

**ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
25 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР – 2023**

**МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2023
ПОСВЯЩЕННЫЕ 25-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ**

**АСТАНА
2023**

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ЖОҒАРЫ БІЛІМ МИНИСТРЛІГІ

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ӘОЖ (УДК) 7.0 :378
КБЖ (ББК) 85 :74.58
Қ 17

Құрастырушы / Редактор-составитель

К.К. Досанова – педагогика ғылымдарының кандидаты /кандидат педагогических наук

Пікір жазғандар / Рецензенты

А.З. Бултбаева– өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения
Г.Т. Альпеисова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

**Қазақ ұлттық өнер университетінің 25 жылдығына арналған
Магистрлік оқулары – 2023:** ғылыми мақалалар жинағы. – Астана, 2023. –
244 б.

**Магистерские чтения - 2023, посвященные 25-летию юбилею
Казахского национального университета искусств:** сборник научных
статей. - Астана, 2023. – 244 с.

ISBN 978-601- 224-530-1

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

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: музыкальное искусство как феномен духовной культуры; художественное просвещение и образование; основные положения и результаты магистерских исследований. 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.

ӘОЖ (УДК) 7.0 :378
КБЖ(ББК) 85 :74.58

ISBN 978-601- 224-530-1

© құраст./сост., Досанова К.К., 2023
© РГУ «Казахский национальный университет искусств», 2023

Раздел I МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

СКРИПИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО АМЕРИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛОУЭЛЛА ЛИБЕРМАНА

*Оразаева Г.М., магистрант 2 курса
специальности «Исполнительское искусство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

Лоуэлл Либерман - американский композитор, внесший значительный вклад в мир классической музыки. Он широко известен как один из самых ярких современных композиторов XXI века, написавший огромное количество произведений, охватывающих жанры оперы, симфонии, камерно-инструментальной музыки.

Его музыка отличается лирико-выразительными и технически-виртуозными особенностями. В ней ощущается влияние эпохи романтизма, ярко выраженная красочными гармониями, выразительными мелодиями, уникальным и современным стилем.

Лоуэлл Либерман родился 22 февраля 1961 года в Нью-Йорке. Он начал свою музыкальную карьеру с юного возраста. Когда ему исполнилось шесть лет, он начал учиться игре на фортепиано, а позднее продолжил обучение основам композиции в Джульярдской школе, где получил степень бакалавра и магистра. Его *фортепианная соната соч.1* была написана в пятнадцатилетнем возрасте. И именно с этим произведением он дебютировал год спустя в Carnegie Hall. Одним из критериев его успеха является то, что он получил профессиональное образование у известных композиторов, таких как Дэвид Даймонд и Винсент Персикетти.

Помимо сочинения музыки, Либерман является *опытным концертующим пианистом и исполнителем собственных произведений на мировой сцене*. Он работал профессором композиции в Музыкальной школе Маннеса и получил множество наград за свой вклад в мир классической музыки.

Музыка Либермана была отмечена Римской премией, стипендией Гуггенхайма и премией Американской академии искусств и литературы. Он также работал с рядом крупных оркестров и ансамблей, в том числе с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Берлинским филармоническим оркестром и Национальным симфоническим оркестром.

Лоуэлл Либерман является автором *двух полнометражных опер*, которые с большим успехом были встречены публикой на премьерах. Первая американская опера *«Портрет Дориана Грея»* в 2-х действиях Op.45 (1995)

была написана по заказу L'Opera de Monte-Carlo. Композитор *посвятил её принцессе Монако Каролине Гримальди* [1].

Премьера оперы состоялась 8 мая 1996 года в Зале Гранье в Монте-Карло (Монако) в постановке L'Opera de Monte-Carlo под управлением английского дирижера-пианиста Стюарта Бедфорда. В основе оперы «Портрета Дориана Грея» лежит тональный ряд, то есть тональность каждой из двенадцати сцен основана на следующей высоте ряда. Ряд также является мотивом, связанным с Дорианом и его изображением, поэтому он выступает в качестве объединяющего устройства, как в большом, так и в малом масштабе.

Это доказывает то, что композитор в своих работах использует не только простые музыкальные элементы, но и интеллектуальные приемы. Опера получила высокую оценку за драматический накал и запоминающуюся музыку, сочетающую в себе элементы классической и модернистской музыки.

Вторая опера была написана композитором Лоуэллом Либерманом по заказу Джульярдской школы, в честь ее 100-летнего юбилея. *«Мисс одинокие сердца» («Miss Lonelyhearts»)* - опера в двух действиях, соч. 93 (2005), либретто Джозеф Дональд Макклатчи по роману Натанаэля Уэста 1933 года.

Премьера оперы состоялась 26 апреля 2006 года в Джульярдском театре Линкольн-центра в Нью-Йорке, в Джульярдском оперном центре под управлением немецкого дирижера Андреаса Дельфы.

Л. Либерман является также автором балета *«Франкенштейн»*. Это полнометражный балет в 3-х действиях для оркестра op.130 (2016), основанный на классическом одноименном романе ужасов английской писательницы Мэри Шелли. Балет был написан композитором по заказу Королевского оперного театра «Ковент-Гарден» и балета Сан-Франциско.

Одной из областей инструментальной музыки, представляющих особый интерес для Либермана, была скрипка. Для этого инструмента он написал несколько произведений, которые получили признание критиков и продолжают исполняться и записываться в настоящее время [2].

Одним из самых известных и крупных произведений для скрипки, созданный композитором Л. Либерманом, является ***Концерт для скрипки с оркестром***, соч. 74. Он был написан в 2001 году. Этот концерт для скрипки с симфоническим оркестром композитор Лоуэлл Либерман написал по заказу Центра исполнительских искусств Саратога.

Этот концерт посвящен скрипачке, первой его исполнительнице Шанталь Жюйе, который впервые прозвучал 16 августа 2001 года в Центре исполнительских искусств Саратога в Саратога-Спрингс (Нью-Йорк). Солистка Шанталь Жюйе играла с Филадельфийским оркестром под управлением дирижера Шарля Дютюа.

Цикл состоит из трех частей и демонстрирует виртуозные возможности скрипача, исполняющего сложные и замысловатые пассажи.

Первая часть *Appassionato* насыщена демонстрацией технического мастерства, где солистка виртуозно исполняет ослепительные пассажи и арпеджио.

Вторая часть концерта *Lento* отличается проникновенной созерцательностью, преобладанием лирических интонаций у солирующей скрипки. На протяжении всей второй части оркестр сопровождает ярковыраженными романтическими гармониями. Эту часть композитор написал в память о музыкальном критике газеты «*The Dallas Morning News*» - Джону Ардуану.

Финал концерта в темпе *Allegro* представляет собой живую и оптимистичную часть, которая подводит концерт к захватывающему завершению.

Особое место в скрипичном творчестве композитора занимает ***Камерный концерт № 1 для скрипки и фортепиано с камерным оркестром ор.28***. Он был написан Л. Либерманом в 1989 году для скрипки соло, фортепиано соло и камерного оркестра, по заказу крупнейшего фестиваля исполнительского искусства в Америке «*Spoletto Festival USA*». Впервые его исполнили 28 мая 1989 года на фестивале в Сполето, в театре Dock Street, Charleston, South Carolina. Первыми исполнителями являются: американский скрипач Джошуа Белл, французский пианист Жан-Ив Тибодэ и струнный квартет Ридж [3].

Концерт начинается с темы переливающихся шестнадцатых в партии фортепиано, затем в т. 3 вступает солирующая скрипка в характере *appassionato* в лирическом звучании. Далее она постепенно развивается и перерастает в решительную тему, которая появляется в партии струнных инструментов оркестра.

В целом, ***Концерт № 1 для скрипки и фортепиано с камерным оркестром Л. Либермана*** представляет собой виртуозное произведение, демонстрирующее мастерство композитора в создании красивых мелодий и оркестровых звучаний. Произведение стало популярным и часто исполняемым в репертуаре современных концертирующих музыкантов-скрипачей.

Камерный концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра ор. 98 Л. Либермана — одночастное произведение для скрипки соло и камерного оркестра. Композитор написал свой Второй камерный концерт в 2006 году. Через шестнадцать лет он вновь возвращается к нему и создает новую редакцию в 2022 году.

Концерт впервые был исполнен 7 октября 2022 года в Центральном Концертном Зале «Казахстан» в Астане (Казахстан). Солировала – Қазақстанның Еңбек Ері, Народная артистка РК Айман Мусахаджаева в сопровождении Казахского государственного симфонического оркестра под управлением дирижера Тиграна Шиганяна (Узбекистан).

На протяжении всего концерта мастерство Либермана в плане оркестровки очевидно: камерный оркестр создает красочный и разнообразный фон для солирующей скрипки. Здесь исполнитель получает широкие

возможности продемонстрировать свои технические способности с помощью виртуозных пассажей и парящих мелодий.

В целом скрипичные сочинения Лоуэлла Либермана демонстрируют его композиторское мастерство и способность писать музыку технически сложную и эмоционально привлекательную. Его музыка основана на целом ряде влияний, от классического и романтического стилей до более современных и экспериментальных подходов. Будь то большие концерты или небольшие камерные пьесы, скрипичная музыка Л. Либермана продолжает очаровывать публику и вдохновлять новые поколения исполнителей.

В октябре 2022 года в Астане прошел «Вечер музыки Лоуэлла Либермана» на сцене Центрального концертного зала «Казахстан». В концерте прозвучали 3 его сочинения: Камерный концерт № 1 для скрипки, фортепиано и струнного оркестра, Камерный концерт № 2 для скрипки и струнного оркестра, а также Симфонический концерт для скрипки с оркестром Лоуэлла Либермана. Солировала народная артистка РК Айман Мусахаджаева в сопровождении Казахского государственного симфонического оркестра им. Розы Баглановой. Дирижировал Тигран Шиганян, известный скрипач, лауреат многочисленных международных конкурсов [4].

Музыка Либермана отличается лирической красотой, ритмической сложностью и гармонической изысканностью. Он известен своей способностью воедино смешивать различные элементы, как традиционной тональности, так и модернистского диссонанса, создавая уникальный и убедительный звуковой мир, полностью принадлежащий ему.

В заключение следует сказать, что Лоуэлл Либерман — это композитор, чье творчество оказало значительное влияние на мир классической музыки. Его музыка отличается красотой, сложностью и эмоциональной силой, которую исполняют и записывают ведущие музыканты мира.

Благодаря своему уникальному и новаторскому подходу к композиции Лоуэллу Либерману удалось сформировать особое звучание современной классической музыки и стать одним из лучших композиторов своего времени.

Литература

1. Биография композитора Л. Либермана
<https://www.lowellliebermann.com/biography>
2. Marek Lipiec / I J Paderewski Academy of Music, Posnan, Poland: “Dialectical concept of Lowell Liebermann’s musical language - coincidentia oppositorum in selected chamber works”; 2019
3. Natural Born Composer: Lowell Liebermann, Accent, Volume 47, Fall 2002.
4. В Астане прошел вечер классической музыки / KAZAKHSTAN TODAY Астана. 12 октября. [Электронный ресурс] //

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА ДЛЯ АЛЬТА СОЛО

***Абилсеит А.М., магистрант 1 курса
специальности «Инструментальное исполнительство. АВАК»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КНК
им. Курмангазы Джуманиязова Р.К.***

В истории альтового искусства начало XX века стало переломной вехой, когда создавалось большое количество нового репертуара для альта, как для сольного инструмента. Альт приобрел статус полноценного концертного инструмента, что привело к появлению первых - исполнителей виртуозов и знаковых музыкальных сочинений. Выдающиеся мастера своего времени раскрывали выразительные способности инструмента, ранее функционировавшего почти исключительно как ансамблевый. Главное имя в этом контексте, равно значимое и как композитор, и как исполнитель, - это Пауль Хиндемит.

Фигура Пауля Хиндемита является одной из самых удивительных в ряду представителей XX века. Думается, и сегодня музыкальный мир до конца не осознал значимость и масштабность этой фигуры. Блистательный альтист-виртуоз, превосходный ансамблист, основатель струнного квартета «Amar», он еще и талантливый композитор, педагог, музыкальный теоретик и общественный деятель – таковы разносторонние сферы его деятельности. Признанный лидер современной музыки, Хиндемит работал в разных жанрах, включая масштабные крупные формы (оперы, симфонии) и камерную музыку. В его творческой биографии можно выделить несколько стилистических периодов. Так, ранняя музыка Хиндемита была в поздне-романтической традиции, затем он перешел к более экспрессионистскому письму, а после, в 1920-х годах, его музыка приобрела стиль, который был назван “New Objectivity”. В монографии Т. Левоу и О. Леонтьевой отмечается: «Двадцатые годы в творчестве Хиндемита называют временем его “Sturm und Drang”. Имя Пауля Хиндемита прозвучало как символ нового направления немецкой музыки в 1921 году в связи с первым сенсационным исполнением его квартета № 3 (op. 22) на Донауэшингенском фестивале. Ощущение новизны, агрессивного вторжения в замкнутую область старого стиля теперь исчезло. Осталась одухотворенность этой музыки, сосредоточенная серьезность мысли в сочетании с живостью темперамента и бодрым духом молодости»¹.

1

Левоу, Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество, 1974. – 448с

Выдающийся композитор и исполнитель XX века сыграл решающую роль в формировании нового статуса альтя. Пауль Хиндемит был фанатично предан альту и сделал много для пропаганды инструмента, выступая с исполнением как собственных произведений, так и сочинений других композиторов. Благодаря своим композиторским способностям, осознанному стремлению выступать пропагандистом альтя и блестящей карьере альтиста Хиндемит стал уважаемой фигурой среди альтистов. К 1930 году он был признан одним из лучших виртуозов-альтистов в мире. В течение двадцати лет – с 1919 по 1939 год – Хиндемит написал несколько наиболее значительных композиций в репертуаре альтя XX века, в том числе четыре концерта, три сонаты с фортепиано и четыре сольные сонаты, а также, две сонаты для виоль д'амур и фортепиано. Таким образом, специфика исполнительского стиля Хиндемита нашла отражение в его композиторской деятельности.

Альтовый репертуар П. Хиндемита насчитывает более двадцати сочинений разного жанра, но особую значимость в наследии композитора имеют его сольные альтовые произведения, до настоящего времени считающиеся вершиной альтового репертуара.

Четыре сонаты для альтя соло - одно из главных в наследии Хиндемита сочинений, возникшее на пересечении его исполнительского и композиторского талантов в то время, когда его известность как музыканта стремительно росла. Сонаты для альтя соло обобщают наследие Хиндемита стилистически и композиционно, а также содержат наиболее успешно реализованные им виртуозные приемы и другие исполнительские особенности. В своих сонатах для альтя соло Хиндемит старается выявить инструментальные, специфические качества альтя, показать его технические и мелодические возможности. Действительно, эти сонаты являют собой великолепный пример сочетания музыки и ее инструментального воплощения.

Исполнение сольных сонат Пауля Хиндемита - ответственный и серьезный выбор для любого альтиста, будь он известный концертирующий альтист или только студент. Сольные альтовые сонаты (ор.11 №5, ор.25 №1, ор.31 №4, соната 1937 года) являются труднейшими с точки зрения выдержки и сосредоточенности альтиста на протяжении всего произведения. Альтист должен показать все мельчайшие динамические изменения, отклонения характеров и прочие важнейшие в музыке детали. В альтовых сонатах Хиндемит разбивает структурные законы мелодического движения помещением элементарных интонаций в сложные метрические условия, постоянным противоборством ритма и метра, рисунка и фразировки.

Соната соч.11 №5

Хиндемит написал свою сонату ор.11 №5 в 1919 году и впервые исполнил ее 14 ноября 1920 года во Фридберге. В письме Шмидту, датированном 23 августа 1919 года, Хиндемит пишет: «Я отправился в Голландию с твердым намерением посвятить вам первое крупное произведение, которое я должен завершить... Поскольку я не смог сыграть вам Чакону И.С. Баха, но не хотел

оставлять вас совсем без Чаконы, я взял на себя смелость предложить вам одну из них в последней части сонаты»²

Это работа талантливого двадцатичетырехлетнего композитора, который находится в поиске собственного пути в более широком контексте музыкальной традиции. Соната предвосхищает теории Хиндемита по работе с хроматикой и тональностью, написана в классической форме и состоит из четырех частей, завершающихся благородной Пассакальей.

Первая часть (*Lebhaft, aber nicht geeilt*) написана в форме сонатного аллегро с коротким разделом развития и кодой, основанными на первой теме.

Вторая часть (*Mäßig schnell, mit viel Wärme vorgetragen*) представляет собой двухчастную форму с кодой.

Третья часть - это скерцо, и в этой части отчетливо прослеживается влияние Регера. Здесь Хиндемит демонстрирует безупречное знание инструмента и его возможностей. Очевидное различие между сочинениями Хиндемита и Регера, с точки зрения исполнителя, заключается в разнообразии используемых двойных нот и способах их соединения друг с другом. Это связано не только с большей гармонической и тональной сложностью музыки Хиндемита, но также коренится в том, как Хиндемит видит инструмент и его возможности в использовании двойных нот.

Четвертая часть: (*In Form und Zeitmass einer*) – Passacaglia. Пассакалья в Сонате op.11 №5 была больше связана с исполнительской практикой Хиндемита, чем с традициями жанра вариаций в целом: Хиндемит планировал написать что-то похожее на Чакону Баха, которую он играл как скрипач, а затем - решил “бросить вызов” самому себе как альтисту и композитору. Характерные элементы чаконы можно увидеть в структуре и в типичных инструментальных приемах³.

Тема Пассакальи - это трансформированная тема первой части, состоящая из четырех тактов. Хиндемит усовершенствовал форму, объединив высказывания в пары, как ранее это делал Бах в своей Чаконе. Ступенчатая прогрессия является важной особенностью Пассакальи. Это встречается почти в каждой паре утверждений, может быть хроматическим, цельным тоном или модальным (диатоническим).

Пример № 1 Соната соч.11 №5, IV часть. Passacaglia

² D.Neumeyer, The Music of Paul Hindemith, 116 c

³ Neumeyer, “Hindemith’s hommages à Bach in Two Early Viola Sonatas,” 153.



Соната для альта соло op.25 № 1

Хиндемит представил свою вторую Сонату для альта Op 25 №1 на концерте в Кёльне 18 марта 1922 года⁴. Соната состоит из пяти частей и относится к неоклассическому периоду композитора. Важно отметить стилистическую эволюцию, значительную разницу между первой сонатой, написанной в 1919 году, и второй, написанной в 1922 году. Первая, хотя и довольно драматичная местами, по гармонии ближе (особенно в медленных частях) к позднему романтизму, в то время как вторая уже более резкая, использующая больше модальной гармонии и трансформированной формы. В этой сонате Хиндемит демонстрирует совершенно новый взгляд на звук. Жанр сольной сонаты позволил Хиндемиту произвести «глубокую разведку» в области новых выразительных возможностей мелодики⁵. Если в ранее написанной Сонате для альта соло op. 11 № 5 еще ощущается влияние Регера и даже Баха, то в данном произведении основные принципы стиля Хиндемита, можно считать, определены. Мелодическая основа сонаты организована на основе ладово-гармонических комплексов, выходящих далеко за рамки традиционного мажора и минора. Здесь мы имеем дело с хроматической ладотональной системой (расширенной тональностью).

Пять частей сонаты сочетаются по принципу контраста, где каждая часть сонаты состоит из трех разделов. I, III и V части и II и IV имеют общие мелодические и характерные черты, представляют один вид и характер развития. Композитор четко определяет динамику, артикуляцию и даже характер исполнения отдельных звуков. Он не выписывает размер (это касается всей сонаты, за исключением IV части), поэтому исполнитель должен иметь ясное представление об опорных долях, так как начала тактов с ними не везде совпадают.

Первую часть сонаты op.25 № 1 (*Breit Viertel*) открывают три диссонирующих аккорда, настойчиво повторяющихся на протяжении всей части. Эта часть является вступлением ко всему циклу и носит повествовательный характер. Хиндемит использует диссонирующее

⁴ Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., Музыка, 1974.

⁵ Скворский Л. Статья «Соната для альта соло Хиндемита»

продолжение для темы и демонстрирует, что музыкальное высказывание не требует сильного чувства тональности, чтобы функционировать в качестве темы:

Пример № 2 Первая тема из 1 части op.25 № 1



Вступительная первая часть непрерывно и быстро переходит в яркую, энергичную и более напряженную вторую часть (*Sehr frisch und straff*) . Свежесть и сочность музыкального языка, динамизм и яркость звукового потока, являются основными качествами этой части. Основная тема II части очень лаконична. Она состоит из двух тактов, в которых чередование чистых квинт и мастерское использование звучания открытых струн создают своеобразный тембровый колорит.

Третья часть (*Sehr langsam*) — это драматургический центр всего сочинения, который трактуется как глубокое философское размышление, где композитор стремится раскрыть внутренний мир человека. Исполнение этой части требует владения большим арсеналом звуковыразительных средств и, в первую очередь, владением динамикой. Мгновенные усиления и ослабления звука, подъемы и спады напряжения являются одной из главных особенностей содержания части.

Идущие подряд две довольно содержательные и музыкально связанные лирические медленные части обеспечивают эмоциональное расслабление, отдых, но между ними возникает четвертая часть (*Rasendes Zeitmaß. Дико*) - вспышка ярости, которая передается через необычный бешеный темп («Красота звука имеет второстепенное значение», — пишет автор в примечании). Начиная с остинатного звучания открытой струны "До", эта часть полностью состоит из предельно быстрого темпа, бесконечной смены метро-ритма, резких акцентов, исполнения двойных нот в сочетании с переборской смычка, исполняемых на головокружительной скорости. Все это ставит перед исполнителем довольно сложные задачи и требует выдержки.

Пример № 3 Тема из IV части op.25 № 1



Наконец, последняя, пятая часть, сонаты (*Langsam, mit viel Ausdruck*) по своему образному строю очень близка к третьей. В ней выражено настроение скорбного раздумья, где мы слышим утверждение, заключение, вывод.

Преобладание элегического содержания и более спокойный рисунок мелодической линии придают этой своеобразной части черты законченности всей сонаты.

Пример № 4 Тема из 5 части op.25 № 1



Т

рет

ья сольная альтовая соната Хиндемита op. 31, no. 4 – посвящена коллеге и другу композитора Генриху Буркхарду. Премьера этой сонаты состоялась на фестивале современной музыки в Донауэшингене 18 мая 1924 года, где она впервые прозвучала в исполнении Хиндемита⁶.

Первая из трех частей (Äußerst lebhaft) представляет собой виртуозное начало в манере энергичного «moto perpetuo», со искрами остроумия и мощными, навязчивыми ритмами народного танца. Динамичная и напористая часть, которая отражает влияние стиля “Новая объективность” с его навязчиво повторяющимся темой, где на протяжении всей части постоянно меняется ритмическая группировка с частым использованием диссонирующих секунд.

Пример № 5 Соната для альты соло op. 31, № 4. 1 часть



Следующая медленная часть, озаглавленная "Lied", похожа на песню: это изящная и замысловатая лирическая интерлюдия. В этой части Хиндемит формирует инструментальную песню, которая имеет «барочный характер».

Как и op. 11 № 5, эта соната заканчивается грандиозным финалом, который длится дольше, чем остальные части вместе взятые. Третья часть (Schnelle Viertel) – виртуозная тема с вариациями на тему из одиннадцати тактов, которая имеет структуру и характер пасскальи. Последовательность

⁶

Paul Hindemith, Sonate für Bratsche allein opus 31/4, ed. Hermann Danuser, Paul Hindemith Complete Works V, no. 5 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1992), 4–5.

вариаций разделена на три больших раздела, сначала более виртуозный, затем медленный и внутренне выразительный, и, наконец, серьезное и весомое завершение.

Пример № 5 Главная тема 3 части



Соната для альта соло 1937 года

К апрелю 1937 года Хиндемит написал свою последнюю сонату для альта соло. Соната была создана во время поездки на поезде из Нью-Йорка в Чикаго и закончена 21 апреля, в день премьеры в Чикагском клубе искусств. К этому времени музыкальный язык Хиндемита вновь стал теплым, эмоциональным, даже романтическим. Несмотря на тревожные времена, в которые она была написана, эта соната на самом деле является самой лирической из серии альтовых сочинений. Тем не менее виртуозность, корнящаяся в глубоком знании инструмента Хиндемитом, очевидна повсюду. В центральной части медитативная и глубоко философская полифония перетекает в эпизод с пиццикато, который создает резкий контраст по звучанию и фактуре. Финал, выдержанный в умеренном темпе, контрастирует с серьезной и формальной музыкой. Музыка достигает пика красноречия как раз перед его лаконичным завершением.

Пример № 6 Соната 1937 года, 3 часть



Исходя из исполнительского анализа сонат Хиндемита для альта соло можно увидеть важность конкретных мотивов и параллельные структуры, работающие как последовательность, комбинация двух или более мотивов, аккордов или интервалов, повторяющихся с разным уровнем транспозиции и в

разных регистрах, как общий метод развития:

Пример № 3 Соната для альта соло, op.31 N4, II часть. Lied



Один из мотивов V части Сонаты соч.25 № 1 имеет схожесть звучания с темой II части Сонаты соч.31 № 4 (пример № 3), которая также представляет собой диссонирующее продолжение:

Пример № 4 Соната для альта соло, op.25 № 1, V часть



С точки зрения исполнителя, он использует максимально естественную аппликатуру в технически сложных темах. Хиндемит также принимает во внимание, как аккорды или двойные ноты соединяются друг с другом в прогрессии. Хиндемит предусматривает возможность соединения двойных нот простым смещением пальцев по струнам, без их переставления и тем более перескакивания. Когда струны меняются, следующая двойная нота часто может быть воспроизведена с открытой струны, чтобы не было резких скачков со одной струны на другую.

Другой распространенный прием, который Хиндемит использует для соединения интервалов, - это мелодическая линия в верхнем голосе; она позволяет расслабить и подготовить пальцы к следующему аккорду. Есть много примеров, когда интервалы и аккорды соединены друг с другом внутренними голосами, и гармония тесно связана с внутренними мелодическими линиями в последовательности аккордов:

Пример № 6 Первая тема из 2 части ор.25 № 1



Эффект, создаваемый такими приемами, придает музыке Хиндемита индивидуальный характер, и четко прослеживается связь между гармоническим языком и природой инструмента. Понимание Хиндемитом виртуозной техники игры на альте основывалось на его активном исполнительском опыте как солиста. Он использует широкий спектр виртуозных приемов: двойные ноты, быстрые темпы, высокие позиции и разнообразные приемы смычком. Также композитор использует высокий диапазон альта гораздо больше, чем было принято для этого инструмента. Делая акцент на верхнем регистре, Хиндемит придал игре на альте больше яркости и красок.

Обобщая собственную практику исполнения произведений Хиндемита, можно сказать, что, в отличие от своих предшественников-исполнителей, композитор нашел для себя более естественный способ формирования звука на альте, который потребовал большей плотности смычка и полноценного использования веса правой руки. В своей исполнительской карьере Хиндемит использовал виртуозные приемы скрипичной техники с учетом специфических качеств альта. Приемы, применяемые Хиндемитом, очень логичны: они удобны для игры и расположены, как мы говорим, «под пальцами»; однако чрезвычайно быстрые темпы делают его композиции технически сложными для исполнителя. Музыка Хиндемита может быть очень сложной без понимания формы, структуры, хорошего знания грифа, беглого владения энгармонической заменой нот и позиционной игрой.

Ценность сочинений Пауля Хиндемита для альта объясняется практическим исполнительским опытом композитора, произведения написаны с большим знанием инструмента и его возможностей. Альтиковая музыка Хиндемита в полной мере отражает особенности многогранной личности композитора и его эстетических взглядов. Сегодняшние альтисты не могут обладать всесторонним сольным репертуаром, не играя произведений XX века, и в первую очередь - композиций Пауля Хиндемита.

Литература

1. Левая, Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448с.

2. Понятовский, С.П. История альтового искусства / С.П. Понятовский. - М.: «Музыка», 1984. - 224 с.
3. Холопов, Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. Вопросы музыкальной теории в книге П. Хиндемита «Руководство по композиции» [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. 4. – М.: Музыка, 1964. – с. 45 – 68.
4. Дэвид Ноймаер - книга «Музыка Пауля Хиндемита» (1986), 116 с.
5. Джеффри Скелтон- сборник писем композитора: «Избранные письма Пауля Хиндемита» (1995).
6. Early music influences in Paul Hindemith' s Compositions for the Viola / Domenico L. Trombetta James Madison University.
7. Сквирский Л. Статья «Соната для альта соло Хиндемита».

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОРИГИНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ АККОРДЕОНА В ИСПАНИИ

Усембаева А.Б., магистрант 2 курса

специальности «Традиционное музыкальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.

В мировой музыкальной культуре аккордеон является очень известным инструментом с более, чем 150-летней историей, в которой поначалу не было обширной информации о технике игры и методиках освоения. Одно из крупных исследований было проведено российским музыковедом Басурмановым Аркадием Павловичем. В справочнике «Баянное и аккордеонное искусство» он описывает, как с XIX века до наших дней менялась анатомия инструмента и его место в обществе, развивались процессы, которые позволили влиться аккордеону в музыкальную культуру как академическому инструменту [1].

Аккордеон стремительно набирал популярность и во второй половине XIX века, когда он начал распространяться по всей стране, инструмент получил хорошие отклики от профессиональных музыкантов. Это способствовало присоединению к группе популярных инструментов и возникновению интереса со стороны композиторов.

Молодой композитор из Мурсии Антонио Лопес Альмагро (1839-1904) в 1857 году покупает одну из первых фисгармоний, которые прибыли в Испанию. Он изучал динамические ресурсы и возможности инструмента, тембральное разнообразие, возможность непрерывного звучания и звуковую пластичность, благодаря которым фисгармония получила название «выразительный орган» [2, с.35].

Антонио Лопес Альмагро в 1872 году разработал методику игры на фисгармонии *Método de Harmónium* по заказу издателя Антонио Ромеро (1825-1901).

Методика Альмагро основывалась на ограниченных ресурсах моделей, существовавших в то время, стремлении обучаться на инструменте людей, не обладающих большими способностями, которые могли освоить только легкие и простые мелодии; отсутствии необходимых музыкальных знаний у исполнителей.

Методическое издание Антонио Лопеса Альмагро состоит из двух частей. Первая часть посвящена изучению конструкции инструмента, практическим упражнениям, таким, как гаммы, арпеджио, аккорды. Вторая часть издания состоит из многочисленных несложных для исполнения оригинальных пьес для аккордеона.

По мнению автора методики, звук фисгармонии сладкий, меланхоличный и деликатный, способный к высшей степени чистоты. Когда поток воздуха, который должен произвести звук, умело направлен и подчиняется глубокому знанию о красоте звука, его тембр близок к человеческому голосу, точно отвечает самым высоким требованиям сердца. Иногда он может быть сильным и застенчивым, иногда страстным и нежным, энергичным, но всегда трогательным и полным стихов и чувств [3, с. 53].

В начале XX века аккордеон в Испании становится популярным во всех социальных слоях, распространяется по всей стране, в том числе во многих городах, таких, как Леон, Галисия, Вальядолид и другие. На различных праздниках на инструменте исполняли традиционные танцы, мазурки, польки, паломничества и гуляний.

Прошло много лет до введения аккордеона в консерваториях Испании, поскольку долгое время он воспринимался как бытовой сельский инструмент, который не нуждается ни в описании техники игры, ни в знаниях теории музыки. Аккордеон был предназначен для досуга фермеров, бытовал в среде малообеспеченного народа и лишь с появлением специализированных классов обучения стал цениться больше.

Хроматическая модель инструмента была представлена в Испании к началу 1930-х годов. Эта модель могла иметь кнопочную правую клавиатуру (баянную) или клавишную (аккордеонную). В Испании появились обе модели, но система с фортепианной клавиатурой использовалась чаще вплоть до 1970-х

годов, когда в провинции Гипускоа начали постепенно использовать кнопочную модель.

В середине XX века в Испании было много любителей этого инструмента. Национальная школа музыки и декламации вводит должность преподавателя по классу аккордеона. С этого времени аккордеон входит в систему профессионального образования, где подготовку молодых специалистов ведут квалифицированные преподаватели с широкой академической подготовкой.

В 1947 году известный музыкант Томас Родригес Маркес (1925-2009) по возвращению из Франции организует Институт Моцарта в Барселоне. Институт становится центром заочного обучения на аккордеоне, а впоследствии Академией с классом аккордеона и большим количеством студентов [4, с. 159]. Томас Родригес создал большое количество транскрипций для аккордеона и разработал ряд методик. Обладая разнообразными талантами, он также сконструировал несколько моделей аккордеона под названием «Моцарт».

Несколькими годами позже делегат испанской Аккордеонной Ассоциации в Мадриде (исп. Asociación Española de Acordeón en Madrid) Мануэль Торрес Гонсалес открыл Испанскую школу аккордеона в Мадриде, которая продолжает функционировать и в настоящее время [4, с. 159].

В 1966 году, согласно указу Министерства культуры Испании, дисциплины музыкальных консерваторий начинают разделять на курсы и группируют в три уровня: начальный, средний и высший. С этого момента в Муниципальной консерватории Музыки Барселоны (кат. Conservatori Municipal de Música de Barcelona) официально открывается класс аккордеона во главе с Хосе Мануэлем Гарсия Перес, а доступ к обучению обеспечивают бесплатные вступительные экзамены. Следующим высшим учебным заведением, организовавшим официальное обучение по классу аккордеона, стала консерватория города Сан-Себастьян (провинция Гипускоа). Класс аккордеона в консерватории преподавали профессора Франсиско Эскудеро (1912-2002) и Мигель Бикондоа (род. 1942). С тех пор Гипускоа стала провинцией, жители которой, проявляют самый большой интерес к баяну и аккордеону. С одной стороны, здесь было множество музыкантов, исполняющих музыку фольклорного направления, а, с другой стороны была создана официальная академическая инфраструктура. Баскские аккордеонисты начинают выделяться среди исполнителей остальной части страны своим мастерством. Из следующего поколения музыкантов выделяются имена Хосе Антонио Хонтория, Хесуса Эснаола и Карлоса Итурральде [4, с.159].

Карлос Итурральде с начала 1980-х годов становится авторитетным испанским педагогом по классу аккордеона. С 1988 года его приглашают в состав жюри Международного конкурса аккордеонистов в Германии («Фогтландские дни гармоник в Клингентале»), который по праву считается одним из самых сложных и признанных конкурсов в мире аккордеона и баяна.

Активно развиваясь, консерватория Сан-Себастьяна принимает многих известных музыкантов. Большое количество мастер-классов, лекций, концертов способствует эволюции баскской аккордеонной школы в академическом направлении. Среди авторитетных музыкантов, посетивших Сан-Себастьян, выделяются имена французских музыкантов Макса Бонне(1957), Жака Морне (1937), профессора Королевской датской академии музыки Могенса Эллегарда (1935-1995).

Сегодня класс аккордеона открыт в консерваториях большинства провинций страны, а также в Мадриде. Кроме того, мастер-классы проводятся в

различных аккордеонных ассоциациях. Среди нового поколения музыкантов, занимающихся активной исполнительской и педагогической деятельностью, следует назвать имена Иньяки Альберди (1967), Иниго Аицпиолеа, Горка Эрмоса (1976), Мария Зубименди (1985), Айтор Фурундарена (1970), Андер Тейериа.

Аккордеон в Испании, как и в других странах, преодолел различные этапы развития, стал полноправным камерно-академическим инструментом. Безусловно, большая роль в этом принадлежит выдающимся музыкантам и прогрессивным педагогам. Однако столь очевидный рост исполнительства и интерес к нему был бы невозможен без музыки испанских композиторов, созданной для аккордеона. Их творчество содействует развитию инструмента и становится достоянием всей мировой аккордеонной культуры.

Одним из выдающихся среди плеяды талантливых аккордеонистов, известным педагогом и музыкантом в Испании в наши дни по праву является Иньяки Альберди.

Иньяки Альберди начал свое обучение в консерватории города Сан-Себастьян под руководством Карлоса Итурральде и Мирен Инарга. Далее музыкант совершенствовал свое исполнительское мастерство у известных профессоров: Фридриха Липса (1948) в Институте имени Гнесиных в Москве и Матти Рантанена (1952) в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки. Альберди был удостоен многих престижных премий на международных конкурсах аккордеонистов, среди которых выделяются Первая премия на конкурсе «Кубок мира» (Кольмар, 1994), Первая премия на II Международном конкурсе аккордеонистов и баянистов (Москва, 1995) и победа на конкурсе музыкальной молодежи (Вальядолид, 1996) [5].

Иньяки Альберди тесно сотрудничает со многими современными композиторами. В его исполнении прозвучали премьеры произведений Софии Губайдулиной (1931), Карлхайнца Штокхаузена (1928-2007), Луиса де Пабло (1930-2021), Хоана Гинхоана (1931-2019), Габриэля Эркореки (род. 1969), Хесуса Торреса (род. 1965), Альберто Посадаса (род. 1967) и Хосе Марии Санчес-Верду (род. 1968).

Альберди был номинирован на премию Gramophon Editor's Choice Award за свой диск с записями произведений Софии Губайдулиной. Он сотрудничает с рядом звукозаписывающих фирм, таких как Stradivarius, Kairos, Verso, Et'Cetera, IBS Classical, Национальный симфонический оркестр Испании [5]. Музыкант активно гастролирует, участвует во многих фестивалях. Среди его концертных площадок: Мадридская национальная аудитория, Королевская академия музыки в Мадриде, Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Театр Каирской оперы, Академия имени Гнесиных в Москве, Санкт-Петербургская филармония, Дворец Эускальдуна, Государственный театр Штутгарта, а так же Варшавский осенний фестиваль, Ostertoene Festival (Гамбург), Quincena Musical («Музыкальные недели») в городе Сан-Себастьяне, Фестиваль музыки и танца в Гранаде, Венецианское биеннале и многие другие.

По словам Софии Губайдулиной, «у Иньяки Альберди есть талант и полная преданность музыке как художника. На меня произвело сильное и необычайное впечатление его понимание глубины формы, связанное с его темпераментом» [5].

В настоящее время Иньяки Альберди преподает в Высшей школе музыки Страны Басков «Musikene» в городе Сан-Себастьян (Испания).

Творческое наследие известных испанских композиторов и исполнителей, создающих и пропагандирующих оригинальную музыку для аккордеона, весьма обширно и многогранно. Благодаря сложному музыкальному языку, ярким художественным образам испанская музыка для аккордеона содействует формированию имиджа аккордеона в современном музыкальном искусстве.

Именно эти аспекты привлекают исполнителей, которые находят интересные произведения для обновления концертных программ, которые также будут способствовать их профессиональному развитию и творческому росту.

Литература

1. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство. - М.: «Кифара», 2003, - 592 с.
2. Gorka Hermosa. El acordeón en el siglo XIX. – Santander, Editorial Kattigara, 2013. – 99 с.
2. López Almagro, Antonio. Método completo teórico práctico de harmonium. - Antonio Romero, 1872 – 152 с.
3. Javier Ramos Martinez. El acordeon. Origen y evalucion. - Revista de folklore No 173, Joaquín Diaz Gonzalez, 1995. – 180 с.
4. Inaki Alberdi <https://www.ialberdi.com/en/biography/> Официальный сайт.
5. Claudio Jacomucci. Modern Accordion Perspectives No1 “Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives”. - Grafica Metelliana SpA, 2013. – 87с.

ЖАНР ПАРТИТА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

***Рахманкулова М.М., магистрантка 2 курса
специальности «Инструментальное исполнительство»,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор
КазНУИ Курмангалиева М.С.***

Каждая эпоха предлагает свои варианты развития сценарий и драматургических поворотов в любом виде искусства. Музыкальное искусство чаще и бывает в авангарде таких перемен. Л.Е.Кертман справедливо пишет:

если «разнотипные по своей социальной характеристике компоненты духовного мира сосуществуют в творчестве отдельного мыслителя или художника, то тем более та многослойность характерна для целых художественных направлений переломной эпохи, та как они создаются многими индивидуальностями, у каждой из которых эти разнородные элементы сознания присутствуют в особых, неповторимых сочетаниях. Данное замечание в полной мере относится к основному художественному направлению XVII века - барокко» [1, с.64].

Так, характерные признаки таких жанров как сюита и партита, дали широкий пласт для претворения этих жанров в музыке современности. Партита – содержанием и философской составляющей стала опорной для определения жанровой направленности произведения С. Губайдуллиной и сонаты-партиты В.Новикова, а сюита нашла повсеместное применение своей импровизационно-вариационной стороны в классических произведениях композиторов Азербайджана, пройдя макомно-сюитным циклом по странам Востока и Центральной Азии, т.е. тех стран, где развито искусство макмата. Здесь можно отметить произведения Кара Караева, Фикрета Амирова и многих других.

Какие из достижений жанровых черт эпохи барокко прошли яркой полосой, отразившись во многих произведениях нескольких веков можно отметить яркими линиями:

- а. полифония;
- б. все формы полифонического изложения: фуга, канон, имитация и т.д.;
- в. жанры: фантазия, партита, токката, вариации, концертогроссо, сюита;
- г. танцевальные жанры предыдущих веков: куранта, менуэт, бурре, жига, сарабанда, аллеманда;
- д. диалоги и соревнования;
- е. точная запись музыки;
- ж. усложнение техники, появление виртуозности;
- з. орнаментальные украшения;
- и. дальнейшее развитие музыкальных ладов.

Как видно из перечня, эпоха барокко дала много размышлений для воплощения идей в музыке композиторам многих последующих веков и современности. Благодаря жанрам и формам эпохи барокко была обеспечена преемственность и дальнейшее развитие ее эстетики. Дальнейшее развитие привнесло много инновационного, самобытного в художественном, индивидуальном мире каждого композитора, обратившегося к жанрам барокко.

Известно, что в первой половине XX века стиль барокко нашел свое воплощение в неоклассицизме (барочные формы), затем в нововенской школе (обращение к мастерам строгого стиля), затем системное изучение, повлиявшее на развитие острого интереса к барочным формам и жанрам у таких композиторов, как А. Шёнберг, И. Стравинский, Бела Барток, Пауль Хиндемит и др.

Ностальгия по музыке барокко приводила и к экспериментам воспроизведения музыки. Поэтому, в творчестве композиторов Богуслава Мартину, Пауля Хиндемита, Пола Крестона были попытки воссоздать манеру исполнения с использованием струн из жил, а не из металла, а также и сами старинные инструменты эпохи барокко. В академии старинной музыки, Бостонское общество Гайдна и Генделя, Академия св. Мартина в Филдсе, Оркестр Екатерины великой и другие коллективы шли по пути воссоздания не только приемов игры, но и состава оркестра.

Как было сказано выше, из жанров эпохи барокко нами выделены те, которые одарили современные формы особой аурой фантазийности, импровизационности, орнаментики, вариационности. Так, например, партита в музыкальном искусстве XX века стала воплощением «жанрового фона времени» [2].

Уже во второй половине XX века идеи полистилистики, в которых смешивались разные стили и жанры музыки совершенно разных веков повлекло за собой бурное обращение к жанру партиты в фортепианой музыке. Так в необарочном стиле написаны такие циклы, как Партита для фортепиано Ю.М.Буцко (1965), Пятая партита М.Скорика (1975), Третья фортепианная сюита М.Д. Тица (1974). Естественно, что в этих произведениях характерно воссоздание жанровых, композиционных особенностей, а музыкальный язык полностью соответствует достижениям XX века. «В сочинениях Ю.М. Буцко и М.М. Скорика «макроуровень» жанра отражен в названии «Партита», что является прямой отсылкой к эпохе барокко, так как партита (этимологически – «разделенная на части») была распространена именно в тот период, а затем возродилась спустя столетия в музыке XX в. Произведение М.Д. Тица определено автором как сюита (этимологически – «ряд, последовательность»), что предполагает многочастную циклическую композицию, основанную на принципе темпового, образного и жанрового контраста. К «макроуровню» также следует отнести подзаголовки и авторские ремарки к основному названию: например, Пятая партита М.М. Скорика имеет уточнение «*in modo retro*» – то есть «в ретро-стиле» (как авторский намек на необарочную стилистику произведения)» [3].

София Губайдуллина - одна из самых ярких представителей современной классической музыки XX века. Ее произведения отражают глубокие философские и духовные идеи, а также показывают, как современная музыка может сочетаться с традиционными элементами.

В творчестве С. Губайдуллиной Партита представлена довольно широко, потому что этот жанр предоставляет большую свободу для экспериментов с музыкальными материалами и их развитием, а также создания различных эффектов и атмосфер. Такие произведения Софии Губайдуллиной, как «Партита для скрипки и альт», "Партита для виолончели и оркестра" и другие, раскрывают творческое видение, эмоции и мысли.

В музыке С. Губайдуллиной очевидна тенденция использования традиционных форм и жанров, но в новых и современных интерпретациях.

Таким образом, можно сделать вывод, что С. Губайдулина выбирала форму партиты для своих произведений в связи с ее свободой в выборе содержания и стиля частей, а также для того, чтобы передать свою оригинальность и индивидуальность через музыку.

София Губайдулина - это композитор, который не боится экспериментировать и искать новые звуковые решения, в том числе и посредством старинных жанров и традиций. Ее работы объединяют традиционные элементы современной музыки и создают уникальные музыкальные звучания.

