идея-преемственность поколений. Ошибка взрослых, которую ребенок допустил перед своим будущим. Беззаботность трех сторон, несдержанность на пути к сохранению семейной жизни, бессилие пожилых людей, их печаль и сожаление, нравственность, необходимая для полноценной семьи и т.д.

Самые актуальные на сегодняшний день вопросы, темы, которые нужно раскрыть – безысходность невозмутимость на пути сохранения семейной жизни, их печаль и сожаление. В драматургию этого фильма режиссера Оскара Баха вложена огромная духовная сила, то есть раскрыта тайна судьбы. Актерское мастерство Е. Тогызакова, сыгравшего роль пожилого отца, и его самобытность при воплощении образа вселяют глубокую жалость в сердца каждого зрителя. В фильме использован художественный способ работы с сердцем. Простым языком мы говорим, что отражение таких событий очень важно для зрителя.

В целом в казахском киноискусстве на новую ступень поднялось мышление человечества. Это конец прошлого, начало инноваций. Вопросы, волнующие человечество, стали главной формой творческого поиска. Стали массово задумываться о судьбе человечества. Через вышеперечисленные произведения эксперты мирового кино признали, что наши отечественные произведения не уязвимы. Презрительное отношение к своему производству мы оставили в прошлом. То есть активность есть, результат неплохой. Активизируются и частные студии, перешедшие к делу. Не плохо и то, что личные финансы вкладываются в кинопроизводство. Спасение мира от духовной безнравственности общая проблема для всех режиссеров сегодняшнего дня. Фильмы, снятые в разных жанрах, в основном в казахском киноискусстве, способствуют увеличению числа сознательных поколений. Мы видим, что в современном облике казахского киноискусства есть нечто системно созданное. Следовательно, большую силу приобретает творческо-художественный поиск. В Национальном киноискусстве есть важные моменты, которые поднимают нас на свои высоты. Личности с особым мировоззрением должны быть созданы все возможности в художественном пространстве. Это, безусловно, будет способствовать открытию новых граней талантов, выходу киноискусства на мировой уровень.

Какие возможные пути решения данной проблемы на основе имеющейся ситуации и полученного за долгие годы развития может найти казахстанская киноиндустрия? Во-первых, индустрия может наконец понять и принять те реалии, в которых она существует, и начать производить больше малобюджетных фильмов, тратя меньше денег налогоплательщиков. Во-вторых, есть острая необходимость поработать над жанровыми разнообразиями фильмов, и методом проб и ошибок занять

определенные жанровые «ниши», в которых казахстанские фильмы не представлены и не доступны массовой аудитории. В-третьих, отделу проката АО «Казахфильм» и Министерству культуры и спорта РК необходимо более строго контролировать реализацию казахстанских фильмов в прокате, не позволяя повториться ситуации, при которой 185 отечественных фильмов с суммарным бюджетом в 19 млрд. тенге не были выпущены в прокат и недоступны широкой аудитории зрителей.

Киноиндустрия в Казахстане развивается. Каждый год снимаются новые фильмы, рынок казахстанского кино из года в год растет. Увеличиваются кассовые сборы, повышается узнаваемость продуктов отечественной киноиндустрии в зрительской среде. Однако данная ситуация, при взгляде на упущенные возможности и потраченные впустую бюджетные деньги, не оставляет никакого шанса однозначно утверждать об успешности казахстанской киноиндустрии. Отсутствует адекватный систематический подход к созданию и распространению кинокартин. АО «Казахфильм» и Министерством Культуры и спорта РК не проводится работа в направлении Research & Development, очень нужная для данной сферы в силу огромной убыточности государственно финансируемых фильмов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Nevafilm, исследование кинорынка Казахстана 2012-2013 гг. Режим доступа:

https://research.nevafilm.ru/public/research/Analytics/Free%20research/kazakhstan_2012_2013

2 Nevafilm. Электронный выпуск журнала Cinemascope 2018 г. Режим доступа:

https://research.nevafilm.ru/public/research/cinemascope/cinemascope_64_10_12_2018.pdf

3 Nevafilm, исследование кинорынка Казахстана 2018 г. Режим доступа: https://research.nevafilm.ru/public/research/articles/2019_kaz_cinema_market_2018_19.pdf.

4 Айгазин Ж.Ж., Есетов Е.Б., Советканов Д.Е., Шакер М.С., Нургожина А.Е., Исимбаева Г.К. «Экономикс казахстанского кино» // режим доступа:

<https://aerc.org.kz/images/blogs/2020/07/16/16-07-2020.pdf>

5 «В ПЛЕНУ КОМЕДИИ: КАК СДЕЛАТЬ КАЗАХСТАНСКОЕ КИНО УСПЕШНЫМ?» // АЕРС – Режим доступа: <https://aerc.org.kz/news/v-plenu-komedii-kak-sdelat-kazahstanskoe-kino-uspeshnym>

6 «Кинорынок в Казахстане "просел" на 52%. На восстановление потребуется 2-3 года» // Zakon.kz – Режим доступа: <https://www.zakon.kz/5064108-kinorynok-v-kazahstane-prosel-na-52-na.html>

7 «Как устроен кинорынок в регионах Казахстана» // kursiv.kz – Режим доступа: <https://kursiv.kz/news/svoy-biznes/2019-10/kak-ustroen-kinorynok-v-regionakh-kazakhstana>

8 «Почему надо поддержать киноиндустрию» // kursiv.kz – Режим доступа: <https://kursiv.kz/news/obschestvo/2020-06/pochemu-nado-podderzhat-kinoindustriyu>

9 «Развитие индустрии кино в Казахстане» // iref.kz – Режим доступа: <http://www.iref.kz/razvitie-industrii-kino-v-kazahstane/>

10 «У зрителя должен быть выбор» // Журнал «Эксперт-Казахстан» - Дина Власенко – Режим доступа: https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=30503211&pos=4;-98#pos=4;-98

11 Государственный аудит реализации отдельных бюджетных программ, а также управления активами организаций Министерства культуры и спорта Республики Казахстан – 2019 г. Режим доступа: <https://www.gov.kz/memleket/entities/mcs/documents/details/29046?lang=ru>

12 Деятельность организация, осуществляющих кинопоказ// Министерство культуры и спорта Республики Казахстан – 2020 г. Режим доступа: <https://stat.gov.kz/api/getFile/?docId=ESTAT428646>

13 Ногербек Б.Р., Наурызбекова Г.К., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 289 б.

14 Назаров А.С. Киноискусство Казахстана. – АлмаАта: Өнер, 1992. – 323 с.

15 Кино Казахстана: Киносправочник. – Алматы: Жібек жолы, 2000. – 69 с.

16 Сиранова К. Киноискусство Советского Казахстана. – Алматы: Өнер, 1994. – 320 с.

17 Назаров А.С. Киноискусство Казахстана. – АлмаАта: Өнер, 1992. – 323 с. 18 Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата: Ғылым, 1990. – 320 с.

19 Абикеева Г. Национальное строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: Ғылым, 2006. – 308 с.

20 Ногербек Б.Р. Кино Казахстана. – Алматы: НПЦ, 1998. – 420 с.

**ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТІҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ -2022
МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2022,
ПОСВЯЩЕННЫЕ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВА**

**Құрастырушылар / Редакторы-составители
Г.Т.Ақпарова**