Пространство музыки С. Губайдуллиной стремится к бесконечности. Хорошо известна тембровая изобретательность композитора. Тембровое богатство ее музыки простирается от экзотических голосов восточных инструментов до электронного звучания («Vivente – non vivente») и всевозможных соноров, рожденных в обычном оркестре. [4]

София Губайдулина отличается своей индивидуальностью и оригинальностью в музыкальном творчестве. Она создает произведения, которые объединяют традиционные и современные элементы музыки, используя различные жанры, формы и техники.

«Семь слов» партита для виолончели, баяна и струнного оркестра в семи частях (1982) – одно из самых захватывающих произведений крупнейшего композитора Софии Губайдуллиной. Питая почтение к великой духовно-культурной традиции, она обратилась к сюжету, на который написали произведения с тем же названием Генрих Шютц и Йозеф Гайдн. Вместе с тем, по мысли автора, произведение не может являться прямой и конкретной иллюстрацией традиционного евангелического текста. На основе ассоциаций с каноническим сюжетом Губайдулина создала «оркестровую драму», в которой инструменты выступили в качестве «героев», «персонажей».

Произведение посвящено двум замечательным музыкантам, первым исполнителям этого и других произведений С.Губайдуллиной – виолончелисту Владимиру Тонхе и баянисту Фридриху Липсу. Ярчайший интонационный язык произведения, магнетически действующий на слушателя, связан с вдохновенным мастерством этих артистов, которые в ходе работы над данным произведением сделали несколько открытий в способах игры на своих инструментах.

Концертные инструменты у С.Губайдуллиной – баян, который дышит и бархатная виолончель. На вопрос «почему?» она отвечает:

«А это происходит от исполнителей и их инициативы. Фридрих Липс безупречный музыкант и композитор который быстро умер и Золоторев. Тогда Фридрих исполнил произведение Золоторева, а Золоторев не только композитор, но и исполнитель. Поэтому он понимал душу инструмента. Виолончель - безусловно Владимир Тонха, Иван Монигетти, М.Л. Ростропович,

Давид Герингас. «Здесь мне действительно повезло, здесь я не заслужила. Встреча с такими музыкантами чистое везение и счастье» -говорит композитор.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Григорий Лыжов в своей статье рассказывает о том, что «Инструментальные пассионы» Софии Губайдулиной – «Семь слов» (1982) для виолончели, баяна и струнного оркестра – один из примеров выдающихся творческих достижений отечественной музыки последней четверти XX века. Что поистине это произведение содержит глубокие, идущие из вековой дали музыкально-поэтические идеи и одновременно разрабатывает эти идеи заново, как бы впервые, что является признаком живого искусства высокой традиции. Слушая это произведение, мы узнаем характерный почерк композитора: самоотверженный порыв, бескомпромиссную аскезу, спокойное внимание. От переживания художественной цельности этого сочинения мы приходим к поиску внутри музыкального единства, о котором говорит слово лад.

В творчестве казахстанских композиторов претворение барочных жанров и форм нашли отражение в творчестве **В.Новикова**.

Обращение к старинным жанрам эпохи барокко – одна из характерных черт творчества композитора. К таким примерам относится "Симфонии №1" - часть "Ритуал", которая написана в духе старинной музыки и включает в себя элементы григорианского хора, а также имитации полифонии. Однако при этом, В.Новиков использует современные техники композиции, включая электроника. Кроме того, в музыке композитора мы можем услышать мадригалы и другие жанры барочной музыки. В Концерте №1 элементы барочной музыки в сочетании контрастных ритмов и тембров в сочетании с современными техниками композиции.

В камерно-инструментальной музыке В.Новиков выявил различные нюансы внутреннего мира, усилив интерес композиторов к сонатному искусству. Для творчества композитора сонатный жанр является не экспериментом, а способом выражения глубокого содержания. Драматургическая фабула сонат В. Новикова основана на духовном мире, философских размышлениях, взаимоотношениях с современностью. Таким образом, он стремится преподнести свое мироощущение музыкального искусства с другими эпохами и стилями. Так, в сонатах - партитах композитора мы видим коллаборацию квази-менуэта, импровизаций, фуг. Жанр сонаты в данном случае фигурирует, скорее, как условное обозначение инструментального и европейского жанра.

Соната в творчестве В.Новикова занимает достойное место. В наследии композитора насчитывается два образца: «Романтическая соната» для виолончели (1965), Соната-партита для виолончели соло (1990). В разные годы они являются значимыми вехами эволюционного пути сонатного творчества в Казахстане.

Соната-партита В. Новикова специфична в структуре именно в контрастном сопоставлении пяти танцевальных и инструментальных частей («Импровизация», Л. Бетховен. 31 соната, ор. 57, I часть; ор. 57, 23, II часть. «Скерцо», «Анданте», «Фуга», «Эпитафия»), объединённых тональностью и тематичностью.

Принято считать, что в Казахстане интерес к виолончели связан с началом бурной исполнительской деятельностью Народного артиста Казахстана Джамбула Баспаева. Он явился одним из первых интерпретаторов ряда произведений казахских композиторов, написанных для этого инструмента. «Романтическая соната» для виолончели и фортепиано В.Новикова также была написана для ее исполнения Д. Баспаевым.

По мнению Г.Акпаровой, в произведениях В.Новикова «отразились характерные тенденции и процессы, протекающие в композиторском творчестве при освоении и осмыслении музыкальных жанров новоевропейской традиции. К ним, несомненно, относится особый интерес к современной музыкальной технике, стремление найти свой стиль, быть услышанным и понятым современниками»[5].

В поисках названных констант композитор обращается к разным по композиции и тембровой характеристике вариантам и разным циклическим типам: одночастная соната «Романтическая соната» для виолончели и фортепиано и пятичастная Соната-партита для виолончели соло.

Соната-партита написана в 1990 году, посвящена Ю.Гусеву, построена на контрастном сопоставлении пяти танцевальных и инструментальных частей («Импровизация», «Скерцо», «Анданте», «Фуга», «Эпитафия»), объединённых тонально и тематически. Содержание Сонаты-партиты – вечная философская тема: жизнь и смерть, объединённые части в единое художественное целое. [6]

Значению жанра Партита в творчестве В.Новикова посвящена работа В.Е.Недлиной, которая отмечает, что в Сонате-партите соединены барочные черты (импровизационность, полифонические формы, структура цикла) и «про-романтические ассоциации» (трагедийный финал).

Несмотря на широкое использование партит в учебной и концертной практике, их содержательные аспекты еще не получили достаточного отражения в отечественном и зарубежном музыкознании.

Благодаря использованию элементов старинных жанров в современной музыке, создается уникальная симбиоз между прошлым и настоящим, который вдохновляет на новые творческие открытия. Этот процесс также позволяет привлечь внимание новой аудитории, интересующейся разнообразием музыкальных жанров и стилей.

Литература

1. Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки. – Москва: высшая школа, 1987. 304с.

2. Т.И.Курасова. Из эпохи барокко – в XX век.- Вестник науки, 2013 г, №6 (56) ноябрь-декабрь
3. Толмачева Э.Г. Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов композиторов XX в.) // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 2.// URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678>
4. Лукиянова Н.В. // «О хронотопе стиля Софии Губайдулиной».- 12 с.
5. Акпарова Г. Жанр сонаты в творчестве казахстанских композиторов. // Поиск. Научный журнал МОН РК.- Алматы, 2006.- № 2 .- 102-106 с.
6. Кунанбаева С.Б. «Произведения для виолончели в творчестве композиторов Казахстана на примере В.Новикова, Мищенко, Жайыма» - 2016г.- 53 с.

**«ОТРАЖЕНИЯ» М. РАВЕЛЯ В ТРАКТОВКАХ
ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ XX ВЕКА**

Кулушева Г., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – старший преподаватель КазНУИ, PhD,

Мусаходжаева С. К.

Фортепианный цикл «Отражения» (1905) – это шедевр виртуозного пианизма в творчестве Мориса Равеля. В него входит пять пьес: «Ночные бабочки», «Печальные птицы», «Лодка в океане», «Альборада», «Долина колокольных звонов». Каждая из них является уникальным образцом импрессионистической звукописи. В цикле появляются любимые образы композитора – вода, бабочки, звон колоколов, пение птиц. Произведение прочно закрепилось в репертуаре ведущих пианистов XX века, а его исполнение является показателем уровня профессионализма и мастерства пианиста.

Мы ознакомились с разными исполнениями цикла «Отражения» и остановились на трех аудиозаписях. Объектом исследования в данной статье являются исполнительские трактовки цикла представителями русской, немецкой и французской фортепианной школ. Среди крупнейших представителей русской школы нами избран Святослав Рихтер. Среди представителей французской и немецкой школы – Вальтер Гизекинг и Алис Адер. Подобный выбор исполнителей неслучаен. Каждый из перечисленных пианистов известен своим особым отношением к творчеству Равеля. Выявление стилистических особенностей трактовок поможет проследить изменчивые традиции исполнения данного цикла в XX веке. Склонность к той или иной разновидности исполнительского искусства определяется внутренними качествами музыканта: характером, темпераментом, приоритетом тех или иных

психических функций. Известно, что у одних исполнителей может преобладать образное мышление, при этом они хорошо справляются с исполнением изобразительной и программной музыки. У других же – логическое, что способствует лучшему исполнению произведений философского, глубоко переживаемого характера. Мы соотнесли темповое воплощение разных трактовок чтоб показать многообразие произведения французского композитора в исполнительской практике.

Крупнейшим исполнителем Равеля является русский пианист Святослав Рихтер (1915-1997). В репертуар Рихтера входили произведения разных эпох и направлений. С одинаковым успехом он играл Баха и Дебюсси, Прокофьева и Шопена, Бетховена и Моцарта. О музыке Равеля он отзывался самыми лучшими эпитетами, относился к ней с особой любовью, пронеся это чувство через всю жизнь. Известно высказывание С.Рихтера, что «Равеля не надо восхвалять, он в этом не нуждается» [1, с.145]. Он признавался, что испытывает «восторженное преклонение перед Равелем» и считал, что в «равелевские пьесы невозможно быть не влюбленным» [там же, с.48]. В одном из отзывов на игру молодого пианиста выдающийся пианист писал: «он играет виртуозно, но у него нет *настоящего чувства* к Дебюсси и Равелю» [там же, с.94].

По датам звукозаписей видно, что цикл «Отражения» Рихтер играл на протяжении всей творческой карьеры в различных концертных залах мира (Москва, Прага, Мюнхен, Нью-Йорк, Торонто, Токио). На сайте Рихтера отмечено, что первые записи цикла «Отражения» сделаны в 1954 году, а самые поздние относятся к 1990-м г.г. Полностью цикл представлен в записи четыре раза. Рихтер также исполнял пьесы Равеля по отдельности в разных концертах.

Одну из наиболее выдающихся трактовок цикла «Отражения» представляет аудиозапись немецкого пианиста Вальтера Гизекина (1895-1956). Как отмечают музыкальные критики, у Гизекина был самый обширный репертуар: от Баха, Генделя и Скарлатти, до Скрябина, Хиндемита и Шёнберга. При этом он часто посвящал отдельные концерты какому-либо одному композитору. Исполнительская манера пианиста отличалась разнохарактерными оттенками звукоизвлечения и стилистическим многообразием. В своей автобиографии Вальтер Гизекинг писал, что «хорошая интерпретация, соединяющая в себе корректность и верность произведению с деликатностью и тонкостью чувств, способна раскрыть все звуковое великолепие сочинения» [2, с.228]. Исполнение Гизекина поражало современников невиданным богатством красок, тончайших оттенков, восхитительной рельефностью воссоздания всех деталей зыбкой музыкальной ткани. В своей статье «Как исполнять фортепианную музыку Равеля» (1947) пианист пишет: «Равель достиг неслыханного блеска в самой манере письма», «Дебюсси и Равель – те авторы, чье творчество символизирует совершеннейшее использование возможностей фортепиано» [3, с.244]. Исследователь творчества В.Гизекина Э.Реблинг писал: «наибольшую

известность пианисту принесла его необыкновенно тонкая интерпретация фортепианных сочинений Клода Дебюсси и Мориса Равеля» [4, с.190].

Одно из наиболее интересных исполнений цикла «Отражения» представляет аудиозапись французской пианистки Алис Адер (1945). Музыкант выиграла золотую медаль в конкурсе Marguerite Long Competition (1966). Ее исполнительский стиль условно можно отнести к «антиромантическому» направлению. Рудольф Бруно писал: «Алис Адер нестандартный музыкант, который известен благодаря необычному репертуару и тому, как она его играет» [5]. Репертуар Адер не обширен, но она прославилась стилистически органичными интерпретациями. В исполнительской манере пианистки импрессионизм ассоциируется со сдержанностью и скупостью в выражении чувств. В одном из интервью Алис Адер говорила, что «много раз вслушивается в музыку, в поисках все более совершенного соответствия между внутренним звуком и жестом» [6].

Ради большей выразительности и рельефности фразировки она зачастую намеренно брала более медленные темпы, нежели необходимо. В исполнении французской пианистки цикл «Отражение» приобретает некую «понятность» и теряет очаровательную абстракцию. В ее руках «Долина звонов» превращается в роскошный ноктюрн романтической эпохи, а колокольные отзвуки становятся журчащими ручьями. Как писала сама пианистка: «Вся моя работа направлена на те моменты, когда сложность интерпретации настолько интегрирована, что пронизывается большой свободой и создает впечатление простоты» [7].

Пьесы «Печальные птицы» и «Долина колокольных звонов» также представлены в записи исполнения самого Равеля, что позволяет восполнить пробел об эталоне самого автора. Известно, что композитор в течение жизни активно концертировал и исполнял свои произведения. В общении с другом А.Кокто композитор обмолвился, что «его произведения не надо интерпретировать, их надо просто играть так, как написано» [8, с.150]. Композитор болезненно воспринимал любые искажения темпов. Темпы Тосканини в «Болеро» привели двух музыкантов к длительной размолвке и обиде пианиста на дирижера [9, с. 77].

Для исследования трактовок четырех пианистов проведен сравнительный анализ темпов при помощи метронома (*в дальнейшем мы обозначаем его М.М.*). Как считал Г.Нейгауз, «движение, темп могут колебаться в зависимости от воли исполнителя, однако все ускорения и замедления не должны нарушать некой алгебраической суммы» [10, с. 33].

По мнению Б.Циммермана, в результате постоянно изменяющихся условий исполнения музыки меняется продолжительность звучания конкретного сочинения при сохранении пропорций временных связей внутри данного сочинения. Время в музыкальном произведении зависит, с одной стороны, от выбора музыкального темпа (действительной меры времени), с другой стороны, от внутренней меры времени – принципа соотношений интервала и времени. И то, и другое определяется внутренним музыкальным

сознанием времени, которое имеет решающее значение для восприятия и переживания времени в музыке [11]. Теперь, мы перейдем к темповому анализу пьес «Отражения»:

Пример № 1 «Ночные бабочки»

Вальтер Гизекинг	I = 128 м.м.	4 минуты 1 секунда
Святослав Рихтер	I = 128 м.м.	4 минуты 39 секунд
Алис Адер	I = 128 м.м.	4 минуты 58 секунд

В трактовке первой пьесы самые медленные темпы у Адера и Рихтера, наиболее подвижно играет Гизекинг. У Рихтера исполнение более ровное, легкое, есть ажурные приглушенные переливы, и таинственные журчащие «бабочки» проступают лаконичные, точно очерченные мотивы. А Гизекинг играет более ярко, создает рельефную картину звучащих ночных бабочек.

Пример № 2 «Печальные птицы»

Вальтер Гизекинг	I = 60 м.м.	3 минуты 2 секунды
Святослав Рихтер	I = 60 м.м.	3 минут 33 секунд
Алис Адер	I = 60 м.м.	4 минут 20 секунд
Морис Равель	I = 60 м.м.	4 минуты 11 секунд

В темповой драматургии второй пьесы самые подвижные темпы у Рихтера и Гизекинга, а наиболее сдержанные у Адера и Равеля. В пьесе чувствуется разница в исполнении темповой агогики каждого исполнителя, у Рихтера и Гизекинга между собой расхождение в 30 секунд, а между Равелем и Адера расхождение в минуту.

Пример № 3 «Лодка в океане»

Вальтер Гизекинг	I = 105 м.м.	5 минуты 18 секунд
Святослав Рихтер	I = 110 м.м.	5 минут 25 секунд
Алис Адер	I = 100 м.м.	7 минут 16 секунд

Гизекинг и Рихтер играют примерно в одном темпе. Адер играет значительно медленнее – на две минуты дольше Рихтера и Гизекинга. Адер берет более сдержанный темп, но компенсирует пьесу более страстным исполнением.

Пример № 4 «Альборада»

Вальтер Гизекинг	I = 92 м.м.	5 минуты 30 секунд
Святослав Рихтер	I = 92 м.м.	6 минут
Алис Адер	I = 92 м.м.	6 минут 58 секунд

По указанию В. Перльмутера эту пьесу Равель просил играть: «Каждый аккорд – очень сжато, будто щипок гитарных струн, и все – в быстром движении. И все же о нем надо сказать тем, кто напротив, имел бы намерение быть слишком осторожным: осторожность, обусловленная техническими трудностями пьесы» [12, с.23]. Мы тут видим в темповом анализе, что Гизекинг играет пьесу быстрее всех. Но А.Адер играет дольше всех и по времени больше на полторы минуты.

Пример № 5 «Долина колокольных звонов»

Вальтер Гизекинг	I = 50-55 м.м.	4 минуты 56 секунд
Морис Равель	I = 45-55 м.м.	5 минут 54 секунд
Святослав Рихтер	I = 40-50 м.м.	6 минут 34 секунд

Алис Адер	I = 48-55 м.м.	6 минут 3 секунд
-----------	----------------	------------------

Анализ темповой драматургии цикла «Отражения» Равеля в разных исполнениях показал, что данная пьеса допускает огромную вариативность трактовок, своеобразие которых проявляется в выборе темпов – от самых подвижных до медленных. В пятой пьесе Гизекинг играет также быстрее всех, расхождение с Рихтером больше минуты. Все четыре пьесы у Рихтера и Гизекинга были по времени приблизительно одинаковыми. Пятую пьесу Рихтер играет дольше всех исполнителей. Сравнивая соотношение темпов на разных уровнях формы видно, что у В. Гизекинга исполнение занимает наименьшее количество времени, чем у М. Равеля, С. Рихтера и А. Адер.

Исследование темповых различий показывает, что «музыкальное время» используется исполнителями в качестве основного инструмента воздействия на слушателя. Обобщая наблюдения над особенностями исполнения метроритмических средств выразительности, следует отметить различия музыкантов в осмыслении темпа. Пианисту поколения первой половины XX века – Вальтеру Гизекингу, – свойственна виртуозность как самостоятельное качество. В его игре очень важен быстрый темп. Для Святослава Рихтера, также как и для Алис Адер – пианистов второй половины XX века, - виртуозность не самодовлеющая цель. Течение формы достигается контрастным чередованием разнохарактерных разделов. В целом, эти различия в трактовке метроритма находятся в пределах возможных исполнительских прочтений авторских указаний и раскрывают замысел композитора.

В качестве исполнителей нами были избраны представители разных национальных школ. Перед началом работы нами не исключалась идея, что при детальном изучении, возможно, обнаружить национальные стилевые черты в трактовках Гизекинга, Рихтера и Адер. Нам не удалось дифференцировать разные трактовки по национальному признаку. Любой крупный музыкант будет стремиться к воплощению широкой палитры смыслов, заложенных в произведении композитором. Как писал Б.Монсенжон: «Рихтер подобрал все самое ценное от русской, французской, английской, немецкой и итальянской культур. Удавалось ли когда-нибудь хотя бы одному пианисту превзойти его исполнение Дебюсси и Равеля, немецкому – сыграть лучше него Бетховена или Шумана, русскому – затмить его Мусоргского и Прокофьева? Не думаю... сумев подняться над условно ограниченными критериями понятия «национальный характер», он выразил «истину» Гайдна, Шопена. Шумана, Скрябина, Бартока, Шимановского... » [1, с.3]. Слова Монсенжона о Рихтере могут характеризовать любого крупного исполнителя XX века, который стремится выразить «истину» того или иного композитора в лучших традициях фортепианного искусства.

Литература

1. Монсенжон Б. С. Рихтер. Диалоги. Дневники // М., «Классика», 2002 г. – с. 48 – 145
2. Гизекинг В. Интуиция и верность произведению как основы интерпретации// Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7. – М., 1975 г. – с. 228
3. Гизекинг В. Как исполнять фортепианные произведения Равеля // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7. – М., 1975 г. – с. 244
4. Реблинг Э. Вступительная статья к автобиографии В.Гизекинга «Как я стал пианистом» // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7. – М., 1975 г. – с. 190
5. Бруно Р. Алис Адер. France Musique // <http://www.alice-ader.com/Presse.html> дата обращения 26.01.2023
6. Алис Адер // <http://www.alice-ader.com/Presse.html> дата обращения 26.01.2023
7. Алис Адер // <http://www.alice-ader.com/Presse.html> дата обращения 26.01.2023
8. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы / Сост., пер., ред. текста, вст. и комм. К.Х.Аджемова – М., 1965 г. – с. 150
9. Лонг М. За роялем с Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.3, – М., 1981 г. – с. 77
10. Благоев Д., Гольденвейзер Е. В классе А.Б.Гольденвейзера. М., 1986. – с. 33
11. Циммерман Б. Интервал и время // Два эссе о музыке (в пер. А.Софронова) // <http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/cimmerman-bernd-aloiz-dva-jesse-o-muzyke/> дата обращения 31.01.2023
12. Моранж Ж., Перльмутер В. Равель о Равеле // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.3, – М., 1967 г. – с. 23

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАЗАХСТАНА

Д.А. Бикенова, магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

кандидат педагогических наук,

доцент КазНУИ Досанова А.А.

Культура является неотъемлемой частью современной общественной жизни, стратегическим ресурсом страны, влияющая на политический, экономический, социальный фактор государства, что отражается на благосостоянии общества [5]. Взгляд из XXI века по-новому рассматривает

этапы периодизации музыкальной культуры Казахстана XX века. Опираясь на стадиальность, как ведущий принцип саморазвития выделяются 5 этапов рассматриваемого на протяжении более чем ста лет периода музыкальной культуры Казахстана:

- 1-й этап - конец XIX века - первая половина 1920-х годов,
- 2-й этап - вторая половина 1920-х - середина 1950-х годов,
- 3-й этап - вторая половина 1950-х - середина 1980-х годов,
- 4-й этап - вторая половина 1980-х - 1991 год,
- 5-й этап - с 1991 года до настоящего времени.

Эти хронологические рамки выделенных этапов стали едиными для определения ведущих процессов в педагогике, исполнительстве и композиторском творчестве [1].

Первый этап охарактеризован как предпрофессиональный (по терминологии Н. Янов-Яновской - «преджанровый»). Этот период связан с вхождением Казахстана в состав Российской империи, установленной Советской властью (1917-1918). Появляются первые записи народных песен и инструментальной музыки. Основоположниками письменной казахской литературы являются Абай Кунанбаев, Жаяу Муса Байжанов, Курмангазы Сагырбаев, Ыхлас Дуkenов и другие композиторы, которые оставили народу свои бессмертные песни и кюи. Как известно, в Казахстане существовали конфессиональные школы-медресе, в котором обучали служителей обрядовым песням, прививали музыкальную память, навыки пения, что повлияло на развитие слуха и музыкальной памяти. Расширение школьных учреждений началось после присоединения Казахстана к России. Система образования дореволюционного Казахстана характеризовалась слабой учебной базой, отсутствовали решения проблем музыкального образования. Прогрессивно настроенная интеллигенция ставила вопрос о необходимости в повседневном изучении казахской музыки, развитию музыкального вкуса и кругозора [4]. После Октябрьской революции 1917 года началось формирование национальной музыкальной культуры Казахстана социалистической направленности, ознаменовавшись значимыми событиями в области культуры, как создание самодеятельных театрально-музыкальных кружков, ансамблевой игры на народных музыкальных инструментах, формирование новых жанров композиторского творчества. На тот период существовали школы разных типов: школа-семилетка, девятилетка, школа крестьянской молодежи, школа-коммуна, школы первой ступени, в аулах - школы-двухлетки и т.д.

Второй этап начинается со второй половины 1920-х годов до середины 1950-х. Отмечается как профессиональный этап, время становления в Казахстане советской государственности и начало формирования профессионализма в разных сферах музыкальной культуры республики. Деятели искусства, композиторы-«первопроходцы» 30-х – 40 –х годов XX века: Е. Брусиловский, А. Затаевич, А. Жубанов, Д. Мацуцин, Л. Хамиди, Б. Ерзакович, М. Тулебаев. В этот период осуществлялся переход от устной

народной профессиональной традиции к письменной, академической. В 1919-1920-х годах появляются первые школьные организации, открываются клубы, музыкальные труппы, создаются симфонические и духовые оркестры, музыкальные учебные заведения. Нужны были школы, чтобы казахские дети получили европейское музыкальное образование для будущего построения художественного творчества.

Создание Государственного оркестра народных инструментов в 1934 году, Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая (1934), Казахской государственной филармонии имени Жамбыла (1935) способствовали к интенсивности культурного саморазвития в Казахстане. Благодаря известным деятелям педагогической науки и культуры Казахстана, как Т. Жургунов, А. Жубанов, А. Сембаев, появились основные принципы организации новой школы [4]. Также к достижениям в области музыкального образования привели деятельность первой в истории Казахстана музыкальной школы (1934), музыкально-театрального техникума (1932), наконец, Казахской студии при Московской государственной консерватории (1935). В 1931 году создана Библиотека республиканской КазАССР (с 1936 года - КазССР), наделенная функциями национальной. Национальная библиотека Республики Казахстан повлияла на ускоренное развитие культуры, сохранение историко-культурного наследия, исторической памяти, культурной идентификации нации. В период Великой Отечественной войны многие музыканты-педагоги были эвакуированы из Москвы, Ленинграда, Киева и других городов в Казахстан, что создало благоприятные условия для осуществления организации в республике новых музыкальных учреждений [4]. Начиная с 30-х годов XX века начинается развитие профессионального музыкального образования в Казахстане. Среди истоков музыкального образования стояли выдающиеся деятели искусств, такие как: А.К. Жубанов, Е.Г. Брусиловский, Л.А. Хамиди и другие. В 1932 году в Алма-Ате было открыто первое музыкальное среднее специальное учебное заведение республики – Музыкальный техникум, что сыграло огромную роль в культурной жизни республики. 1934 год стал знаменательным для культуры Казахстана, так как открылись важные учреждения: Первая музыкальная школа-семилетка в Алма-Ате с интернатом для казахских детей имени Амре Кашаубаева, где преподавали в классе скрипки М. Кравец и И. Лесман. Создан Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. На основе реконструированных инструментов был организован Государственный оркестр казахских народных инструментов в 1934, ныне Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы, основателем которого являлся народный артист КазССР, композитор А. Жубанов. Нарком просвещения А. Луначарский подписал указ в 1935 году о создании Алма-Атинской филармонии (ныне Казахская государственная филармония имени Жамбыла. Огромным событием для развития культуры в Казахстане было открытие Алма-Атинской

государственной консерватории в 1944 году Ректором консерватории стал народный артист республики, доктор искусствоведения, профессор А. Жубанов в 1945 году [1]. С этого года положено начало высшего музыкального образования в республике [4].

Начинается третий этап, классифицирующийся как более профессиональная фаза. Полностью сформировывается инфраструктура культуры в Казахстане со второй половины 1950-х годов до середины 1980-х. Повышаются национальные кадры профессиональных деятелей искусства. Во всех жанрах развивается творчество композиторов. В это время начинается процесс идеологической оттепели. Стилиевой плюрализм становится ведущей тенденцией казахской музыки. Связано это с деятельностью профессиональных композиторов, выпускников Московской консерватории: Т. Кажгалиева, Т. Мухамеджанова, Б. Аманжолова, Б. Дальденбаева, С. Еркимбекова. Они развивают жанры, которые занимали доминирующее положение в предыдущем этапе. Решались важнейшие художественные задачи казахской музыки в 60-х годах XX века. Успешно функционируют: Союз композиторов Казахстана, Ансамбль песни и танца Казахстана, Государственный симфонический оркестр, камерный оркестр Казахского телевидения и радио, Молодежный эстрадный ансамбль «Гульдер», несколько педагогических институтов и институтов культуры с музыкальными отделениями, 11 музыкальных училищ, 156 детских музыкальных и художественных школ [1].

Вторая половина 80-х – начало 90-х годов – *четвертый этап*, характеризующийся как последовательное укоренение на национальной почве европейских традиций в виде совокупного культурно-исторического опыта. Происходит отчуждение от идеологических мотиваций, оживляется концертная жизнь, музицирование в различных формах наблюдается во второй половине 80-х годов. Появляются много талантливых исполнителей, среди которых А. Мусахаджаева, Э. Накипбекова, Г. Мурзабекова, М. Бисенгалиев, Г. Кадырбекова, Ж. Дубакирова, А. Днишев, которые завоевали международное признание и победы на престижных международных конкурсах (скрипачей, пианистов и вокалистов) [1]. В 1975 году по решению исполкома Ленинского районного Совета депутатов города Целинограда (ныне г. Астана) открывается Детская музыкальная школа №2 (ныне ГККП «Детская музыкальная школа №2 имени Розы Баглановой акимата города Астаны) – семилетка с контингентом 70-80 человек из 3-х отделений: фортепианного, струнного (скрипка) и народного (баян и домбра) [6]. В 80-90-х годах наблюдается огромный рост детских музыкальных школ. Связано это было со стремлением приобщить детям искусство, эстетические вкусы, развивать личность. В этот период музыкальные школы-семилетки уже были во всех населенных пунктах страны [3]. Главным достижением этого этапа является местной обучение национальных кадров по трехступенчатой системе: ДМШ училище (колледж) – вуз.

С обретением независимости и суверенитета Казахстана в 1991 году начинается пятый этап. Устанавливается определенное соответствие между стилевыми поисками композиторов Казахстана и общими стилевыми тенденциями современного музыкального искусства. Происходит мощный толчок к развитию профессионального музыкального образования, композиторского творчества и исполнительства в Казахстане. Пятый этап охватывает порубежье веков – около четверти века. Выделяются две фазы социокультурного развития региона - с 1991 по 1998 год и с 1998 года по настоящее время.

Интенсивное развитие музыкальной инфраструктуры начинается после переноса столицы в Астану (1997). Открываются: Государственная филармония (1997), Казахская национальная академия музыки (1998), Национальный театр оперы и балета имени К. Байсеитовой (2000); появляются молодые музыкальные коллективы: оркестр казахских народных инструментов, симфонический оркестр, Государственный струнный квартет Республики Казахстан имени Г. Жубановой, Духовой оркестр Государственной филармонии г. Астаны и др. Теперь музыкальные училища становятся центром музыкальной культуры городов, в залах училищ проводят концерты, лектории, университеты музыкальной культуры. Продолжается строительство специальных музыкальных школ как республиканского, так и регионального значения [1].

На втором подэтапе происходит открытие в столице г. Астана Казахской национальной академии музыки и в целях развития всех видов искусств преобразовывается в Казахский Национальный университет искусств в 2009 году. Особую роль в создании и развитии университета сыграла выдающаяся семья музыкантов Мусаходжаевых.

Столичный вуз новой формации, образованный при поддержке Первого Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева, развивается с особой активностью, показывая высокие результаты в завоевании культурного имиджа страны и его интеграции в мировое пространство культуры, искусства, науки и образования. Казахский Национальный Университет Искусств является уникальным учебным заведением, на протяжении последних 25 лет является одним из основных центров развития музыкальной культуры в Казахстане. Молодой вуз показывает высокие результаты на международных проектах, конкурсах, фестивалях, создает платформы для сотрудничества с международными артистами, организывает концертные туры по всему миру, реализовывает академическую мобильность обучающихся, привлекает ведущих зарубежных ученых, профессоров, соответствует международному стандарту. Начиная с первых дней открытия консерватории в Алматы, и по сей день контактируют профессора Московской консерватории, а со дня образования КазНАМ в Астане (ныне КазНУИ) регулярно приезжают ведущие скрипачи Московской консерватории. Профессора из Москвы также состоят в составе

жюри скрипичных конкурсов, такие как «Астана-Мерей», Международный конкурс в рамках фестиваля творческой молодежи «Шабьт» [2].

Поэтапно происходит взаимодействие между двумя крупными центрами музыкально-образовательной системы Казахстана. Консерватория им. Курмангазы, являющейся детищем Великой Отечественной войны, прошла длинный путь формирования собственной системы музыкального образования. Первый Президент республики решил сохранить культуру и историю, оставив Алма-Ату как город-памятник и выстроив новый научно-образовательный, культурный центр Центрально-Азиатского региона в новой столице. Университет никак не затеняет деятельность Алма-Атинской консерватории, которая сохранила свой исторический профиль, как первая и единственная консерватория в Казахстане.

Литература

1. Жумабекова Д. История скрипичного искусства Казахстана. – М.: Композитор, -Москва, 2015. –С. 17-39
2. Жумабекова Д.Ж. Вклад Московской консерватории в развитие скрипичной школы Казахстана // Международный научный форум: мат-лы межд. науч.-практ. конф., посвященной 20-летию КазНУИ и 20-летию Астаны. – Астана: КазНУИ, 2018 –С. 52-57
3. Мукашева А. Развитие музыкального образования учащихся в Казахстане (1980-1996 гг.): автореф. дис. ... канд. пед.наук: 27.05.02/ КазНУ им. аль-Фараби. –Астана, 2002. -18с.
4. Сметова А. История развития музыкального образования и воспитания в Казахстане: учебное пособие. –Астана, 2010. –С. 7-23
5. Тасбергенова Г. Применение системного подхода к изучению специфики национальной современной культуры. Сборник материалов Международной научно-практической конференции Профессиональное музыкальное образование: история, теория и практика к 75-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Алматы, 2019. –251 с
6. <https://astana-dmsh3.kz/index.php/home/corporate>

МУЗЫКА АЛЕКСАНДРА ЗАЦЕПИНА К ФИЛЬМУ: «НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР»

*Елибаева А.Т., магистрант 2 курса
специальности «Вокалист эстрады»*

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

Важной страницей в истории Казахстанского кинематографа занимает фильм «Наш милый доктор» - режиссёра Шакена Айманова. Это советская

кинокомедия, выпущенная киностудией «Казахфильм» в 1957 году. Жанр фильма музыкальное ревю. Ревю (от фр. Revue – обозрение) — одна из разновидностей музыкального театра или тип многоактных зрелищных театральных развлечений, в которых сочетаются музыка, танцы и скетчи [1].

Премьера фильма состоялась в марте 1958 года в Алма-Ате и 12 июня 1958 года в Москве. Фильм «Наш милый доктор», как и многие другие музыкальные комедии того времени наполнен музыкальными номерами, песнями, вставками, музыкальными цитатами, использованием тембров народных инструментов, закадровой, внутрикадровой и «шумовой» музыкой. Музыку к кинофильму написал известный композитор СССР, получивший всенародную известность как автор музыки ко многим знаменитым кинофильмам—Александр Зацепин [4]. На сегодняшний день фильм, «Наш милый доктор», является классикой казахского киноискусства. По фильму «Наш милый доктор» можно судить об искусстве Казахстана, конца 50-х годов XX века. По словам, Шакена Айманова была задумка сделать ревю, где будет представлено все виды искусств Казахстана, певцы и драматические актеры того времени. «Я мог бы пригласить любого актера из Ленинграда, любую звезду из Москвы, но мне хочется сделать фильм только с актёрами Алматы», - говорил Шакен Айманов в разговоре с Юрием Померанцевым[6]. В съемках кинофильма приняли участие известные деятели искусств Казахстана, актеры и артисты СССР.

Съемки кинофильма проходили в санатории Туркестанского военного округа (САВО, Среднеазиатского военного округа). В настоящее время санаторий разрушен, на месте его сада построен фитнес-центр «Лухог» и частные жилые дома. Главному герою на то время Юрию Померанцеву было всего 33 года, но сыграл он роль 60-летнего доктора Лаврова[4]. По сюжетной линии, в санатории вблизи Алма-Аты, главный доктор Анатолий Николаевич Лавров, отмечает свой юбилей – шестидесятилетие. Девиз доктора: «Радовать человеческие сердца так же важно, как и лечить их». В день его 60-летия сотрудники санатория решают организовать для доктора, в качестве подарка, юбилейный концерт, от артистов, которых он лечил. Бибигуль, Такен и Мурат, едут в город на машине, чтобы позвать артистов на концерт. Многие артисты отказались, выступать, оправдываясь, нехваткой времени, и занятостью рабочего графика. Но, по возвращению, в санаторий к назначенному часу, организаторы, встречают всех артистов, у которых побывали днем. Оказывается, произошло недоразумение. Приглашая артистов, организаторы не упомянули имя доктора. В итоге, в финале фильма, все артисты, выступили на юбилее доктора, а их отказ от выступлений, оказался недоразумением.

В творчестве композитора Александра Зацепина, музыка, написанная к фильму «Наш милый доктор» явилась дебютом в кино. К тому времени, Александр Зацепин уже окончил консерваторию в 1956 году в Алма-Ате (по классу фортепиано и композиции у педагога Е. Г. Брусиловского). Чтобы записать музыку, композитору приходилось часто приезжать в Москву, так как

на «Казахфильме» не было нужных условий для работы. После окончания работы над фильмом, руководитель Московского симфонического оркестра Виктор Кнушевицкий предложил ему перебраться в столицу [4].

Композитор вспоминает, что пришел к творческой стезе не сразу. «Все началось с того, что в седьмом классе я сделал узкоплечный кинопроектор — сделал сам, из металлической линейки. За это изобретение я получил на олимпиаде премию — правда, этот аппарат у меня кто-то украл. Это было мое первое знакомство с кинотехникой, которое впоследствии привело меня на курсы профессиональных киномехаников. Рос я без отца, поэтому приходилось где-то подрабатывать. Сменил много мест, пока однажды мне кто-то не посоветовал пойти на киностудию и попробовать себя в качестве музыкального оформителя. А параллельно учился в Консерватории. И однажды меня попросили написать песню для киножурнала. Затем, в 1957 году на студии «Казахфильм» вышел фильм «Наш милый доктор», где прозвучала моя песня «Надо мной небо синее». Она была выпущена на пластинке, стала довольно популярной, ее активно крутили по радио», — говорит, в одном из своих интервью Александр Зацепин [3].

В фильме «Наш милый доктор» звучит большое количество музыкального материала. Несмотря на комедийность жанра, прекрасную игру актеров, каждый музыкальный номер в кинофильме играет значительную роль, создавая определенное настроение в кадре и определяя характер героя, и его роль в фильме. Практически все главные герои исполняют музыкальные номера, в которых превалирует жанр песни: «Вальс о Весне», «Надо мной небо синее», «Сердце успокойся», «Колыбельная». В фильме, также присутствуют танцевальные номера, звучат отрывки из классической, мировой музыки, и инструментальные номера – «Марш-фокстрот».

Открывается и завершается фильм, отрывками ярко-запоминающейся песни «Вальс о Весне». Мотивы из этой песни композитор использует в качестве лейтмотива. Таким образом, песня «Вальс о Весне», выполняет в фильме функцию лейттемы, создает так называемую одноэлементную, или монодраматургию, основанную на одной музыкальной теме, через которую музыкальными средствами выражается позитивное, праздничное настроение фильма [3].

Песня «Надо мной небо синее», в исполнении Ермека Серкебаева, слова (сл. Я. Зискинда), появляется в середине фильма, в момент, когда главные герои фильма, сотрудники санатория, выезжают на машине в город, чтобы позвать артистов на юбилей. В этот момент, в кадре, показаны картины природы, горы, солнечная погода, дорога с зелеными деревьями. Таким образом, песня описывает прекрасное настроение главного героя и артиста, загородный пейзаж, горы, зелень и т.д.

Песня «Надо мной небо синее» до сих пор любима как исполнителями, так и слушателями. Она исполняется на различных эстрадных концертах и мероприятиях, чаще всего, под аккомпанемент эстрадно-джазового оркестра.

Песня «Надо мной небо синее», выполняет роль самостоятельного номера, где исполнитель предстает в роли артиста, которого пригласили на праздник. Он просто исполняет песню по просьбе сотрудника санатория. Исполняя песню, артист дарит зрителям и главным героям хорошее позитивное настроение. Об этом повествует сам текст:

«Солнце в синеве,
В серебряной листве
Нежно улыбнулось мне.
Ветер озорной
Летит, спешит за мной,
Как наездник на коне»
Надо мной небо синее,
Облака лебединые
И плывут, и зовут
В дальний путь за собой.

Кроме восхищения природой, в тексте также присутствует, любовно-лирическая тематика, обращения к любимому человеку:

Через все ожидания,
Через все расстояния
Я пройду и найду
Путь к тебе одной.
Где тебя искать,
И как тебя узнать?
Что прочту в твоих глазах?
Кто расскажет мне -
Ты в дальней стороне
Или рядом, в двух шагах?

Таким образом, смысл песни, заключается, в том, чтобы, передать, переживания человека, который находится в поисках любимого человека. Восхищение природой родного края, ее заповедных мест созвучны трепетным и нежным любовным чувствам.

Как, известно, композитор А. Зацепин, написал огромное количество произведений к известным кинофильмам советского периода. Можно заметить, что многие его песни минорного характера. Композитор объясняет тягу к минору, тем, что, он в своем творчестве использует, традиции русской песенной культуры, которые, в большинстве своем, грустные, а также тем, что «хорошую вещь легче написать в миноре» [2].

Песня в минорной тональности, по мнению композитора, вовсе не означает грустного состояния души. «Возьмем, например, ту же «Песенку о медведях» или «Песню про зайцев» – трудно ведь однозначно сказать, какое настроение они создают, хотя номинально написаны в миноре», - говорит А.Зацепин. Таким образом, феномен, популярности песен композитора, подчеркивается удачной и интуитивной подачи песен, в контексте,

киноискусства они попадают «в точку». А элементы музыкального языка, являются лишь средством создания песен. Как мы заметили, минорный окрас песни, не всегда выражает грустное настроение. В песне «Надо мной небо синее», куплет проводится в минорной тональности, но припев в одноименной мажорной тональности. Благодаря ладовому контрасту, композитор отображает любовные чувства, надежду, светлую печаль. Композитор использовал тот круг интонаций, который соответствовал облику и характеру героя в прекрасном исполнении Е.Серкебаева. В итоге, песня «Надо мной небо синее», не являясь лейттемой фильма, представляет собой, отдельный номер, который может исполняться самостоятельно, вне контекста фильма. Такой формат, песен, является главным фактором творчества Александра Зацепина. Заняв важное место в фильме, песня не только охарактеризовала главных героев фильма, но и явилась картиной того времени и всей атмосферы действия.

Фильм «Наш милый доктор», являясь классикой казахстанского киноискусства, дает представления о киноискусстве Казахстана того времени, а песни А.Зацепина передают лучистое настроение и приподнятую жизнерадостность советского народа. А певучая и лирическая песня «Надо мной небо синее» обрела концертный размах благодаря прекрасной вдохновенной музыке, отразившей духовный подъем казахстанского общества.

Литература

1. Муз.Ревю:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8E>
2. Е.Ю. Сикоева Песня в структуре кинотекста: опыт анализа // «Трибуна молодого ученого», Культурная жизнь Юга России // №4 (63), 2016 97 с.
3. А. Зацепин [Электронный ресурс]. – URL:<https://portal-kultura.ru/articles/music/334210-kompozitor-aleksandr-zatsepin-ya-lyubil-kino-chuvstvuya-tsennost-togo-chem/> дата обращения (29.11.2021)
4. Наш милый доктор [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наш_милый_доктор /дата обращения 29.11.2021)
5. Барлыққұқықтарқорғалған. EL.KZ белсендісілтеменіпайдаланыңыз: <https://el.kz/news/archive/content-22008/>
6. Муз.Ревю:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%8E>
7. Съёмки ремейка на фильм «Наш милый доктор»: <https://brod.kz/news/210819-nachalis-semki-remejka-na-film-nash-milyj-doktor/>

РОЛЬ ФЛЕЙТЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫ» А. АНУАРА
Турсунова Д.Е., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство», КазНУИ
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Альпеисова Г.Т.

Произведение Ақылбека Ануара «Қазақ хандығы» было написано в сложное историческое время, которое потрясло наше государство как в социальном, так и в политическом ключе. Эти события вошли в историю современного Казахстана как «Қанды қантар» - кровавый январь. 2 января 2022 года начались массовые протесты в Казахстане. Жители Мангистауской области выступили против повышения цен на сжиженный газ, затем протесты распространились по другим городам Казахстана. 4-5 января протесты привели к массовым беспорядкам в г. Алматы. В республике ввели чрезвычайное положение, Президент РК Касым Жомарт Токаев отправил в отставку правительство и возглавил Совбез. 6 января по запросу президента была объявлена операция ОДКБ в Казахстане по охране важных объектов и в помощи поддержания правопорядка. Были введены меры по задержанию лиц причастных к беспорядкам. 7 января сообщили о восстановлении порядка в Казахстане [1].

Эти события потрясли интеллигенцию Казахстана, и многие деятели отразили их в своих произведениях: картины Лидии Дроздовой, Игоря Гущина, книга Л. Млечина «Трагический январь. Президент Токаев и извлечение уроков». В музыке в этом плане можно назвать произведение «Қазақ хандығы» («Казахское ханство») А. Ануара. Премьера состоялась 1 мая 2022 года.

Воплощение кровавых дней 2022 года вызвало у композитора необходимость обратиться к истокам формирования казахской народности как единого государства. Как известно, «Казахское ханство» является началом единства суверенной страны казахов-кочевников. «Казахское ханство» - первое суверенное и независимое государство казахского народа, которое просуществовало почти 400 лет с 1465 - 1847 годы. Основателями ханства являются Керей и Жанибек. Соединение двух империй: тюркской (Великого тюркского каганата) и монгольской (Золотой орды) привели к созданию Казахского ханства. Хан Керей предположительно руководил с 1465 по 1474 годы, впоследствии - хан Жанибек с 1474 по 1480 годы [2, с. 23].

Ануар Ақылбек, студент 3 курса Казахского национального университета искусств в классе профессора, заслуженного артиста Татарстана - Султанова Дамира Равхатовича по специальности традиционное музыкальное искусство (баян). Вырос в семье музыкантов, участвовал во многих республиканских и международных конкурсах и концертах. Участник ансамбля народных инструментов при Казахском государственном академическом музыкально-драматическом театре им. К. Куанышбаева. На данный момент он автор еще двух произведений - «Шығыс әуендері» и «Qalleki». Также в его арсенале

имеются аранжировки для ансамбля народных инструментов (Импровизация на песню «Қамажай», Фантазия на песню «Қызыл құмда ауылым», Эстрадное поурри на казахские народные песни).

Произведение «Қазақ хандығы» написано в крупной форме, состоит из 3-х частей. Оно написано для ансамбля народных инструментов в составе: флейта, баян, шертер, бас-гитара, домбыра-тенор I и II, жетиген, ударные, кобыз-прима I и II, кыл-кобыз.

Все части звучат в тональности *ре минор* и имеют названия.

Первая часть - «Қазақ хандығы» состоит из двух разделов. Первый – Andante, второй – Presto. Они контрастны не только по темпу, но и по музыкальному содержанию.

Начинается произведение со вступления домбр, звучат квинтовые созвучия (*d-a*), характерные для домбровых кюев Западного Казахстана токпе. Тема звучит у флейты соло, имеет двухчастную структуру (*рисунок 1*).



Рисунок 1

В первом предложении флейта ведет красивое и нежное соло, с неторопливым восходящим движением. Предметом особой заботы для исполнителя должна быть фразировка, которая придает теме волнообразный характер. Тему ведет флейта, исполнителю следует исполнять на легато и в мелодическом движении, мыслить нужно по 4 такта, образующие отдельные мотивы.

Второе предложение вносит контраст ритмическим и темповым решением. Нежное соло переходит в быстрое и напряжённое мелодическое движение. Этому способствуют пунктирный ритм, хроматизмы и короткие длительности.

Presto – второй раздел первой части начинается с мощного ударного ритмического эпизода, который переходит в стремительное соло флейты в сопровождении двух шертеров, домбр и баяна (*рисунок 2*).



Рисунок 2

В сопровождении звучит ясная аккордовая последовательность в разложенном виде $T_6-S-T_6-S-T_6-VI_{64}-D_{64}$.

В завершении первой части вновь звучит соло флейты на мелодию начального движения с изменениями. В этом можно увидеть усеченную репризу. (рисунок 3).



Рисунок 3

На грани первой и второй части звучит каденция у домбры в виде импровизации солиста.

Вторая часть – *Andante* «Ақтабан шұбырынды». Эта часть является трагическим эпизодом в драматургии произведения. Ее философский характер содержит глубокую идею – объединения народа в драматические периоды истории. Как известно исторические события «Ақтабан шұбырынды» - великое бедствие 1723-1725 годов, вызванное нашествием джунгаров и ставшего для казахов самым драматичным моментом в истории [3].

В этой части необычно звучит кыл-кобыз, который придает архаическое звучание произведению. Введение кыл-кобыза готовит печальное соло флейты (рисунок 4).

Это яркий эпизод - соло флейты с щемящей и печальной мелодией. Тембр флейты передает все грани боли, горя, печали и тоски. В мелодическом движении играет большую роль квинтовый оборот, который дается сначала шестнадцатаями, после в ритмическом увеличении. Затем идет вариант этого мотива. Дальше мелодия медленно развивается из верхнего источника (d^3) к нижней тонике.



Рисунок 4

Завершается нежным и печальным предложением поступенного характера. В последнем проведении к ней присоединяется прима-кобыз, усиливая трагичность части.

В беседе с автором произвучали такие слова: «Тембр флейты является той истиной, в которую хочется верить» [4]. Его слова об этой части и конкретно о соло флейты перекликаются со словами Аомамэ из книги Харуки Мураками «Настоящая истина, почти всегда связана с болью» [5, с. 66].

Третья часть – «Адат» проводится в темпе *Presto*. «Адат» — это совокупность устных обычаев, норм поведения людей в различных ситуациях. Как известно из истории, именно с именем Касым-хана (1448-1518) связано появление первого собственного казахского законодательства был принят свод законов, который включал пять разделов.

Третья часть начинается со вступления домбр в сопровождении ударных. Это вступление напоминает вступление к 1 части, это типичное начальная заставка на опоре «*d-a*». Здесь сразу задается мощный ритм на фигуре восьмая, две шестнадцатые. И эта ритмическая фигура у домбр, шертеров, прима-кобыза, ударных будет сопровождать всю часть.

Мелодия флейты строится на интонациях первой части. Завершается произведение кодой у всего состава исполнителей. Интересно, что единое стремительное движение у всех инструментов не завершается тоникой, и автор не ставит точку в своем произведении.

Хотя композитор и не дает устойчивого завершения произведения, в этой части показана мощь народа, его вера в светлое будущее.

Семантика тембра флейты в произведении связана с печалью, горечью, страданиями. Каждое ее мелодическое проведение созвучно голосу народа. В первой части флейта своей лиричностью, нежностью, певучестью передает мирную жизнь народа. Во второй части тембр флейты олицетворяет весь трагедизм джунгарских событий. В третьей части флейта в сопровождении всего состава ансамбля символизирует единение народа и его веру в будущее.

Литература

1. Протесты в Казахстане (2022)
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Протесты_в_Казахстане_\(2022\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Протесты_в_Казахстане_(2022))
2. Сарсембаев М.А. – Казахское ханство как суверенное государство средневековой эпохи. – Астана: ГУ «Институт законодательства Республики Казахстан», 2015. – 342 с.
3. Михайлов А. – «Китайский след» в Великом бедствии казахов Актабан шубырынды: <https://informburo.kz/stati/kitayskiy-sled-v-velikom-bedstvii-kazahov-aktaban-shubyryndy.html>
4. Интервью автора статьи с А. Ануаром от 16.01.2023
5. Мураками Х. - 1Q84. Тысяча невестьсот восемьдесят четыре. Книга 2. Июль-сентябрь <https://bookzip.ru/reader/17061/66/>

КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА ОР. 98 Л. ЛИБЕРМАНА

*Оразаева Г.М., магистрант 2 курса
специальности «Исполнительское искусство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

В 2006 году был написан камерный концерт № 2 для скрипки и струнного оркестра ор. 98 Лоуэлла Либермана [1]. Он сравнительно небольшой по масштабам, однако по содержанию чрезвычайно контрастный.

Гармонически контрастные образы подчёркнуты разными звуковысотными системами: хроматической тональностью в главной партии, неомодальностью в связующей и мажоро-минором в побочной партии, а наиболее радикальным средствами становятся алеаторика и сонорика.

С точки зрения формы концерт представляет собой сонату с эпизодом вместо разработки. Экспозиция начинается с тяжёлой и трагичной главной партии в тональности *g-moll*, которая излагается в виде минорных аккордов на расстоянии полутона в оркестре и выразительного монолога скрипки в темпе *Adagio*. Главная партия излагается в форме периода из двух предложений по 5 и 7 тактов, после которых звучит небольшое дополнение в оркестре.

Пример № 1 Главная партия (тт. 1-6)

Adagio (♩=c.60)
Vno solo

The musical score for Example 1, measures 1-6, is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-6. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/4. The tempo is marked *Adagio* with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The instrument is marked *Vno solo*. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). A fermata is placed over measure 6. The violin part features a melodic line with a fifth finger extension in measure 4, and the piano accompaniment consists of block chords in the left hand.

Связующая партия превышает объём главной партии в три раза. Она начинается с нового более оживлённого мотива. В т. 21 в партии первых скрипок формируется новая синкопированная интонация, движущаяся по уменьшённому ладу⁷.

Пример 2 – тт.21

⁷ Тип симметричного лада, в основе которого лежит малотерцовый аккорд (уменьшённый септаккорд).



В тт. 28-31 эта интонация звучит на *forte* с мощным аккомпанементом соль-диез-минорных аккордов и фигурациями в партии солирующей скрипки. Такты 32-36 представляют собой кульминацию с душераздирающим звучанием уменьшённого лада у скрипки, тремоло первых и вторых скрипок и арпеджио у альтов и виолончелей.

Иное звучание синкопированная интонация получает в партиях альтов и виолончелей в тт. 37-38, в последующих двух тактах звучит материал главной партии в динамике *fortissimo*, после чего устанавливается аккомпанемент к новой теме к т.41.

Новая тема в связующей партии написана в неомодальной технике, при этом совмещаются два лада: гармонический *g-moll* в аккомпанементе и *фригийский ля* в мелодии. Аккомпанемент представляет собой движение по терциям трезвучий, мелодия же пластично и безмятежно парит над аккомпанементом.

Тема излагается в форме канонической имитации: сначала вступает солирующая скрипка, затем первые скрипки, а позже – вторые. В завершение звучит двутактовое дополнение.

Пример № 2 Новая тема в связующей партии (тт. 45-47)

Сразу по завершении новой темы в связующей партии звучит *каденция солиста*. Её специфика состоит в двух аспектах. Во-первых, это каденция с аккомпанементом: виолончель соло отвечает на реплики скрипки аккордами *pizzicato*.

Во-вторых, помимо виолончели, скрипке аккомпанируют альты, играющие трель, а также первые скрипки, которые исполняют паттерн. Графически паттерны из пяти звуков отмечены квадратом, а в сноске

композитор указывает, что исполнители не должны синхронизироваться внутри группы между собой. Такая техника, подразумевающая асинхронность и произвольность исполнения, называется *алеаторикой*. Подобная техника создаёт сонорное звучание флуктуирующего кластера.

После небольшой связки из четырёх тактов с полиритмическими наложениями снова звучит сонорный колеблющийся аккомпанемент, нотированный таким же образом, как аккомпанемент к каденции. Здесь, в таком необычном контексте, в партии солиста даётся побочная партия.

На фоне трепетного аккомпанемента оркестра в партии первых и вторых скрипок, звучит широкая кантилена скрипки соло в темпе *ad libitum*. Постепенно звучание становится всё более диссонантным, и наконец в т. 74 вступает оркестр.

В оркестре побочная партия проводится в благозвучном романтическом звучании в тональности *Cis-dur*. Побочная партия оказывается максимально далёкой от главной во всех отношениях: тональном, ладовом, в отношении способа звуковысотной организации и, конечно, в образном.

За побочной партией следом идёт заключительная, представляющая собой выразительный речитатив скрипки на диссонантном аккомпанементе аккордов оркестра.

Пример № 3 Побочная партия в оркестре (тт. 74-77)



После интенсивной и многоплановой связующей партии, в которой прозвучали и симметричные лады, и неомодалность, и сонорика, форма как будто бы не нуждается в разработке – развивающий разработочный раздел должен превышать напряжение экспозиции, а в данной форме превышать практически некуда.

Поэтому эпизод вместо разработки смотрится в контексте данного произведения весьма органично. Эпизод поначалу вносит спокойствие.

По форме эпизод представляет собой вариации – по архитектонике максимально стабильная форма, полная противоположность разработки, однако и в форме вариаций может быть драматургическое развитие. Тема занимает восемь тактов и излагается в хоральном складе в оркестре в расширенном *B-dur*.

Пример № 4 Эпизод. Тема вариаций (тт. 94-99)

semplice ed espr.
pp
semplice ed espr.
pp
semplice ed espr.
pp
semplice ed espr.
pp
pizz
pp

В первой вариации вступает солирующая скрипка со второй темой, контрапунктирующей с основной. Контрапунктирующая тема далее проводится у вторых скрипок – во второй вариации, первых виолончелей – в третьей, и, наконец, первых скрипок – в четвёртой вариации. По мере развития вариаций фактура становится всё более насыщенной, появляются новые полифонические голоса. Выделяется в этом плане четвёртая вариация, в которой основная, первоначальная тема проводится у первых виолончелей в аккордовой фактуре *pizzicato* в динамике *fortissimo* – это создаёт перкуссионный эффект, драматичной «судьбы, стучащей в дверь».

Кульминационная и заключительная пятая вариация содержит только основную тему, интонации которой звучат в октаву у альтов и виолончелей. Гармонизована пятая вариация одним единственным *си-бемоль-минорным* аккордом, а в партии солирующей скрипки восходящая и нисходящая гамма. Последняя вариация эпизода напрямую переходит в сокращённую репризу.

Реприза сокращена до минимальных размеров: главная партия в репризе занимает три такта, а побочная – пять. Сразу звучит кода из двенадцати тактов: после шести тактов перехода снова вскользь появляются интонации главной партии, затем на два такта возвращается тема эпизода в *b-moll*, а после генеральной паузы звучит соль-минорный аккорд пиццикато у всего оркестра.

Концерт обладает поистине трагичным колоритом. К трагичным можно отнести и главную партию – лицо всей формы, – и тему эпизода, который начинается достаточно светло, но в развитии обнаруживает настоящую драму, после которой полноценная реприза оказывается невозможной. Просветление вносят две другие темы: новая тема в связующей партии и побочная партия при втором проведении, в оркестре. Однако в контексте концерта в целом, конечно, преобладают образы мрачные. Удивительно, что композитор создал

классическую по архитектонике форму, которая насыщена столь неклассическим содержанием, в котором нашлось применение и романтической тональности, и сонорике.

Таблица 1 – Схема формы камерного концерта оп. 98 (начало)

	ЭКСПОЗИЦИЯ										
	ГТ			→		СТ	ад.		ПТ		Т
такты				+7	4+5+4	4+4+4+4+2					1
тон-сти	g-moll									is	
	16			50					16		1
	93										

Таблица 2 – Схема формы камерного концерта оп. 98 (конец)

	2 ПТ (Эпизод)						РЕПРИЗА		Кода
	тема	вар. 1	вар. 2	вар. 3	вар. 4	вар. 5	ГТ	1ПТ	
такты	8	8	8	8	8	8	3	5	12
тон-сти	b-moll						g		g
	48						8		12
	68								

Литература

1. **Marek Lipiec** / I J Paderewski Academy of Music, Posnan, Poland: “Dialectical concept of Lowell Liebermann’s musical language - coincidentia oppositorum in selected chamber works”, 2019. – 120 p.

Н. ТІЛЕНДИЕВТІҢ «АҚҚУ» КҮЙІ Р.ОРАЗБАЕВАНЫҢ ҚОБЫЗҒА ЛАЙЫҚТАУЫНДА

*Жеңісбекова А.Е., 2 курс магистранты,
мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
Альпеисова Г.Т.*

Қазақ халқының ерте заманнан келе жатқан аңыз-ертегілерін, әндері мен күйлерін халық таланттары-ақындар мен жыраулар, күйшілер асыл мұра

ретінде ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп, көзінің қарашығындай сақтап келген. Халық өзінің көкейіндегі сыры мен арманын, қуанышы мен күйінішін сол ғажайып ән мен күй арқылы толғаған [1, 3б.]. Күй әдетте орындаушының туындыны ұғып-қабылдау, бойына сіңіру ерекшелігіне қарай әр күйшінің тартуында әрқилы шығады. Тіпті бір күйшінің тартуында түрлі факторлардың әсерімен (мәселен, қай ортада, қандай жағдайда орындалуына, сол кездегі тыңдаушының, күйшінің көңіл-қошына сәйкес) құбыла береді. Күйлердің жасампаздық құпиясының сыры да осында [2, 4б.].

Қазақтың аспаптық мұрасында қобыз күйі ерекше орын алады. Қобыз күйінің ерекшелігі оның көнелігінде ғана емес, сондай-ақ қобыздың өзіне ғана тән ерекше үн-бояуының нәтижесінен туатын өзгеше эмоциялық әсерінде. С.Ибраимова «Қылқобыз аспабында орындау өнерінің көркем-эстетикалық қызметтері» атты мақаласында қобыздың күй орындаудағы атқаратын қызметін бірнеше топқа бөлді.

- Аспатың танымдық-тәрбиелік маңызы
- Коммуникативтік қызметі (оның ішінде: орындаушы мен тыңдаушы арасындағы, ұстаз бен шәкірт арасындағы байланыс, ансамбльдік қарым-қатынас т.б)
- Емдік магиялық қызметке байланысты бақсылар қолданған аспап [3, 27б.].

Күйлердің тарихы мен мазмұны көне, ескі мақамды болып қалыптасады. Олар өзінің шығу тегі бойынша ең байырғы, архаикалық салт-сананың айнасы [4, 8б.]. Бізге жеткен қобыз күйлері халқымыздың дәстүрлі мәдениетімен, тарихи тағдырымен тамырласып жатыр. Музыканың діни сенім-нанымдарға байланысты магиялық функциялары мен көптеген күй аңыздары ұмыт қалса да, өткен дәуірдің белгілері күйлердің ішкі құрылысында, тілінде, ойнау ерекшеліктерінде сақталған. Бірқатар қобыз күйлерінде қасқырдың ұлуы, аққудың сұңқылы, мылтықтың дыбысы, аттың шабысы сияқты ономотопея (сәйкестігі бар дыбыстарға еліктеу) белгілері тән [2,12б.] Ықыластың «Айрауықтың ащы күйі», «Жез киік», «Шыңырау», «Қасқыр» т.б. Осындай еліктеу белгілері тән топтағы күйлер қатары «Аққу» деп аталады. Еліктеу және тотемдік аңыз-әңгімені күй етіп сөйлеткен «Аққу» туындыларының аңызы философиялық мазмұнға саяды(Мазмұны төмендегі мәтінде):⁸

Әлкей Марғұлан «Қобыздың аққу түсіне келтіріп жасаудың зор тарихы бар. Бірінші, халықтың сұлулықты сүйетін ой-санасы бойынша, аққудың даусы - жаратылыстағы құлаққа әдемі естілетін ең сұлу үннің бірі. Екінші аққу қазақтардың ерекше қадірлейтін киелі құсы, оны еш уақытта атып өлтірмейді,

⁸ Анасы ауырып қалған мерген жігіт, анасы үшін тәуекелге барып, киесі ұратынын біле тұра аққу құсты атып алады. Мергеннің «Барар жерің балқан тау, ол да біздің көрген тау!» деп аққуды қуғаны бір тақырып, аққуды атқаны екінші музыкалық тақырып, аққуды жаралағаны үшінші музыкалық тақырып, аққудың сыңарын жоқтауы төртінші музыкалық тақырып [5,38б.].

су бетінде жүзіп жүрген аққуды көрсе, оған жаны қуанып, сүйсіне қарайды» [6, 218 б.] дейді.

Сондықтан қобыз аспабының өзі Аққу мүсіндес болып келгені және күйшілердің «Аққу» құсының қаңқылдаған даусын салып шығаруы осы сұлу құсқа сүйіспеншіліктен туындаған ғажап, баға жетпес күйлер.

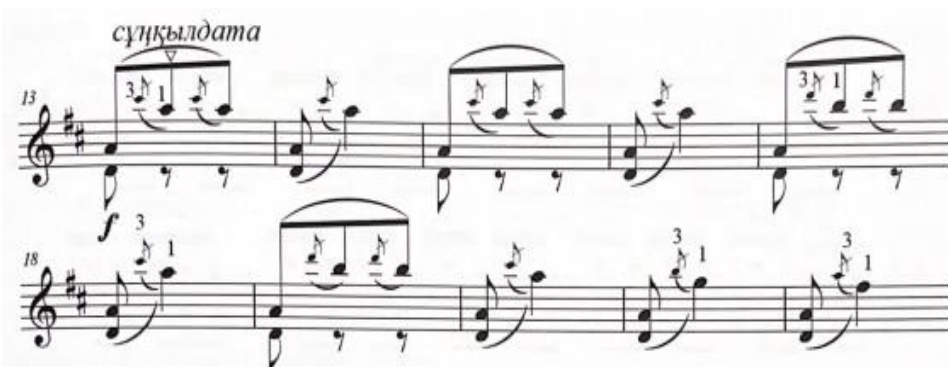
«Аққу» тақырыбы тобындағы домбыра күйлерінің қатарында Н.Тілендиевтің «Аққу» күйі бар. Домбырада орындалатын Аққу күйлері қазіргі таңда қобызға да лайықталып орындалып жүр. Бір күйдің лайықталған бірнеше нұсқасын да байқаймыз. Н.Тілендиевтің «Аққу» күйінің Ә.Жұмабекұлы, Б.Қосбасаров, Ә.Қазақбаев және Р.Оразбаевалардың қобызға лайықтаған үш түрлі нұсқасы бар. Б.Абенев «Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы және жеке домбыраға арналған күйлері» атты магистрлік жұмысында «Композитор Н.Тілендиев тотемдік аңыз күйлердің мазмұнын негізге ала отыра, өзінің жаңа туындысы арқылы аққу тақырыбын тереңдетеді. Күйде басқа оқиғалардан аққудың өліміне қатысты ғана көріністерді басымырақ суреттейді. Күйдің өн бойынан сыңарынан айырылған аққудың сұңқылды, қанат қаққаны музыкалық картина ретінде баяндалады» деп жазады [5,386.]. Яғни көне аңыз күйдің үлгісіне жататын жаңа туынды деп қарастырсақ болады. Күй Қ.Ахмедияровтың орындауында және автордың өз орындауындағы екі нұсқада тараған. Белгілі қобызшы Р.Оразбаева күйдің осы I және II нұсқаларын біріктіре отырып қобызға лайықтады. Қобыздың мүмкіншіліктері мен иірімдерін пайдалана отырып, күйдің табиғатын бұзбай түпнұсқаға негізделе лайықталған. Күй атауына сәйкес аққудың көркем бейнелерін және тыңдаушыға көз алдына сол құбылысты елестете алатындай импровизацияныда қолданған. С.Аманованың «Аққу» атты күйлердің домбырадағы және қобыздағы орындалатын нұсқаларын зерттеуі бойынша бұл күйлердің формасы бірнеше бөлімдерден тұрады, бөлімдері бір типті және толықтыру принципі бойынша бір-бірімен байланысады. Күй формасының кеңеюі мен күрделіленуінің басты құралы, бөлімдердің кезектесе қайталанып және олардың рет санының ерікті орындалуы [7,166]. Сәйкесінше күйдегі әр бөлімнің құрылымдық формасы мотивтердің бірнеше реттік қайталануы арқылы өрбиді. Күйдің композициялық құрылымын кіріспе және А,В,С бөлімдері деп алсақ *а,в,с*-негізгі тақырыптық мотив болады. А,В,С бөлімдерінің ішінде шағын әр бөлімнің қайталану мотивтері жүреді. Осы тұрғыда композициялық құрылымы жағынан домбырадағы орындалу мен қобыздағы нұсқасында өзгешелік тек каденцияда, яғни домбырада оң қол саусақтарымен пиццикатомен жайлата аяқталса, қобызда көл бетін қанаттарымен сабалай ұшқан аққулардың бейнесін қиқулата ұшырып, су мен көлдің шағылсқанын глиссандо арқылы суреттеген. Бұл жерде байқайтынымыз күйші Р.Оразбаева аққудың көркем бейнесін толықтыру мақсатында қобыздың мүмкіншіліктерімен импровизация әдісін пайдаланған (ноталық мысал 1):



Қ.Ахмедияровтың орындаған II нұсқасында Үкілі Ыбырайдың «Гәкку» әнінің қайырмасы қолданылады. Домбырада әндете тремоломен ойналатын төрт тактылы қайырмасын қобызда асықпай ысқышты бір қалыпты кейін тоғыз тактылық кіріспеді триоль және екі сегіздікпен орындалатын әуен қобызда форшлаг арқылы сегіздік ноталармен келтірілген яғни ырғақтық стереотип белгілері бар екені анықталуда (ноталық мысал 2):



Қобызға тән ерекшеліктің бірі микроинтонация (дыбыс ауытқуы). Аққу сұңқылын келтіру барысындағы еліктеу дыбысты нотаны идіріп басу әдіс-тәсілі арқылы микроинтонация дыбыстары естіледі (ноталық мысал 2):



Домбырада қағыссыз тек пернені басу арқылы бұғып алу әдісін ысқышсыз саусақты ішекке қою белгісі арқылы орындаушыға жеткізген. Күйде домбыраның жылдам алатын қағыстарын ысқыштың көмегімен қысқа ала отырып ұзақтығы 32-лік нотаға тең жылдамдықпен қанатымен көлдің бетін сабалап ұшқан аққулардың бейнесін келтірген (ноталық мысал 3):



Күй құрылымындағы негізгі мотивке қарай бірте-бірте жылдамдауды домбырада еліктеу дыбыстарын сол қолмен домбыра ішегін іліп қағу арқылы дыбыс шығарса, оң қолмен ырғаққа үйлесе тиектің артынан тыңқылдатады. Қобызда бұл бірте-бірте жылдамдату ашық бурдонды квинтада форшлагтар арқылы кейіннен октаваға жоғарылап саусақтың ішкі бөлігімен аққуға еліктеу дыбыстарын Р.Оразбаева арнайы әдіспен жүзеге асырған.

Домбыра күйлерін қобызға лайықтап тарту-біріншіден, қобызшының орындаушылық шеберліген арттырады, екіншіден, аспапты орындауға жаңа түрлі әдістер мен штрихтар енетін болады [3 бет Раушан Оразбаева «Аққулар сазы»]. Аталған лайықтауда аққу бейнесі толықтай негізгі сарынын сақтаған. Бірақ көркем бейнелі еліктеу әдістерін қолдану барысында күй соңындағы тақырыбы өзгеріске ұшырады. Әр аспаптың мүмкіншіліктеріне қарай күйдің түрленуі қалыпты жағдай. Күй түрлену арқылы дамып, орындаушылық өнерге жаңа леп береді. Лайықтаудың негізінде пайда болған, қолданылған әдіс-тәсілдерді оқу процесстеріне және басқа да түрлі өңдеулерге қолданылуы қажет. Себебі, жоғарыда атап өткендей бұл әдіс-тәсілдер аспапта орындаудағы мүмкіншілік деңгейін арттыруға және репертуар аясын кеңейтуге жол ашады. Қобыз күй өнері тек қобызға арнайы жазылған күйлермен шектелмей домбыра күйлерінің лайықталуымен толығып жатқаны мәдениетіміздегі күй өнерінде ерекше құбылыс.

Әдебиет

1. Қосбасаров Б. Қоңыржай: Қылқобыз күйлері.- Алматы: Өнер, 1988.- 32 б
2. Оразбаева Р. Аққулар сазы. Оқу-әдістемелік құрал. – Алматы: Өнер, 2018. – 174 б.
3. Ибраимова С.С. Қылқобыз аспабында орындау өнерінің көркем-эстетикалық қызметтері. // Маг.дис. - Алматы, 2019.-90 б.
4. Ұлы даланың көне сарындары: Аспаптық көне сарындар. Дәстүрлі күй өнері. Антология. – Алматы: BrandBook, 2020. – Т. 2.–
5. Абенов Б.А. Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы және жеке домбыраға арналған күйлері. //Маг.дис. – Нұр-Сұлтан, 2019.-73 б.
6. Марғұлан Ә. Ежелгі жыр-аңыздар. – Алматы, 1985. – Б.212-228.

7. Аманова С. Древние кюи «Акку» (структура, семантика) Инструментальная музыка казахского народа. - Алматы: Өнер, 1984. - С.15-24.

К ВОПРОСУ СТРОЯ ТУБЫ ПРИ ИГРЕ В ОРКЕСТРЕ (ОТ СОВЕТСКОЙ ПРАКТИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ)

Бақдаулет Б. Е., магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Курмангалиева М. С.

Последним представителем «меди» в симфоническом оркестре признана туба, известная под именем «контрабасовый саксхорн», «бас» или «геликон» в духовом оркестре. В оркестре «настоящий бас» долгое время не мог определиться, и композиторы пользовались различными инструментами, прежде чем остановились на тубе - инструменте сравнительно недавнего происхождения [1].

Туба считается близким родственником офиклеида, а точнее, семейства бюгельгорнов, в которых вентильное устройство было заменено клапанами. Последнее предположение обычно не оспаривается и до сих пор считается, что в Германии туба была членом семейства инструментов «широкомензурных», известных под общим названием флюгельгорны, а во Франции это же семейство стало называться саксгорнами благодаря незначительному изменению Адольфа Сакса.

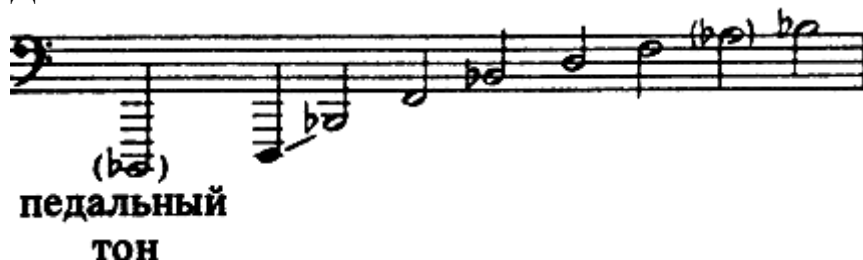
Тубы, применяемые в оркестре, имеют строи 9-футового В, 12-футового F, 14-футового Es, 16-футового C и 18-футового ВВ. Они делаются с широким коническим каналом, не считая цилиндрической по необходимости вентильной системы с очень широким раструбом, то есть деталями, которые, вместе с большим, глубоким чашеобразным мундштуком, облегчают извлечение самых низких нот, включая pedalные тоны [2].

Туба Си бемоль, является единственным принятым в оркестре русских мастеров представителем этого многочисленного семейства, и которая вызвала много досадных проблем в исследованиях. Естественно, возникают дополнительные трудности, поскольку везде зарубежом туба отличается по строю и называется соответственно. Сейчас, когда положение тубы в оркестре несколько устоялось, эта путаница названий и стилей не только не нужна, но и вредна.

Туба in В субконтроктавы

Более свойственная военному духовому оркестру, эта громадная туба иногда применяется и в симфоническом оркестре. Она известна как контрабасовая туба in В (Пример 1).

Основной тон практически невозможен. Чрезвычайно тяжелое звучание этой тубы делает ее несколько неуклюжей в оркестровых комбинациях. Она способна на прекрасное пианиссимо и если должным образом изучить ее возможности и искусно с ними обращаться, то лучшие ее свойства могут оказаться очень полезными для музыки [2].



Часто считается, что туба – это вязкий, неуклюжий инструмент, который не очень подвижен. Это совсем не так. Несмотря на огромный объем своего звукоряда, современные оркестровые тубы способны на такую ловкость, которую не могли себе представить композиторы прежних времен. Однако «застойное» положение этой тубы во многом объяснялось ее чрезвычайно глубокими границами диапазона. Казалось, что этот инструмент, способный опускаться до си-бемоля субконтроктавы, не может преодолеть технические построения в более высоких октавах. На практике, туба достаточно гибкая, чтобы играть достаточно быстрые и резкие ритмические пассажи. Другая проблема заключается в том, что не всегда возможно использовать тубу таким образом. Это также во многом связано с чрезмерной полнотой звука, которую можно определить понятием «жирный звук». Легкая техника никогда не будет звучать на тубе капризно и игриво. Всегда будут присутствовать доля грузности и тяжести. Но если автору удастся объединить эти понятия «подвижной вязкости» и «капризной тяжести» в единое целое, тогда туба становится очень даже полезным членом оркестра именно в этом «характерном» направлении. Однако до сих пор туба редко рассматривалась с этой точки зрения и в основном использовалась как мощный и фундаментальный бас медной группы.

американцы дали этой тубе непонятное название «ВВ-бемоль бас туба». Российские музыканты называют тубу просто «туба» - без дополнительных прозвищ. Эта туба настроена на си-бемоль, имеет четыре клапана и никогда не имеет пятого добавленного или «исправляющего» клапана для устранения неточностей по интонации, когда три или четыре клапана используются одновременно. При всех этих неточностях советские тубисты предпочитают исправлять их губами, а не дополнительными клапанами.

Композиторы итальянской и французской школ преимущественно использовали тубу в строе фа. Так, например, Равель в инструментовке «Картинок с выставки» Мусоргского поручил соло в пьесе «Быдло» тубе в строе фа. Русские композиторы-классики писали всегда только для тубы си-бемоль. На таком инструменте играют сейчас все советские исполнители. [3]

Крайние границы вверх и вниз требуют особых занятий тубиста, в силу которых он может соответственно развить свой амбушюр и укрепить его надлежащим образом. Чаще всего, тубист с большей или меньшей лёгкостью владеет либо одной частью звукоряда, либо другой, вследствие чего ему оказывается не так просто переходить от одной крайности к другой. Только в самые последние годы, наиболее подвинутые тубисты стали требовать от себя и от своих учеников искусства владеть полным звукорядом тубы. Они не признают теперь никаких ограничений в этом направлении и считают, что любой тубист-солист оркестра должен быть готовым к одинаково непринуждённому преодолению всех препятствий, которые могут встретиться в его партии [4].

Первым в симфонический оркестр ввел тубу Рихард Вагнер. В 1843 году на премьере оперы «Летучий голландец» публика впервые услышала тубу в составе оркестра. В 1846 году парижские слушатели познакомились со звучанием тубы в драматической легенде Берлиоза «Осуждение Фауста». Сегодня можно встретить тубу и при исполнении более ранних сочинений, но это всего лишь поздние инструментовки или замена тубой вышедших из употребления в академическом оркестре серпента и басового офиклеида.

Красиво и грамотно использовали тубу также Малер, Рихард Штраус, Стравинский, Равель. Однако большинство композиторов, к сожалению, воспринимают ее преимущественно как басовый голос в аккорде тромбонов и педаль в крайнем нижнем регистре.

Не следует забывать и о русских композиторах: Чайковский, Римский-Корсаков, Прокофьев, Шостакович, Глазунов (в том числе и при завершении инструментовки оперы Бородина «Князь Игорь») использовали тубу in Es. И все же русские музыканты отдают предпочтение тубе in B субконтроктавы, которая привлекает густотой и плотностью тона, но проигрывает в подвижности звучания.

Тембр тубы очень насыщенный, плотный, мягкий, легко управляемый. Верхний регистр практически полностью играется на натуральных обертонах, звук похож на валторновый. Но как раз этот регистр представляет собой

наибольшую сложность при исполнении - трудно попасть в нужный тембр, что требует ежедневных тренировок. Не случайно именно по качеству звучания «верхов» часто определяется уровень мастерства исполнителя-тубиста. Хрестоматийный пример - соло тубы в верхней тесситуре - «Картинки с выставки» (Пример 2- Быдло) Мусоргского в оркестровке Равеля.

Пример 2

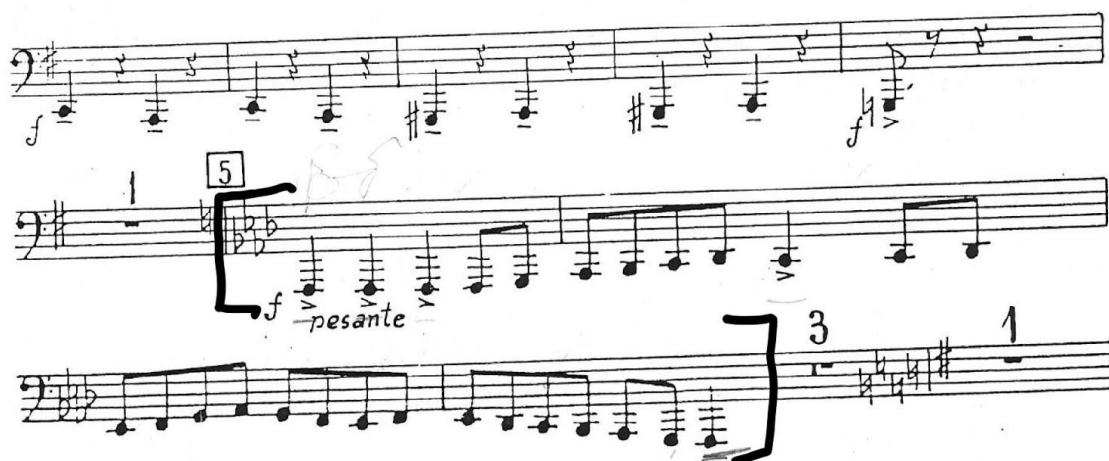


Средний регистр - самый удобный, звучный и подвижный. В нем наиболее четко прослушиваются все виды штриховой техники. Тембр близок к тромбоновому, но более густой и сильный. Такое звучание использовали в своих произведениях Верди и Брукнер. Нижний регистр в различных нюансах звучит по-разному.

На *pianissimo* он бархатный, шелестящий и самый насыщенный обертонами. Именно это качество тубы проявляется в концертах и симфониях Рахманинова.

На *forte* к густому тембру добавляется металлический блеск. Звук будто не умещается в инструменте, и туба начинает мелко дрожать по всей своей длине. Этот очень характерный нюанс широко применяется в современной музыке. Такую «рявкающую» тубу можно услышать, например, в марше Монтекки и Капулетти из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» (Пример 3) или в финале «Yellow Submarine» группы «Beatles» в инструментовке Джорджа Мартина для Лондонского филармонического оркестра [5].

Пример 3



Почему-то в советской музыкальной практике сложилось представление о том, что русские тубисты могут исполнять на самых тяжелых тубах in C и in B не только глубокобасовые, но и все остальные партии. Сами музыканты считают, что проблема симфонического баса в России состоит только в отсутствии необходимых инструментов. Если бы каждый оркестр имел соответствующий набор туб, предусмотренный композитором, то как исполнителям, так и, наверное, слушателям, жилось бы намного легче.

Литература

1. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. - Москва, 1953. - 259 с.
2. Пистон У. Оркестровка. - Лондон, 1969. - 286 с.
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. - Москва, 1989. - 143 с.
4. Статья из форума тубистов России «Туба в современном оркестре» - 2015. - 19 апреля. - Режим доступа: <http://tubastas.ru/book-031>
5. Никитин К. Журнал Audio MUSIC №1\2\3-2002

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО В ДОМБРОВОЙ МУЗЫКЕ

Тапалов Н.Н., магистрант 2 курса специальности «Фортепиано»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

Народная инструментальная музыка Казахстана – предмет настоящего интереса ученых, музыковедов на протяжении многих десятилетий. Это творчество, несомненно, является неисчерпаемой сокровищницей народной мудрости, соответственно изучение его закономерностей всегда актуально. Почётное место, как в концертной жизни, так и в педагогической науке занимает домбра – струнный щипковый музыкальный инструмент.

Стоит отметить, что репертуар домбристов, как учебный, так и концертный, который непрерывно пополняется и включает в себя переложение

классических произведений, оригинальные сочинения и обработки народных мелодий, зачастую в полном объеме предполагает участие фортепиано. Одновременно отметим, что, проходя процесс активного развития данная область концертмейстерской деятельности, в качестве которой мы рассматриваем исполнительство именно с домброй, в настоящий момент пока ещё не имеет должного методического обобщения. Актуальность темы данной работы обусловлена тем, что специальная профессиональная подготовка концертмейстеров к работе в классе домбры в должной мере отсутствуют. Также объём методической литературы по данному вопросу недостаточен.

Целью данной статьи является раскрытие специфики работы концертмейстера в классе домбры, в соответствии с целью обозначены следующее: определение главных задач работы концертмейстера с инструменталистами; выявлением профессионально-личностных качеств концертмейстера, которые необходимы для того, чтобы работать в инструментальном классе; предоставление характеристики специфики звукоизвлечения домбры и репертуара данного инструмента; обозначение задач концертмейстера в работе над произведениями для домбры.

При выполнении этой статьи мы опирались на высказывания известных представителей инструментальной традиции, педагогов и музыкантов: профессора К. Ахмедьярова, дирижера А. Жайымова, преподавателей С. Садыкова, С. Жузбаева и др. Практическая значимость данной статьи заключена в том, чтобы помочь преодолевать трудности работы концертмейстера в классе домбры, повысить уровень профессионального мастерства музыкантов.

Национальный традиционный инструмент домбру можно обозначить в качестве такого, звук у которого достаточно тихий и как бы приглушенный. Произведения же при этом зачастую исполняются в быстром темпе, соответственно требование к концертмейстеру - играть тихо и быстро.

Особым искусством концертмейстера является выбор штриха, который соответствует или приближается к штриху у исполнителя. Данный аспект особенно важен в работе концертмейстера в классе домбры. Концертмейстер должен проследивать баланс звучания, разные регистры домбры всегда нуждаются в профессиональном сопровождении. В качестве примера можно привести тот факт, что низкий регистр домбры не должен перекрываться фортепиано, а должен помочь показать всю красоту звучания инструмента солиста. Одним из приоритетных направлений деятельности концертмейстера является то, что он должен вовремя «уступить» и вовремя «повести». Звук должен быть яркой выразительной, но при этом нужно её играть не очень громко, чтобы не перекрывать учеников в звуковом плане, и учитывать этот факт. При включении аккомпанемента в домбровой партии, важным является также тонкая слуховая ориентация сопровождающих пианистов, так как подвижность домбры, как и в целом вообще струнных деревянных и духовных

инструментов, будет превышать в некоторых случаях подвижность пальцев концертмейстера.

Соответственно мы можем сказать, что концертмейстер-профессионал должен научиться соответствующе, владеть роялем. Важными составляющими профессиональной деятельности концертмейстера являются мобильность и быстрота. Важно попытаться по возможности, наиболее мягко смягчать атаку звука, прикасаться к клавиатуре без жесткой фиксации кисти и пальцев, скорее «поглаживая» клавиши, добиваясь мягкого исполнения гармоничных и мелодических оборотов. Стоит заметить, что не всегда найденный приём можно назвать универсальным, в данном случае нередко необходим учёт ряда факторов: характера произведения, историческая эпоха, в которой создавалось оно, уровень изношенности инструментов и др.

Для концертмейстера, который посвятил себя работе с казахской домброй важно иметь представление об основных приёмах звукоизвлечения на инструменте, с которым нужно играть. Присутствие должного объёма знаний об особенностях штриховой и звукоизобразительной палитры помогает в аккомпанементе находить соответствующее звучание, динамическое и колористическое соотношение с тембрами вышеуказанных инструментов. Приоритетная задача концертмейстера – «нахождение звука» и соответствующее каждому из инструментов «туше». Если сопоставлять по насыщенности и звучности, динамичности, возможностям фортепиано и домбры, можно отметить что природой звук фортепиано и природный звук домбры будут диаметрально противоположными. У звуков рояля присутствует ударное начало, после неизбежное затухание. У домбры же есть специфическое и достаточно тихое звучание. В данном случае высокий профессионализм концертмейстера заключен в том, чтобы он сумел найти необходимый звук, особенно это сложно, если партия фортепиано является фактурно насыщенной.

В разнообразных регистрах звучания необходима разная по интенсивности и окраске поддержка. В основном перед пианистом встаёт очень непростая задача – «не заслонить собой» солиста, при этом учесть все домбровые штрихи и особенности инструмента. Таким образом, он находится в процессе, когда присутствует предельное напряжение и высокий уровень слухового контроля. Если концертмейстер, ассистирующий домбристу, достаточно опытен, он достигает необыкновенного «*pianissimo*»

В случае исследования данной тематики стоит обратить внимание на высказывание К. Игумнова, Н. Метнера и др., в связи с тем, что немногие концертмейстеры обладают знаниями в области звукоизвлечения в классе домбры, они рекомендуют больше пользоваться различным туше, умеренной звучностью, осуществлять работу над тихими звуками, *piano*, *pianissimo*. Игра должна быть точной, отчётливой, но при этом отсутствует давление на клавиши после удара, то есть не нужно делать большого размаха именно каждым пальцем, а важна выработка ощущения лёгкости и свободы, подвижности. Аккомпанируя домбре на фортепиано *crescendo* на пассажах нужно делать

позднее, таким образом, мы как бы подхватываем в солистов и усиливаем впечатление общего звучания, делается это сознательно для «освобождения» звукового пространства для солиста. Если говорить о пассажной технике - то можно отметить, что фортепиано в данном случае отодвигается на второй план, но при этом игра происходит активная и цепкая.

Относительно педали можно сказать следующее, коротко и обобщая: правая, очень лаконичная в нужном месте, в нужном объеме. У концертмейстеров, которые много лет осуществляют игру с казахскими народными инструментами, существует такое понятие - педаль берут как бы «кончиками ушей», используя необходимую динамику, учитывают протяжность звуков и др. Стоит подчеркнуть, что нередко можно увидеть злоупотребление концертмейстером левой педалью и соответственно мы увидим, как меняются краски фортепиано, так необходимые для дополнения ансамбля. Важно осуществлять контроль звучания рояля, его левая педаль всё время должна как бы подстраховывать и при необходимости её нужно использовать.

Движение, которое осуществляют пальцы, должны быть лёгкие, почти невидимые, нужно играть буквально кончиками, подушечками пальцев. Иногда достаточно собственного веса пальцев, но при этом присутствует особая артикуляция - «говорком».

Одной из трудностей концертмейстера является совместное исполнение пассажей. Чтобы было точное совпадение в ансамбле, мы можем порекомендовать - совместно с солистом разучивать пассажи, взяв за опору первые ноты группировок. Если исполняется произведения, которые имеют весёлый, задорный характер, то необходима быстрая реакция на то, что именно в данный момент исполняет солист. При игре очень важно не терять ощущение ритмической пульсации. У концертмейстера должно присутствовать такое важное качество, как абсолютное чувство ритма. Необходим учет звуковых пределов *forte* и *piano*. Тут мы можем обозначить не только звуковую трудность, но и проблему технического плана. Концертмейстеру важно уметь выстроить подголоски, смягчить тон, сделать его подчас совсем «невесомым».

Мы можем отметить ряд произведений, где характер полностью будет зависеть от концертмейстера. К таким относятся «Коньёлды бикеш» Н. Тлендиева, «Жас екпын» и «Жигер» Е. Усенова, «Шалкыма» А. Жайымова, «Коньёлды жастар» М. Аубакирова. Именно концертмейстер в этих произведениях держит солистов в темпово-ритмической сетке, осуществляет стартовую подачу темпа, характера, ритма.

С течением времени всё большую популярность среди домбристов получает исполнение произведений русской, европейской классической музыки в переложении для домры. В данном случае мы можем упомянуть имя Магауия Хамзина, который виртуозно и профессионально исполнял со сцены «Венгерские танцы» Брамса, «Турецкий марш» Моцарта и др. Все это стало началом моды на подобное исполнение среди популярных домбристов и

одновременно своеобразным толчком композиторов для создания домбровых пьес.

Композиторами предпринимались попытки объединения закономерностей построения домбровых кюев и европейской классической музыки. На сегодняшний момент многие классические произведения («Маленькая серенада» Ф. Шуберта, «Венгерские танцы» И. Брамса, «Элегия» Ж. Массне, «Турецкий марш» В. Моцарта, «Рондо» Л. Бетховена, «Вальс цветов», «Танец маленьких лебедей» П. Чайковского и др.) обязательны для изучения. Совместная деятельность учеников класса домбры с концертмейстером, участие в концертах становится основой единства художественного и технического развития юных музыкантов. Разучивая разнообразные сочинения, ученики развивают музыкальное мышление, память. Происходит духовное развитие.

Таким образом, можно сказать что, осуществляя работу с солистом-инструменталистом вместе концертмейстер решает, как общие, так и специфические задачи, которые связаны непосредственно с особенностями инструмента домбры. От специфики солирующего инструмента и репертуара будет зависеть, какое принимается решение ансамблевых и пианистических решений, которые в свою очередь направлены на то, чтобы воплотить основные ансамблевые параметры, в качестве которых мы рассматриваем:

- единство художественных намерений солиста;
- синхронное звучание;
- динамический баланс;
- эквивалентность штрихов;
- тембровое слияние инструментов.

Для работы в классе домбры важно наличие у концертмейстера представлений:

- ✓ об особенностях строения и звукоизвлечения инструмента,
- ✓ знание стилистики домбрового репертуара, это умение находить правильные и адекватные звуковые решения и пианистические приёмы, которые будут эквивалентны игре на домбре, но при этом возможно не всегда традиционны для классического пианиста.

Литература

1. Бойченко Л.В. Традиционные направления народно-инструментального искусства сквозь призму концертмейстерского опыта / Материалы II межд. Интернет-конференции. - Екатеринбург, 2018 -№4 – С.187-194
2. Ильясова, К. К. Становление народно-инструментального и профессионального исполнительства в Казахстане / Молодой ученый. — 2018. — № 5.3 (109.3). – С. 14-16.

3. Иматаева М.И. Специфика работы концертмейстера в классе народных инструментов (домбыра). Музыка и жизнь \ 1.Музыка: изучение и преподавание (дата обращения 11.05.2022)
4. Митина, Н. А. К вопросу о развитии концертмейстерского искусства / Образование и воспитание. – 2021. – № 3 (34). – С. 25-26.
5. Орлова И.А. Особенности работы концертмейстера в классе домбры / Вестник «Өрлеу»-kst, 2020 - №2 – С.174- 182
6. Утегалиева С.И. О высоте строя казахской домбры в современной музыкальной практике Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение» / Вестник культуры и искусства, 2017 - №3- С.234-241

**ОПЕРА В.А. МОЦАРТА «ДОН ЖУАН» В ПОСТАНОВКЕ
АЛЛЫ СИМОНИ НА СЦЕНЕ «АСТАНА ОПЕРА»**

*Тишбаев Р.Д., магистрант 2 курса
специальности «Вокальное искусство»*

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

Спустя несколько столетий с премьеры оперы на сцене Сословного театра в Праге, 14 и 15 июня 2022 года в большом зале театра «АСТАНА ОПЕРА» состоялась премьера оперы «Дон Жуан», которая по сегодняшний день является величайшим шедевром оперного искусства.

В театре «АСТАНА ОПЕРА» эта опера началась с постановки режиссера – Аллы Симонишвили и с дирижерским прочтением **итальянского маэстро Джузеппе Акуавива. Солистами выступили слушатели Международной академии.**

Либретто оперы написано Лоренцо да Понте на сюжет о похождениях сладострастного дон Жуана, который разными всевозможными вариантами пытается соблазнить донну Анну (она же невеста донна Оттавио), донну Эльвиру (которую он уже бросил когда-то) и Церлину (молодую невесту Мазетто). Помощником выступает его друг и слуга – Лепорелло. Однако главный герой Дон Жуана встает на путь смерти, убив в неоправданном поединке отца донны Анны, Командора.

При всем этом, Дон Жуан не прислушивается к совету, который оставляет ему призрак Командора после смерти, и его ждет расплата за свою порочную жизнь: в финале оперы он отправляется во владения Аида, в Ад.

Современный оперный режиссер, прежде чем воплощать спектакль в реальность должен изучить систему взглядов автора, заявленный в этом произведении. Режиссер выявляет идею спектакля, определяет, какие части должны быть ярко выражены и подчеркнуты в данном произведении. При этом не забывать о так называемых «восприимчивых точках» т.е., что в данной

постановке трудно для восприятия зрителей и исходя из этого понимать, как эти трудности преодолеть в будущем спектакле. Режиссер-постановщик выбирает определенную постановочную структуру работы, иными словами «прием» или, говоря театральными жаргоном «решение» спектакля. Условно, с самого начала своей работы режиссер – постановщик, способствует предвидению результата, к которому надо стремиться всем создателям спектакля. Далее, создатели спектакля каждый «зонально» приступают к своей зоне ответственности создавая комфортные отношения между собой, руководствуясь режиссерским решением. Таким образом, швейный цех бурлит работой над внешним, а именно визуальным восприятием. Вокальные коучи над вокальной линией и состоянием солиста. Объединяясь с дирижером, который в свою очередь занимался прочтением партитуры с оркестром всё это дело приобретает общую картину.

Соответственно, «приступая к созданию нового оперного спектакля, режиссер вместе с командой постановщиков решает множество вопросов: от тщательно продуманной сверхзадачи спектакля до формирования его атмосферы и исполнительского стиля, в котором опера будет представлена широкой публике. «К ключевым элементам постановочного цикла следует отнести грамотно выстроенный репетиционный процесс режиссера с дирижером и артистами» [1, с. 169] говорится в статье «Алгоритм работы над художественным образом: диалог режиссера, дирижера и артиста» М. Анестратенко в журнале «Вокальные параллели». В работе, он как действующий режиссер обуславливает профессию «театральный или оперный режиссер» также отмечая, что «на практике все участники ощущают острую необходимость в эффективном алгоритме работы как над художественным образом музыкального произведения, включающим анализ и разработку сценического действия в целом, так и над отдельными его составляющими: внешним и внутренним обликом персонажей на уровне системы «партия – роль – образ»» [1, с. 170]. Таким образом, роль в построении спектакля режиссера – постановщика велика и многогранна. И Алла Симонишвили тому не исключение...

В период подготовки оперы, посещая репетиционный процесс мною было замечено большое профессиональное отношение к работе над постановкой. Наблюдая за работой режиссера над этой оперной постановкой, в первую очередь, хочется отметить, что Алла Симонишвили, известная как Алла Симони, оперная певица, профессор и преподаватель академии оперного искусства, отчетливо знает и мыслит исходя из двух основополагающих – вокал и режиссура. Многие мизансцены были выточены, как и вокально, так и сценически, при этом, не создавая диссонанс между собой. К примеру, мизансцена, в которой Дон Жуан поет свою знаменитейшую арию “Finch'han *dalvino*” было принято такое режиссерское решение, как статическая мизансцена, ведь ария сама по себе исполняется в бешеном темпе *presto* с провоцирующим на пение «*nonlegato*», однако правильно подобранная

мизансцена может как минимум не «загнать» темп, а наоборот помочь исполнителю. В этом и виднеется профессионализм постановщика

Пример 1

АРИЯ ДОН ЖУАНА
из оперы «Дон Жуан»
Перевод Н. Кончаловской
Presto.

ARIA DI DON GIOVANNI
dall'opera "Don Giovanni"
Ноты с сайта - www.notarhiv.ru
В.А. МОЦАРТ
W.A. MOZART
(1756 - 1791)



Что - бы ки - пе - ла кровь го - ря - че - е, ты ве - се - ле - е празд - ник у -
Fin ch'han dal vi - no cal - da la te - sta, и - na gran fe - sta fa pre - pa -

Еще один немало важный акцент – работа над образом героев через историю, т.е. беседуя с труппой и прорисовывая художественный образ, именно рассказывая о тонкостях строения характера героя, при этом углубляясь в историю происхождения. Таким образом, Алла Симонишвили работала над образом Командора, проговаривая и затрагивая такие вопросы, как: Кто он?, По какой причине был убит?, Кем убит и как?, Для чего он преследует Дон Жуана? И т.д. На мой взгляд, отвечая на подобные вопросы можно сформировать отчетливую картину и построить логическую мизансцену. Так же, большая работа была проведена с орфоэпическими нормами итальянского языка, так как, сама Алла Симонишвили является носителем языка.

На всех репетиционных процессах режиссер четко вводит солистов в философию спектакля, говоря о том, что Дон Жуан – это не просто спектакль с нотками комизма, а «Дон Жуан – это глубокая философия...» [2].



Репетиционный процесс - «Астана опера»

Рассмотрев, Дон Жуана как персонажа опираясь на работу В. Топорова «Судьба и случай» можно сопоставить, что Дон Жуан является человеком судьбы, поэтому исходя, из этого его можно отнести к трагическому герою. Не случайно развязкой сюжета о Дон Жуане является не очередная любовная победа, а встреча с Командором. Дон Жуан – человек, который все-таки верит в неотвратимость судьбы - фаталист, а «единственное, что может стать для человека злым роком, – это вера в злой рок: она подавляет попытки поворота и обновления» [3, с. 49], говорится в работе В. Топорова и отождествляется с философией спектакля. В работе солиста и режиссера очень важно показывать не только то, что «лежит на поверхности», но и «докопаться до сути». Это и показывает глубину и философию спектакля. Несмотря на юность солистов, процесс, начиная с репетиции и заканчивая показом спектакля, был весьма информативен и интересен. Хотя и опера была поставлена по классическим канонам, однако она была полна метафор, которые передавались самим композитором.

«Опера определяется композитором как – опера буффа, помимо можно обозначить ее как смесь сверхъестественного и комического, юмора и трагедии» [2], - говорила режиссер, продолжая тем, что «эту тонкую грань между этими понятиями нужно прочувствовать, иначе проверку на профессионализм не пройти» [2]. Ведь на самом деле, легче и удобнее, когда опера полностью выстроена по мотивам трагедии или наоборот бурлеска и нужно лишь идти по определенным алгоритмам... Здесь же эту «тонкую грань», о которой поясняла режиссер нужно прожить и прочувствовать, и показать эти самые моменты с комедией или трагедией, а еще сложнее со сверхъестественным очень филигранно. Таким образом, исходя из того, что опера все-таки выстроена по канонам оперы буффа, которую можно приблизить по целому ряду признаков:

- 2-х актная композиция с большими финалами в конце каждого действия;
- варьирование музыкальных номеров с речитативами сессо, т.е. «сухой»;
- преимущество низких мужских голосов;
- акцент на буффонаде в партии Лепорелло;
- сцены преображения, переодевания и потасовок и т.д.

Исходя из этого, хочется проанализировать данный спектакль с точки зрения режиссёрского решения и обозначить те самые «болевы точки» в данном спектакле. А именно, роль самого Дон Жуана по отношению к окружающему миру. На репетициях с составом солистов режиссер не раз поясняет, что «...Дон Жуан – это про свободу...» [2], оговаривая то, что в мире на постоянной основе меняются нравственные и некие поведенческие паттерны или шаблоны, но остается без изменений отношение к людям со «свободой мысли»... и этот спектакль именно об этих «стагнациях». Помимо, общей концептуализации, режиссер затрагивает проблематику идейной составляющей, а именно, представление главного героя. За весь период

существования данной оперы было множество вариации демонстрации Дон Жуана публике. Его показывали:

- злодеем;
- психологически неуравновешенным и запутавшимся человеком;
- депрессивным.

Все эти видения режиссеров имеют место быть, ведь оперы Моцарта «удобны» для постановщиков, т.е. в силу того, что есть ясная структура можно разобрать множество вариантов театральной и визуальной параллели. Однако все эти вариации кишат противоречиями и метафорами, которые в свою очередь не есть реальность. Например, углубляясь в историю постановок оперы, были и вариации с религиозным уклоном, в которой проповедуются религиозные морали и это, несомненно, поучения, относящиеся социальным институтам. Главной идеей выступала метафора «если у вас будет большое количество женщин, то все дороги ведут в ад...», однако, на мой взгляд, это убеждение никак не сопоставляется с главным замыслом – свободой. «Сколько режиссеров, столько прочтений», пожалуй, эта аллегория всегда кстати.

В постановке Зальцбургского фестиваля в 2006 году Мартина Кушей также виднеется идея свободы, несмотря на то, что постановка «Астана Опера» и постановка Зальцбургского фестиваля взята в разных временных отрезках. Это говорит об актуальности проблемы во всех временах.

Ни для кого не секрет, что Моцарт открыл в «Дон Жуане» абсолютно новый оперный жанр, который получил свое развитие в XIX веке и остался под логическим названием – «психологическая музыкальная драма», обосновываясь тем, что все персонажи обрисованы как неповторимая личность, не привязанная к одной идее... Показывается и герои комедийного плана, так и персонажи, приближенные к опере seria. Все эти тонкости построения работы над оперой были под чутким руководством режиссера – постановщика и дирижера, которые не понаслышке знают об итальянской опере «Дон Жуан».

Однозначно, герой этой драмы не оставит никого равнодушным. Большое количество интерпретаций, характеров, эпох, социально-культурных перемен прошли сквозь Дон Жуана за все время существования его на просторах культуры искусства.

Литература

1. Анестратенко М. «Алгоритм работы над художественным образом: диалог режиссера, дирижера и артиста». Вокальные параллели. 2021, 169-179 с.
2. Интервью с А. Симонишвили от 13.06.2022. Беседу провел Тишбаев Раимбек.
3. Топоров В.Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в науках разных культур. М.: Наука, 1994, 320 с.

ТВОРЧЕСТВО АЛИБИ АБДИНУРОВА
А.Е. Серік, магистрант 2 курса
специальности «Инструментальное исполнительство»
Казахский Национальный Университет Искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
доцент КазНУИ А.А. Досанова

Среди молодых и незаурядных композиторов Казахстана можно выделить имя Алиби Абдинурова - кандидат искусствоведения, пианист и дирижёр. Громко заявивший о себе со времён поступления в Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы в городе Алматы, Алиби проявлял недюжинный интерес к музыке ещё с детства, мотивированный сочинениями и трудолюбием своего старшего брата Серикжана Абдинурова (нынче заслуженного деятеля). Алиби пишет свои первые произведения, конечно же, не без участия старшего брата. Первым учителям юного Алиби был его старший брат Серикжан, вместе рука об руку Алиби познавал азы музыкального мира. Из воспоминания Алиби: «В общежитии консерватории были репетитории, где я часто присутствовал на творческом процессе очередного создания произведения моего первого учителя – родного брата Серикжана Куттымбетовича. Весь музыкальный язык современной техники – глиссандо, диссонирующие аккорды, кластеры, – представлялся мне беспорядочным нажатием клавиш на фортепиано».

Из интервью: «Любовь к музыке у нас в семье, наши родители хоть и не профессиональные музыканты, обычные служащие, мама врач, папа "горный инженер". Но в семье музыку очень любили, и поэтому в нашей семье не случайно есть два профессиональных композитора, это Серикжан Абдинуров (председатель союза композиторов Казахстана, заслуженный деятель и профессор) и я, Алиби Абдинуров».

Ключевым событием в творчестве Алиби Абдинурова так же было поступление в Казахскую Национальную Консерваторию имени Курмангазы, где молодому композитору посчастливилось учиться в классе великого композитора, профессора Казахского Национального Университета имени Курмангазы, Народного артиста Казахской ССР Сагатовича Мансура Сагатова. Закончив консерваторию в 2001 году на своём пути овладения композиторскими техниками, Алиби Абдинуров рассказывает ценный урок с мэтром Казахстанской классической музыки с народной артисткой СССР Газизой Жубановой.

Прослушав произведение молодого композитора, тогда еще ученика школы им. А.Жубанова «Мгновение», Газиза Жубанова подчеркнула: «Душа мелодии – музыка», ставшей творческим кредом композитора. Позднее, Алиби Куттымбетович посвятит ей пьесу для скрипки соло «Памяти великого Артиста», которая будет отмечена на одном из композиторских конкурсов, как лучшее сочинение.

Однако, освоив композиторские азы, Алиби Абдинуров решил и далее продолжить обучаться в стенах *Alma mater*, но уже по специальности «Дирижирование» в классе большого мастера – Народного артиста Республики Казахстан, профессора КНК, ученика Геннадия Рождественского Толегена Абдрашева. Молодой композитор тогда определил для себя, что композиторская и дирижерская профессии близки и дополняют друг друга.

Алиби Куттымбетович закончил консерваторию в 2001 году как композитор и в 2007 году как дирижер. После этого молодой композитор поступает в Гнесинку, а именно в аспирантуру Российской Академии музыки имени Гнесиных в Москве, в период с 2011-2015 годы. Научным руководителем Алиби Абдинурова был доцент Гнесинки Джанни Задэ, Тамил Махмудовна, где молодой композитор обучался по специальности музыковедение. Это учёный в музыке, это как филолог в литературе. То есть, он обучался не исполнительскому искусству, а обучался научному методу, анализу, методу изучения музыки.

Воспоминания Алиби Куттымбетовича: «Моя научная тема называлась «Формообразования и оркестровка в симфонических кюях композиторов Казахстана» - это название моей диссертации, которую защитил я в 2017 году так же в Гнесинке, и эти вопросы мы изучали с Тамиллой Махмудовной.

Интервью с молодым композитором: «Ну, это все что я успел написать и в данный момент мы работаем над оперой Сакен, который дай бог состоится 23 февраля 2023 года в зале Жамбыла Казахского Национального Университета Искусств, дирижер: Айдар Торыбаев, исполнители: Симфонический оркестр КАЗНУИ, хоровая капелла: КАЗНУИ, солисты кафедры вокального искусства университета искусств. Сейчас я ещё работаю над концертом для скрипки с оркестром. И вы спрашиваете меня, что привело меня к созданию этого концерта? Это заказ конкретно от моего старшего брата Серикжана Абдинурова, который дал мне полгода, чтобы я написал этот концерт. Мне кажется, я написал вначале финал, но до финала мне нужно написать ещё две части. Сейчас я работаю над второй частью. Еще неизвестно, кто будет исполнителем этого концерта. Пока релиза тоже нет, потому что концерт ещё не завершён. Но, конечно, хочется написать такой концерт, который будет интересным и новым. И забегая наперёд, могу сказать, что это будет микс джазовой, современной казахской музыки. Для скрипки я написал не так много произведений, наиболее известная это «пьеса кз», другое название «Казахстан», которая была написана в начале моего приезда в столицу, это было в 2007 году. Его исполняли разные музыканты, в том числе Аскар Дюсембаев, и девочки сестры Ахметовы в Вене играли у себя в Европе. Это произведение было оркестровано и исполнено для концерта духового оркестра, дирижировал Касым Кайтпаев.

Подытоживая, работы Алиби Абдинурова отличаются свойственным только ему мышлением о высоком и необъятном, постоянными размышлениями о жизни и его укладе и сильной аурой автора. Его мощь

проявляется не только, когда автор сам солирует, но и тогда, когда кто-то исполняет его произведение. Исходя из выше перечисленного, можем с точностью сказать, что искусство классической музыки еще живо, есть к чему стремиться и над чем работать.

Литература

1. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма, 1983, ISBN: 2000-019_01290
2. Дернова В. Инструментальная музыка. Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962. - 184-199 с.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Фолиант, Астана, 2003, ISBN: 9965-612-66-8
4. Григорьева Г. Стилиевые направления в русской советской музыке 50-70-х годов: автореф. дис. ...докт. искусств. – Москва, 1975. - 30 с.
5. Дирижёр, композитор Алиби Абдинуров, Новое поколение <https://youtu.be/IfakBpMIIfQk>
6. Алиби Абдинуров «Акку домбыра» <https://youtu.be/ShuAgnZd-G8>
7. Салтанат Ермекова. Интервью с композитором Алиби Абдинуровым <https://youtu.be/ZPDXdDoUn0k>

ҚАЗАҚ МИФОЛОГИЯСЫНДАҒЫ «АҚҚУ» БЕЙНЕСІ

Жеңісбекова А.Е.,

2 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»,

Қазақ ұлттық өнер университеті,

Ғылыми жетекші - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Альпеисова Г.Т.

Қазақтың мәдениеті мен өнерінде аққу бейнесі жиі кездеседі. Бұл киелі құсты тазалықтың, қазақ қыздарының ар-намысы ретінде қазақ халқы қастерлеген. Атауының өзі ақ түсті бейнені келтіреді және қыздардың бас киімін тотемдік белгі ретінде аққу құстың қауырсынымен әсемдеген. Бұл мақала қазақ халқының мифологиялық кейіпкерлерінің бірі аққу құстың бейнесін анықтауға арналады.

Мифте әрдайым тарих баяндалады, бірақ ол бүгінгі өмірдің мәнін түсіндіруге, сол арқылы болашақ нәтижені пайымдауға арналады. Мифте үш тарап тоғысқан- өткен шақ, осы шақ және болашақ [1, 10б.]. Күнделікті көзімізге көрініп тұрған өмір-тіршілік атаулының үлгісі мифтік ерекше уақытта жаралған, деп дәріптеледі де қазіргі қарапайым тірлік соны қайталау, еліктеу деп түсіндіріледі.

Ертедегі адамның санасы мифологиялық сипатта болған. Сол замандарда табиғат құбылыстарын түсіндіру үшін абыздар мифтерді пайдаланған, мифтік

бейнелер арқылы жаратылыстың сырлары мен шығу тегін ұғуға тырысқан. Миф желісіне арқау болған жануарлар мен құстар адамдардың қамқоршысы және көбінесе әл-ауқаттың, өміршендік пен құттың символы болды [2, 161б.].

Құстардың қанша түрі белгілі болса, олар туралы сонша түрлі миф бар. Құстар-ғалам моделіндегі орынды көрсетуші, демек құстар-жоғары дүниенің жіктемесін айқындайды. Құс мифологиясының басты көркемдігі қанаты болып келеді. Қанаттың бейнесінің өзі жеке бір құсқа тең [3, 141б.]. Құстардың сакральдылық, культтық сипаты басым болып, күні бүгінге дейін тұрмыстық өмірде, тілдік қолданыста, символдық бейнелерде жиі кездесетіндігін байқауға болады. Қазақ мифологиясындағы тілдік көрінісін зерттеген ғалым Қ.Ғабитханұлы «Құс тотемдерін» арнайы қарастыра келе, «ертедегі адамдардың дүниетанымында құс – жоғарғы әлемнің бейнесі, аспан тәңірімен тілдесіп тұратын, көк пен жерді байланыстыратын күш ретінде қаралған. Сондықтан ертедегі адамдар оны өзіне тотем санап табынған. Мәселен, қазақ қыздарының, сал-серілерінің тақиясына тағылатын үкі қауырсыны, көктің, яғни үстіңгі әлемнің көрінісінің белгісі. Жалпы құс қауырсындарын төбеге қадау арқылы ертедегі адамдар аспан әлемін шартты түрде кескіндеген, өзінің көкке, тотем санаған объектісіне деген құрметін білдірген» деп айтады [4, 20б.].

Өлкетанушы, этнограф ғалым С.Қондыбайдың зерттеуі бойынша мифологияда құс жеті түрлі бейнеде көріне алады:

- Адамзаттың әке-шешесі ретінде
- Құс тәңір кейпіне еніп, ғаламды жарату процессіне қатыса алады
- Адамзат пен тәңір арасын байланыстырушы буын (хабаршысы) періште рөлінде. Осындай рөлге ие болған рухтар (мәселен, құс кейпіндегі Жебірейіл періште)⁹

- Құс-рухтың келбеті. Рухтың яғни өмірден өткендердің құс кейпіне ене алуы.

- Дуализм құс бейнесіне де тән келіп, екі түрлі құс, бірі-жағымды, екіншісі-жағымсыз сипатқа ие бола алады.

- Құс кейпі басқа кейіпкерлермен алмасады. Мыстан кемпірдің құс аяқты, пері қыздарының қанатты болуы, т.б.сынды мысалдар.

- Ай мен Күнді ағашқа қонып отырған екі құс түрінде сипаттауға болатыны нысандарды құс келбетінде көрсету. Адам жанын да құс сияқты ұша алатын бейнеде келтіру сипаттары бар.

Бастапқыда құстарды жоғары дүниенің жіктемесімен көрсетілгенін атап өттік. Бірақ халықаралық космогониялық мифтерде үйрек тұқымдас «суда жүзетін құстар» санаты деп бөледі. «Үйрек тұқымдас» деп аққуды есептеген. Құс(аққу) кейпіне енген тәңір су түбіне сүңгіп жер тармағын алып шығады және одан жер жасайды. Осылайша тек көкте ғана емес суды, жерді үш кеңістікті жалғастырушы қабілетіне ие, тәңір кейпіне ене алатын барлық

⁹ «Алтын айдар», Құдыққа тасталынған егіздерді Жебірейіл періште құс болып ұшып келіп құтқарады [5, 227б.].

құстардың патшасы делінген [3, 145-239б.]. Қазақ тілінде аққудың топшысындай, аққудың үніндей, аққудың көгілдіріндей сынды көптеген сөз тіркестерінің болуы әдемілік пен сұлулықты, қасиетті аққуға теңегені.

Қазақ мифологиясындағы мифтік бейнесі, «аққулар»-қыздар, нақтысында су пері қыздары. Мифтік сюжеттерде Баба-түкті, Асан-қайғы, басқа да аңыз қаһармандары да пері қыздарына үйленіп, олардың шарттарын бұзған жағдайда ол қыздар аққуға айналып ұшып кеткен [3, 245б.]. С.Қондыбай «Арғықазақ мифологиясы» атты еңбегінде көлге келіп қонған аққулардың қызға айналуын- «қысқы күн тоқырау сәті», пері қызының қайтадан аққуға айналып ұшып кетуін-«жазғы күн тоқырау» деп түсіндірген. Аққу-қыз мотиві негізінде «Кер құла атты Кендебай», «Тұмарбас батыр», «Қаратай» қазақ еретегілері мен жырларында да кезігеді.

Маңғыстаулық Бекет ата туралы аңыздардағы аң-құстар мен аққу образы жайлы, филология ғылымдарының докторы Ж.Әскербекқызы өз мақаласында бірнеше аңыз желісін мысалға келтірді.¹⁰ Аңызда Бекет атаның сойылып, қонақасыға берілген арқардың сүйегінен оны қайта тірілтуі және түрікпен ғұламасының аққу болып ұшуы баяндалады. Аққу болып ұшқан түрікпен ғұламасының соңынан Бекет ата да ұшады. Алайда, теңізден қара дүлей дауыл тұрып, қанаты қағуға жарамай қалған ғұламаны Бекет ата «кәпірлерге жол саласың, кері қайт» деп қайтарады [6]. Бұл аңызда әулиенің аққу болып ұшуы құстың жеті түрлі бейнесінің бірімен қарастырыла сипатталған. Халықтық ұғымда киелі құс саналатын аққу ата туралы аңыздардың бірнешеуінде оқиғаға араласады. Бекет ата мен Барақ батыр аңызында жеті аққудың ұшуы бар. Барақ батыр: «Қасиетің аспанда жеті аққу болып ұшты, әруағың биік тұр, жеті ұрпағыңа дариды екен», – дейді Бекет атаға. Сөйтіп, бірінші болып сәлем беріп, оның әруағының басымдығын мойындайды. Атаның қасиетін аққумен байланыстыра тұспалдау Өмір батыр, Барақ батыр үшеуіне қарата ауыл абызының атынан айтылады. Ол аңызда абыз Бекет атаға «келе жатқаныңда алдыңнан жеті аққу ұшты, қасиетің жеті атаңа жетер», – десе, Барақ батырға «алдыңнан үш аққу ұшты, зайырлығың үш атаңнан аспас», – дейді. Ал, Өмір батырға «сенің алдыңнан жалғыз аққу ұшты. Қасиетің өзіңмен бірге кетер» дейді. Аруақты батырлар мен әулиенің қасиетін алдарынан ұшқан аққумен тұспалдаудың өзіндік мәні бар [6].

Аққу тақырыбында қазақ әдебиетінде кең көлемді М.Мақатаевтың «Аққулар ұйықтағанда» (1975) поэмасы аққудың қасиеттілігі мен оның киесі жайлы мифтік желіге негізделген. Оның түпкі мазмұнында "Жетім көл" (Жетім көл) туралы топонимикалық аңыз жатыр. Мұнда басты кейіпкер-жанашыр ана, науқас ұлын қандай жағдайда да құтқарғысы келіп, бақсының айтуы бойынша емделу рәсіміне қажетті аққудың қанатын алуға барады. Поэмада әдемі құстың өмірін қиған әйелдің тағдыры өзіне қарсы шығып, оның баласы бәрібір қайтыс болды. Осылайша баласы үшін атылған аққудың киесі тиеді. С.Сейфуллинның

¹⁰ <https://kazgazeta.kz/news/6059> Таным. 26 Қаңтар, 2011

«Аққудың айырылуы» (1925) атты поэмасында да аққуларда бейнеленген табиғаттың сұлулығы мен үйлесімділігіне адамның ойланбастан жасайтын қатыгездігіне баса назар аударған [7].

Мифте ең алдымен шындық, кейіннен шындықтың негізіне қиял әрекет етеді. Қазақтың шығу тегіне байланысты аңыздардың бірінде Қалша батыр деген қолбасшыны аштық пен шөл қысып, әбден өлуге айналғанда, көк аспаннан бір аққу ұшып келіп, аузына су тамызып оны құтқарып қалады екен. Кейін бұл аққу асқан сұлу аруға айналып, батыр сол қызға үйленеді. Олардан қазақ халқының арғы атасы-Қазақ туады. Қазақтың үш ұлы-Бекарыс, Ақарыс, Жанарыстан қазақ халқының үш руы тарайды [8, 244б.]. Бұл аңыздың тегі аналық дәуірде аққуға сыйынып, оны тотемдік нышан етіп табынған алғашқы аналық дәуірдің сәби санасынан пайда болғандығы байқалады. Қазақтың тектік танымындағы аққудың ана-әйел бейнесі ретінде сипатқа ие болуы да аққу мен қазақ шежіресінің сабақтастығы.

Халық ұғымындағы киелі құс – аққуды тану, құспен ғаламды, әулиелелер мен жаратылыс қасиеттерін байланыстыру, тылсым сырлы табиғаттың сырын терең тануға талпынған құрметтің көрінісі. Аққу мифі – ұлттық ұғымда ғана емес, әлемдік таным кеңістігінде де кеңінен орын ала отырып, бойына көпбейнені жинақтаған.

Әдебиет

1. Тойшанұлы А. Түрік-моңғол мифологиясы: монография.-Алматы. «Баспалар Үйі», 2009. - 192 б.
2. Омарова Г. История казахской традиционной музыки, ч.1 (Культурно-исторический контекст, Фольклор, Инструментальная традиция): Учебное пособие для вузов-Алматы, 2020.- 380 с.
3. Қондыбай С. Арғықазақ мифологиясы: IV том.- Алматы: Дайк-Пресс, 2004. — 504 б.
4. Ғабитханұлы Қ. Қазақ мифологиясының тілдегі көрінісі. – Алматы: Арыс, 2006. – 168 б.
5. Қазақ халық әдебиеті Төртінші том: Ертегілер Алтын айдар.- Алматы: Жазушы, 1988.-546 б.
6. <https://kazgazeta.kz/news/6059> Таным. 26 Қаңтар, 2011.
7. Кандарбекова Б.К. Мифолегема лебеда в Казахской словесности. - Семей. № 1 (2015): Пятый этаж.
8. Жанайдаров О. Ежелгі Қазақстан мифтері. Қазақстан балалар энциклопедиясы. - Алматы: Аруана, 2006. -252 б.

ИСКУССТВО ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКИ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ И АНИМЕ

Жуманова С.К., магистрант 2 курса

специальности духовые и ударные инструменты «флейта»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Курмангалиева М.С.

Искусство мультипликации – это особый вид киноискусства, которая создается с помощью покадровой съемки, марионеток и кукол. Обаятельные герои мультипликационных фильмов заняли особое место в сердцах детей и взрослых. В нашем случае, данный вид искусства интересует с точки зрения применения и роли инструмента «флейта» в сюжетно-драматургической линии мультипликации. Кроме того, что флейта является очень выразительным инструментом со своей мифологией и представлена в качестве главных героев многих сюжетов, флейта способна выражать или усиливать контекст и фабулу чувств, переживаний, эмоций любого героя или даже предмета!

Напомним, что история искусства мультипликации берет начало с древних памятников искусства Египта, Греции и Китая. Попытки оживить рисунки посредством особой технологии был впервые совершен 1832 году бельгийским профессором Жозеф Плато. Интересный лабораторный прибор фенакистископ, способен сохранять изображения сетчатки человеческого глаза. Позже в 1853 году, Ухациус изобрел аппарат, с помощью которого рисунки проецировались на экран [1].

Уолд Дисней – одним из первых пионеров, создавших звуковой мультипликационный фильм. «Микки Маус» вызвал потрясение у Нью-Йоркских зрителей. На экране зазвучала музыка, но фильм получал отрицательные комментарии. Музыкальное сопровождение не вызывало никаких проблем для мультипликации. Чаще всего подбиралась ритмичная, живая музыка для изображения. После трех фильмов Микки Мауса, У. Дисней оценил важность звукового сопровождения и понял преимущества звукового фильма, что повлияло на решение сделать четвертую часть мультфильма звуковой. Так его фильм обретал смысл за счет звукового сопровождения [2].

Появление звуковых мультфильмов не обошло стороной советские страны. В 1937 году вышел советский рисованный мультипликационный фильм «Волшебная флейта» (СССР). Режиссером стал А. В. Иванов, советский мультипликатор. Фильм рассказывает о дружбе двух талантливых музыкантов. Действие происходит в музыкальной школе, где учатся зверюшки, и преподаватель музыки знакомит учеников с волшебной флейтой. По словам педагога, на волшебной флейте может играть только настоящий музыкант. Во время перемены завистник Миши ломает его инструмент, после чего возникает конфликт. Мелкие проделки завистника на этом не заканчиваются: в целях подставить Мишу, завистник крадет волшебную флейту и кладет в его столик.

На уроке преподаватель замечает кражу, завистник обвиняет Мишу, но Мартыша, ставшая свидетелем кражи, раскрывает ход событий. В этот момент Миша как истинный музыкант заиграл на волшебной флейте, и заслуженно получил инструмент.

Это симфоническая сказка «Петя и волк» (1946, США) создана для ознакомления детей с музыкальными инструментами: струнные, флейта, кларнет, фагот, гобой, литавры. Написана в 1936 году С.С. Прокофьевым. В 1946 году на свет вышел мультипликационный фильм студии Walt Disney Productions. В начале фильма автор подчеркивает, что каждый из героев представлен своим оркестровым инструментом. Например: Петя – это струнный инструмент, птичка Саша – это флейта с высоким голосом, утка Соня – это гобой, кот Ваня – кларнет, дедушка – старый фагот, выстрелы охотничьих ружей – это литавры, а волка озвучили три валторны.

Маленький Петя вооруженный с ног до головы затевает охоту на волка. Но у дедушки мальчика другие планы, он считает что Петя еще слишком мал для охоты. Ранним утром убедившись что дед уснул, Петя отправляется на охоту, первым по дороге он встречает птичку Сашу, под высокими звуками флейты он просится присоединиться к охоте. К звукам струнных инструментов присоединяется флейта. Дальше по дороге Петя с Сашей встречают утку Соню спокойно идущую под звуки гобоя. Теперь команда по захвату волка состоит из трех товарищей. Вальжный звук кларнета выдал нам следующего персонажа – кота Ваню. Нацелившись на птичку, Ваня набрасывается со всей силой и наглого кота останавливает Петя. После перемирия команда снова держит путь на поиски волка и находит его. Во время битвы команда теряет одного участника и опечаленная команда оплакивает утку Соню. Разъяренный волк не дает время для расслабления, но благодаря командной работе, Пете удается захватить волка. Когда казалось что все кончено, издали слышится топот охотников, птичка Саня спешит просить о помощи. По прибытию охотников ждал приятный сюрприз, пойманный волк вызвал восторг у охотников и у жителей деревни. Птичка Саша был глубоко опечален потерей своего друга, как вдруг выжившая утка Соня внезапно появляется вновь (Пример 1).

Петя и волк является визитной карточкой каждого флейтиста. Так как здесь инструмент флейта презентует свой образ птички, с помощью виртуозной игры на верхнем регистре. Первая часть в темпе *allegro*, имеет игривый характер за счет стаккато и мелких форшлагов. Сложность данной партии является в высоком регистре, и неудобная аппликатура в темпе *allegro*.

Аниме – японская мультипликация. Отличия между японской аниме и западной мультипликацией значительны: миловидные лица, большие глаза, разноцветные волосы свойственны японскому аниме. Аниме рассчитана на подростковую и взрослую аудиторию. В то время как западные мультипликации ставят рейтинг от шести лет. Японское аниме популярно во всем мире за счет скрытого смысла и глубокой философии [3].

Аниме «Могила светлячков» (1998г) режиссера Исао Такахата. И.Такахата вдохновился историей Акиюки Носаки, который во время войны пережил серьезную потерю.

Пример 1



Действие начинается со смерти Сэйти ночью 21 сентября 1945 года. При смерти он успевает произнести имя своей младшей сестры Сэцуко. Свое начало история берет с американской бомбардировки на город Кобе, где во время пожара погибает мать Сэйти и Сэцуко. Дети остаются совсем одни, так как их отец Сэйти служит в Японском флоте. Сэита - подросток которому пришлось рано повзрослеть после потери матери, он пытается заботиться о сестре. От безысходности Сэита приезжает приютиться к тете. Недружелюбная тетя относится к детям холодно, обвиняет в кражах. Детям были запрещены все виды веселья, петь, играть и их даже ограничили в еде. Не выдержав, Сэита со своей четырехлетней сестренкой поселяется в заброшенном пристанище, в котором и погибает страшной смертью младшая сестра. Маленькая Сэцуко страдает от голода, но Сэите не удастся купить даже горстку риса. Маленький организм Сэцуко не выдерживает суровое испытание. Вскоре у нее появляются раздражение по всему телу, и боли в животе. Доктор в лечебном центре посоветовал лишь хорошо питаться, но не предложил никакой помощи, после чего девочка погибает медленно и мучительно.

При таком сюжете, в фильме нет места для мрачных сцен с танками и автоматами. Фильм передает нам детский взгляд на безжалостную войну. Режиссер показал на примере детей сирот, состояние народа во время войны. Это один из самых сильных аниме - фильмов, где зрителям предстоит эмоциональное путешествие, в котором показывается суровые последствия жестокой войны.

Флейта удостоилась чести закончить фильм, оставив печальные отпечатки в сердцах зрителей. Брат с сестрой встречаются только уже в ином мире, где открывается вид на современную Японию со стеклянными небоскребами.

Пример 2



Мелодия имеет спокойный и лирический характер. Традиционная флейта придает чувственный характер, после тема передается группам из струнного инструмента.

Страна восходящего солнца славилась своей удивительной культурой, невероятными картинами, своеобразной музыкой, но даже сейчас, в современной Японии традиционные инструменты являются актуальными, и активно пользуется спросом в киноиндустрии. Этому пример, знаменитый аниме-сериал «Наруто» 2002г. Данный сериал не имеет возрастного ограничения, и пользуется популярностью среди зрителей разных возрастов. В данной экранизации использованы самые различные музыкальные инструменты, и среди них интересующая нас - флейта. Звук флейты сопровождает главного героя во время боя, и во время созерцания жизни, а также в самых тяжелых ситуациях. Этот сериал является ярким образцом многоликости флейты, с помощью которой передаются все краски, события, эмоции, чувства главного героя: начиная от боевого настроения, заканчивая душевными переживаниями. Такие факторы как атака, звук, тембр звука, звуковедение итд., меняют характер, и придают совсем иной смысл. Конечно же, колоссальную роль играет настрой музыканта, его душевная подготовка к каждой игре, к образу создания характера того или иного произведения.

Музыка в данной экранизации имеет традиционный характер, естественно, это преимущество бамбуковая флейта. Возможно, к подбору музыки, также выбору соответствующих инструментов, послужило и само время, во время которого происходит действие, мы видим, что действие в Наруто происходит в прошлом веке. Кстати сказать, технологий и цивилизация появятся в следующем сезоне под названием «Боруто». По сюжету аниме, Наруто и его друзья, а также другие жители деревни, обладают особенной силой, которая подвластна только представителям определенного клана.

Не так часто можно услышать звуки нежной, хрупкой, чувственной флейты, в боевом окрасе. Несомненно, у флейтистов очень богатый репертуар

разного характера, но режиссеры данной экранизации, уделили особое внимание именно флейте, которая играет роль в моменты духовного самовыражения, а также для поднятия боевого настроения. По характеру медные инструменты чаще используются в боевых сценах, так как их звучание передает энергичный дух, когда деревянные духовые наоборот выражают внутренние переживания и передают самые нежные чувства. Это отличный пример того, как инструмент флейта, может передавать самые разные чувства, также сопровождать героя во время жестокого боя (Пример 3).

Следующую ипостась флейты в мультипликации и аниме мы можем увидеть в сюжетах о Крысолове. Отметим, что легенда о крысолове берет начало в XII веке. В японском аниме сюжет строится на том, что героиня по имени Таюя имеет необычные способности управлять тремя огромными мертвецами, которые поглощают энергию соперника. Данная героиня отличается от крысолова тем, что управляет она с помощью движения пальцев. Музыка здесь занимает второстепенную роль. Мелодия сопровождает героя во время душевных переживаниях, также во время боя, что имеет право называться лейтмотивом. В зависимости от аккомпанемента, характер меняется из лирического и чувственного, в боевой и энергичный.

Пример 3



Г.К. Андерсен - величайший сказочник всех времен. Практически все его сказки увидели свет в форме мультипликации. Его персонажи многогранны, а некоторые из них являются фантастическими существами. Большинство мультипликационных фильмов нашего детства, снимались по мотивам Андерсена. Самого писателя не устраивало, а скорее даже оскорбляло звание сказочника, потому что он считал себя писателем для взрослой аудитории. Как известно его сказки видели свет в отредактированном виде. Буквально только сейчас становятся известны, оригинальные версии сказки Андерсена. Его сказки начали редактировать еще при его жизни, адаптируя их специально для детского восприятия.

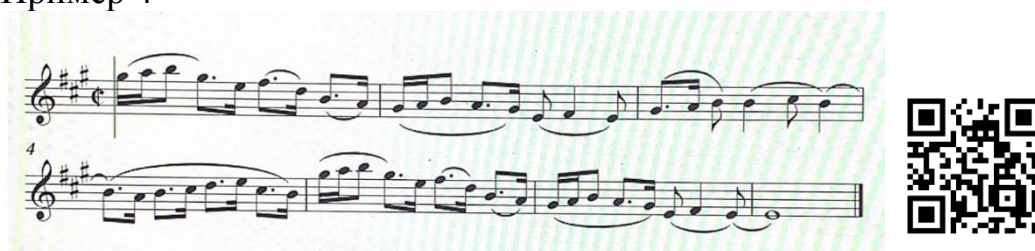
Спутник 2005 (Дания). Отец молодого человека по имени Джон, отправляется на тот свет, оставляя в наследство двадцать пять серебряных монет. Не желая оставаться в пустом доме, Джон отправляется в путь. На своем пути, Джон спешил укрыться где-нибудь до наступления темноты и успевает дойти до часовни. Посреди часовни стоял гроб с покойником, но это не

остановило Джона. Он опустился на пол, заснул и спал спокойно. Во сне, покойный отец говорит своему сыну: «Если будешь действовать с умом, у тебя есть все, чтобы стать мужем прекрасной принцессы». Ранним утром двое прохожих, хотели вскрыть гроб, и нарушить покой умершего. Но благородный Джон заступился за него, и отплатил это своими серебряными монетами.

Дальше на своем пути Джон встречает таинственного спутника, играющего на флейте. Спутник напросился составить компанию. Солнце стояло высоко, странники по дороге встречают дряхлую старушку со сломанной ногой. Добрый спутник любезно предлагает свою помощь взамен на обычный рожок. Джона приятно удивило скромность своего попутчика, ведь позже он также протянул руку помощи кукловоду. На этом странности спутника не заканчивается, он пополняет коллекцию из странных вещей, крыльями лебедя. В поисках ночлега они забрели в особняк незнакомца, который поведал о заколдованной принцессе. Загадочный спутник помог добиться внимания прекрасной принцессы. И вскоре стало ясно, что спутник является благородной душой умершего, за которого заступился Джон.

Это не единственная мультипликация на сказки Андерсена, где в качестве сопровождения выступает флейта. В сказке «Цветы маленькой Иды» 2002 года, флейта была выбрана в качестве аккомпанемента. В оригинале сказки спутник не был флейтистом. Джон встретил спутника в образе флейтиста, он исполнял технические приемы на продольной флейте. Но за счет этого инструмента персонаж приобрел загадочный облик, а его звучание обогатило его сущность. Одежда его напоминает фокусника, который состоит из высокой шляпы в форме цилиндра, и красного плаща. Мелодия имеет кельтский характер, что усложняет поиски нот.

Пример 4



Мелодия в кельтском стиле, с типичными народными ритмическими рисунками. Пунктир и синкопированные ноты в быстром темпе звучат воздушно, подчеркивая легкую поступь и доброту, и наивность главного героя. В штрихе легато музыка воспринимается мягко и гладко.

Мавка лесная песня 2022 (Украина)

Мавка – это мистический персонаж славянского народа. Это духи некрещенных детей, близких к образу русалок. В некоторых источниках говорится что мавка в украинском языке является синонимом русалки. Существовало поверье, что если заблудится в лесу, то можно встретить мавку (обычно в образе молодой девушки). Путники носили с собой гребешок, для защиты от жестокой мести мавки.

В 1981 году на свет вышел фильм со схожим названием «Мавка лесная песня» режиссера Юрий Ильенко. В фильме персонаж мавки довольно романтизирован, и является полной противоположностью легенды. Мавка не представлен как мстительный дух. Она романтична и влюбчива, душу ее завораживает музыка, издаваемая на свирели. Такой же сюжет мы замечаем в мультипликационном фильме, который к сожалению, так и не вышел на свет в связи с известными событиями в Украине сегодня.

Пример 5



Незамысловатая тема в медленном темпе, мелкие украшения в виде мордентов свойственны народной музыке исполняемые на традиционных деревянных флейтах. В тоже время, данная тема содержит в себе огромный потенциал для дальнейшего развития. В представленных фрагментах данного очень красивого мультипликационного фильма тема развивается и, судя по всему, способна показать разные ипостаси мавки (злой, влюбленной, соблазняющей, прекрасной и мстительной). Флейта показывает на примере одной темы множество сторон данного персонажа. В связи с вышесказанным, мы будем ждать победного окончания войны в Украине и выхода в свет прекрасного шедевра «Мавка».

Литература

1. Бабиченко Д.Н. "Искусство мультипликации". М. "Искусство", 1964, 144 стр., + 8 вклеек, 178 с. (2-4)
2. Э. М. Арнольди Жизнь и сказки Уолта Диснея Ленинград «Искусство» 1968 г, 212 стр (2-4)
3. Иванова А.Д. «Семиотика в манга и аниме»/ Вестник Тамбовского университета Серия: Гуманитарные науки 2014, Вып 12(140) 296 стр., (260-263)

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЕРЖАНА ДАУТОВА

Бондарь Т.В., магистрант 1 курса

специальности «Хоровое дирижирование»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.

Со статусом столицы в 1997 году Астана получила новые возможности. Одной из них стало активное развитие культуры города. Участие в

популяризации хорового искусства принял Ержан Даутов, ныне заслуженный деятель Республики Казахстан, кавалер ордена «Курмет», главный хормейстер и бессменный руководитель Хора Государственного театра оперы и балета Astana Opera, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Казахского национального университета искусств, дирижёр Международного конкурса Astana Piano Passion.

Ержан Даутов родился 2 января 1973 года в городе Кентау Южно-Казахстанской области. В 6 лет он поступил на фортепианное отделение музыкальной школы в класс Кузьминой Лидии Александровны. Как вспоминает сам Ержан Даутов, «в шесть лет я даже не знал, кто такой дирижер. Как все нормальные мальчишки, до восьми лет я мечтал стать футболистом. Но с шести лет стал заниматься музыкой по инициативе моей мамы. И это определило мою профессию в будущем как музыканта [1]. Хотя я старался совмещать футбол и музыку, и занимался им до 15 лет» [2].

После окончания школы Ержан Даутов поступил в музыкальное училище Акмолинска (а ныне колледж при Казахском национальном университете искусств). Учился в классе Кузнецовой Наталии Ивановны на отделении хорового дирижирования. Желание стать хоровым дирижёром привело Ержана Даутова в Алматинскую государственную консерваторию имени Курмангазы, где он учился у профессора, народного артиста СССР Анатолия Молодова на том же отделении с 1993 по 1998 годы. Дипломной работой стала программа: «Стрекотунья-белобока» из цикла «Пушкинский венок» Г. Свиридова, Романс «Прощание» Г. Жубановой на стихи М. Цветаевой в обработке для хора Анатолия Молодова, «Мерекелік **кантата**» М. Сагатова.

Следующей ступенью образования с 1999 по 2001 года стала ассистентура-стажировка в Казахской национальной академии музыки в классе профессора, кавалера орденов «Парасат» и «Курмет» Лебедева Игоря Борисовича.

Отвечая на вопрос о наставниках, оказавших ключевое влияние на формирование профессиональных умений, Ержан Даутов говорит: «Это мои педагоги. С первого класса – Лидия Александровна Кузьмина, а после – первый хоровой дирижёр и учитель Наталья Ивановна Кузнецова. Конечно же, никогда не забуду Анатолия Васильевича Молодова, народного артиста СССР, который стал в моей жизни судьбоносным человеком. Он обучал мастерству работы с хором и музыкальности в целом. Благодаря ему я вообще стал профессионалом. Именно Анатолий Васильевич закалял силу музыканта, хормейстера, учил быть готовым ко всем тягостям. Поэтому он стоит на первом месте. Конечно же, никогда не забуду Игоря Борисовича Лебедева. Он много дал не только в плане музыки, но и был учителем по жизни. Пользуясь случаем хочу сказать всем своим педагогам огромное спасибо. Их труд сейчас живёт в моём творчестве» [3].

Учёбу Ержан Даутов совмещал с работой на кафедре этой же академии. Первым вверенным коллективом стал хор мальчиков, которым он руководил в течение полутора лет сразу после окончания высшего звена обучения. Позднее из этого коллектива вышли профессиональные артисты хора, ныне работающие в ведущих хоровых коллективах Казахстана. «Первый большой проект – это хор мальчиков Казахской национальной академии музыки. В 1998 году мы дали первый сольный концерт. Было очень непросто, зато появился опыт работы с детьми. Если кому интересно: с детьми нужно работать точно так же, как и со взрослыми, просто при этом не забывать, что они – дети», - поделился Ержан Даутов [3].

С 1998 года по настоящее время, Ержан Даутов является старшим преподавателем кафедры «Хоровое дирижирование» в Казахском национальном университете искусств, а его выпускники продолжают дело учителя в разных музыкальных областях.

Начиная с 2000 года и на протяжении последующих 13 лет, Ержан Даутов работал главным хормейстером Национального театра оперы и балета имени Куляш Байсеитовой. Ержан Даутов говорит: «Я понял, что должен реализовать внутренний потенциал [3]. Считаю, что так не бывает, чтобы жизнь не давала тебе шанса, просто есть люди, которые этим шансом не воспользовались» [2].

Будучи художественным руководителем и хормейстером-постановщиком театра, Ержан Даутов участвовал в качестве оперно-симфонического дирижёра более чем в 30 оперных спектаклях, таких как М.Тулбаев национальная опера «Біржан Сара» (2000), Дж.Верди «Травиата» (2000), «Кыз Жібек» Е.Брусиловский (2001), Дж.Россини «Севильский цирюльник» (2002), П.И. Чайковский «Евгений Онегин» (2002), Дж.Верди «Риголетто» (2005), Дж.Пучинни «Тоска» (2006), Б.Кадырбек национальная опера-балет «Калкаман мамыр», Дж.Верди «Аида» (2007), А.Жубанов, Л.Хамиди национальная опера «Абай» (2009) и др. [4].

«Вспоминаю, говорит Еражан Даутов, 2002 год, когда я всё-таки решился продирижировать первый раз оперу. Это была «Травиата» Верди, и впоследствии дирижировал её более 50 раз [1]. Прекрасно понимая ответственность первого выступления в качестве оперного дирижёра, уделял много времени подготовке. Приходилось работать не только днём, но и ночами не спать. Знал, что будет непросто. Вот такое рвение к работе помогло вырасти как дирижёру. Помимо дирижирования операми, был накоплен опыт исполнения произведений кантатно-ораториальных жанров [2]. Как-то поднял архив и увидел, что в качестве дирижера за свою карьеру я выступал около 500 раз» [1].

Хоровой коллектив оперного театра почетно представлял культуру нашей страны на традиционных «Днях культуры Казахстана» в столицах разных стран в Москве (Большой театр, 2002), Минске (2004), Киеве (2005), Берлине (Концерт Хаус, 2009), Вене (Хофбург, 2010). В июле 2010 года хоровой

коллектив был приглашен организацией Turksoy для участия в международном проекте по постановке оперы У. Гаджибекова «Кер Оглы» в Стамбуле (Турция). Так же с гастрольными поездками хоровой коллектив посетил города Саратов, Омск, Уфу, Алматы, Кокшетау.

Помимо театрального репертуара, хоровой коллектив оперного театра участвовал во многих концертах государственного значения. Важными событиями в творческой жизни стали: в 2005 году исполнение 9 симфонии Л.В. Бетховена (дирижер К. Пендерецкий), в 2006 году исполнение «Половецких плясок» П.Бородина (дирижер В.Гергиев), в 2009 году исполнение кантаты К.Орфа «Кармина бурана» (дирижер А.Мухитдинов).

В рамках ежегодного фестиваля оперного искусства «Опералия» хоровой коллектив выступал на одной сцене со звездами мирового оперного искусства – Дмитрием Хворостовским, Роберто Аланья, Хосе Кура, Барбара Фриттори и другими. Гастрольные поездки хорового коллектива театра показали, что хор имеет высокий профессиональный уровень, благодаря умелому творческому подходу главного хормейстера Ержана Даутова.

Параллельно с работой в оперном театре с 2004 по 2013 годы Ержан Даутов работал художественным руководителем и дирижером Камерного хора столичной филармонии (ныне – Камерный хор Государственной академической филармонии имени Еркегали Рахмадиева). С возникновением этого коллектива открываются новые грани в творческой карьере музыканта. Уже в июне 2004 года была презентация хора с яркой программой «Песни народов мира», где коллектив был заявлен как высокопрофессиональный, самобытный и перспективный.

Камерный хор оправдал многочисленные отзывы музыкальной элиты и критиков Казахстана, и уже через год, в мае 2006 года берет старт на международном фестивале духовной музыки «Хайнувка» (Польша, Белосток), где занимает Гран-при в номинации профессионалов, а маэстро Ержан Даутов будет назван лучшим дирижером фестиваля. После – многочисленные фестивали и концерты в Казахстане [5]. Репертуар коллектива включал произведения а'capella, огромный пласт русской православной музыки, хоровые шедевры западноевропейских классиков, произведений крупного жанра и, конечно же, вся палитра хоровой музыки Казахстана.

В копилке Камерного хора – Гран-При XXV и XXX (куда были приглашены коллективы - лауреаты 10 прошедших лет) Международных фестивалей духовной музыки «Хайнувка» (Польша, Белосток), 2 золотых кубка Всемирного хорового форума (Китай), Гран-При Международного фестиваля хорового искусства «Астана – эн канатында» и Международного фестиваля «Жұбанов көктемі-2012» (Актобе, Казахстан).

Председательствующий член жюри Международного фестиваля духовной музыки «Хайнувка» – профессор, художественный руководитель Государственного академического русского хора имени А.В. Свешникова, Борис Тевлин, после выступления хора на конкурсе, пригласил Ержана

Даутова на «Московский осенний хоровой фестиваль» в Москву. В сентябре 2011 года камерный хор Государственной филармонии города Астаны дал сольный концерт в Большом зале Московской консерватории. Хор в своем выступлении показал высокий профессиональный уровень, национальную культуру казахского народа и утвердился, как «хороший» коллектив (комментарий Б.Тевлина).

С 2013 года по настоящее время Ержан Даутов – главный хормейстер Государственного театра оперы и балета Astana Opera. «Если говорить про Хор театра Astana Opera, говорит Е. Даутов, то первым и самым сложным было научиться артистам хора петь в ансамбле, а это значит развивать чувство ритма, темпа, звука, ровности тембров. Но данная трудность относится не только к становлению Хора Astana Opera, а вообще к любому хору. Крайне сложно выстроить звучание коллектива как одного организма. Вторая сложность – «набор» репертуара. С каждым годом он увеличивается и, естественно, хоровой коллектив должен всё это знать, держать в памяти и в отличной рабочей форме» [3].

Хоровой коллектив театра был отобран при строгом конкурсе. В состав жюри входили члены международной комиссии. Таким образом был сформирован коллектив из высоко профессиональных специалистов.

В составе труппы театра хоровой коллектив принимает участие в гастрольной деятельности. За это время были поездки по разным странам мира. Нью-Йорк (Carnegie Hall), Торонто (Sony Centre), Париж (Opera Bastille), Антверпен¹ (Stadsschouwburg), Роттердам (концертный зал De Doelen). Венгрия. Выступления симфонического оркестра, хора и балета, а также ведущих солистов оперы и балета прошли в Органном зале имени Ференца Листа в Будапеште и Концертном зале имени Золтана Кодая (Kodaly Center) в Пече. Италия.

Гастроли прошли на сцене Театра Карло Феличе в Генуе, в рамках которых была представлена опера А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай», а также исполнена Девятая симфония Л. Бетховена. Россия. На сцене Красноярского государственного театра оперы и балета им. Д.А. Хворостовского в рамках Первого фестиваля Дмитрия Хворостовского была представлена опера «Евгений Онегин» П. Чайковского. С концертной программой выступили солисты оперы и камерный хор, в Зале им. Исидора Зака Новосибирского академического театра оперы и балета (НОВАТ). Узбекистан. В рамках Года Казахстана в Узбекистане труппа театра представила оперы «Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, в Ташкенте, на сцене Государственного академического Большого театра Узбекистана имени Алишера Навои. Казахстан.

В Караганде и Темиртау солисты оперы и артисты хора исполнили ораторию Карла Орфа «Кармина Бурана» и представили концертную программу Гала-опера. В Караганде на сцене Дворца культуры горняков состоялось концертное исполнение оперы Дж. Пуччини «Богема» с участием

солистов оперы и артистов хора, на сцене областного казахского драматического театра имени С. Сейфуллина состоялось концертное исполнение оперы «Евгений Онегин» П.Чайковского с участием солистов оперы и хора, так же была представлена одноактная опера Дж.Россини «Шелковая лестница» [6].

Про гастрольные поездки и работе со знаменитостями Ержан Даутов рассказывает: «Да, это незабываемо, когда мы работали с Валерием Гергиевым, Еленой Образцовой, Ильдаром Абдразаковым, Ренатом Саловатовым. Вспоминаю, когда приезжал Пласидо Доминго, Хосе Кура, знаменитый тенор, который участвовал у нас в спектаклях и концертах. Это и наши великие певцы – Алибек Днишев, Бибигуль Тулегенова. Горжусь, что мы с коллективом работаем с такими профессионалами, как Алан Бурибаев, Абзал Мухитдинов. Интересной работа была с режиссёрами Юрием Александровым, Дэвидом Ливермором. Благодарен судьбе за то, что сотрудничал со многими великолепными музыкантами, режиссёрами, художниками, сценографами» [3].

В 2023 году Ержан Даутов отметил свой 25-летний творческий юбилей и свое 50-летие с превосходными результатами. Он полон сил и готов дальше продолжать начатое дело на творческой ниве Казахстана. «Я считаю, что то, где я сейчас работаю – это огромное достижение. Зачем уезжать? Здесь надо все развивать», - говорит сам Ержан Даутов [1].

Литература

1. Унгарбаева А. Ержан Даутов: «В творческом коллективе без интриг не бывает» // Новое поколение. – 2000. - 15 января. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://archive.np.kz/highlife/16940-erzhan_dautov_v_tvorcheskom_kollektive_bez_intrig_ne_byvaet.html

2. Даутов Е. Артисты – это не клавиши на фортепиано, на которые нажал, и они зазвучали // Пресс-служба «Астана Опера». - 2013. – 24 января. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://novayaepocha.com/erzhan-dautov-artisty-yeto-ne-klavish/434380/>

3. Бондарь Т., Даутов Е. Всегда хотелось, чтобы хор был большим, а его звучание отличалось от других коллективов // Шабыт ART. -2023. №2. – с. 9-11.

4. Ержан Даутов. Главный хормейстер. Биография. [Электронный ресурс] <https://astanaopera.kz/management/52>

5. Даутов Е.Б. [Электронный ресурс]

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%BE>

6. Гастрольная деятельность. [Электронный ресурс] <https://astanaopera.kz/repertoire/gastroly/34>

МУЗЫКА ӨНЕРІ РУХАНИ МӘДЕНИЕТТІ ӨЗГЕРТУШІ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ

Сайланбек М., 2 курс магистранты, мамандығы «Арт-менеджмент»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – доцент КазНУИ Есембекова Г.К.

Бүгінде ғылыми кеңістікте орын алып жатқан көптеген зерттеулер адамның және жалпы қоғамның сана-сезіміне, рухани дамуына, мәдени болмысына тіпті денсаулығына музыкалық өнердің әсерін анықтауда. Әр ұлттың рухани құндылықтарын жаңғыртуға, заманауи әлемдегі басекелік қабілеттілігін арттыруға, ұлттық сәйкестікті сақтауға, азаматтардың мәдени білімін және сана-сезімінің жоғары екендігін дәріптеу жолында рухани мәдениеттің атқаратын рөлі орасан зор. Сондай-ақ, рухани мәдениет қоғамды шоғырландыруды, зиялы қауым мен жастарды және барлық ұлт өкілдерін біріктіруді мақсат етеді. Бұл мақаланың авторы осы ғылыми жұмыс арқылы музыка өнерінің жалпы рухани мәдениеттің дамуына беретін ықпалын, оның теориялық негіздемесін және музыка өнерінің өркениет мәдениетінің көрінісі ретіндегі феноменін зерттеуді мақсат етеді.

Адамның рухани мәдениеті - ішкі әлемінің мазмұны екені күмәнсіз. Осы арқылы адамның және бүкіл бір қоғамның дүниетанымын, көзқарасын және құндылығын түсінуге болады. «Мәдениет» сөзінің мағыналық аясы өте кең және ол адамдарға тәрбие және даму қағидаларын реттейді. Мәдениет – жеке адамның өзіне тән қасиеттерінен бастау алып, бүкіл ұлттық менталитетті, ұлттық сана мен дүниетаным, салт-дәстүр, рухани-материалдық байлықтың бәрін қамтитын күрделі ұғым.

Жалпы адамға мәдениет - айналасындағы адамдармен қарым-қатынаста және қоғам өміріне араласу нәтижесі ретінде дариды. Мәдениетті жасайтын да тұтынатын да ол - адам. Осы рухани қызметті және оның нәтижелерін ескеретін жалпы мәдениет жүйесінің бөлігі рухани мәдениет деп аталады. Бұл ұғым әдеби, ғылыми, моральдық және басқа да бағыттардың тіркесін білдіреді.

Мәдениет араб тіліндегі “маданият” сөзінен енген және ол “қала, қалалық” деген ұғымды білдірген. Көне заманда мәдениет “жерді өңдеу” деген мағынада қолданылып, кейін оны Ежелгі Римнің саяси қайраткері, шешен, жазушы Цицерон (б.з.д. 45 ж.) өзінің ғылыми еңбектерінде бұл сөз өзгеріске ұшырап, мағынасы тереңдеп “жанды жетілдіру” деген этимологияда қолданылып кетті. Сол кезден бастап мәдениет сөзі Еуропада “білім беру”, “даму”, “қабілеттілік”, “құрметтеу” деген мағынаны білдіреді [1].

Мәдениет - материалды және рухани болып екіге шартты түрде бөлінген. Қолмен ұстап, көзбен көруге болатын мәдениет үлгілерін материалдық десек, тек сезіну арқылы санамен, түйсікпен қабылдайтын мәдениет үлгісін рухани мәдениет түрі дейміз. Бірақ екеуінің арасында жіті бөлінетін қағида жоқ, өйткені кейбір материалдық мәдениет нышаны рухани да бола алады. Мысалы:

ескерткіш, көркем сәулет өнер туындылары. Оларды қолмен ұстап, көзбен көруге де болады және рухани мәдениет объектісі ретінде көрермендер олардан рухани ляззат алуларына да болады. Ал, рухани мәдениет адамның өзіне және басқа адамдарға, дүниеге қатысын реттейтін дәстүрлер мен құндылықтар жиынтығы [2].

Жалпы осы рухани мәдениеттің ішіне кіретін салаларды бірнеше категорияға бөлуге болады. Рухани мәдениеттің әр саласын жеке қарастырып оның жалпы көрінісін және адамзат дамуындағы атқаратын рөлі мен маңыздылығын анықтауға болады. Мысалы:

- діни мәдениет (ғибадат жасау негіздері, құдай туралы білім, наным-сенім)
- моральдық мәдениет (әлеуметтік философия, адамгершілік қағидалары, құндылықтар)
- саяси мәдениет (ел басқару тәртіптері, заң, халықаралық қатынастар қағидалары)
- құқықтық мәдениет (заңнамалар, адамдардың өз құқықтары туралы білімі)
- зияткерлік мәдениет (ғылым, білім, даму көрсеткіші)
- еңбек мәдениеті (қоғамдағы еңбек қағидалары, тіршілік ету парызы, әлеуметтік жауапкершілік)
- музыка мәдениеті (музыкалық талғам, өнерге құрмет, музыкалық жалпы білім)
- экономикалық мәдениет (қаржы туралы білім, заңнамалар, әлеуметтегі экономикалық мәселелер туралы сауаттылық)
- тұрмыс-салт мәдениеті (өз елінің салт-дәстүрі туралы білім, құрмет және тұрмыста қолдану тәжірибелері)
- қарым-қатынас мәдениеті (айналадағы адамдармен сыйластық қарым-қатынас құру, өзін бақылау, тежеу және қоғамдық жауапкершілік) және т.б.

Осылайша адамдардың руханияты мәдениеттің сан алуан түрлілігіне қарай байып, рухани мәдениетін эволюциялық бағытта тәрбиелейді. Аталып өткен рухани мәдениеттің категорияларын толығырақ қарастырсақ, діни мәдениет әр ұлттың наным-сенімін, діни өкілеттігін және осыған байланысты қалыптасқан тәртіп жүйесін анықтауға мүмкіндік береді. Дәл осылайша, экономикалық мәдениет адамдардың қаржылық сауаттылығы мен қаржылық мәдениетін, жауапкершілігін көрсетеді. Ал музыка мәдениеті адамзаттың ішкі жан дүниесінің сезімталдылығын, оның талғамын, этикалық нормаларын және жалпы білімін көрсетеді. Осының барлығы біріктіріліп адамзаттың рухани мәдениетінің келбетін айқындайды.

“Музыка жанның этикалық жағына ерекше әсер ете алатындай қасиеті болғандықтан, оны жастарды тәрбиелеу құралдарының қатарына қосу керек” – деп ұлы философ, ғалым Аристотель айтқандай рухани мәдениеттің ішінде адамға жан-жақты әсер ететін бірден-бір сала - ол музыка мәдениеті.

Музыка дүниежүзі бойынша әр халықтың салт-дәстүрінде, тұрмысында, күнделікті өмірінде, мәдениетінде бар рухани құбылыс. Ол тек әр ұлттың тіліне және тарихи болмысына сай түрленіп отырады. Мысалы, қазақ музыка мәдениеті сал-серілік өнерден, суырып салма өнерінен бастау алады. Сол замандағы қазақ халқының тұрмыс дәстүрін жырлаған ұлы күйшілер өз өнерімен талай елді тәнті ете отырып, келер ұрпаққа өшпес мұра мен тәрбиелік маңызы зор рухани мирас қалдырып кеткен.

Белгілі ғалымдар Нилс Леннарт Уоллин, Бьерн Меркер, Стивен Браун көптеген зерттеулердің нәтижелері бойынша: “Егер қазіргі ғылым - саналы адам қауымын осыдан 160 000 жыл бұрын Африкада қалыптасып, сосын осыдан 50 000 жыл бұрын басқа да тіршілікке ықпалды құрлықтарға тараған деп санаса, музыканың да бір ең қарапайым түрлері сол алғашқы қауымда адаммен бірге пайда болған” – деген тұжырымдама жасаған [3]. Бұл музыканың ежелден келе жатқан адамзат дамуының ажырамас бір бөлігі екендігіне көз жеткізеді.

Жалпы музыка – грек тілінде *музалар өнері* дегенді білдіріп, “музыка (music)- кескіннің сұлулығын және эмоционалды бейнелілікті білдіру үшін вокалды немесе инструменталды дыбыстарды араластыратын өнер түрі, әдетте ырғақтың, мелодияның, әсіресе, батыс музыкасының, үйлесімділіктің мәдени стандарттарына сәйкес табиғи құбылыс” [4]. Ежелгі Грек ойшылдары Платон мен Аристотель осы музыка саласына ерекше мән берген. Ал ұлы Әл-Фараби оны тіпті математикамен тең ғылым түрі деп мойындаған [5].

Музыка өнерінің рухани мәдениет феномены ретіндегі сипатын оның адамзат дамуындағы жан-жақтылы әсерінен көрініс тапқанын айтуға болады. Музыка – адамзаттың сезімін білдіруге арналған рухани азық беретін ғаламат күш және адамзат өмірін онсыз елестету мүмкін емес. Адамның сана-сезімін түгелдей жаулап алатын қасиеті бар бұл құбылысқа әлемнің ең әйгілі философтары ғылыми-теориялық еңбектерін арнаған. Мысалы, Шығыстың ұлы ойшыл ғалымдары, философ - Аль-Фараби және Ибн-Сина музыканың адамның рухани бөлігіне беретін әсерін жан-жақты дәлелдеді. Әбу Насыр Әл Фарабидің - “Музыканың ұлы кітабы” атты еңбегі адамзат үшін қайталанбас құнды ғылыми еңбек және бүгінгі күннің өзінде өзінің өзектілігін жоғалтқан жоқ. Осы кітабында Әл-Фараби: «Біз музыкалық теория өнерінің кейбір негіздерін жалпы қабылданған ғылымдардан, кейбірін жаратылыстанудан, кейбірін геометриядан, кейбірін арифметикадан, кейбірін музыкалық практика өнерінен аламыз. Біз сондай-ақ музыканың математикамен байланысты екенін түсіндірдік, себебі оның мақсаты - тондар мен олармен байланысты барлық нәрсені шамалар мен шамалар ретінде зерттеу» - деп тұжырымдама жасаған [6].

Ал Әбуғали Ибн-Сина өз замандастары сияқты ол да ғылымның барлық саласын зерттеген шығыс халықтарының үлкен ойшылы. Оның медицина, философия, биология, физика, математика, астрономия және поэзия саласындағы еңбектерінің саны 450-ден асады. Ибн-Сина шығармаларының бір саласы - музыка, оның теориялық мәселелеріне қатысты ой-пікірлері мен

зерттеулері бүгінде ғылыми кеңістікте құнды жинақтар. Мысалы, «Айығу кітабына» енген «Музыка туралы ғылымдар тізбегі», «Білім кітабы» мен «Арылу кітабының» музыка туралы тараулары. Ибн-Синаның шығармаларындағы музыка бірнеше аспектілерде пайда болады: теориялық, философиялық, эстетикалық, психологиялық тіпті медициналық (дәлірек айтқанда, терапевтік). Біріктірілген бұл аспектілер үйлесімді адамды тәрбиелеуге бағытталған таңғажайып біртұтас жүйені құрайды. Бұған қоса, адамдар арасындағы “мәдени орта” деген түсінік бар. Ол кішкентай баладан үлкен қарт адамға дейін қажет ететін әлеуметтік орта. Мысалы, кішкентай нәресте дүниетанымының ең алғашқы әсерін және қоршаған ортасы жайлы мәліметті анасының айтқан бесік жыры арқылы алады. Бесік жыры – баланың сөйлеу қабілетіне, сезімталдылығына, талғамына тіпті эмоционалдық интеллекттің әсер етеді. Ол ән арқылы анасының көңіл-күйін, өмірге көзқарасын тіпті моральдық қағидаларын өзіне сіңіреді. Ибн Синаның пікірінше, тәрбие - ерте жастан басталуы керек: "Сәбилердің ағзасын нығайту үшін қажетті амалдардың қатарына: біріншіден, жеңіл тербеліс, екіншіден, әдетте ұйықтап жатқанда айтылатын музыка мен ән жатады. Баланың осы екі нәрсені қабылдау дәрежесі бойынша оның спорттық жаттығулар мен музыкаға бейімділігі қалыптасады. Біріншісі физикалық, ал екіншісі рухани дамуына тікелей қатысты" – деп Ибн-Сина “Канон” деген еңбегінің бірінші кітабындағы "тәрбие туралы" бөлімінде жазады [7]. Жан мен дененің арақатынасы туралы мәселе Ибн Синаның философиясының орталық ережелерінің бірі болып табылады. Оның пікірінше, дене - жанның үйі және оның іс-әрекетінің құралы. Демек, үйлесімді адамның дамуы үшін екі жақты тәрбие қажет: физикалық денсаулық үшін физикалық жаттығулар және музыка және басқа да өнер түрлері – рухани мәдениеті үшін.

Өзінің ерекше эмоциялық әсер беру қабілеті арқылы музыка адамзат тарихында идеологиялық, тәрбиелік және эстетикалық рөл атқарады. Ежелден бастап музыка адамның ішкі жан дүниесін сипаттайтын, ойын жеткізетін, тіпті сөйлеу тіліне айналған қатынас құралы ретінде қызмет атқарған. Мысалы, күйші Кербұғаның әйгілі “Ақсақ құлан” күйінің шығу тарихы бойынша Жошы ханның ұлы аң аулауға шығып, қаза табады. Сонда Жошы хан бір сұмдықтың болғанын сезіп, баласы туралы жаман хабар әкелген адамның көмейіне қорғасын құямын деген екен. Сол кезде халық арасынан суық хабарды жеткізуге ешкімнің батылы жетпей, тек күйші Кербұға осы хабарды жеткізуді сөзбен емес домбыраның үнімен баяндауға бел буады. Хан осы күйдің мұңлы әуені арқылы болған жағдайдың бәрін көз алдына елестетіп, барлығын түсініп қояды. Сөйтіп, сертін бұзбас үшін, күйші шығармасын орындап болғанда домбыраның көмейіне қорғасын құйғызады. Осыдан көріп отырғанымыздай, өмір шындығын, қайғысы мен қуанышын көркем образдар арқылы қоғамның және жеке адамзаттың өзіне тән рухани сезімдік толғаныстарын жеткізуші өнердің бір саласы - осы музыка саласы.

Жалпы музыканың пайда болуы туралы түрлі аңыздар бар және оған қатысты терминдердің Ежелгі Грекиядан бастау алатындығы баршаға мәлім. Ежелгі гректер музыканың шығу жолын, табиғатын толық зерттемеген уақыттарда оны Құдайдың құдіреті деп есептеген. Құстың сайрағаны, желдің дыбысы, ағаш-тастан шыққан дыбыстарды бір тылсым күш деп қабылдаған және ең алғашқы музыкалық аспаптар да осы дыбыстардың әсерінен адамдардың қиялынан шыққан сан-алуан құралдармен музыка, әуеннің шығаруына себепші болған.

Музыка өнері арқылы біз белгілі бір кезеңдердегі алғашқы қауымдық құрылыстан бастап қазіргі заманға дейінгі адамдардың ой санасының даму қарқынын, көңіл-күйін, сол заманда орын алған тарихи жағдайлар, тұрмыстық салт-дәстүрлері жайлы мағлұмат алып жатамыз. Осының барлығы музыка - адамзат руханиятының, мәдениетінің даму көрсеткіші, феномені екенін айқындайды.

Қазіргі саяси және экономикалық тұрақсыздық заманында әлеуметтік маңызы бар бірден бір мәселе ол рухани жаңғыру, өйткені технологиялық және жаһандық даму кезеңі адамзатқа жаңа талаптар қоюда. Халықаралық қатынастар дамып, елдер арасындағы шекаралар біртіндеп жойылып, ұлттық бірегейлікті сақтап қалу күннен-күнге қиындай түсуде. Осы орайда, музыкалық өнердің маңызын тиісті деңгейге көтеріп, адамдарға рухани мәдениетті насихаттау басты міндеттердің бірі. Өйткені, әр ұлт өзінің мәдениетімен идентификацияланады яғни ерекшеленеді. Мысалы, Австрияның Вена қаласын – операның астанасы деп мойындаса, ал музыкалық джаз жанрын тікелей Америкамен байланыстырамыз. Шығыс мотивтері де өздеріне тән музыкалық ерекшеліктерімен бізді жайдарлы, қонақжай шығыс елдерінің атмосферасын сезіндіреді. Ал, Қазақстандықтар үшін ол әрине домбыра мен қобыз, айтыс өнері, дәстүрлі ән сияқты өнер түрлері өзінің ұлттық болмысын айқындайды.

XX ғасырдың 80-ші жылдарындағы әйгілі америкалық саяси қайраткер Джозеф Най атап өткендей, дамушы елдер үшін соғыссыз жаулап алудың ең тиімді әдісі – ол «Жұмсақ күш» [9]. Бұл «жұмсақ күш» әдісі - мемлекеттің жағымды бейнесін, оң беделін қалыптастырудағы мәдениет саласының қабілетіне орай сыртқы саяси қатынас құралдарының бірі ретінде пайдалану стратегиясы. Соңғы 30 жыл бойынша АҚШ сыртқы саясатта осындай ұстанымды қолдана отырып, америкалық қоғамдық құрылымы мен өмір сүру салтының тиімділігін әлемге барынша насихаттап, бірталай экономикалық және саяси ұпай жинады [10]. Оңтүстік Корея елі де осы бағытта “Hallyu” толқынын әлемге таратты. Нәтижесінде, тек музыка мәдениеті яғни “Hallyu” толқынының басты құралдары – ән мен биі арқылы әлемнің түкпір-түкпірінде корей тіліне және корей еліне қызығушылық тудырып, жыл сайын миллиондаған адам Оңтүстік Кореяны көруге келеді. Ал оның экономикалық салдары корей халқын әрине жағымды нәтижелерге жеткізіп отыр.

Технологияның даму дәрежесі және тездігімен қатар мәдениет саласы да әрдайым өзгеріп отыратын болады. Музыка өнері қоғамды өзгертуші құрал,

өйткені бұл әр мәдениеттің тікелей түсіндірмесі. Бүкіл әлем адамдарын байланыстыратын және әр қоғамның ерекшеліктерімен бөлісетін музыка өнерінің шекаралардан шығу қабілеті оны заңды түрде - әмбебап халықаралық тілге айналдырды [11]. Музыка - бұл әр адамның, топтың және ұлттың санасына енетін тіл және оның адам жанының ішкі қақтығыстарын тыныштандыратын, немесе революцияларға күш беретін, ең бастысы жеке тұлғаның мәдени үйлесімділігін табуға, әрі оны басқа қауымға жеткізуге мүмкіндік беретін рухани құрал және рухани мәдениеттің феномені.

Әдебиет

1. Берік Г. Мәдениеттің ғылымдағы рөлі қандай? // Massaget.kz. – 2015. – 15 қараша. – Режим доступа: <https://massaget.kz/layfstayl/bilim/gumanitary-lyymdar/34465/?ysclid=lfs48nmxmgt559088802>
2. Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: Философия/жалпы редакциясын басқарған э.ғ.д., профессор Е. Арын – Павлодар: «ЭКО» ҒӨФ, 2006. ISBN 9965-808-82-1
3. The origins of music / ed. by Nils Lennart Wallin, Björn Merker, Steven Brown.— MIT Press, 2001.— 498p.— ISBN 978-0-262-73143-0
4. "Britannica настольная энциклопедия" Том I, АСТ-Астрель, Москва, 2006, ISBN 978-5-17-038532-4 (Т.1) (АСТ), ISBN 978-5-271-15120-0 (Т.1) (Астрель)
5. Тайпақова А.Ү. Музыка өнерінің пайда болуы // 45minut.kz – 2018. – 6 желтоқсан. – Режим доступа: <https://45minut.biz/?p=129939&ysclid=lfrpgyx1s0859231768>
6. Аль-Фараби “Большая книга о музыке” – Алматы, 2000. – С.
7. Абу Али Ибн Сина (Авиценна), Канон врачебной науки. Кн 1. – Ташкент, 1954. кн 1. – С. 300. Цит. по: Джумаев А. Музыкально- эстетические взгляды Ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 176.
8. Раджабов А. Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V–XII вв.): Автореферат дисс. ...канд. историч. наук. – Душанбе, 1982. – С. 16.
9. Nye J. South Korea’s Growing Soft Power [Электронный ресурс] // Project-Syndicate. 2009. November 10. URL: <https://www.project-syndicate.org/commentary/south-korea-s-growing-soft-power/russian> (дата обращения: 02.05.2017).
10. Борантаева Ф.Ж., Байсултанова К.Ч - Оңтүстік корейяның «жұмсақ күш» стратегиясының теориялық және тәжірибелік мәселелері
11. Gbemi Davids Music, the cultural phenomenon and universal language // Medium.com. – 2021. – 8 ақпан. – Режим доступа: <https://medium.com/@gbemigabadejo/music-the-cultural-phenomenon-and-universal-language-515f67cc6ee6>

ЖАРЫЛҒАПБЕРДІ ЖҰМАБАЙҰЛЫНЫҢ «АРДАҚ» ӘНІ

***Қабкен М.Е., 2 курс магистранты,
мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»,***

***Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, профессор
Құрманғалиева М.С.***

Жарылғапберді Жұмабайұлы 1851 жылы Баянауыл өңірінің Жылыадыр деген жерінде дүниеге келген. Баянауыл әншілік мектебінің көрнекті өкілі болып табылады. 19 ғасырда өмір сүрген әнші жайлы деректер аз. Жарылғапбердінің біз білетін «Топайкөк», «Шама», «Ардақ» әндері қазақ музыкасында ерекше орын алатын туындыларының бірі. Жарылғапбердінің шоқтығы биік әндерінің бірі – **Ардақ**.

Ардақ – қызға арналған, махаббат жайлы ән болғанымен орындалу жағынан күрделі, диапазоны үлкен, кез келген әншінің қолынан келе бермейтін шығарма. Ардақ жайлы А.Затаевич «Ғаббас Айтбаевтың орындауында «Ардағының» өзі нағыз поэзия, даланың ауызбен айтып жеткізе алмайтын жайдары, ай сәулесінің, жаздың қиялды түнінің поэзиясы! Менің көзім әбден жеткендей, бұл – тек қазақ емес, халықтық та емес, бір сөзбен айтқанда, бүкіл музыка біткеннің ішіндегі ең бір қол жеткен табысы деп есептеймін.»[1, с.84]

А.Затаевич «Ардақта» дала табиғатының сырын бейнелейтін қандай да бір салтанаттылық пен бірқалыптылық, тәкаппар байсалдылық орын алады деп сипаттаған. Шыныменде Ардақ әнінде қазақ даласының кеңдігіндей бір шексіздік жатыр. Бәлкім бұл махаббаттың да сипаты болуы әбден мүмкін. «Ардақ» әнінің шығу тарихы Сәдуақас Шормановпен байланысты. Сәдуақас Шорманов жайлы айта кететін болсақ, бәрімізге белгілі Мұса Шормановтың ұлы Сәдуақас сол заманның зиялыларының бірі, табиғатынан дарынды, жан-жақты тұлға болған. «Мұса төрт ұл, бес қыздың әкесі болған. Олардың ішінде Сәдуақас (1849 жылы 25 ақпанда туған) есімі ел есінде қалған. Байлық-базарлығы өз алдына, сонымен бірге ол талантсыз да адам болмаған. Белгілі «Ей, Ардақ» әнінің сөзін жазған» [2, с.37].

«Сөзін Сәдуақас жазса да, «Ардақ» әні Жарылғапбердінің әншілік-композиторлық кемеңгерлігінің арқасында зор музыкалық қасиетке ие болып, уақыт тезінен аман өтіп, «әлемдік музыка өнерінің табысы" (А.Затаевич) ретінде бағаланап келеді. Осы жерде «Ардақ» әні шын мәнінде Жарылғапбердінікі деген ақиқат пікірге соңғы нүктені қою үшін Қали Байжановпен өмірінің соңғы 20 – 30 жылын бірге өткізген, Қалекен қайтыс болғанда өз қолымен арулар жөнелткен, қарағандылық Омар ақсақалдың «Ардақ турасындағы сөзімен түйіндесек дейміз: «Ардақ» басқанікі еді дегенді Қалекен өмір бойы мойындаған емес. «Халық әні" дегенді естігенде, бұлан - талан ашуланатын. Өзі айтқанда, Жарылғапбердінің Ардағы» деп бастайтын»» [3, с.52].

Сол мерзімдегі басылымдарда этнографиялық тақырыптағы мақалалар шығарған. «О скачках в степи» және «О местности стоянки киргизов» атты мақалалары «Особое прибавление к Акмолинским областным ведомостям» газетінде жарияланған. Бұл мақалалардан Сәдуақастың аңшылыққа жақын екенін көреміз, сонымен қатар, «Ардақ» әнінің сөздеріне мән берсек, «қоян», «сұңқар», «таз» сөздерімен теңеу арқылы махаббатты сипаттаған.

Ардақ

Ой, Ардақ, сен ақ қоян мекендеген,
Соңында бір тазым бар жетем деген.
Ойымда үш ұйықтасам бар ма менің,
Айырылып сенен, сәулем, кетем деген.

Ой, Ардақ, сен ақ қоян шыңнан қашқан,
Артында мен ақ сұңқар түлеп ұшқан.
Қан қылмай ақ жүніннен бір ілгізші,
Тамаша қарап тұрсын дос пен дұшпан.

Зейтүн Ақышевтың Жаяу Мұса романында Жарылғапберді «Ардақ» әнінің біз білмейтін шумағын жазып қалдырған:

«Уай, Ардақ, сен ақ қоян шыңда жатқан,
Мен мерген өкпе тұстан дәлдеп атқан
Атқан оқ нысанаға дәл тисе де,
Ажалдан сені, сәулем, қалай қаққан?!» [4, с.440]

Зейтүн Ақышевтың Жаяу Мұса романында Жарылғапберді «Ардақ» әнінің шынайы тарихын ашқан. «Жоғарыда айтылған Мұсаның ұлы Сәдуақас Шормановтың қоластындағы малшыларының, сауыншыларының, күтушілерінің ішінде Жылгелді деген болған екен. Соның бойжетіп қалған әрі көрікті, әрі ақылды жалғыз қызы болыпты. Сол қызға Сәкен мырзаның көңілі кетсе керек. Араға біреулерді салып бірер рет жолыққан да көрінеді. Бұл сырды бәйбішесі сезіп қойып, бір түнде Жылгелдіні де, қызын да көшіріп жіберіпті. Қызды қатты ұнатып, ардақтайды екен Сәкен. Сол қызды аңсап шығарған өлеңі көрінеді.» [4, с.440]

"Ардақ" өзінің мәнерлілігі, сұлулығы және орындаудағы күрделілігі жағынан қазақ әнінің ауызша-кәсіби өнерінің ең жоғары үлгілерінің бірі болып табылады. Біз бұл әннің сөздерінің авторлығы туралы нақты айта алмаймыз және бағалай алмаймыз, бірақ сөздердің сал-сері өнерінің барлық қажетті атрибуттары бар екендігі даусыз факт. Сонымен қатар, бұл жағдайда әуенді сөздерден бөлек немесе дайын поэтикалық мәтінге сүйене отырып құрастыру да мүмкін емес екендігі анық. Қазақтың ауызша-кәсіби ән шығармашылығының канондарына сәйкес, сал-сері әрқашан өздері құрастырған сөздерді іздейтін.

Бұл біртұтас стильдің болуын, оның айналасында импровизация мен айқын форманың болуын түсіндіреді.

Әннің үш шумағы "сен ақ қоян" бейнесімен байланысты қыздың ішкі жан дүниесін баяндайды:

- 1) *Ой, Ардақ, сен ақ қоян мекендеген,
Соңында бір тазым бар жетем деген.*
- 2) *Ой, Ардақ, сен ақ қоян шыңнан қашиқан,
Артында мен ақ сұңқар түлеп ұшқан.*
- 3) *Уай, Ардақ, сен ақ қоян шыңда жатқан,
Мен мерген өкпе тұстан дәлдеп атқан*

Әр шумақ "ақынның бастауынан" басталады (С.Елеманованың терминологиясы). Айта кету керек, "Ардақ" әнінің ақындық бастауы тек шарықтау шегін, ең биік нүктені белгілеп қана қоймай, бүкіл әннің эмоционалды түсін беріп, тыңдаушыны "баяндауға" бейімдейді, бірақ әр шумақтың басында ғана емес, бүкіл шумақтың басында ажырамас компоненті болып табылады!

Мысал 1

Орташа, қалықтата 	 Бар - м(а)е - д(і)ай
---	--

Көптеген әндетулер арқасында әрбір 11 күрделі шумақ эмоционалды түрде қанық болады. Осылайша импровизациялық әндермен қайталанатын құрылым қалыптасады:

- 8 жолақ+7 жолақ-он бір буынды шумақтар
3+4+4: Ой, Ар-дақ, сен ақ қо-ян ме-кен-де-ген
3+4+4 Со-ңын-да бір та-зым бар же-тем де-ген
3+4+4: Ой-ым-да үш ұйық-та-сам бар ма ме-нің,
3+4+4: Айы-ры-лып се-нен, сәу-лем, ке-тем де-ген.

А. Байгаскинаның қазақ әндеріндегі мелоструктың формулалық сызбасына сәйкес, "Ардақ" әні 11-үшінші типтегі күрделі әнге жатады: 3+4+4, яғни екі цензура формуласы, оларға ұлы, тойбастар, жоктау және беташар сияқты отбасылық-салттық және тұрмыстық жанрлар жатады [5, с.94].

Ауызша және кәсіби дәстүрдегі әндер үшін мұндай құрылым да тән. Ең алдымен, "Ардақ" әнінің лексикалық емес формациялары мен ән буындарының функцияларын қарастырайық. Бұл үлгідегі олардың көптігі олардың музыкалық және экспрессивті қасиеттерінің ерекше байлығын көрсететінін ескертеміз. Бірінші функция – өлең жолының сөз бөлімі

Мысал 2



Әннің тағы бір ерекшелігі бар: силлабикалық және семантикалық тұрақтылардың ішінде ғана емес, формада да квадраттықтан аулақ болу. Сонымен, 8 жолақ+7 жолақ схемасы-шаршы құрылысқа бір нота жетіспейді, бірақ соңғы жолақты кесу – дамуды жалғастыру және ән айтуға көшу тәсілі. А.Байгаскина бұл әдісті былайша сипаттайды:

«Появление вставного слога после второго бунака одиннадцатисложника разграничивает семисложную часть стиха, где в этот момент в напеве обычно происходит окончание музыкальной фразы. Функции вставного слога большей продолжительности либо целого вставного слога – уравнивание музыкальной архитектоники мелостроки» [5, с.52].

Лексикалық емес формациялар мен ән сөздерінің екінші функциясы.

Мысал 3



191

Осы жоғарыда айтылған мысалда, үшінші функцияны да көруге болады – қорытынды мелострока соңында, айқын түрінде ырғақтық қосу (о-о-ой, еркем). Шумақтар арасындағы осындай қорытындылаудың келесі экспрессивті мысалы:

Мысал 4



Өңірлік стильді ғана емес, сонымен қатар Жарылғапберді салдың стилін ерекше атап өтетін ерекше мән әр өлеңнің соңында ұзақ әншілік құрылымға ие. Ол қайырманьң функциясын атқара алмайды және утилитарлық-импровизациялық сипатқа ие емес: композитор композициялық форманы

теңестіреді және импровизациялық қабілет пен дауыстық мүмкіндіктерді көрсетуге мүмкіндік береді. Егер әннің бұл бөлігін хор немесе рефрен деп атауға болатын болса, онда А. Байгаскинаның 2-тараудағы тұжырымдарына сәйкес-Әндету типологиясын оның тұжырымына сәйкес келтіруге болады

«Одним из простейших, но самостоятельных по форме припевов является резюмирующий, краткий, лаконичный, укладывающийся в рамки одного музыкального построения» [5, с.78]

Мысал 5



Әннің ноталары "D-dur" кілтінде жазылған, дегенмен v1 деңгейінің жоғарылауын түсіндіргеннен гөрі "a-moll" кілтінде негізгі белгілерсіз жазу қисынды болар еді. Бұл жағдайда Жарылғапберді-сал әндеріндегі дориялық лад, сондай-ақ ақынның бастамасы (жоғарыдағы мысалды қараңыз) және "а" тоникалық дыбысындағы аялдамалар түсіндіріледі.

Әдебиет

1. Затаевич А. Қазақтың 500 ән, күйі.- Алматы: М.О. Әуезов атындағы ӘӨИ, 2007.-1136 б.
2. Ш-31 Мұса Шорманов. Павлодар: «ЭКО» ҒӨФ, 2003. -196 б.
3. Төлеутай Е. «Баянауылдың дәстүрлі ән өнері» «Қазақпарат», Алматы 2006,- 122 б.
4. Ақышев З. Жаяу Мұса. Роман. – Алматы: «Жібек жолы» баспа үйі, 2011. – 456б.
5. А.Байгаскина. Ритмика казахской традиционной песни (учебное пособие). – Алма-Ата, 1991. -164с.

ТАКАШИ ЙОШИМАТЦУ:
В БОРЬБЕ С АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКОЙ
Қалмағанбетов Д.С., магистрант 1 курса
специальности «Композиция»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.

Такаши Йошимацу (род. 1953, г. Токио, Япония) – японский композитор, участник Международной ассоциации современных композиторов. В прессе

пишут: «Поклонникам Йошимацу нравится его легкий, мелодичный стиль и тонкое понимание возможностей различных инструментов» [1].

Т.Йошимацу родился в 1953 году в Токио. С детских лет он интересовался музыкой. В 14 лет Йошимацу с большим интересом слушает и изучает симфонии Людвига ван Бетховена, Петра Ильича Чайковского и Яна Сибелиуса. В этот же период он пробует писать симфонии. После окончания школы Йошимацу изучает композицию самостоятельно. Однако он все же поступает на инженерный факультет университета Кейо. Во время учебы он участвовал в любительских джазовых и рок-группах. В этот же период Т.Йошимацу учился музыкальной композиции у композитора и поэта Тейзо Мацумуры (1929–2007). Интерес к музыке был настолько высок, а учитель верил в его талант, что Йошимацу оставил карьеру инженера. Уже в 1974 году он дебютировал с фортепианным произведением *To the companion star of Sirius* («К звезде-компаньону Сириуса»). В этом сочинении заметно сильное влияние

Мацумура и приверженность автора к современному музыкальному языку.



Рис. 1. Токаши Йошимацу
(род. 1953)

Йошимацу не завершает учебу на инженерном факультете и поступает в Токийский университет искусств для изучения гармонии и контрапункта. Но через пару месяцев он бросил и это учебное заведение, приняв решение самостоятельно изучать композицию. Его почти 20 раз отвергали на различных композиторских конкурсах вплоть до 1980 года, когда симфоническое произведение *Dorian* («Дориан») было отмечено премией престижного

сообщества «Консорциум симфонического возрождения». В 1981 году на концерте современной музыки состоялась премьера *Threnody to Toki* («Тренодии Токи»), которая получила высокую оценку и стала его самым известным произведением. С этого момента Йошимацу он по-настоящему вошел в число известных молодых японских композиторов.

В 1998 году Chandos Records, английская звукозаписывающая компания, после прослушивания концерта *Cyberbirds* предложила Йошимацу контракт. С этого времени композитор стал резидентом Chandos Records. Помимо сочинения музыкант пишет рецензии и эссе, а также книги *Classical Music is Mystery* («Классическая музыка – это тайна»), *The Diagnosis of Great Classic Composers and Easy Lecture of Classical Music*. («Диагностика великих классических композиторов и легкая лекция по классической музыке»). Большую популярность преобрели издания «Иллюстрированная энциклопедия классической музыки», которая также переведена и издана в Китайском Тайбэе.

Композитора интересовали многие жанры и стили. Поэтому его творчество такое разностороннее и включает в себя большое количество

жанров. В творческом багаже композитора – произведения для фортепиано, гитары, саксофона, камерные ансамбли с разнообразными составами, симфонические произведения, музыка для кино и аниме.

Музыка Т.Йошимацу вызывает общественный резонанс: например, произведение «Чикапу» исполнялась во время Международной конференции современных композиторов ЮНЕСКО. Многие сочинения композитора были удостоены премий: Концерт для гитары Tenna Effect – премии Агентства по культуре за поощрение исполнительских искусств (Япония) и 24-й премия Академии звукозаписи Японии, музыка к фильму

Villon's Wife «Жена Вийона – Цветки сакуры и одуванчик» – премии Японской киноакадемии за выдающуюся композицию. Многие его работы записаны на компакт-диски, включая популярную «Эпоху птиц Произведения Такаши Йошимацу» (Camerata Tokyo).

В электронном журнале Japan arts пишут: По состоянию на 2007 год Т.Йошимацу представил пять симфоний, 11 концертов: по одному для фагота, виолончели, гитары, тромбона, альт-саксофона, сопрано-саксофона, камерного оркестра, традиционных японских инструментов и два для фортепиано (один только для левой руки и один для обеих рук), ряд сонат и различные более короткие пьесы для ансамблей разного размера. Его Клубные сюиты Atom Hearts для струнного оркестра явно отдают дань уважения Beatles, Pink Floyd и Emerson, Lake & Palmer. Музыку Т.Йошимацу исполняют такие оркестры, как BBC Philharmonic Orchestra (Англия), LA Chamber Music Co. ArtShareLA (США), New Japan Philharmonic (Япония), University of Iowa Symphony Orchestra (США).

Как уже отмечалось ранее, Йошимацу увлекался роком, будучи участником любительских рок-групп. Ему нравилась эстетическая составляющая прогрессивного рока в диалоге с разными направлениями музыкального искусства от фольклора до классической музыки, от поп и рок стилей до авангарда. Более конкретно Пол Стамп определяет это так: «...композиция и построение считались столь же действенными средствами «самовыражения», как и спонтанное творчество; культурная социальная значимость была достигнута путем перекрестного опыления с другой музыкой, такой как фолк, классика и джаз».



Идея Йошимацу о синтезе различных музыкальных элементов в одно произведение явно взято из эстетики прогрессивного рока. Идея Йошимацу о синтезе различных музыкальных элементов в одном произведении явно исходила из эстетики прогрессивного рока. Композитор работал над

оркестровкой произведения английской рок-группы ELP (Emerson, Lake & Palmer) Tarkus с большим успехом, что способствовало нескольким совместным выступлениям Т.Йошимацу и музыкантов. Оркестровая аранжировка знаменитой песни EL&P Tarkus свела с ума поклонников прогрессивного рока, и композитор Кит Эмерсон приехал в Японию, чтобы послушать концерт в Японии. Это стало горячей темой, что у них была случайная встреча [8].



Интересна Сюита № 1, соч. 70 Atom Hearts Club («Сюита клуба атомных сердец доктора Таркаса») для струнного оркестра, написанная в честь Pink Floyd, The Beatles, Emerson, Lake & Palmer. В сюите представлено все - от классики до рок-музыки, включая Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band группы Beatles, шедевр прогрессивного рока 1970-х годов Tarkus

группы Emerson, Lake & Palmer, Atomic Heart Mother группы Pink Floyd [4].

Еще одна важная составляющая творческих исканий композитора – поиск нового лиризма в музыке. Он выступает против диссонансов XX века, считая что атональная музыка заразила мир классической музыки после Арнольда Шёнберга. «Это действительно новый способ мышления, но он также страшен, как ядерные бомбы, массовые убийства и уничтожение природы». Композитор считает, что должен развеять этот кошмар и создать новую музыкальную концепцию в XXI веке. Поэтому произведения Т.Йошимацу по-прежнему строятся на теоретической системе классической и романтической музыки, сохраняя структуру тональности. На ее основе добавляются современные гармонические элементы, благодаря чему две совершенно независимые системы интегрируются друг с другом, образуя новый уникальный музыкальный стиль [2].

Как уже упоминалось ранее, для Йошимацу кумиры - Бетховен, Чайковский и Сибелиус. Как отмечают исследователи, особенно на стиль композитора повлиял финский композитор Сибелиус. Слушая безмятежное течение *While an Angel Falls into a Daze*, одна фраза вдруг напомнила мне о Сибелиусе и, в частности, о Шестой симфонии. Хотя соната «Пушистая птица» не является оркестровым произведением, влияние симфонического стиля Сибелиуса можно услышать в гармонических и мелодических структурах. Например, здесь больше используется модальность, чем тональность, и часто используются длинноты [1].

Музыку японского композитора нередко относят к направлению неоромантизма – романтической традиции, которой придерживаются некоторые творцы в XXI столетии. Как пишут исследователи, это направление – «не простое подражание более раннему стилю, а романтизм, отфильтрованный и обработанный микрокосмом XX века. Мы слышим

политональность, экзотические узоры гаммы, четвертитоновую тональность, а также другие приемы, которые однозначно обозначают его как современный» [2].

Американский композитор Вирджил Томсон описал новое направление так: «Неоромантизм предполагает округлый мелодический материал (неоклассики затрагивали угловатые темы) и откровенное выражение личных чувств. Позиция неоромантиков - чисто эстетическая, потому что технически мы эклектичны. Наш вклад в современную эстетику состоял в том, чтобы по-новому поставить проблемы искренности. Мы не стремимся произвести впечатление, и мы не любим раздутых эмоций, то есть, только те, которые мы считаем достойными выражения... Нашим предметом является чувство, а иногда и пейзаж, но предпочтительно пейзаж с фигурами» [9].

Образы природы занимают важное место в творчестве Йошимацу. Один из главных образов его музыки – птица. «Особую любовь Йошимацу питает к пению птиц, во многих произведениях можно услышать звуки, имитирующие птичьи голоса. Некоторые сочинения композитора являются своеобразным гимном природе в духе анимизма», - пишут исследователи [3].

В эпиграфе к Сонате *Fuzzy birds* Йошимацу так и написал: «Я вижу небо с прозрачными птицами. Грустными глазами они спокойно смотрят вниз на людей, ползающих в искусственном лесу под ними» [3]. Йошимацу считает птиц своими музыкальными учителями. Он написал много музыкальных произведений о птицах, среди них также *Threnody to Toki, Birds and Angels*, книга *Composing is Like a Bird* («Композиция подобна птице»). Например, *Threnody to Toki* для струнного оркестра и фортепиано – это сетование композитора на исчезающий и охраняемый международным сообществом вид птиц (ибис водится только в Японии и некоторых районах Китая). По его словам, «это произведение - одновременно и плач по умирающей птице, и гимн воскресению и тональному возрождению этого прекрасного существа» [2].

По мнению Т.Йошимацу, вибрация крыльев птиц, когда они взлетают ввысь, полна ритма, показывая драгоценность и свободу жизни. Помимо птиц, звезды и ангелы также являются важными темами, к которым обращается Т.Йошимацу. Они олицетворяют стремление композитора к свободе и его жажду совершенства.

Птицы являются бесконечным источником вдохновения для многих композиторов. Исследователи пишут: «Перья пернатой музы уходят корнями в легендарные истоки григорианского пения, находят свое гнездо в «Временах года» Вивальди, «Квартете птиц» Гайдна, «Волшебной флейте» Моцарта, «Пасторальной симфонии» Бетховена, Первой симфонии Малера, «Птицах» Респиги, «Жар-птице» Стравинского, «Экзотических птицах» Мессиана [3]. Но для Т.Йошимацу, как для японского композитора, птицы обладают сакральным смыслом.

Отметим что климатические особенности Японских островов весьма благоприятны для того, чтобы в этой стране обитало более 400 видов птиц. Образы окружающей природы являются главными для японской культуры. В мифологических представлениях птицы занимают важное место, например, трясогозка рассказала богам о зарождении жизни, благодаря чему появились прекрасные острова Японии. Поэтому птица стала одним из символов этой страны. Неудивительно, что новорожденных из знатных семей называли именами священных японских птиц. Поэтому для Йошимацу птицы – не просто прекрасные пернатые создания. Композитор наделяет их божественной миссией: на их крыльях «можно улететь из хаотического леса/мира современной атональной музыки» [1].

В этом году Такаши Йошимацу отметил свой 70-летний юбилей. Музыка композитора завоевала множество наград и активно исполняется в Японии. Юбилейным концертом стал вечер Токийский симфонический оркестром под управлением Кейтаро Харада. В преддверии своего 70-летия вновь переживает бум, особенно среди молодого поколения. Концерт Йошимацу по отбору шедевров состоялся 11 марта.

На концерте All-Yoshimatsu в исполнении Токийского симфонического оркестра под управлением Кейтаро Харада, состоявшемся в Симфоническом зале Muza Kawasaki 25 сентября прошлого года, прозвучали Симфония Камуичикапу (Симфония № 1) и Концерт для виолончели «Centaurus Unit» с Даем Миятой в качестве солиста.» был исполнен и вызвал восторженные аплодисменты переполненной публики. 11 марта (суббота) на отборочном концерте Йошимацу, посвященном его 70-летию, прозвучала «Симфония № 3», которая, как говорят, является героической симфонией Такаши Йошимацу, и долгожданная «Таркас» для поклонников прогрессивного рока. На самом деле, в этот день также отмечается годовщина смерти Кита Эмерсона, композитора «Таркуса» [8].

Феноменом Йошимацу можно считать его инновационный подход к композиции и комбинирование различных стилей и жанров музыки. В его музыке можно услышать элементы джаза, рок-музыки, фольклора разных стран и музыки XX века, а также традиционные японские музыкальные элементы, такие как пение цикад и звуки японских инструментов. Йошимацу является одним из наиболее уважаемых композиторов в Японии и за ее пределами. Его музыка исполнялась в таких знаковых залах, как Carnegie Hall и Royal Albert Hall. Музыка Йошимацу оригинальна и отражает уникальный авторский стиль, который сформировался, с одной, стороны, под влиянием художественных традиций японской культуры и ее философской концепции, а, с другой, музыкального романтизма XIX века и массовой музыкальной культуры XX столетия. Таким образом его творчество – один из ярких примеров воплощения тенденции глобализации в искусстве.

Литература

1. Li Xin. An analysis of the musical style and conception of “Memo Flora”. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.eajournals.org/wp-content/uploads/An-analysis-of-the-musical-style-and-conception-of-Memo-Flora.pdf> (дата обращения 28 марта 2023 г.).
2. Chiaki Hanafusa. Dissertations prepared of the Degree of Doctor of musical arts. University of north Texas. may 2020 “The Influence of japanese composers on the development of the repertoire for the saxophone and the significance of the fuzzy birds Sonata by Takashi Yoshimatsu” [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc28426/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата обращения 28 марта 2023 г.).
3. Hawai’I symphony orchestra [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.myhso.org/blog/birds-and-angels>, <https://www.myhso.org/blog/and-birds-are-still>, <https://www.myhso.org/blog/atom-hearts-club-suite-1>, (дата обращения 28 марта 2023 г.).
4. Talk classical [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.talkclassical.com/threads/takashi-yoshimatsu.34912/> (дата обращения 28 марта 2023 г.).
5. Classical net [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.classical.net/~music/recs/reviews/c/cha09737a.php> (дата обращения 23 марта 2023 г.).
6. Seattle Symphony [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.seattlesymphony.org/en/beyond-the-stage/program-notes-celebrate-asia-2021> (дата обращения 11 марта 2023 г.).
7. Unknowncomposers [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://unknowncomposers.org/2018/11/19/takashi-yoshimatsu-romanticism-for-the-21st-century/> (дата обращения 11 марта 2023 г.).
8. Japan arts [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.japanarts.co.jp/news/p7177/> (дата обращения 20 марта 2023 г.).
9. Study.com [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://study.com/learn/lesson/neo-romanticism-music-art.html> (дата обращения 20 марта 2023 г.).

ОРКЕСТР КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ИМЕНИ РУСТЕМБЕКА ОМАРОВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Пазыл Б. К., магистрант 2 курса специальности

«Традиционное музыкальное искусство» КазНУИ

Научный руководитель - доцент, кандидат искусствоведения

Кузбакова Г Ж.

Развитие музыкальной культуры в целом, а также развитие народного оркестрового исполнительства Павлодарской области на данном этапе имеет

ряд научных, а также практических задач, которые требуют глубокого исторического осмысления и изучения. Деятельность оркестра Казахских народных инструментов имени Рустембека Омарова занимает ведущую роль в культурном просвещении Павлодарской области, но по сей день стоит острый вопрос о не изученности данного коллектива так как его история и деятельность практически не исследованы. Также к проблеме не изученности относится музыкальная культура и фольклор Прииртышья, становление и развитие музыкального образования, развитие профессиональных и самодеятельных коллективов. Данной проблеме по сей день отводится незначительное место в науке. Публикации в средствах массовой информации, статьи в архивах, музейные документы и исторические материалы составляют мизерный процент из истории музыкального просвещения в контексте республики. Поэтому нет ясной картины о деятельности музыкальных коллективов Павлодарской области, а также их просвещения на республиканский уровень.

Несмотря на тяготы и противоречивые процессы, происходящие в обществе в преддверии великой отечественной войны и отсутствие музыкальных кадров, все же необходимо отметить достигнутые значительные успехи в развитии музыкального просвещения в Павлодарской области. Был создан городской объединенный русско-казахский театр, открыт Дворец пионеров, началось развитие самодеятельного искусства и рост народного творчества. В этот период активно вел свою музыкальную деятельность Естай Беркимбаев - певец, акын, композитор. Один из первых членов Союза композиторов Казахской ССР (1939 г.), Заслуженный деятель Казахской ССР (1939 г.).

Развитие учреждений культуры и искусств Павлодарской области берут свое начало еще в далекие годы Великой отечественной войны. Казахская государственная филармония имени Джамбула начала массовую популяризацию культуры в областных центрах открывая новые филиалы. В апреле 1946 года Филиал Казфилармонии был реорганизован в концертно-эстрадное бюро города Павлодар (КЭБ). В 1949 году при КЭБе работало несколько концертных коллективов из местных артистов — это казахская концертная бригада под руководством известных в Павлодаре акынов Байгабыла Жылкыбаева и Каирбека Тайкенова. Также были коллективы русской концертной бригады под руководством В. И. Денисова, 6 концертно-эстрадных бригад под руководством А. В. Герони, Л. М. Чжан, П. П. Симонова, К. Коломейцева, В. М. Лебковского и Л. П. Серова.

Начиная с 1 декабря 1961 года начала свою деятельность Павлодарская областная филармония. Первым ее директором учредили В. А. Лукашевича, художественным руководителем Н. Х. Жомартова [1].

В 1971 году решением Павлодарского Областного исполнительного комитета в Павлодарской областной филармонии было присвоено имя Исы

Байзакова. Приурочено это переименование было круглой датой — 71 год со дня рождения великого поэта.

После распада советского союза в 1991 году деятельность филармонии пошла на спад. Вызвано это было не только политической и экономической обстановкой, но и распадом многих музыкальных коллективов и связей между ними. В конце 90-х годов филармония и вовсе перестала существовать, и возродилась только в недавнем времени.

Филармония стремилась создавать глубокие по смыслу и содержанию концертные программы, которые будут соответствовать требованиям, предъявляемым Центральным комитетом Коммунистической партии Советского Союза. Требования касались улучшения и формирования эстетического воспитания и музыкального культурного обслуживания местного населения и приезжих. Таким образом X пятилетка, длившаяся с 1976 по 1980 включительно, была выполнена уже к июлю 1980 года, и, следовательно, к концу года первичный план был перевыполнен.

Тогдашний директор Павлодарской филармонии Личевский В.Н. привел в своем отчете данные, что приобщение населения к музыкальному искусству, посредством пропаганды ему традиционного музыкального наследия, количество филармонических концертов выросло более чем в 1,5 раза с 206 в 1976 году до 707 в 1980 году. Также в 1976 году общее количество посетителей концертов за весь год составило около 1300 человек, в то же время в 1980 году концерты посетили 16380 зрителей [2].

Филармония проводила не только плановые мероприятия и музыкальные концерты, но и искала новые формы работ по приобщению широкой аудитории к музыкальной культуре.

В середине 2007 года в городе Павлодар было создано отделение развития культуры и языков Павлодара. Сделано это было в рамках так называемой программы «Культурное наследие», учреждённое по государственной инициативе. Отделение расположили в городском Дворце культуры имени Естая. Работы по развитию и становлению нового отдела легли на плечи прославленного поэта Секербек Жабыкбаева и директора городского дворца культуры Ляны Лагуновой.

Начиная с июля 2007 года на роль дирижера и художественного руководителя оркестра назначили Талгата Баритулы Каримова. Под его руководством казахский народный оркестр имени Исы Байзакова стал одним из членов областной филармонии. Начиная с этого времени оркестр стал выступать на праздничных мероприятиях от городского, вплоть до международного значений, заслужив тем самым статусы «Благодарственное письмо», «Сертификат» и множество дипломов.

20 апреля 2012 года был учреждён приказ акимата Павлодарской области под номером 106/4 — «О возобновлении работы филармонии имени Исы Байзакова». Обусловлено это было острой необходимостью в образовании национальных музыкально-художественных коллективов на территории города

Павлодар, которые бы обслуживали местное население, пропагандировали национальное музыкальное искусство и превратили город в областной центр музыкального искусства.

На момент начала 2023 года в Павлодарской филармонии работает более 250 артистов. Они входят в структуру таких коллективов как:

- Симфонический оркестр;
- Камерный хор;
- Вокальный ансамбль «Ретро»;
- Джазовый оркестр;
- Ансамбль танца «Нұр»;
- Ансамбль народных инструментов "Лад";
- Вокальная группа «Samiyan»;
- Солисты традиционного, классического и эстрадного исполнения.

Филармония играет важную роль в формировании культурного облика города, создавая позитивную атмосферу и благоприятный морально-нравственный климат. Она ставит своей целью активное привлечение жителей к освоению духовных богатств культуры и сохранение традиций высокого искусства и казахской культуры [3]. Филармония проводит концертные программы, конкурсы и гастрольные выезды в населенные пункты области и за ее пределами. Филармония принимает участие в городских, областных и праздничных мероприятиях, а также устраивает гастрольные концерты в Казахстане и за рубежом. Коллективы и солисты филармонии активно участвуют в конкурсах и фестивалях, становясь лауреатами и обладателями призовых мест. Гастрольные концерты артистов филармонии стали уже традиционными. На постоянной основе проводятся концерты, конкурсы и гастрольные выезды в различные населенные пункты по всей области и за пределы республики. Филармония проводит городские и областные мероприятия и праздничные концерты.

Все солисты и творческие коллективы филармонии принимают активное участие в конкурсах, на которых часто становятся призерами призовых мест и обладателями званий лауреатов конкурсов и фестивалей. Филармония участвовала в выездном гастрольном концерте на III-республиканском фестивале оркестров казахских народных инструментов «Серпер», посвященному 15-летию города Астана. В 2015 году солистка Лейла Сейсенбаева участвовала в VII международном вокальном конкурсе «Возрождение» и заняла на нем 1 место.

Павлодарский оркестр народных инструментов был удостоен имени народного артиста КазССР Рустембека Омарова 18 апреля 2017 года. Переименование было проведено в честь круглой даты — 10 лет существования оркестра казахских народных инструментов, также в Павлодарском дворце культуры был проведен концерт.

С начала 2007 года оркестр казахских народных инструментов начал свою деятельность в дворце культуры, созданном по инициативе акима города

Бакира Демеуова и начальника городского управления культуры Секербек Жабыкбаева.

Под управлением Талгата Каримова коллектив расширил свой репертуар, увеличил количество артистов и установил творческие контакты. Оркестр выступает не только в Павлодарской области, но и в различных городах Казахстана, Российской Федерации, Франции и Малайзии. Он также принимает участие в праздновании исторических дат и проводит тематические концерты, посвященные выдающимся личностям казахского народа. В 2016 году оркестр принял участие в международном фестивале народных инструментов «Жубановская весна-2016», который прошел в городе Актобе. Коллектив выступил на торжественных мероприятиях республиканского значения: 20-летие Независимости Республики Казахстан (2011 г.), 550-летие Казахского Ханства (2015 г.), Международная выставка ЭКСПО-2017 (2017 г.), 750-летие Золотой Орды (2020 г.). Особое внимание уделяется юбилейным датам выдающихся личностей казахского народа. Оркестром были проведены следующие тематические концерты: 150-летие Машхур Жусупа Копеева (2010 г.), 115-летие Исы Байзакова (2015 ж.), 120-летие Каныша Сатпаева (2019 ж.), 200-летие Даулеткерей Шыгаева (2020 г.), 205-летие Таттимбета Казангапова (2020 г.), 95-летие Нургисы Тлендиева (2020 г.), 95-летие Кенжебека Кумисбекова (2022 г.) [4].

Оркестр казахских народных инструментов Павлодарской области был признан лучшим на международном фестивале, в котором участвовали творческие коллективы из Казахстана, а также из Кыргызстана, Татарстана, Башкортостана, Белоруссии и Турции. В 2017 году оркестру было присвоено имя Народного артиста КазССР Рустембека Омарова, известного домбриста и земляка. Оркестр играет народные песни и кюи, а также произведения казахских и зарубежных композиторов, включая композиции разных жанров. В рамках программы «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» с целью развития единого культурного пространства, популяризации тюркской культуры, а также обмена профессиональным опытом, 28-29 октября 2019 года в городе Павлодар состоялся Международный фестиваль-парад дирижеров «Жастық шак», который был посвящен 100-летию Народного артиста Казахской ССР Рустембека Омарова.

Парад дирижеров не только включал необычную концертную программу с участием дирижеров, но и предоставлял мастер-классы для молодых музыкантов и площадки для обмена опытом, на которых участвовали известные музыканты, народные артисты, заслуженные деятели, художественные руководители и солисты, включая Владимира Кончева (Республика Алтай, Российская Федерация), Бақыта Тилегенова (Республика Кыргызстан), Чинбата Орхонбаатара (Монголия), Жанаса Бекентурова, Али Алпысбаева, Даурена Глымова, Назымбека Молдахметова, Талгата Каримова, Еркина Нурымбетова, Нұрлана Төкейұлы, Добрыни Сатина, Әсема Сембина, Олеси Скориковой, Нуржана Саркамбаева и Ризоллы Садыкова.

Концертные программы оркестра транслируются на республиканских телеканалах и освещаются в областных СМИ, а также дают концерты в рамках государственных проектов таких как «Рухани жангыру», «Год молодежи» и «Год детей». В 2022 году оркестр отметил свое 15-летие проведением нескольких сольных концертов: «Шалкыма» концерт Айвара и Раушан Нагишпаевых, «Қобыз әуені» концерт Ботагоз Пазыл, «Әке арманы» концерт Арай Ибраевой и Мейрмана Байбусунова.

Завершающим концертом стал «Күй&Jazz», в котором приняли участие заслуженный деятель Республики Казахстан, обладатель государственной молодежной премии «Дарын», профессор КазНУИ, дирижер Даурен Глымов; Заслуженный деятель Республики Казахстан, обладатель государственной молодежной премии «Дарын», победитель Гран-при и обладатель Кубка Президента Республики Казахстан, художественный руководитель государственного струнного квартета имени Газизы Жубановой Ернар Мынтаев; композитор и звезда казахстанской эстрады Серик Мусалимов; лауреат международных конкурсов Артем Александров; группа «Думан», а также впервые объединение казахского кюя и джаза осуществилось благодаря музыкальному сопровождению джаз-бэнда «ArTegga».

На сегодняшний день в состав оркестра входят деятель культуры Республики Казахстан Асылбек Абдикаримов, отличники культуры Сайран Макишева, Айнур Канаева, Жанболат Бастамиев, Аманжол Жумалин и Ризолла Садыков.

Литература

1. Сметова А. А. Развитие музыкального просвещения в Павлодарской области (1938–1985 гг.): Учебное пособие для студентов вузов специальности - 031740 «Музыкальное образование» – Павлодар, 2004. – С 75.
2. Аубакирова Г. М. Становление и развитие общего музыкального образования в Казахстане (1917–1960гг.): Автореферат дис. ... к.п.н. Алматы 2001., С.23.
3. Балтабаев М. Х. Основы музыкально-эстетического воспитания учащейся молодежи средствами казахской традиционной художественной культуры: Дисс...д.п.н.- Алматы, 1994., С. 68.
4. Павлодарская областная филармония [Электронный ресурс] Электрон. дан. – Павлодар, 2022. – Режим доступа: <https://filarmonia-pavlodar.kz/content/view/1/57> – Дата обращения: 01.12.2022. – Загл. с экрана.

СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС ПО ПРОБЛЕМАМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

**Сексенов А.Е., магистрант 1 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КНК им. Курмангазы Джуманиязова Р.К.**

Исполнительская интерпретация – один из краеугольных вопросов искусствознания и собственно музыкальной практики. Актуальность данной проблематики связана с переосмыслением и всевозрастающей значимостью фигуры исполнителя в XXI веке.

При рассмотрении заявленной темы, прежде всего, необходимо определиться с трактовкой понятия «исполнительская интерпретация». Это понятие или явление достаточно широко исследуется и философами, и культурологами, и искусствоведами, и музыковедами (В. Н. Холопов, Е. Г. Гуренко, Г.И. Гильбурд, Н.Л. Корыхалова, А.Л. Фарбштейн и др.). В музыкальном исполнительстве «интерпретацией» называют вариантную множественность индивидуального прочтения и воспроизведения музыкального произведения, раскрывающую его идейно-образное содержание, новые смыслы» [1, с. 289]. Среди различных формулировок перспективной представляется версия С. Вартанова, который разделяет понятия «исполнение» и «интерпретация»: «...корпус существующих трактовок образует проблемное поле – всё разнообразие их тяготеет к двум полюсам: исполнение или же интерпретация. Если в подходе к сочинению пианист не пытается постигнуть его сущность, смыслы – мы видим просто *исполнение*. Когда же мы встречаем осмысленное, глубокое прочтение произведения, в котором проступает послание исполнителя человечеству, – мы слышим индивидуальную концепцию *интерпретации*» [2, с. 6]. Таким образом, далеко не всякое исполнение можно отнести к интерпретации, речь идет об эстетически-художественной идее, которую обязательно должна нести интерпретация.

В то же время большинство исследователей предъявляет изначально высокие требования к любому исполнительству, автоматически приравнивая его к интерпретации. Так, Д. Дятлов пишет: «Исполнительская интерпретация является результатом работы музыканта-исполнителя, целостной и законченной реализацией интерпретационного замысла; интерпретирование музыкального произведения – процессом выработки интонационных решений, подготовкой к публичному исполнению» [3].

Современные же исследователи в интерпретологии выделяют семиотический, герменевтический, методологический и методико-теоретический аспекты (У. Эко, А. Малиновская, М. Корноухов и другие).

В рамках настоящей статьи наиболее релевантным является определение музыкальной интерпретации как *творческой, исследовательской, технической работы исполнителя над созданием образа музыкального произведения*. Многообразие видов деятельности исполнителя в процессе создания интерпретации формирует широкий круг возможных подходов к ее исследованию.

Рассмотрим наиболее актуальные подходы к изучению исполнительской интерпретации. В качестве самостоятельных направлений исследования исполнительской интерпретации в настоящее время могут быть обозначены:

1. Вопросы художественной интерпретации;
2. Коммуникативная триада «исполнитель-композитор-слушатель»;
3. Методологические, методические проблемы исполнительства;
4. Музыкальная герменевтика;
5. Традиции исторического исполнительства.

Вопросы художественной интерпретации

Проблема художественной интерпретации всегда была центральной с момента зарождения теории музыкального исполнительства. Без художественной интерпретации музыка будет лишь малоинтересным для слушателя нотным текстом, а по выражению пианиста С. Е. Фейнберга, «нотный текст – богатство, завещанное композитором, а его исполнительские указания – сопроводительное письмо к завещанию» [6, с. 362]. Более того, современные пианисты при создании интерпретации ориентируются не только на текст, но также на контекст и подтекст произведения.

Концептуальной опорой интерпретации становится раскрытие художественного образа. Художественный образ – основа всего творчества, а его создание – цель, к которой стремятся талантливые и гениальные музыканты. При определении художественного образа необходимо обратиться к высказыванию Г. Нейгауза, который считал, что это «сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т.д., с определением формальными строением, эмоциональным содержанием» [7, с. 16]. Вспомним Б.М. Теплова, который писал: «Понять художественное произведение – значит, прежде всего, прочувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним» [8, с. 10-11].

В самом процессе работы исследователи отмечают проблему, обнаруженную и нами при изучении методической литературы, а именно: в описании художественно-интерпретационной деятельности остается «белое пятно» между анализом текста и его исполнительским воплощением.

Инструментами создания художественной интерпретации становится выявление внутренних связей самых разных элементов музыкального языка, работа над артикуляцией, агогикой, способы интонирования звука. Обобщая, можно сказать, что речь идет о целостном комплексе аналитики музыки, об осознанном подходе ко всем этапам интерпретационного процесса, о творении

убедительной музыкальной реальности через выстраивающиеся музыкальной драматургии.

Коммуникативная триада «композитор-исполнитель-слушатель»

Другая перманентно актуальная оптика исследований – это *коммуникативная триада «композитор-исполнитель-слушатель»*.

Функционирование этой системы всем известно, таким образом логичным является ее рассмотрение через ракурс отношений среди участников данной триады.

Сегодня в науке существуют ценные наблюдения касательно коммуникативной триады «композитор-исполнитель-слушатель», о ее взаимодействия в музыкальной культуре второй половины XX века. В исследованиях А. Соколова, Е. Долинской, В. Холоповой. Несмотря на актуальность данной тематики, специальных работ, касательно этого вопроса нет. Эта тема получила более глубокое изучение в работах зарубежных исследователей. Среди них нужно отметить работы Т. ОТреди, Л. Фосса, Р. Смолли. Итогом этих исследований становится констатация факта коренного изменения отношений «композитор-исполнитель» [9, с. 90-91]. Как резюмирует Р. Смолли: «Исторические перспективы с позиции наблюдения доказывают, что практически каждая составляющая композиторско-исполнительских отношений за последние тридцать лет подверглась значительным изменениям – в большинстве случаев происходит обмен ролями».

Б. В. Асафьев наиболее близко подошел к природе и назначению музыкального искусства в триаде «композитор-исполнитель-слушатель». «Мышление и чувствование композитора становятся интонацией», – писал Б. В. Асафьев [10, с. 264], то есть интонирование понимается им как проявление человеческой мысли в специфических образно-звуковых формах музыкального искусства. Считая музыку «искусством человеческого общения», музыковед поясняет, как композитор передает слушателю конкретный «эмоционально-смысловой тонус». Содержание музыки, по мнению Б.В. Асафьева, постигается слушателем только через интонацию. «Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка всегда же интонационно и иначе “не слышима”» [10, с. 225]. При этом следует иметь в виду, что интонация не есть элемент только мелодии. Б. В. Асафьев ввел понятие «интонационный комплекс», который включает в себя все стороны музыкальной речи: мелодическую, метроритмическую, гармоническую.

Исследования коммуникативной триады «исполнитель-композитор-слушатель» различают исторические вехи, культурные традиции, различные художественные стили и жанры. Как правило, формирование данной коммуникативной триады исследователи связывают с появлением профессиональной музыкальной культуры. И наиболее жесткое разграничение ролей произошло именно в европейской культуре.

Методологические, методические проблемы исполнительства

Одним из наиболее актуальных и целесообразных подходов в изучении исполнительской интерпретации является подход, опосредующий методологические и методические проблемы. Собственно, для формирования способностей к интерпретации музыкальных произведений исполнителю рекомендуется использовать процесс фортепианной подготовки, основанный на интеграции культурологического (В. Библер, Е. Бондаревская, М. Каган, Н. Крылова, В. Розин) и герменевтического подходов (В. Дильтей, Х.-Г. Гадамер, В. Зинченко, М. Хайдеггер).

Содержательная часть произведения изучается посредством герменевтического метода, предполагающего поиск семантических единиц текста и их трактовку на основе стиля композитора и эпохи. В процессе самой исполнительской интерпретации реализуется та деятельность, которая позволяет музыканту разработать свою собственную художественную трактовку произведения. Чтобы это сделать, музыкант должен обладать креативными умениями, которые позволят свой творческий опыт соединить с опытом композитора, создав новую художественную концепцию произведения перед публикой. В результате, интерпретация музыки становится личностно значимой и субъективно осмысленной моделью, созданной на основе опыта исполнителя и автора произведения. На этапе анализа выполненной интерпретации музыкального произведения основным видом деятельности является рефлексивно-аналитическая работа. Для ее успешного выполнения необходимы рефлексивные навыки, которые позволяют контролировать слуховое и эмоциональное восприятие исполнительского процесса, корректировать исполнительские действия вовремя, а также оценивать убедительность и эффективность художественной концепции в целом.

Исследователь Н. Телегина отмечает: «Методика развития умений художественной интерпретации музыкальных произведений отражает последовательное увеличение меры субъектности участников художественного диалога и включает три этапа: информационно-герменевтический, художественно-деятельностный, рефлексивно-аналитический» [14].

В процессе применения должной методической концепции для реализации интерпретации музыкального произведения возможна ее достижение, а не исполнение «под копирку». Последовательное и систематическое развитие умения интерпретировать включает разные грани интеллектуальной и творческой деятельности. Благодаря методологическому подходу у музыканта формируется своя собственная интерпретаторская позиция, утверждаются свои художественные принципы и взгляды, развивается авторский собственный стиль исполнения музыкальных произведений.

Музыкальная герменевтика

Ф. Д. Э. Шлейермахер является основоположником герменевтики. В начале XIX века он ввёл такие термины как *понимание* и *интерпретация*.

В середине XX столетия один из главных представителей философской герменевтики Х. Гадамер позитивно осмысливал дистанцию, разделяющую

создателя текстов и их интерпретатора, поскольку продуктивная роль временного интервала заключается в его способности служить фильтром, в результате чего снимаются всякого рода локализирующие и преходящие частности и приходит полное понимание. Кроме того, Гадамер настаивал на том, что смысловые потенции текста выходят далеко за пределы того, что имел в виду его создатель, причём намерения создателя и суть реального текста нередко не совпадают [16].

Одним из основных принципов музыкальной герменевтики является то, что музыка является языком, который может быть понят и интерпретирован на разных уровнях. Она может быть интерпретирована как выражение чувств, эмоций и настроений, а также как форма искусства, которая может воздействовать на сознание и восприятие слушателя. Одной из важных задач музыкальной герменевтики является выявление тех элементов музыки, которые формируют ее смысл. Это может быть мелодия, гармония, ритм, тембр, слова и т.д. Иногда смысл музыки может быть скрыт или выражен неявно, и тогда герменевтика помогает раскрыть его. Музыкальная герменевтика также занимается исследованием музыкальных жанров, стилей и форм, их смыслового содержания и истории создания. Она изучает влияние музыки на общество и культуру, а также роль музыки в формировании национальной идентичности и культурного наследия.

Музыкальная материя обладает «звуковой ценностью». Однажды включенная в композицию, такая метафора способна влиять на музыкальный процесс, который, в свою очередь, способен расширять, усложнять или пересматривать данный процесс. Благодаря этому взаимному семиотическому давлению, музыкальное представление допускает значительные акты интерпретации. Процедуры понимания и объяснения музыкального текста формулируются исследователем Н. Гуляницкой [17].

Крамер признает, что нет возможности определить конкретное, абсолютное и уникальное значение музыки, поскольку, будучи метафорой, это значение можно познать только через последовательные аналогии. Однако эта точная особенность метафоры в то же время проблема и достоинство для художественного текста, например, также имеют несколько неясное недискурсивное измерение. Вопрос возникает из понимания того, что, хотя музыка и не повествует об истории, она использует несколько стратегий, похожих на повествование, которые никоим образом не исключают литературный дискурс [18, с. 96].

Каждая художественная интерпретация музыкального произведения, не является полноценной, если она не учитывает особенности интерпретации других исполнителей. И герменевтический круг, как изучение собственных чувств и мыслей, вызывается восприятием музыкального произведения, в какой-то мере подкрепленных знаниями об истории создании сочинения, особенностях творчества композитора. В конечном итоге все это осуществляется исполнителем.

Ценность музыкальной герменевтики для деятельности исполнителей является фундаментальной. Она обосновывает сложнейшую многокомпонентную структуру интерпретации и понимания, возможность целостного восприятия композиции, состоящего из эмпирического материала, а также комплекса идей.

Традиции исторического исполнительства

Исторически-информированное исполнительство – это подход к музыкальному исполнению, который стремится воссоздать звучание музыки эпохи, в которой она была создана. Этот подход используется в исполнении музыки разных эпох, включая барокко, классицизм и романтизм. Одним из основных достоинств исторически-информированного исполнительства является то, что оно позволяет слушателям услышать музыку наиболее приближенно к тому, как она звучала в свое время, с учетом технологических и культурных особенностей того времени. Это дает возможность лучше понять исторический контекст музыки и насладиться ее звучанием в полной мере.

Ранее затрагивая тему «исторического исполнительства», она относилась к Средневековью, музыке Баха, периоду до середины XVIII века. Но с каждым десятилетием, временные рамки сдвигаются, и сейчас мы можем говорить о музыке композиторов XX века. Со второй половины XX века аутентичность ассоциировалась с использованием «исторических» инструментов, в рамках которых пытаются возобновить старинные исполнительские приемы и предлагаются публике представления о музыке, которую Бах, Бетховен или Шуман могли «услышать». Исполнение любого произведения на инструментах в той манере, в которой играли музыканты предшествующей эпохи, будет отличаться от нынешнего слухового опыта слушателя.

Значимой фигурой исторически-информированного исполнения является британец Арнольд Долмеч. Реконструирование блокфлейты, клавиикорда, лютни послужило большим вкладом в развитие этого направления в музыке. Польская клавесинистка Ванда Ландовская пропагандировала идеи исторического исполнительства. Собственно, они были пионерами и инициаторами тенденции аутентичного исполнения старинной музыки, разработали правила и каноны для работы с музыкальным материалом предыдущих эпох, учитывая исторический контекст, использование инструментов и стилистические особенности. Например, А. Долмич впервые исполнил виольные тетради в камерном жанре, а В. Ландовская – ХТК И. С. Баха и фортепианные концерты Моцарта на клавесине. Помимо них, в этом периоде значительный вклад в возрождение старинных инструментов внесли также немецкий виолончелист К. Дёберайнер, американский дирижер С. Кейп, и клавесинист Т. Дарт. Аутентисты этого времени придерживались определенной модели музыканта, который стремился постоянно улучшать свои навыки и свободно общаться с инструментом, чтобы точно воссоздать звуковой образ стилей полифонии, basso continuo и сольного музицирования. Они уделяли особое внимание композиторским правилам и техникам исполнения, что отличалось от норм

Классицизма и Романтизма. Клавесин и другие старинные инструменты стали популярны благодаря усилиям первых исполнителей старинной музыки, которые постепенно улучшали свой стиль и стандарты исполнения. В целом, те замечательные результаты, которые достигли А. Долмеч и В. Ландовская на рубеже веков, были усовершенствованы и развиты их последователями в будущем. В последующие годы распространению аутентичной практики исполнительства способствовала деятельность таких музыкантов как: А. Деллер, Д. Манроу, Н. Гринберг. В настоящее время активно и плодотворно продолжают традиции Н. Арнонкур и Г. Леонхардт, которые осуществили великолепные записи композиторов эпохи барокко и предшествующих эпох [19].

Несколько десятилетий назад было высказано мнение о том, что стопроцентной аутентичности в исполнении добиться невозможно. Это лишь иллюзия, но можно приблизиться к историческому исполнительству. В этой связи возникают вопросы. Для того, чтобы попытаться добиться нужного звучания, нужны оригинальные инструменты либо их точные копии. Учитывая то, что тем инструментам порядка более 300 лет, они не могут быть в том состоянии, в котором их изначально выпустили. Соответственно, в наши дни детали этих инструментов были заменены на новые. Например, струны или молоточки.

В целом, исторически-информированное исполнительство позволяет нам лучше понять музыку прошлых эпох и оценить ее значение в истории музыкального искусства. Это также дает возможность исполнителям более глубоко взглянуть на музыку и подойти к ее исполнению с более высоким уровнем профессионализма и аутентичности. В то же время, исторически-информированное исполнительство не ограничивается только использованием старинных инструментов и методов исполнения. Некоторые современные композиторы и исполнители используют этот подход для создания современной музыки с элементами прошлого, что позволяет обогатить современное музыкальное искусство и увеличить его культурное значение.

В заключении, подводя итоги по проделанной работе стоит отметить, что на сегодняшний день вопросы художественной интерпретации представляются по-прежнему актуальными. Многочисленные исследования, проводимые представителями различных научных школ, позволяют получить более глубокое понимание этого явления и его роли в современном мире. Однако, несмотря на значительный прогресс в этой области, все еще остаются некоторые вопросы, требующие дальнейшего исследования. Например, многие исследователи акцентируют внимание на роли личности исполнителя и его индивидуального подхода к музыке, однако, как правило, вопросы этого рода рассматриваются поверхностно и требуют более глубокого анализа. Таким образом, современный дискурс по проблемам исполнительской интерпретации в фортепианной музыке является важным направлением исследований в области музыковедения. Дальнейшее развитие этой области знаний может

привести к новым открытиям и более глубокому пониманию исполнительского искусства.

Литература

1. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. - СПб.: Лань, 2000. - 320 с.
2. Вартанов С. Я. Исполнение-интерпретация в фортепианной музыке: учебно-методическое пособие по курсам «История исполнительского искусства», «специальный инструмент», «Фортепианные стили». – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – 96 с.
3. Дятлов Д. А. «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика». Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. (Том I, II). Ростов-на-Дону – 2015. - 495 с.
4. Молостова И. Е. «Художественная интерпретация музыки как гуманитарная образовательная технология». Образование и культура. (№4, 2012). УДК 37.036.5
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
6. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. второе. Издательство Музыка, - М. 1969. - 340 с
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. ^-М.: Музыка, 1988. – 240 с, портр., ил., нот.
8. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания. М.-Л.: Известия АПН РСФСР, 1947. Вып. 11. С. 7–26.
9. Мятieва, Наталья Атаевна. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : вопросы теории и практики : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Мятieва Наталья Атаевна; [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки].- Москва, 2010.- 186 с.: ил. РГБ ОД, 61 11-17/24
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Издание 2-е – Л.: Музыка, 1971. 378 – с.
11. С. Ю. Гутова «Сакральное пространство Владимира Мартынова. Философия жизни: взгляд извне».
12. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. –М. 1964. – 187 с.
13. Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 1. Статьи, воспоминания, переписка. М.: Советский композитор, 1972.
14. Телегина Н.О. Методика развития умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов вузов искусств в процессе фортепианной подготовки // Современные проблемы науки и образования. – 2014, №4.
15. Шмит Ф. И. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Ленинград: Музыкальный сектор, 1925. 184 с.

16. Демченко Г.Ю. О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГЕРМЕНЕВТИКЕ // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 10. – С. 86-88; URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=13136> (дата обращения: 28.01.2023).
17. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. – Москва: Музыка, 2009. – 256 с.
18. KRAMER, L. Classical Music and Post Modern Knowledge, University of California Press, Los Angeles, 1996.
19. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/AUTENTICHNOE_ISPOLNENIE.html

Раздел II ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

РОЛЬ НОТНЫХ СБОРНИКОВ К.Х. ТЛЕЦЕРУКА ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ НА ПЩЫНЭ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ

*Агержанов И.С., магистрант 2 курса специальности «Педагогика»
Институт искусств Адыгейского государственного университета
Научный руководитель – Соколова А.Н., доктор искусствоведения,
профессор института искусств
Адыгейского государственного университета*

Трансляция знаний каждому новому поколению является мировой универсалией. Обучение всегда было необходимо и педагогам, и обучающимся. Нарботанный опыт более взрослых передается младшим в том числе и для того, чтобы они не совершали ошибки прошлого. В древности, когда не существовало письменности, люди передавали нажитый опыт из уст в уста, информация менялась в зависимости от конкретного информатора. Но, к счастью, времена меняются, и люди давно уже пользуются письменностью. В любой сфере деятельности необходима письменность, в обучении профессиональной музыке она первостепенна.

Благодаря письменности сегодня мы можем наслаждаться музыкой великих музыкантов прошлого - И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, П.И. Чайковского и др.

Профессиональное обучение музыке в ДШИ, в частности, игре на пщынэ (адыгской гармонике), обязательно предполагает изучение нотной грамоты, музыкальной литературы и элементарной теории музыки. Дети, которые обучаются игре на пщынэ в музыкальных школах нашей республики, должны пройти весь курс обязательной программы. Это позволяет детям, закончившим музыкальную школу, беспрепятственно поступать в профессиональные специализированные вузы в любом регионе страны.

Адыгская танцевальная музыка весьма оригинальна и сложна. Ее, как и многую другую народную музыку, практически невозможно адекватно записать нотами и невозможно выучить и сыграть «без акцента» музыкантам иной этнической культуры. Ни один профессиональный музыкант-исполнитель не сможет воспроизвести эту музыку так, как это делают народные адыгские гармонисты (*пщынао*). Современная система нотной записи не может передать всю палитру штрихов, акцентов, ритмических формул, характеризующих западно-адыгскую исполнительскую гармошечную традицию. Это касается, например, так называемого «адыгского форшлага». Тем не менее, нотные записи народной музыки нужны и тем, для кого эта музыка уже известна, для кого она существует «в их крови», и тем, кто хочет познакомиться с адыгской музыкой и умеет читать ноты. Цель нашего исследования - выявить роль нотных сборников адыгской музыки в процессе обучения игре на пщынэ (адыгской гармонике) в Республике Адыгея..

История первых нотных изданий. Первые нотные издание адыгской инструментальной музыки, предназначенные для разучивание на пщынэ, были

подготовлены и выпущены Кимом Хамидовичем Тлецеруком по просьбе Шабана Шу примерно в 1964-1968 годы. Шабан Салихович Шу, будучи директором Дома народного творчества, активно содействовал тому, чтобы в республике появлялись профессиональные музыканты-гармонисты, играющие по нотам. Так как народные гармонисты с разных селений играли один и тот же наигрыш по-разному, начинающим музыкантам трудно было сориентироваться в том, что есть более «правильный» вариант. Каждый гармонист прибавлял или убирал какие-то части в наигрышах, соединял фрагмент одной песни с фрагментом другой. Для фольклорной традиции такие контаминации - норма, а для профессиональной культуры нужны были идеальные образцы, сохраняющие адыгскую музыкальную лексику и грамматику. Кроме того, как отмечала профессор А.Н. Соколова, со временем игра на гармонике по музыкально-интонационному словарю и стилистике приближалась к стилистике наигрышей на шычепщине (смычковый хордофоне), который к концу XX века практически вышел из бытования [1]. Так как в начале 80-х годов XX века профессиональное обучение игре на адыгской гармонике только зарождалось, нотной литературы вовсе не существовало, было решено пригласить в качестве преподавателя в Майкопское училище искусств талантливого исполнителя-гармониста К.Х.Тлецерука. Музыкант играл на выборном баяне и много лет возглавлял инструментальную группу прославленного Государственного ансамбля народного танца Адыгеи «Нальмэс». Для этого ансамбля Ким Хамидович делал обработки народной музыки, поэтому он перешел на преподавательскую работу, имея определенный нотный багаж. Перед музыкантом была поставлена задача записать на ноты самые популярные адыгские наигрыши в том виде, в котором их привык исполнять он сам. Ким Хамидович сделал несколько десятков записей различных адыгских танцев, которые традиционно исполнялись на аульских свадьбах. Это были зафаки, зыгатляты и уджи, известные ему по практике свадебного гармониста и руководителя инструментального ансамбля. Киму Тлецеруку приходилось играть не только в Адыгее, но и в Черкесии, Кабарде, в Причерноморской Шапсугии (район Туапсе-Сочи), а позже - на встречах с соотечественниками в Турции. С Государственным ансамблем народного танца «Нальмэс» он объездил десятки стран, включая Японию, Чехию, Германию, Турцию, Польшу и многие другие.

Как уже было сказано, адыгская танцевальная музыка весьма сложна и оригинальна. Требуя от учеников определенной стабильной игры, сам Ким Тлецерук играл как народный музыкант - всякий раз по-разному, но всегда выразительно и талантливо. Ему самому было сложно зафиксировать какой-либо один вариант. Первоначально перед Кимом стояла задача адекватно изобразить в нотах ритмический рисунок западно-адыгских наигрышей. Изначально Ким Хамидович передавал основной ритмический рисунок как восьмые триоли.

В 1979 году появился «Самоучитель игры на адыгейской гармонике» [2]. В нем поясняется техника звукоизвлечения на инструменте, дается описание самого инструмента, представлены минимальные теоретические знания о музыкальной грамоте, даны некоторые упражнения для правой руки и адыгские наигрыши для исполнения одной правой рукой без каких-либо ритмических украшений.

В самоучителе есть вторая часть, и она посвящена хроматической гармонике. Здесь поясняется строение правой клавиатуры и басов, а также говорится о том, как правильно соединять игру правой и левой руками. Все пояснения в сборнике разбиты по урокам. Всего дано 13 уроков, в конце учебника записаны самые известные танцевальные мелодии и несколько авторских песен У.Х. Тхабисимова: «*Адыгееу Сигунс*» (Родная Адыгея моя) «*О унитлу*» (Твои глаза). Все украшения, присущие западно-адыгской исполнительской манере, Ким Хамидович обозначает восьмыми триолями. Письменного пояснения, каким образом исполнять ту или иную пьесу, не даются. Очевидно, что Ким Тлецерук сам пояснял, в какой манере и какой ритмический рисунок применять к определенным пьесам.

Адыгский нотный бестселлер. Второй сборник – более известный и, по мнению многих преподавателей на пщынэ, более удачный – был назван «*Адыгэ къашохэр*» «Адыгейские танцевальные мелодии». Он вышел в Майкопе в 1987 году [3]. В нем представлен обширный нотный материал в достаточно понятной нотной фактуре, но, к сожалению, в неудачном формате. Размер страниц А5, максимально уменьшенный шрифт нот был неудобен для музыкантов. Несмотря на все неудобства, этот сборник известен не только в республике, но и за ее пределами, где массово проживают адыги. В нем Ким Хамидович выделяет четыре основных раздела: *уджхэр* (удж - адыгский старинный массовый обряд, впоследствии превратившийся в массовый танец); *зэфаклохэр*, (*зэфаклу* - зафак относительно старинный адыгский парный танец); *лъэпэкласэхэр*, (*лъэпэклас* - тлепечас, относительно современный адыгский танец), *зыгъэльтэхэр* (зыгатлят самый старинный адыгский танец). В конце сборника помещен общеизвестный западно-адыгский «Исламей», концертная пьеса, составленная самим Кимом из зафаков, а так же попури загатлятов.

Сборник открывается уджами. Четыре уджа даны без названий, последний - пятый - удж хъурай Си Пакъ (круговой танец удж в честь девушки по имени Пак). В этот же раздел включены две свадебные обрядовые мелодии, названные автором «свадебными маршами»: «*Хъасисэ дах*» (красивая Хасиса) и «*Нысэ орэд*» (Песня про невесту).

Самый большой раздел - это, конечно, зафаки. В нынешнее время это самый популярный танец в Адыгее. Посчитать число зафаков в адыгской культуре не представляется возможным, так как под него может переделываться любая песенная мелодия, даже неадыгская. В разделе зафаков Ким предоставляет самые известные наигрыши без названий. По словам профессора А.Н. Соколовой, при составлении сборника ей пришлось вести

дискуссию с Кимом Хамидовичем - давать названия зафакам или нет. Отталкиваясь от того, что в каждом адыгском селении один и тот же наигрыш называли по-разному, сошлись на том, что названия будут отсутствовать. Между тем А.Н. Соколова сожалеет о том, что не настояла в свое время представить все возможные наименования наигрышей с подробными комментариями.

В разделе зафаков помещены четырнадцать пронумерованных наигрышей. Первый наигрыш, известный в ауле Кошехабль как «Медленный кабардинский зафак», произошел из кабардинской песни, слова которой помнят некоторые старики. Второй наигрыш, по мнению Сальбия Агержаноква (Сальбий Агержанокв - свадебный гармонист с сорокалетним стажем), сочинил сам Ким. Возможно, это его импровизация на наигрыш западно-адыгского стиля. Такое мнение складывается из-за того, что этот наигрыш, кроме самого Кима, никто из более старших гармонистов не играл. Третий зафак - это общеизвестная песня «Абрэдж Нух». Во всех адыгских селениях это название закрепилось в неизменном виде. Четвертый зафак - два соединенных наигрыша, первый из которых также является сочинением самого Кима (по мнению Сальбия Агержаноква), а вторая мелодия принадлежит к пласту старинных наигрышей. Ее в середине XX века исполнял Алий Темизок. По преданию, которое нам стало известно от Сальбия Агержаноква, Алий, услышав осетинские наигрыши, переиграл эту музыку на западно-адыгский манер. По моему мнению, эти зафакы не очень похожи на традиционные адыгские наигрыши, у них другая музыкальная лексика. Гармонисты 60-70-х годов XX века не предлагали их для фонозаписи, считая эту музыку «чужой». Кроме того, обычно к любому адыгскому наигрышу сохраняются слова, если не в полном, то хотя бы в отрывочном или даже одностроичном варианте. Для обсуждаемого наигрыша текст отсутствует.

Пятый зафак также имеет кабардинское происхождение. Каких-то сохранившихся слов к этому наигрышу нет, в аудиозаписях, кроме самого Кима, другие исполнители не зафиксированы. Шестой наигрыш - это всем известный зафак «Си Рамазан»- «Мой Рамазан». Во всех адыгских селениях закрепилось именно это название. Седьмой зафак «Абадзехский зафак» в разных селениях назывался по-разному. В Абадзехии он известен под названием «*Хъаткъо Теучъуэжъ изэфаклу*» - «Зафак Хаткова Теучежа»; в ауле Кошехабль он сохранился как «Абадзехский зафак».

Восьмой зафак - это «Зафак Хагауджа». Этот наигрыш приписывают легендарному гармонисту Магомету Хагауджу, в других селениях нередко назывался как «Кабардинский зафак». Девятый зафак сохранился под названием «Си Аминэт»- «Моя Аминет». По мнению Сальбия Агержаноква, он имеет шапсугское происхождение. Десятый зафак остался без названия. По стилистике он очень схож с кабардинской кафой. Скорее всего, это кафа, переинтонированная в западно-адыгском исполнительском стиле. Одиннадцатый наигрыш в сборнике - это самый известный шуточный зафак

«*ХькIулащ*» (Хакулящ - семейство зафаков, адыгский шуточный зафак). О происхождении этого наигрыша написан отдельный материал [4], здесь отмечу, что «Хакулящ» также связывают с именем легендарного гармониста Магомета Хагауджа.

Двенадцатый наигрыш - это зафак «*Фэтимэт*» (Фатимет). В основном он исполнялся в Бжедугии. Кроме названия, слов к наигрышу, к сожалению, не сохранилось. Тринадцатый наигрыш - это «Кабардинский зафак» но в разных селениях известны другие названия, такие, как «Зафак Хагауджа», в Бжедугии его называют «*ХьакIуачI*» (Хакуач – собачья походка). По мнению Сальбия Агержанокоева этот наигрыш сочинила гармонистка *ГьучIэль КIурацэ* (Гукетлева Кураца) во времена, когда Хагаудж Магомет был на пике своей популярности. Согласно легенде, только ей доверял Магомет свою гармонь на то время, пока он отдыхал. Четырнадцатый зафак - это два соединенных наигрыша под названием «*Шапсыгъэ зафакIу*» (Шапсугский зафак). Первую мелодию всегда исполняли шапсугские гармонисты и закрепили за собой название «шапсугский», второй же наигрыш имел слова религиозного характера, поэтому гармонисты боялись исполнять его как отдельную пьесу. По этим соображениям наигрыш присоединили к шапсугскому зафаку. Еще одно название - «*Iазэнаджэр кьезгъэфэхыгъэр*» (песня, из-за которой упал муэдзин), связано с удивительной историей, которая якобы произошла в ауле Кошехабль примерно в самом начале XX века. Согласно преданию, которое до сих пор помнят в аулах Джаракай и Кошехабль, однажды случилась трагикомическая история падения муэдзина с минарета. Произошло это то ли в Кошехабле, то ли в Джеракая - единого мнения на этот счет нет. В один из летних вечеров муэдзин стал призывать верующих на молитву. В это время на другом конце аула проходили танцы, и муэдзин свой молитвенный призыв пропевал на мелодию, долетавшую до него с аульского праздника. Он делал это не преднамеренно, даже не замечая этого. Закончив свой призыв, он так накренился над перилами, желая увидеть того, кто так красиво играл на гармонике, что не удержался и упал с большой высоты. Все обошлось благополучно, но удивительная мелодия в исполнении Хагауджа, заставившая муэдзина свалиться с минарета, приобрела свое длинное название, сохранившееся до наших дней..

Раздел *лъэпэчIасэхэр* - тлапечасов, по моему мнению, представляет собой контаминацию из разных зафаков, исполняемых в быстром темпе. По словам Сальбия Агержанокоева, этот танец в свадебных мероприятиях никогда не танцевали. Мнению музыканта можно доверять, так как он объездил много селений Адыгеи, начиная с аула Ходзь и заканчивая аулом Афипсип. Осмелюсь предположить, что танец тлапечас появился как сценический постановочный проект во времена создание ансамбля «Нальмэс». В переводе лексема «тлапечас» означает «втыкать носки (пальцы ног)». Такой танцевальный прием у адыгов известен с глубокой древности. В сценическом варианте нужен был танец, в котором бы молодые пары демонстрировали удаль, сноровку, даже

акробатику. Таким образом мог появиться отдельный танец «тлапечас». Работая в «Нальмэсе», Ким Хамидович сочинил или «компановал» музыку к тлапечасу из различных известных ему мелодий или сочиненных им самим мотивов.

В разделе зыгатлятов даны всего два наигрыша без названия. В абсолютном большинстве зыгатлятов названия не сохранились. Возможно, танец представлял собой часть обряда. В старину его демонстрировали перед битвой, каждый мужчина показывая умение быстро двигаться и совершать какие-то действия, которые может только он. Не исключено, что танец исполнялся после битвы как знак ликования и победы. Единственный зыгатлят, имеющий название, - это «Къэрэкъэмыль» (каракамыль). Скорее всего, он получил свое название в те времена, когда адыги играли на къамыле (камыль - адыгский продольный аэрофон).

В конце учебника, как уже говорилось, помещены западно-адыгский «Исламей», «Концертная пьеса зафак» и «Зыгатлят». В «Концертной пьесе» соединились два наигрыша: первый очень схож с кабардинской кафой, а второй - общеизвестная шуточно любовная песня «ХапакIэм иорэд» - «Песня Хапача». Концертная пьеса «Зыгъэлъат» представляет собой попури на несколько танцевальных мелодий этого жанра.

В 2022 году этот сборник был переиздан в более удобном и привычном для музыкантов формате [5]. В этом сборнике были отредактированы отдельные опечатки и «исправлены» некоторые мелодические обороты. Отдельным наигрышам были присвоены их названия.

«Играет Ким Тлецерук». Третий, к сожалению, последний сборник К.Х. Тлецерука, был издан в 2004 году в Майкопе «Играет Ким Тлецерук» [6]. Здесь К.Х. Тлецерук выступает в качестве композитора. Он публикует «Фантазию на адыгские танцевальные мелодии» и «Парафраз» – сочинения, имеющие определенную форму. Ким Хамидович постарался создать пьесы крупных жанров «взамен» сонатинам и сонатам, которые предписывалось играть на экзаменах в музыкальном училище. Гармонисты-народники в профессиональных учебных заведениях должны играть и осваивать крупные музыкальные формы на народной основе.

Конечно же, у Кима Тлецерука были и многочисленные ноты песенных аккомпанементов. К сожалению, эти материалы не были изданы. В последнем сборнике Ким Хамидович так же определяет четыре раздела: обрядовые мелодии, уджи, зафаки, зыгатляты. В этот сборник вошли обрядово-свадебные мелодии, которые не вошли в предыдущий сборник. Здесь Ким использует сохранившиеся названия. В разделе зафак Ким Хамидович добавил несколько ранее не опубликованных наигрышей.

Основной ритмический рисунок, присущий западно-адыгскому стилю игры на пщынэ, в последних двух сборниках изменен. Если в первом сборнике (Самоучителе) Ким Тлецерук этот рисунок обозначал как триоль, то в последующих изданиях нужное «украшение» он обозначает как две

шестнадцатые ноты и восьмая. Несомненно, это говорит о том, что музыкант искал более адекватный вариант нотной записи, отражающий истинное звучание того или иного наигрыша.

В 2017 году вышел в свет репертуарный сборник для кавказской национальной гармоник. В него вошли обработки автора статьи и некоторые неизданные композиции для ансамбля «Нальмэс» К.Х. Тлецерука. Нам пришлось сохранить принцип записи нот К.Х. Тлецерука, так как эта форма записи уже стала привычной для исполнителей. В конце сборника А. Пысь дает собственные оригинальные сочинения, выполненные в адыгской стилистике.

Кроме сборников К.Х. Тлецерука в Адыгее была издана также «Школа игры на пщынэ» А. Тлехуча и В. Анзакокова [7]. Однако содержание этой «Школы», характер подачи материала категорически не соответствовали реальному звучанию наигрышей. «Школа» А. Тлехуча и В. Анзакокова практически не используется в учебной практике.

В 2006 году на свет появляется еще один сборник пьес и обработок для различных составов хроматических гармоник (автор А. Тлехуч) [8]. Однако этот сборник также не является популярным среди школ, где идет обучение на гармонике.

В 2004 году было издано «Учебное пособие для адыгейской диатонической гармоник», подготовленное Ш.С. Ачмиз [9]. К профессиональному обучению игре на пщынэ это учебное пособие отношение не имеет.

Издание адресовано любителям, самостоятельно изучающим игру на диатонической гармонике. Нотные записи наигрышей адыгов делались и другими авторами, в том числе исследователями и путешественниками (М.Ф.Гнесин, Г.М. Концевич, А.Ф. Гребнев), но назвать их учебными пособиями нельзя, в основном это были одноголосные расшифровки, скорее всего, как нотные знаки самых известных и популярных для XIX века мелодий.

Безусловно, К.Х. Тлецерук проложил путь к профессиональному изучению игры на пщынэ. Он первый начал записывать ноты народных наигрышей в наиболее близком к их реальному звучанию. К.Х. Тлецерук разработал свою методику записи нот для пщынэ. Благодаря этим нотным сборникам исполнительский уровень гармонистов достаточно вырос, адыгскую музыку смогли разучивать и играть музыкально грамотные исполнители любой национальности. Исполнительский уровень вырос не только у тех, кто занимается игрой на пщынэ профессионально, но и у народных гармонистов. Исполнительское искусство Кима Тлецерука было эталонным для народных и профессиональных гармонистов. Многие из них старались подражать игре признанного Мастера.

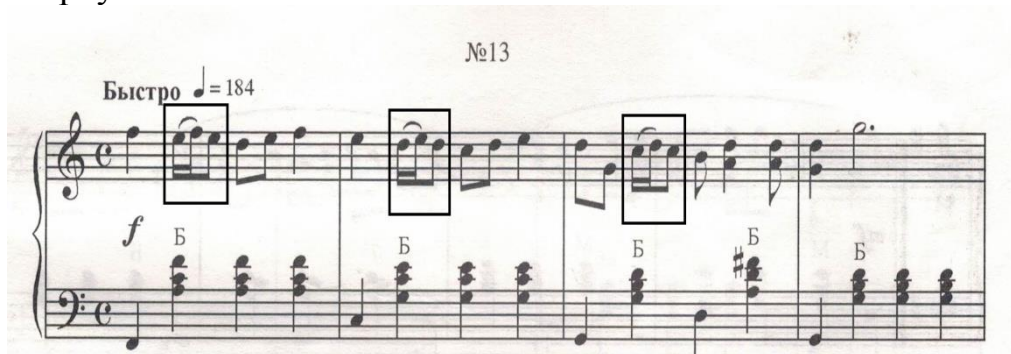
Роль этих сборников в обучении на пщынэ неоценима по нескольким критериям:

- Это первые нотные записи для гармонистов, до этого в основном вся национальная музыка игралась на слух.

- Нотные записи К. Тлецерука дают полное представление об основных жанрах адыгской традиционной инструментальной музыки.

- Нотные записи К. Тлецерука адекватно передают содержание адыгских наигрышей. Ким Хамидович всегда придерживался основной темы, она всегда оставалась узнаваема.

- Ясное и понятное фактурное изложение нотных записей. Ким Тлецерук не стал записывать наигрыши в сложной нотной фактуре, а просто обозначил традиционный ритмический рисунок присущей западно-адыгской исполнительской манере как две заливованные шестнадцатые ноты и восьмая нота «сверху».



Такой выбор записи был выбран для удобства написания нот, так как более точная запись могла усложнить восприятие нотного текста и потребовала бы более кропотливой научной работы над каждым произведением. Можно сказать, что К. Тлецерук воспользовался «зашифрованной» записью нот, расшифровка которых могла произойти только благодаря слуховому восприятию его игры. На уроках в классе пщынэ он устно разъяснял, как играть тот или иной форшлаг, как трактовать тот или иной ритмический рисунок. За время своей педагогической работы Ким обучил небольшое число профессиональных гармонистов: это Нафисет Ашинова, Анзор Жудов, Нуриет Зехохова, Зоя Алибердова, Нурбий Тугуз, Рустам Шеуджен, Анзаур Миш. Можно сказать, они являются носителями достоверной информации о педагогической системе Кима Тлецерука. К счастью, некоторые ученики К.Х. Тлецерука стали преподавателями игры на пщынэ в детских школах искусств нашей республики и учат будущих гармонистов профессиональной игре по его методике.

Заключение. Однако время не стоит на месте, глобализация затронула абсолютно все сферы деятельности и не обошла сферу музыкальной педагогики. В настоящее время исполнение адыгских наигрышей в том виде, в котором они зафиксированы в сборниках К.Х. Тлецерука, в профессиональной сфере образования уже не актуально. Конечно же, в ДШИ можно и нужно использовать опыт Кима Тлецерука, но в профессиональных образовательных учреждениях, для студентов эти ноты не дадут значительного творческого роста. Для дальнейшего развития необходима работа и преподавателей, и студентов. Как говорил сам Ким в одном из телевизионных интервью: «Нельзя

останавливается на том, что я сделал, надо находить ошибки, исправить их и прибавлять материал без остановки».

К сожалению, на данный момент в этой области сделано немного, некоторые преподаватели настойчиво не отходят от нот, написанных Кимом Хамидовичем, исполняют строго все по нотам, что мы считаем ошибочным. Младшие классы, конечно, могут и должны исполнять то, что записано в нотах, но в старших классах ученики и преподаватели, должны быть заинтересованы в своем варианте исполнения народной музыки, естественно, соблюдая определенные правила исполнения музыки, даже отходя от текстов Кима Тлецерука.

Подводя итоги, с уверенностью можно сказать, что сборники К.Х. Тлецерука – это фундамент в обучении игре на пщынэ. Опираясь на его труды, новое поколение музыкантов-преподавателей должны вывести адыгскую инструментальную музыку на другой, более современный уровень. Имеющиеся материалы достаточны лишь для обучения в школах. В профессиональных образовательных учреждениях катастрофически не хватает нотных материалов, соответствующих уровню получаемого образования, нет методической литературы, в которой бы разъяснялись особенности исполнения адыгской музыки на пщынэ, нет специалистов, которые бы могли разъяснить студентом, как исполнять адыгскую музыку на пщынэ. Для достижения обозначенных целей необходимо организовывать регулярные методические семинары, устраивать дискуссионные площадки, обсуждения на круглых столах, подключить к этой работе музыкантов-практиков и музыкантов-теоретиков как Адыгеи, так и Кабардино-Балкарии, и Карачаево-Черкесии.

Мы предлагаем комплекс мероприятий, направленных на оптимизацию обучения игре на пщынэ в нашей республике. Важнейшими из них являются:

- Обучения преподавателей ДШИ по нотным записям;
- Посещение мастер-классов известных исполнителей на кавказской гармонике, аккордеоне;
- Исследовательская деятельность, создание нотных репертуарных сборников, включающих музыку ансамблей «Нальмэс» и «Исламей»;
- Проведение конкурса на лучшее методическое пособие по игре на пщынэ.

Надеемся, в недалеком будущем изложенные нами рекомендации позволят выйти на новый уровень обучения и исполнения на самом любимом в народе инструменте - адыгской гармонике пщынэ.

Литература

1. Соколова А.Н. К вопросу взаимодействия интонационных комплексов в западно-адыгских наигрышах на гармонике и шычепщине (смычковом

хордофоне) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып. 3. – Майкоп, 2009. С.283-289.

2. Тлецерук К.Х. Самоучитель игры на адыгской гармонике. Майкоп: Адыгейское отделение Краснодарского книжного издательства, 1979. - 54 с.

3. Адыгэ къашохэр. Адыгейские танцевальные мелодии. Сост. К.Х. Тлецерук. - Майкоп, 1987.- 85 с.

4. Соколова А.Н. «Хакуляш» и «Коробейники»: оппозиция и типология // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межнациональных отношений. Сб. научных статей. – Ростов-на-Дону, 1999. С. 256-263.

5. Репертуарный сборник для кавказской национальной гармоник. Составитель и редактор А.Пысь. Майкоп: изд-во АРКИ им. У.Х. Тхабисимова, 2017. - 118 с.

6. «Играет Ким Тлецерук». Майкоп: «Качество», 2004. - 100 с..

7. Тлехуча А., Анзакоков В. Школа игры на пщынэ. Майкоп: Управление культуры адыгейского облисполкома методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1989. - 132 с.

8. Тлехуч А. Пьесы и обработки для различных составов хроматических гармоник. Майкоп: «Качество», 2006. 80 с.

9. Ачмиз Ш.С. Учебное пособие для адыгейской диатонической гармоник. Краснодар: «Краснодарские известия», 2004. - 55 с.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРЕМЕН

Жаркенова Ж.Б., магистрант 1 курса специальности «Киноведение»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Мукушева Н.Р.

Кино обладает большими возможностями, так как оно может перенести зрителя в другую эпоху, погрузить в иную от действительности атмосферу. В статье рассматривается предметное пространство фильмов с точки зрения его влияния на образную и драматургическую составную фильмов, действия в которых происходят в определенном историческом времени, а также исследуется разница в изображении одного исторической эпохи посредством вещного мира в фильмах, относящихся разным десятилетиям.

Поскольку для нас важным является проследить процесс трансформации предметной среды фильмов в контексте исторических перемен, фильмы будут анализированы не в хронологическом порядке, а в иной логике: 1. Предметная среда в экранизациях по произведениям фольклора; 2. Жизнь казахов до революции; 3. Становление советской власти.

1. Фильмы, созданные на основе фольклора, примечательны изображением предметного пространства, так как, через предметы быта казахского народа прочитываются национальные нюансы жизни кочевого народа. В 1972 году на экраны выходит картина Султана Ходжикова «Кыз-Жибек», основанная на одноименной лиро-эпической поэме. В картине большое внимание обращено к кинодетали, а художественно-образное решение достигается поэтики лиро-эпической основы. Из воспоминаний Гульфайрус Исмаиловой, художника картины и исполнительницы роли матери Жибек: «Верный ключ образного решения фильма позволил сделать декорации и костюмы без элемента бутафории. Чтобы наполнить предметы духом того времени, вещи были сделаны на уровне старых мастеров-умельцев. Кожа была кожей, металл — металлом, шелк — шелком, серебро — серебром, мех — мехом. Многие украшения из настоящего серебра мы приобрели у населения: браслеты, посуда — просто музейные экспонаты. А кошмы, ковры, баскуры и одна из юрт, настоящая, были выполнены большими мастерами прикладного искусства» [1, с. 9].

С первого кадра зрителя окунают в атмосферу кровавых, горестных последствий противостояния двух родов. Камера огибает бескрайнюю голую землю, к которой придан блеклый, тусклый тон, и справа-налево панорамно проходится по разбросанным по ней предметам, вспешке оставленные либо утерянные людьми, бежавших с родных земель. Это и бесик, шанырак, различные предметы быта. Айгуль Туякбаева выявила успешную передачу духа кочевнической культуры в экранизации фольклорного произведения. Она подмечает немаловажную черту кочевников: «Лишняя утварь, даже маленькая безделушка, обременяла переезд на новое место, поэтому кочевой образ жизни исключал вещизм, накопительство, стремление к роскоши и богатству (кроме увеличения поголовья скота)» [2].

Два важных эпизода в кинокартине. Первый связан со стрелой. Жибек, доверившись судьбе, решает конфликт между Толегеном и Бекежаном. С закрытыми глазами, она выбирает одну из двух стрел, натянув на тетеву, пускает вдаль. «Считалось, что стрела или другие режущие и колющие предметы играли роль оберега, то есть защищали от нечистой силы, сглаза, порчи.

Кроме этого, раньше казахи, монголы, калмыки, татары юрту для новобрачных возводили в том месте, где падала пущенная невестой стрела» [2]. И второй эпизод — свадьба. Ак Жол, осеянный лисьими шкурами, подготовка убранства, зажигание огня и сопутствующий обряд вливание масла в огонь, золотой ремень, разделяющий ложе на две части — соблюдение всех мельчайших деталей обряда не только не игнорируется в кинокартине, но и выполняется с точной композиционной выверенностью. «Безбородый обманщик» (1966). Картина Ш. Айманова не изобилует предметной средой. И эта аскетичность оправдывается формой фильма. В нем герои четко разграничиваются на черное и белое. Бедные шаруа — наивны и трудолюбивы,

баи, торговцы – жестоки и ленивы. Полярность двух пластов народа показана через их жилища: «Жилища киргизов есть подвижные юрты или так называемые кибитки, покрытые войлоками. Знатные и богатые люди покрывают свои юрты белым чистым войлоком, а бедные употребляют на то плохие войлоки и даже травяные циновки, траву и дерн» [3]. И как мы можем заметить, юрта Ералы аксакала, пуста и бедна. Дополнительным изобразительным подтверждением является кадр, в котором Карлыгаш сквозь войлочную дыру смотрит на поющего Алдара, сидящего за скромным столом юрты аксакала.

«...Первые большею частью имеют отдельные юрты, как для жен своих, так для съестных припасов и стряпни, также для хворого и слабого скота, а последние иногда с нуждою находят и сами себе где приклонить голову. Юрты часто обиты внутри цветными шелковыми тканями, а на полу постилаются лучшие ковры и войлоки» [3]. Юрта бая Оразбая сооружена под стать подобным заметкам русских исследователей казахских земель.

Безбородый Алдар Шакена Айманова не столь однозначен, в сравнении с образом, данным в литературных источниках, тем самым, маленький человек в казахских степях достигает трагического ключа: понимание своего бессилия перед несправедливостью.

2. Дореволюционный Казахстан. В фильме Мажита Бегалина «Его время придет» (1957) предметное окружение главного героя, Шокана Валиханова, выстроено так, что оно наглядно разграничивает национально-культурный колорит каждой местности, где он прибывает. Это и Алтышар с его, бросающейся в глаза восточными традиционными предметами быта, базаром, небольшими архитектурными постройками, собственно, создающие самобытную атмосферу. Императорский Петербург, куда по приглашению приезжает Шокан, выглядит холодным из-за чрезмерной величавости и помпезности: белый дворец с колоннами, лестницами.

Шокан становится свидетелем гонения народа, который намеревался устроить той в честь женитьбы влюбленных, но, так как, за землю (родную) не был уплачен налог, им было приказано сворачивать юрты и уходить. В этой сцене мы видим не до конца разобранные в спешке юрты. В глубине кадра, в самом его центре, расположен жер үстел, который стоит набекрень, неустойчиво, как положение казахов в тот исторический период. Ведь дастархан является символом изобилия, мирной жизни казахов, который располагается в центре юрты. Сам Чингиз Валиханов с семьей обосновался в деревянной избе. Убранство дома Валихановых: они сидят за казахским столом, но их окружающая утварь – сервант, буфет со славянскими узорами, огромное зеркало с пафосным обрамлением – вступает в визуальный конфликт, семья Валихановых в данном интерьере выглядит «инородным элементом». Но это и является целью художественного решения, подтверждая выразительную ценность данной сцены.

В картине «Его время придет» Шокан ведет свою исследовательскую деятельность в отдельной юрте. В трудах А.Х. Маргулана упоминается, что данная юрта была построена для Шокана его отцом, где он жил после возвращения с Петербурга, кадетского периода. В ней в 1895 году побывали члены Степной комиссии (Г.Н. Потанин, А.К. Гейне, К.К. Гутковский). Заметки А.К. Гейне: «За деревянной могилой сына Аблай хана стала видна белая, как снег, большая юрта. Это аул Чингиза... Юрта, приготовленная пам Чингизом, превосходит все, что я видел до сих пор. Она десятиканатная, т.е. кереге состоит из десяти решеток. Кереге красиво изогнуто и не крашено» [4, с. 262-263]. В фильме были учтены задокументированные сведения о юрте Шокана.

Через предметное окружение главного героя вырисовывается идея картины: Шокан одинок в своих прогрессивных взглядах. Он органично вписывался в каждую выстроенную предметную композицию, несмотря на их контрастность.

3. Гражданская война и становление нового государства на просторах казахских степей была этапной темой для казахских кинокартин с появлением первого фильма «Амангельды» вплоть до объявления независимости. Тоталитарная эпоха, которая обозначила кино важнейшим из искусств, сделала ангажированным кинематограф, чтобы он работал в интересах коммунистических идей. Несмотря на заученную схему тоталитарного кино в жанровом ограничении историко-революционных и историко-биографических фильмов, где внешние силы были направлены на действенность идеологии, все же улавливается главная трагедия нашего народа – тревога и растерянность. Практически в каждом казахском фильме о революции, голоде, войне, звучит музыкальная тема народной песни о безысходности «Елимай», которая содержит в себе интонации горького плача женщины-матери.

Для проявления данного исторического периода, создатели фильмов не столь опирались на предметное заполнение кадра, так как изображение просторных степей было драматургически обосновано архетипическим мотивом свободолюбивого кочевого народа.

Тревожное утро» (1966) А. Карсакбаева – успешная попытка показать ту объективную историю революционного прошлого казахов, в котором «красный террор» большевиков осмысливался как «бессмысленная братоубийственная война» [5, с. 195]. Иными словами, А. Карсакбаев обновил форму историко-революционного жанра, углубив психологизм героев и обогатив градиентом героев фильма до этого разделяемые строго на черное и белое. Пришло время нетоталитарного кино об историческом прошлом казахского народа. А это стало отправной точкой в развитии национального кинематографа.

Несомненно, ключевым моментом картины является заключительная сцена, в которой Тохтару Байтенову «классовым врагом» Жунусом были предложены два предмета – меч и головной убор-борик – что означало со стороны бая знак перемирия. Символизм и эти невербальные жесты «могли сказать» намного больше, чем пафосная речь, и это выявляет истину народной

мудрости. Если в ранних картинах два героя-казаха из противоборствующих сторон ни словом, ни действием не сходились к пониманию, то в «Тревожном утре» первым к осознанию последствий пустой братоубийственной борьбы приходит Жунус, а Тохтар, большевик, скорее как ослабленная, но отчаянная степная птица, все же не может дать волю сомнениям в своих идейных убеждениях, несмотря на то, что он уже зачислен в когорту изменников-контрреволюционеров. А тетрадь путевых записок Тохтара, в которых он зарисовывал танба и наскальные рисунки, станет доказательством его национальных взглядов.

Советский кинематограф полностью перестраивается к концу 1980-х годов. Кино перестает быть ангажированным. Падение цензуры привело к возможности высказываться, снимая антитоталитарные картины. В фильме Д. Манабая «Суржекей – ангел смерти» властность советов неисклucима, она холодная, и эта бесстрастность выражается крайне безгласным присутствием. В финале картины они пребывают в ауыл и как немые палачи исполняют приговор. А главное то, что выявляет в своем произведении режиссер – внутренний разлад казахского народа, раскол внутри одного ауыла, практически кровное предательство.

Интересна цветовая динамика картины. Чтобы погрузить зрителя в атмосферу той эпохи, цвет поглощен до песчаного бледно-коричневого. С помощью сепии наши ассоциативные рецепторы телепортируют восприятие картины к тем выцветшим старинным фотографиям из музея секции «истории Казахстана 1930-х годов». И этим не ограничивается цветовая драматургия. Все сцены внутри юрты оживляются насыщенным цветом. Подобная деталь олицетворяет мысль о вечности микрокосмоса казахов в воплощении переносного жилища, который хранит последние проблески истинного духа кочевника, насильственно обессилившийся коллективизацией.

Так как юрта является центральным сооружением, а шанырак – главный символ войлочного шатра, есть еще две локации, в которых интереснейшим образом обыгрывается модель юрты. Первая – пристанище провидца, святыня, куда приходит Оразбай. В нем проделано круглое отверстие, направленное в небо и деревянная палка словно подпирает небосвод. И, конечно, кадровым сопоставлением и становится шанырак юрты ауыла Пахраддина. Вторая локация – вагон с казахскими женщинами и детьми, насильно увезенных из родных земель. Камера продолжительное время задерживается на небольшом окошке, увитая колючей проволокой таким образом, что, как раз-таки, отдаленно напоминало решетчатую крестовину шанырака. Но как же разнятся эти компаративные шаныраку образы. Стоит отметить, что они и расположены в вертикальном порядке убывания метафизического образа свободы. Подобие шанырака в святыне – безусловная свобода, связь со Всевышним, шанырак юрты символизирует свободу кочевника, а небольшое окошко в вагоне – потеря свободы. Это удивительный пример использования юрты, которая стала

костяком драматургии фильма и действительно наделенной глубоким смысловым содержанием.

В фильме бай – это не тот советский традиционный герой-антагонист, жестокий феодал, а смилившийся с участью старец. Поэтому, когда бай Мажан с женой был увезен из ауыла под предлогом раскулачивания, народ с жадностью побежал присваивать все его нажитое – одежду, посуду, швейную машину; на уровне вандализма была разобрана его юрта. В фильме наглядно показана сакральность тех или иных предметов быта для казаха. Это можно видеть на примере сцены потасовки между Оразбаем и Шеге. Обозленный Оразбай пинает казан, томящийся на огне. Для казаха казан – символ безмятежной жизни и единения. Казаху нельзя пинать или попираť очаг и казан, в противном случае дух-хранитель очага вознесет кару, что и подтверждается последующими событиями.

Нельзя назвать предметное пространство картин советского периода невыразительным, но заметна одна последовательность – все пространство вещное практически всегда связано с юртой. Безусловно, юрта – это основа философии жизни кочевника, имеющая баснословную сакральную идею в своем строении и значимости. Однако, для некоторых советских фильмов юрта, как обитель бая-антагониста и фоном для пафосных речей героев при столкновении двух конфликтующих сторон, приобрела статус штампа, что не есть хорошо.

Литература

1. Исмаилова Г. Наши современники. – Алматы: Өнер, 2004. – 130 с.
2. Туякбаева А. Духовный мир казахского народа в кинокартине «Кыз-Жибек» // Мысль. – 2014. – 17 ноября. – Режим доступа: <http://mysl.kazgazeta.kz/news/4368>
3. Сибирский вестник, издаваемый Григорием Спасским. – Санкт-Петербург: Морская типография, 1820, №13
4. Харузин А.Н. Киргизы Букеевской орды. – Москва: Антрополого-этнографический очерк, 1889
5. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.

ТАРИХИ КИНОНЫҢ ЭКРАНДАЛУ ПРОБЛЕМАТИКАСЫ

Төлеген Ж.Б., 2 курс магистранты, мамандығы «Режиссура»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – доцент, PhD докторы

Айдар А.М.

Тарихи фильм жанры – бүгінгі таңда кинематографияда дербес жанр ретінде түпкілікті қалыптасу жолдарын іздестіріп, дамып келе жатқан жанрлардың бірі. Тарихи кино ең алдымен елдің, ұлттың тарихын бейнелейді,

біз өмір сүріп жатқан елдің тарихында рөл атқарған немесе атқарып жатқан белгілі бір тарихи тұлғалардың өмір жолынан сыр шертеді. Кез-келген басқа жанрлар сияқты тарихи киноның да өзіндік тілі мен көркемдік-экспрессивтік құралдары бар, олар түсірілім кезеңінде актерлер орналасқан белгілі бір тарихи кеңістікті жеткізу үшін қолданылады, содан кейін көрерменге жетеді. Режиссер мен әртістер тобы жаңғыртқан белгілі бір тарихи бейнені қалыптастыру үшін кадрдың ішкі кеңістігінің маңызы зор. Соңғы кездері тарихи кино жанрында жұмыс істейтін режиссерлердің көпшілігі кино тілі деп аталатын тілдің бүгінгі тарихи киноны қабылдауға белгілі бір ықпалы барын, кинематографиялық ақпаратты көрерменге символдық жүйе арқылы жеткізетінін тілге тиек етіп жүр. Таңбалар, белгілер, бейнелер – мұның барлығын семиотика деген бір ғылыми негізбен атауға болады.

Семиотика ғылымына анықтама берсек, Е.А.Еленина былай дейді: «Жалпы семиотиканың анықтамасын былай беруге болады: семиотика – белгілер мен белгілер жүйесін зерттейтін ғылым, белгілер табиғатын, жеке қасиеттерін талдайтын және олардың даму ерекшеліктерін зерттейтін ғылым». Анықтамаға сүйене отырып, экран алдындағы көрермен қабылдайтын барлық нәрсе символдық өрнекке ие деп қорытынды жасауға болады. Белгі мен таңба жалпы кино және өнер семиотикасының негізгі құрамдас бөліктері болып табылады.

Әрине, белгі белгілі бір пішінге ие, кез-келген нысанда, мысалы, кадрда түсіру тобы жасаған тарихи атмосфера мынадай белгілер мен таңбалардан тұрады: костюмдер, тарихи кейіпкерлер, архитектуралық ансамбльдер, белгілі бір әрекет орны және т.б. бізге дейін болған белгілі бір тарихи оқиғаны көрсетеді. Кино үшін белгі үлкен маңызға ие, ал кинематографиядағы белгі немесе семиотикалық жүйе көркем белгілердің жиынтығы болып табылады. Белгі (лат. *signum*) – басқа заттың, мүліктің немесе қатынастың өкілі (алмастырушы, өкілі) қызметін атқаратын және қабылдау, сақтау, өңдеу және ақпаратты жіберу дегенді білдіреді. Белгі барлық көркем мазмұнды білдіреді және көркем және логикалық серияға айналатын кодталған ақпаратты көрерменге береді. Фильмді қабылдау процесінде таңбалар мен белгілер маңызды рөл атқарады. Фильмдегі белгілер мен таңбаларды көрнекі немесе көркем түрде қабылдау көрерменге тән. Әдетте, қабылдау шығармашылық процесс болып табылады, өйткені экраннан ақпаратты немесе ақпараттық кодты алған көрермен оны өзгертеді, болжайды және экранда не болып жатқанының толық бейнесін алады. Жиналған визуалды тәжірибенің арқасында көрермен белгі ақпаратын шешуге және оны біртұтас логикалық және көркемдік серияға айналдыруға мүмкіндік алады. Тарихи кино кез-келген өнер сияқты таңбалар жүйесінен тұрады және әрбір белгі белгілі бір логикалық қызмет атқарады.

Тарихи кинода визуалды және аудиовизуалды бейнені (белгіні) бөліп көрсету әдетке айналған. Көрнекі белгі көрерменге ол белгілі бір визуалды диапазонда түсіндірілетін көрнекі ақпаратты жеткізеді, ал аудиовизуалды белгі

дыбыстың көмегімен кадрда болып жатқан белгілі бір оқиғаларды атап өтуге мүмкіндік береді. Осылайша, кадрдың көрнекі және аудиовизуалды мазмұны көрерменге қисынды толық көркем бейнені қалыптастыруға және елестетуге, режиссер жеткізгісі келетін белгілі бір тарихи жағдайды сезінуге мүмкіндік береді. Толығырақ, фильм жасау кезінде қолданылатын аудиовизуалды белгіге тоқталғымыз келеді. Кадрды толтыратын және логикалық түрде аяқтау дыбысқа ғана тән. Дыбыс пен «үнсіз» кинематографияға салыстырмалы талдау жасап, дыбыстың кинодағы маңыздылығын болжауға тырысайық. Егер біз «дыбыссыз» кино туралы айтатын болсақ, онда, ең алдымен, оның көрнекі белгіге үлкен мән беретініне назар аудару керек. «Дыбыссыз» фильмдерде әртістер кейіпкердің көңіл-күйін, кейіпкердің жағдайын жеткізу үшін әртүрлі мимика мен ым-ишараны өте белсенді қолданды, ал бет қимылдары мен ым-ишарасының арқасында көрермен актердің нені жеткізгісі келгенін түсіне алды. Уақыт өте келе «дыбыссыз» кинотеатрларда пианистер деп аталатындар пайда болады, бұл бүкіл киношоу бойы оны музыкалық сүйемелдеумен бірге жүретін адамдар. Бұл көрерменге белгілі бір маңызды сәтті жеткізуге мүмкіндік берді, ал музыка кадрда болған барлық нәрсені ерекше атап өтті; музыкалық сүйемелдеудің табиғаты бойынша көрермен кейіпкердің көңіл-күйін, кейіпкердің жағдайын анықтай алды. Ал кинода дыбыстың пайда болуымен аудиовизуалды және көрнекі белгінің рөлі бірдей мәнге ие бола бастады. Әртістердің мимикасы мен ым-ишарасы тек музыкалық өңдеумен ғана емес, сонымен қатар кейіпкер бейнесін жеткізуде актерлердің айтқан сөзі де маңызды рөл атқара бастады. Жоғарыда айтылғандардан мынадай қорытынды жасауға болады: аудиовизуалды белгі, әдетте, көрерменнің фильмді қабылдауының логикалық түрде аяқталуы үшін қажет. Белгілер мен символдық семиотикалық жүйелер тарихи киноның кино тілін құрайды, демек, тарихи кино тілі осы жанрға тән белгілі бір көркемдік-экспрессивтік құралдарды құрайды. Тарихи киноның семиотикалық жүйесі, біздің ойымызша, мынадай негізгі компоненттерден тұрады:

- актер – символдық ақпаратты, көркемдік ақпаратты жіберуші;
- көрермен – белгі ақпаратын алушы;
- код – кодталған символдық және таңбалық күйде қамтылған белгілі бір көркем экспрессивтік құралдардың (бейне, кадрдағы тарихи жағдай, белгілі бір музыкалық сүйемелдеу, түс схемасы) жиынтығы;
- байланыс арнасы – кинотеатр, кинозал (байланыс арналары);
- қабылдау – ақпаратты алу, талдау және дешифрлау, көрген нәрсені логикалық түсіну процесі. Фильмді қабылдаудың толыққанды процесі жоғарыда аталған компоненттердің барлығы болған жағдайда ғана мүмкін болады.

«Тарихи кинематографияның семиотикасының қалыптасуына локация түсірілімі мен декорация үлкен әсер етеді». Әдетте, жерді түсіру немесе декорация көмегімен фильм туралы белгілі бір қабылдау процесі қалыптасады. Декорация фильмдегі белгілі бір тарихи жағдайды көрсетуге

және өткен жылдар образын қалпына келтіруге мүмкіндік береді. Әдетте, фильмдегі декорация «жасанды семиотикалық жүйе» деп аталады – белгілі бір көркемдік және экспрессивті құралдардың көмегімен жасанды түрде жасалған белгілер мен белгілер жүйесі, белгілі бір уақытта ғана сол уақыт бейнесін қалыптастыру үшін қажет. Кинематографияда мынадай белгілерді бөліп көрсетуге болады: виртуалды – бұл қазіргі заманғы компьютерлік технологиялар (монтаж, 3D, виртуалды шындық, яғни кейіпкердің уақыт пен кеңістіктегі қозғалысы) арқылы жасалған белгілер; оптикалық (көрнекі) – белгілі бір формада бұрыннан бар және көрермендер қалыптасқан жүйе ретінде қабылданған белгілер мен таңбалар.

Кейбір оптикалық белгілерді атап өтсек: объектілер-бейнелер (тарихи киім, сауыт, қару-жарақ, бекініс, камал, рыцарь, графиня және т.б.), камераның қозғалысы, жылдамдауы немесе баяулауы, кадрдағы жарық, түстердің бояуы, декорация, актерлер т.б. Кинематографияда көркемдік өзгеріске ұшыраған уақыт пен нақты уақыт арасында белгілі бір көрінбейтін шекара (көркемдік-уақыттық шекара) бар. Көркемдік уақыт – бұл кинодағы белгілі бір сюжеттік оқиғалар мен әрекеттердің жүзеге асатын және өрбитін ырғақ (кинематографиялық әрекеттің әлсіреуі немесе дамуы, төмендеуі немесе артуы). Темпо-ритмді жылдамдатуға немесе баяулатуға болады, әдетте, көрермендер фильмдегі ырғақ туралы ақпаратты белгілі бір мәтін немесе экрандағы басқа жеткізу тәсілдері арқылы алады, мысалы, бес жыл өтті немесе жиырма жыл өтті деген секілді. Осылайша, көрермен фильмді одан әрі қабылдау үшін өзін психологиялық тұрғыдан қайта конфигурациялайды. Бұл көркемдік әдіс тарихи фильмдерде «монтаждау қадамын» арттыру және фильмді неғұрлым қысқа қабылдау үшін өте жиі қолданылады. Кинематография – шынайы оқиғаларды кинематографиялық кеңістікте көрсететін және барлық экспрессивті құралдарды пайдалана отырып, көрерменді белгілі бір әрекет орнына апаратын бірден-бір өнер. Тарихи киноның көркемдік-экспрессивтік құралдары оның ішкі бірлігі мен эстетикалық толықтығын құрайтын кино қасиеттерінің жиынтығы. Көркемдік кеңістік семиотикалық жүйе ретінде әрекет етеді, ол белгілер мен таңбалардың көмегімен белгілі бір уақыттық жазықтықта көрсетілген нақты (физикалық) кеңістікті көрсетеді.

Тарихи фильмнің ірі планда, авангардтық монтажда, қызықты бояулар ойынында, актерлерде бейнеленетін көркемдік мазмұны көрерменді фильмді қабылдау процесіне тартып, оны уақыт пен кеңістікте тасымалдайды. Шудың әсерлері белгілі бір қабылдауға ие, мысалы, жаңбыр немесе құстардың сайрауы, жел, жақындап келе жатқан көліктің дыбысы, мұның бәрі киноның белгілі бір көркем әлемін елестетеді. Ал жоғарыдағы шулар семиотикалық белгілер мен таңбалар қызметін атқарып, фильмді шынайы әрі қанық етеді. Тарихи фильм киноқұжат позициясынан әрекет етеді, яғни ол бұрын-соңды болған тарихи оқиға туралы ақпаратты жеткізеді. Ол киноқұжат ретінде ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан, ұлтты қызықтыратын ақпаратты сақтайды. Жоғарыда

айтылған семиотика ғылымының кинодағы рөлінің маңызды екеніне көзіміз жетті.

Бірақ, бұл процесс үнемі мінсіз орындалып келе жатқан жоқ. Себебі тарихи фильмдердегі уақыт пен көркемдік уақыттың сәйкес келмеуі, локацияның, декорацияның дұрыс таңдалмауы, костюм мәселесі мен гримм мәселелері сынды проблематикалық тұстар жиі кездесіп жатады. Бұның негізгі себебі, әр маманның өз ісіне деген кәсіби көзғарасының төмендігі мен түсірілімдік топтың мұқият болмауынан да болып жатады. Мәселен, орыстың «Тырналар ұшады» фильмінде қайыңның бейнесі жиі қолданылады. Мұндағы қайың орыс халқының, күш-қуатының, туған жерінің еш ұрыста оңай жеңілмейтіндігінің символын білдіреді, яғни семиотикалық нышан ретінде қайың ең эмоционалды сәттердің катализаторы (тездеу немесе баяулау) қызметін атқарады. Картинаның жарқын композициясы, бұқаралық көріністер, басты кейіпкерлердің түрлі-түсті көркем бейнелері, дыбыс, жарық және режиссерлік олжалардың арқасында осының бәрі бірігіп фильмнің жоғары көркемдік қасиеті туралы айтуға мүмкіндік береді.

Михаил Калатозов пен Сергей Урусевский қолданған көркемдік құралдардың, жаңа режиссерлік және монтаждық әдістердің, эмоционалды анықтамалардың арқасында фильм табиғи өмір шындығына толы. Фильмде кейіпкерлердің өмір шындығын, жағдай мен уақытты ерекше көрсететін жарқын семиотикалық белгілер мен таңбалар батыл қолданылған. Бұл семиотикалық белгілер фильмнің басында көрерменді қызықтырады және бүкіл фильмде эмоционалды тәжірибені тудырады. Фильмде көптеген семиотикалық эмблемалар қолданылады. Н.Б.Мечковская былай деп жазады: «Эмблема – заттың бейнесі немесе ұғымның көрінісі ретіндегі заттың өзі». Мысал ретінде ұшатын тырналарды келтіруге болады. Тырналар - өмір, адалдық пен махаббат символының эмблемасы, қайың- орыс жанының және халқының ұлттық бейнесі, Отанның бейнесі ретінде әрекет етеді. Аталмыш фильмде кеңестік кезеңге тән кинематография дәстүрлері сақталған, фильмнің тақырыбы терең дамыған және жеткілікті түрде егжей-тегжейлі берілген, жаңа көркемдік әдістемелер енгізілген.

Қаһарманның ұлттық сипаты, қарапайым кеңестік жастың ерекшеліктері ойландырады. Бұл фильмге бұрынғыдан да мәнерлілік береді сонымен қатар, көрерменді белгілі бір тарихи және уақытша кеңістікке ауыстыруға мүмкіндік береді. Жаңартылған актерлік образдар мен актерлердің тамаша ойынының арқасында фильм шынайы түсірілген. Картинаның кинематографиялық тілі музыкалық әсерлерге, туындыда қолданылатын жеке бейне-символдарға, көркем контрпункттерге және параллель деп аталатын көркемдік-уақыттық ассоциациялар жүйесінде жатыр. Верониканың пәтеріндегі жарылыстан кейін ілулі тұрған люстра соғысқа дейінгі, соғыс кезінде және одан кейінгі өмірдің символы ретінде әрекет етеді. Режиссердің люстраның көмегімен соғыс ешкімді аямайды. Өлгендер өлді, тірі адам тіршілігін жасау керек деген идеяны алға тартады. Люстра семиотикалық символ ретінде де әрекет етеді және

метафоралық өмірдің бір түрін жасайды, әдеттегі өлшенген өмір соғыс құмарлықтарымен ауыстырылады. Осы сынды бұл көркемдік қуатқа мол кинотуындылардың бірі.

Тарихи кино әрқашан дерлік идеология болып табылады. Тіпті коммерциялық табысты Голливудта да, әсіресе АҚШ пен Батыс әлеміне қатысты тарихи мәселелерді көрсетуде идеологияға жол берілетіні анық. Тағы бір нәрсе, Батыста әрқашан балама көзқарасқа орын бар. Мәселен, Оливер Стоун түсірген соғысқа қарсы фильмдер тарихи идеологиялы апотеозының бір түрі болып табылады. Және бұл жеңіспен аяқталған соғыстарға да қатысты. Алайда, саясат пен идеологиялық процесстердің кино өнеріне кері әсер етуіне жол бермеген жөн. Өйткені, кино ол ең алдымен – өнер. Ал тарихи кинолардың интерпретациялануы жоғары деңгейдегі сауаттылық пен дәлдікті талап етеді. Өнерге қиянат жасалғанымен, тарихқа қиянат жасау дұрыс емес екендігі барлығымызға мәлім. Тарихи фильмде бүгін ғана тарихқа айналған өткеннің еншісіндегі тарихи оқиғалар баяндалады. Түсірілім кезінде мұндай фильм мүлде басқа сипаттағы міндеттер қойды: ол көбінесе өткен дәуірдегі қоғамды алаңдатқан мәселелерді шешудің әдіс-тәсілдерін белгілеп, шешу жолдарын ұсынуға тырысты. Тарихи фильм де тарихи ақпарат сияқты өткенді тура репрезентациялап емес, режиссер мен сценарист тобының салмақты да саналы интерпретациясы арқылы көрерменге жетеді. Мұндай фильмдерде біз өткенді көрсетудегі ғылыми үлгілердің маңыздылығы тарихи концепцияның фильмге қатысты бөлігімен айналысамыз. Тарихты фильмдер арқылы зерттеу қызықты және көңілді, бірақ өте қауіпті процесс болып табылады. Кинорежиссерлар екі жолдың бірімен жүреді. Біріншісі, еш өзгертусіз тарихи оқиғаны баяндау немесе тарихи дерек сан алуан өзгеріске ұшырап, ойдан шығарылған оқиғаларға толы фильм көрсету. Мұның барлығы көрерменнің қызығушылығын арттыру мақсатында жасалғанымен, кассадан жақсы табыс табу үшін де пайдаланылатынын естен шығармаған жөн.

Әдебиет

1. Елина Е. А. Семиотика рекламы: Учебное пособие. «Дашков и Ко», 2009. – 136 с.
2. Макиенко М.Г. Тарихи киноның көркем шындығы. Жас ғалым. - 2009. - № 6 (6). — С. 199-201
3. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Курс лекций. Москва: центр «Академия», 2004
4. Макиенко М.Г. Семиотика исторического кинематографа / М. Г. // Молодой ученый. - 2009.

КАЗАХСТАНСКИЙ ОПЫТ

СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА ФИЛЬМОВ

Мергенбаева А.М., магистрант 2 курса специальности «Режиссура»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор философии (PhD),

доцент КазНУИ Нөгербек Б.Б.

Международное совместное производство – это объединение двух и более стран для создания фильмов.

В соответствии с Европейской конвенцией о совместном кинопроизводстве понятие «совместного производства» фильма включает в себя:

- согласование кинопроекта компетентными органами,
- долевое участие в создании проекта двух и более сопродюсеров за счет своих финансовых, материальных, творческих и иных ресурсов;
- получение сопродюсерами исключительных прав на совместно созданную кинопродукцию (co-production – копродукцию) и на участие в доходах от ее использования [2].

Следует отметить, что копродукция является одним из успешных способов продвижения фильмов на мировом рынке, а также формой международного сотрудничества. Для кинематографистов важным преимуществом совместного производства (копродукции) является его квалификация как «национальное производство» в каждой из стран-партнеров и предоставляется возможность получения доступа ко всем ресурсам, доступным местной киноиндустрии, в том числе: доступ к новым рынкам, возможность привлечения финансирования из различных источников, повышение качества продукции (фильма) и обмен профессиональным опытом. Фильмы, созданные в копродукции, пользуются правом на все преимущества, которые распространяются в соответствии с действующим законодательством на национальные кинематографии [3].

Рассмотрим опыт Казахстана в копродукции с периода обретения независимости и по сегодняшний день. Совместное производство представлено следующими картинами:

1. «Воздушный поцелуй», режиссер А. Карпыков – 1991 г. (Казахстан, Россия)
2. «Слабое сердце», Е. Шинарбаев -1994 г. (Казахстан, Франция)
3. «Абай», режиссер А. Амиркулов, 1995 г. (Казахстан, Франция)
4. «Тот, кто нежнее», режиссер А. Карпыков – 1996 г. (Казахстан, Россия)
5. «Киллер», режиссер Д.Омирбаев – 1998 г. (Казахстан, Франция)
6. «Фара», режиссер А. Карпыков -1999 г. (Казахстан, Россия)
7. «Дорога», режиссер Д.Омирбаев -2001 г. (Казахстан, Франция, Япония)

8. «Маленькие люди», режиссер Н. Туребаев -2003 г. (Казахстан, Франция)
9. «Шиза», режиссер Г. Омарова – 2004 г. (Казахстан, Россия, Франция, Германия)
10. «Кочевник», режиссеры С. Бодров, Т. Теменов – 2005 г. (Казахстан, Россия, США)
11. «Шуга», режиссер Д. Омирбаев – 2007 г. (Казахстан, Франция)
12. «Улжан», режиссер Ф. Шлендорф – 2007 г. (Казахстан, Германия, Франция)
13. «Монгол», режиссер С.Бодров – 2007 г. (Казахстан, Россия, Германия)
14. «Тюльпан», режиссер С. Дворцовой – 2008 г. (Казахстан, Россия, Германия, Польша, Швейцария, Италия)
15. «Подарок Сталину», режиссер Р.Абрашев – 2008 г. (Казахстан, Россия, Польша, Израиль)
16. «Прыжок Афалины», режиссер Э.Уразбаев – 2009 г. (Казахстан, Россия)
17. «Поздняя любовь», режиссер С. Курманбеков – 2010 г. (Казахстан, Франция)
18. «Ирония любви», режиссеры А. Черняев, Е.Рустембеков - 2010 г. (Казахстан, Россия)
19. «Кто Вы, господин Ка?», режиссер Х. Ахметов – 2010 г. (Казахстан, Россия)
20. «Возвращение в А», режиссер Е. Кончаловский – 2011 г. (Казахстан, Россия)
21. «Виртуальная любовь», режиссер А. Каракулов – 2012 г. (Казахстан, Россия)
22. «В ожидании моря», режиссер Б. Худойназаров – 2012 г. (Казахстан, Россия, Германия, Таджикистан, Украина, Франция, Бельгия)
23. «Уроки гармонии», режиссер Э. Байгазин – 2013 г. (Казахстан, Германия, Франция)
24. «Голос степей», режиссер Е. Шинарбаев – 2014 г. (Казахстан, Франция)
25. «Испытание», режиссер А. Котт – 2014 г. (Казахстан, Россия)
26. «Приключение», режиссер Н. Туребаев – 2014 г. (Казахстан, Франция)
27. «Хакер», режиссер А. Сатаев – 2014 г. (Казахстан, США, Тайланд, Гонконг, Канада)
28. «Кукурузный остров», режиссер Г. Овашвили – 2014 г. (Казахстан, Грузия, Германия, Франция, Венгрия)
29. «28 панфиловцев», режиссеры К.Дружинин, А.Шальопа – 2016 г. (Казахстан, Россия)

30. «Раненый ангел», режиссер Э.Байгазин – 2016 г. (Казахстан, Германия, Франция)
31. «Так сложились звезды», режиссер С. Снежкин – 2016 г. (Казахстан, Россия)
32. «Амре», режиссер Д.Веспа – 2018 г. (Казахстан, США)
33. «Айка», режиссер С. Дворцовой – 2018 г. (Казахстан, Россия, Германия, Польша, Китай)
34. «Ласковое безразличие мира», режиссер А. Ержанов – 2018 г. (Казахстан, Франция)
35. «Река», режиссер Э. Байгазин – 2018 г. (Казахстан, Польша, Норвегия)
36. «Конокрады. Дороги времени» Е. Нурмухамбетов, Л. Такэба – 2019 г. (Казахстан, Япония)
37. «Композитор», режиссер Ш. Яхуп – 2019 г. (Казахстан, Китай)
38. «Растворяться», режиссер Ким Ки Дук – 2019 г. (Казахстан, Южная Корея)
39. «Три», режиссер Р. Пак – 2020 (Казахстан, Южная Корея, Узбекистан)
40. «Улболсын», режиссер А. Ержанов – 2020 г. (Казахстан, Франция)
41. «Штурм», режиссер А. Ержанов – 2022 г. (Казахстан, Россия)
42. «Голиаф», режиссер А. Ержанов – 2022 г. (Казахстан, Россия)
43. «Скоро кончится лето», режиссер Я. Скопина – 2022 г. (Казахстан, Россия)

Изучая казахстанский опыт копродукции, можно выделить, что международное сотрудничество способствует развитию отечественной кинематографии, обмену опытом, продвижению фильмов. Так, благодаря объединению творческих, финансовых и технических ресурсов реализуются уникальные кинокартины. Одним из таких примеров является фильм режиссера Сергея Дворцевого «Тюльпан». Картина завоевала множество призов на крупнейших фестивалях мира: главный приз конкурса «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля (2008 г.), гран-при «Сакура», приз за режиссуру на Токийском кинофестивале (2008 г.), гран-при «Золотой глаз» кинофестиваля в Цюрихе и др. Еще одна работа Сергея Дворцевого – копродукция -это фильм «Айка». Картина принимала участие в основной конкурсной программе 71-го Каннского международного кинофестиваля в 2018 г. и получила «Приз за лучшую женскую роль», а также Гран-при 28-го международного кинофестиваля в Котбусе (Германия).

Фильмы Эмира Байгазина – «Уроки гармонии», «Река» также были отмечены призами на международных фестивалях: «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале (2013 г.), приз «Золотой лев» программы «Горизонты» на 75-м Венецианском кинофестивале за лучшую режиссуру и др.

Кинокартина «Ласковое безразличие мира», совместная работа кинодеятелей Казахстана и Франции. Фильм был номинирован на соискание

премии APSA в категориях «Лучший фильм», «Лучший сценарий», «Лучший оператор-постановщик», получил приз на многих международных фестивалях. Режиссер фильма - Адильхан Ержанов является двухкратным участником официальной программы Каннского международного кинофестиваля [4].

Результатом совместной работы кинематографистов Казахстана и Японии является картина «Конокрады. Дороги времени». Премьера фильма состоялась на открытии 24-го Пусанского международного кинофестиваля в Южной Корее [5]. Затем вышел в прокат в Японии и Казахстане.

Фильм, созданный в рамках копродукции, получает возможности более широкого проката, не ограничиваясь внутренним рынком, что влечет увеличение прибыльности проекта [6]. Например, фильмы «Монгол», «Ирония любви» «28 панфиловцев» - копродукция с Россией, были достаточно успешны в прокате.

Реализация кинопроектов в рамках копродукции, зависит от многих факторов, в первую очередь – это подписание межгосударственных соглашений о совместном производстве. Одним из таких документов является Соглашение между Правительством Республики Казахстан и Правительством Китайской Народной Республики о сотрудничестве в области совместного кинопроизводства, подписанный в 2017 г. Первой копродукцией между странами является фильм «Композитор», вышедший на экраны в 2019 г.

Учитывая все положительные результаты, можно сказать, что копродукция не получила до настоящего времени в Казахстане должного развития, хотя по формальным критериям все предпосылки для этого есть. Это двусторонние соглашения между Францией, Китаем, Россией, многостороннее соглашение со странами СНГ.

А также, необходимо отметить, что в Казахстане определены основные правовые нормы для развития копродукции. Так, согласно статье 14 Закона РК «О кинематографии»: «В соответствии с условиями международного договора, ратифицированного Республикой Казахстан, фильм, снятый совместно с иностранными субъектами кинематографической деятельности, может быть признан национальным» [1]. Это означает, что такой фильм может получить государственную поддержку. Но при этих условиях, реализованных проектов в год – 1-2. Поэтому к сдерживающим факторам для развития совместных проектов скорее всего можно отнести: недостаточно эффективный и системный подход к развитию копродукции, отсутствие комплекса мер и фактических предложений на государственном уровне по привлечению иностранных продюсеров, партнеров на казахстанский кинорынок. Следовательно, для дальнейшего развития совместного производства необходим системный подход в проведении мероприятий и создании благоприятных условий для взаимодействия кинематографистов на международном уровне, системных мероприятий по популяризации национальных фильмов в Казахстане и за рубежом, по повышению конкурентоспособности отечественных фильмов, по повышению качества образовательных программ при подготовке кадров для

киноотрасли. Все это возможно при реализации целевой программы по развитию международного совместного кинопроизводства.

Таким образом, совместное кинопроизводство для казахстанского кинематографа в настоящее время является ключевым фактором развития индустрии. Так как копродукция – это источник средств для производства фильма, возможность повышения качества фильма, обмен опытом, а также потенциальная возможность увеличения дохода от международного кинопоказа.

Литература

1. Закон Республики Казахстан от 3 января 2019 года № 212-VI ЗРК. «О кинематографии» [Электронный ресурс]. URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z1900000212>
2. Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве (ETS № 147). Электронный фонд правовой и технической документации. [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/901755243>
3. Малышев А.В., Ланина Л.А. Совместное производство в киноиндустрии: вопросы развития // Креативная экономика. – 2019. – Том 13. – № 5. – С. 991-1002.
4. Сайт режиссера Адильхана Ержанова [Электронный ресурс]. URL: <http://adilkhanyerzhanov.com/ru/o-erzhanove/>
5. N.Adylkhanova. Kazakhstan-Japan co-production “The Horse Thieves. Roads of Time” released in Japanese theatres// The Astana times. – 2020. -22 january <https://astanatimes.com/2020/01/kazakhstan-japan-co-production-the-horse-thieves-roads-of-time-released-in-japanese-theatres/>
6. Kampe R.Foreign Sales 101: What Independents Need to Know About Selling Films Abroad./ Ryan Kampe.// Filmmaker Magazine. Filmmakermagazine.com. [Электронный ресурс]. URL: <https://filmmakermagazine.com/>.

ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ В АНИМАЦИИ

***Жусуп С.Ж., магистрант 2 курса
специальности «Режиссура игрового кино»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
профессор КазНУИ Досанова К.К.***

Анимация распространенный, но в то же время малоизученный феномен искусства и культуры. С момента своего возникновения она сочетала в себе различные виды искусства и выступала транслятором культуры и ценностей. По структуре анимация подразделяется на визуальный и звуковой ряды. К

визуальному ряду относятся форма, фактура, цвет, к звуковому – речь, музыка, шумы и звуковые эффекты.

Оперируя самыми разными приемами кинопроизводства и выразительными возможностями изобразительного искусства, театра и музыки, анимация в настоящее время создала особый пласт в культуре, отличающийся своими жанрово-драматургическими и образно-выразительными возможностями.

Музыка является одним из самых важных и выразительных элементов в анимации. Основными элементами и выразительными средствами музыки являются лад, метр, ритм, темп, тембр, динамика, мелодия, гармония, инструментовка. В анимационном кино музыка создает соответствующее настроение, служит визитной карточкой фильма. Даже в те далекие времена, когда существовало немое кино, музыка своими выразительными и изобразительными возможностями через слуховое восприятие дополняла изображение.

В современной анимации в единое целое объединяются относительно самостоятельные художественно-эстетические элементы: жанрово-драматургический, изобразительно-декоративный, музыкально-звуковой и другие. В сегодняшнем кино по-новому переосмысливаются такие выразительные средства, как звук (музыка, речь, шум), цвет и их соотношение с изобразительным рядом. Такие средства выразительности, как музыка, цвет, изображение, не выступают в кинематографическом образе как самостоятельные художественные элементы. Каждый из них приобретает новые качества, типичные для кинематографа. Происходит сложный процесс трансформации совместно выступающих важных выразительных средств, одним из которых является музыка.

Музыка в анимации играет значительную роль, и обращение к проблематике взаимосвязи музыки и изображения в нашем исследовании не случайно. В искусствоведении выделяются публикации Е. Бокшицкой [1], З.Лиссы [2], Ф. Мусатовой [3], Е. Петрушанской [4], И. Фролова [5] и других авторов.

В 30-х годах прошлого столетия польский музыковед З. Лисса в своей публикации «Эстетика киномузыки» впервые подходит к музыке в кино с точки зрения семиотики (наука о знаковых системах). По мнению З. Лиссы, музыка в кино играет роль знака, содержащего информацию о различных событиях, и может быть знаком выражения различных психических состояний человека [2, с. 202]. И очень важное заключение автора в русле нашего исследования: музыка в киноискусстве представляет собой новую форму синтеза искусств, и ее законы не идентичны законам «автономной» музыки [2].

В анимации каждый элемент из звукового ряда имеет свои специфические качества, влияющие на создание художественного образа. Звуковые эффекты и шумы в мультфильме имеют особое значение. Если в художественном фильме они погружают зрителя в определенную атмосферу,

особо при этом не выделяясь, то в анимации наоборот, должны быть насыщенными, яркими, увлекать публику.

Звуковые эффекты и шумы делятся на три группы: естественные звуки, специально созданные звуки и музыкальные эффекты. В анимации естественные шумы являются реальными элементами, а музыкальные шумы, наоборот, иллюзорны, создают различные комические эффекты. В новой звуковой реальности шумы приобретают индивидуальную выразительность и эмоциональную окраску. С их помощью передаются различные ощущения персонажей фильма – страх, сомнение, сострадание, тоска и др. В анимационных фильмах прошлого столетия шумовые эффекты использовались в тесном взаимодействии с видеорядом. В настоящее же время они более самостоятельны и даже выступают вместо изображения. Таким образом, использование в анимации звуковых эффектов и шумов в качестве дополнения, а иногда и альтернативы некоторым элементам изображения, дает возможность разнообразить выразительные приемы фильма.

Временное развитие фильма, темп движения и пластика персонажей во многом зависит еще от одного элемента звукового ряда - речи. Речевая анимация, или липсинк (lipsync) необходима для анимации диалогов. Голос, интонации, тембр во многом способствует раскрытию характера образа, персонажа и даже его пластики. В отдельных случаях значительная роль в анимации отводится голосу, чем изображению, так как он имеет большую силу воздействия на зрителя, «оживляя» персонажи. Поэтому аниматор должен придавать особое значение характеру голоса. Шумы и речь используются в мультфильмах чрезвычайно часто в естественной и карикатурно измененной формах. Например, три разно-тембровых голоса свинок в фильме «Три поросенка», голоса карликов в фильме «Белоснежка и семь гномов» и др. Проникая в зрительную сферу, шумы усиливают ее воздействие и делают излишние кадры, ускоряя тем самым действие фильма. Таким образом, используя шумы и речь, мультфильм значительно расширил возможности, рамки кадров. Более того, речь придает фильму иное эмоциональное звучание.

Драматургическую роль в анимационном кино играют роль такие элементы звукового ряда как тишина, пауза. Зачастую они несут важную эмоциональную нагрузку. И в этом плане они подобно фразировке музыки, несут на себе функцию кинематографической "пунктуации". Это прием отделения разных акустических явлений друг от друга, что создает пластичность и цельность звуковому ряду.

Не менее существенна роль музыки в контексте анимационного фильма. Музыка в мультипликации, безусловно, основной элемент звукового ряда, и несет огромную драматургическую и стилеобразующую нагрузку с широкими образно-функциональными возможностями. Это единственный реальный элемент, который оживляет визуальный ряд. «Только одна музыка происходит из реального мира и в известной мере способствует «более реальному

воплощению» изображения» [2, с. 399]. Сочетание музыки с речью и шумами позволяет добиться максимальной выразительности визуального ряда.

Современная анимация находится в постоянном поиске новых выразительных средств взаимодействия звука и изображения. Особенно это ярко проявляется при создании художественного образа. Так, в стадии эксперимента находятся необычные формы синтеза, такие как сочетание немого кино и «живой музыки», в области светомузыки и цветомузыки, музыкальной графики и др. Продолжаются попытки перевода музыкального материала в визуальный ряд.

Изучение вопросов взаимодействия музыки и изображения в анимационном кино актуально не только для дальнейшего развития искусства анимации, но и для музыки, кинематографа, изобразительных искусств, составляющих ее образ. Современная анимация использует самые различные уникальные приемы и средства выразительных возможностей каждого из названных искусств. Проблема заключается в определении специфики и образных возможностей мультипликации во взаимосвязи ее выразительных компонентов.

В практике анимационного кино существует два основных типа взаимодействия звукового и изобразительного рядов, каждый из которых имеет как общие, так и своеобразные черты развития:

- первый тип взаимосвязи рядов, когда музыка пишется специально или подбирается для определенного мультфильма в соответствии с драматургией и изображением;

- второй тип взаимодействия рядов, когда музыка является основой для создания мультфильма, а изображение строится по принципам ее визуализации.

Основой тесной взаимосвязи звукового и изобразительного рядов является ритм. «Именно ритм - своеобразное чередование длительностей и акцентов - является во многом основой потенциальной «музыкальности» кино. Ритм в кино наиболее динамичен, заложен самой литературной основой фильма, подчеркнуто заострен монтажом, сменой ракурсов и планов» [6, с. 15].

О роли ритма во взаимосвязи музыки и изображения писал немецкий ученый, один из первых теоретиков киноискусства К. Лондон: «Именно музыка дала немому кино его жизнь, душу и значение. Она раскрасила его интимную ткань и сумела вместе с тем придать ему иллюзию телесности; она дала ему ритм, наделила его пластикой, глубиной воздействия, оживила краски» [7].

Таким образом, в анимации важное место занимает темпоритм, который определяется содержанием и образом произведения.

Способность воплощать движение в различных его видах и формах, по нашему мнению, является следствием временной природы музыки и кино. Важной особенностью анимации является искусственное создание движения, возникающего в результате покадрового изображения, что позволяет планировать и реализовывать движение еще до съемки на камеру. Начало и

завершение движения в анимации воспринимается как непрерывный процесс, и это позволяет передавать не только физические движения, но и атмосферу, характеры и душевное состояние персонажа.

Музыкальный образ представляет собой движение интонационное, гармоническое, метроритмическое, динамическое, темповое и т.д. Можно сказать, что это результат непрерывного движения музыкальной мысли, более того, только музыка, по нашему мнению, способна выражать движение чувств наиболее полно и непосредственно.

Ни один из других видов искусства не может передать видимое движение с такой полнотой и неограниченностью, как анимация.

Анимация и музыка немыслимы без движения. Именно эти два явления способны воплощать движение, что их роднит и создает теснейшую связь между ними. «Мы не можем представить себе остановившийся звук, он существует лишь в движении, как и киноизображение; таким образом, звук является неразрывной составной частью и глубоко ограниченным свойством киноизображения (и с научной, и с эстетической точки зрения)» [8].

Музыка и анимация это два ярких вида искусства, для которых характерна эмоциональность, активность, действенность. Эти параметры сближают их и составляют особенности каждого. При этом создание движения в анимации придают существенную эмоциональность как анимации так и музыке. В это состоит особая сила воздействия на зрителей. По сути, такая форма эмоционального движения приближает ее к массовым и интернациональным зрелищным формам.

По мнению культуролога Ю. Лотмана движение во взаимодействии с изображением является одним из важных свойств мультипликации: «Если движение естественно гармонирует с природой «естественной» фотографии, настолько оно противоречит «искусственному» рисованно-живописному изображению... Если движение удваивает иллюзорность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра» [9, с.142].

Из выше сказанного следует, что в создании аудиовизуального анимационного образа большую роль играет движение, которое исходит из характера и функций звукового ряда. Это подтверждает шведский кинорежиссер Ингмар Бергман: «Ни один из видов искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка» [10, с. 98]. Это мнение можно проследить в советской режиссуре. Так, режиссер Никита Михалков считает: «Взаимосвязь кино и музыки вытекает, на мой взгляд, из данности искусства. Лента, состоящая из кадров, имеет ритм, вернее должна его иметь, так же, как должен обладать ритмом и каждый кадр. То же можно сказать и о других составляющих кадра – динамике, темпе. Совершенно очевидно, что кино своими точками соприкасается с музыкой. Это не уровень терминов, это практика» [11, с.5].

Таким образом, можно сделать вывод, что анимационное творчество хорошо подходит для визуализации музыкальных образов, где гармонично

соединяются два художественного ряда – изобразительного и музыкального, порождая новые идеи в известных произведениях. Многочисленные примеры доказывают важность синтеза музыки и анимации, нахождение баланса и гармонии между этими двумя видами искусства. Художественные средства музыки и анимации имеют глубокие взаимосвязи: мелодия родственна светотени в живописи, мажорный и минорный лады в музыке аналогичны краскам в картинах, сочетание цветов и звуков – это и есть гармония в этих искусствах.

Литература

1. Бокшицкая Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. М.: Музыка, 1980. - С. 45 -62.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка. 1970. - 495 с.
3. Мусаева Ф. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: автореф. дис. ... канд. иск. - М., 1984. - 22 с.
4. Петрушанская Е. О проблемах оперы на телевидении // Музыкальный театр: События, проблемы. - М.: Музыка, 1990. С. 121 - 140.
5. Фролов И. О музыкальной драматургии кино // Сов. музыка, 1960, № 9. – С. 114-119.
6. Хангельдиева И.Г. Музыка в синтетических видах искусства. - М., 1987. - 64с.
7. Севастьянова С.С. Время и пространство в экранном музыкальном театре //Философия и культура. 2013. № 2. - С. 197-209.
8. Ivashkin A. Alfred Schnittke. London, 1996.
9. Лотман Ю. О языке мультипликационных фильмов. - В кн.: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Тарту, 1978, вып.10. - с.145.
10. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969. - 246с.
11. Интервью народного артиста Никиты Михалкова «Музыка эпизода» А.Буденному //Советская культура. 1984. № 126. - С. 5.

COVID 19 ПАНДЕМИЯСЫНЫҢ СТРИМИНГТІК ПЛАТФОРМАЛАРҒА ӘСЕРІ

Халиолла Р.Н., 2 курс магистранты, мамандығы «Режиссура»

Қазақ ұлттық өнер университеті

***Ғылыми жетекші – Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨАдоценті,
өнертану (PhD) докторы, кинотанушы Нөгербек Б.Б.***

2020 жылдың басында әлем өз тарихындағы ең үлкен орын алған жағдайлардың бірі – COVID-19 пандемиясына тап болды. Осыған байланысты бүкіл әлем бойынша кинотеатрлардың жабылуына әкеліп соқтырып, адамдардың қозғалысын шектеу бойынша түрлі шаралар қабылданды. Бұл кинодистрибуторлық индустрияға үлкен әсер етті және ағынды

платформалардың танымалдылығының күрт өсуіне әкелді. Бұл мақалада біз пандемияның фильмді таратуға және ағындық платформалардың танымалдылығының артуының жалпы киноиндустриясына әсерін қарастырамыз.

Кино тарату COVID-19 пандемиясынан қатты зардап шеккен салалардың біріне айналды. Көптеген елдердегі жаппай іс-шаралардың шектеулері мен кинотеатрлардың жабылуына байланысты студиялар мен дистрибьюторлар фильмдер шығарудың балама жолдарын іздеуге мәжбүр болды.

Ең танымал әдістердің бірі бейне ағындық платформалар арқылы фильмдерді онлайн шығару болды. Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, Hulu және басқалары сияқты қызметтерді карантин кезінде ойын-сауық іздеген көптеген көрермендер іздеді. Queen Eddy, sua Entertainment компаниясы көптеген кинотеатрлар ағындық платформалармен бәсекелестікке төтеп бере алмайды деген аландаушылықтарын білдіріп: «Бұл біздің сала үшін үлкен мәселе, өйткені адамдар қазір үйден шықпай-ақ фильмдерге қол жеткізе алады және бұл барған сайын танымал бола бастады» - деп мәлімдеді [1].

Тұтастай алғанда, COVID-19 пандемиясы дистрибьюцияға үлкен өзгерістерге әкелді және бұл сала жаңа жағдайларға бейімделуге және көрермендерді тарту үшін жаңа технологияларды қолдануға дайын болуы керек екенін көрсетті. Дегенмен, «...кинотеатрлар жойылмайды, бірақ ол саланың қолданылу айналасы өзгереді» - деп, AMC Entertainment компаниясының бас директоры Адам Арон пандемия нәтижесінде кинотеатрларды таратудағы өзгерістер кинотеатрларды өзгертуі мүмкін болса да, олар мүлдем жойылмайтынын айтты [1].

COVID-19 пандемиясы ағындық платформаларды дамытуда маңызды рөл атқарды. Кинотеатрларға және басқа да ойын-сауық орындарына баруға шектеулер адамдардың үйде көбірек уақыт өткізуге және онлайн форматында ойын-сауық іздеуге әкелді. Бұл ағындық платформаларда фильмдер мен сериал форматында көптеген мазмұнға толы өнімдердің сұранысы артты.

Көптеген кинокомпаниялар, студиялар мен дистрибьюторлар пандемия кезінде өздерінің фильмдері мен сериалдарына қол жетімділікті қамтамасыз ету үшін ағындық платформаларға көшті. Кейбір компаниялар тіпті кинотеатрларды айналып өтіп, өз фильмдерін тікелей ағындық платформаларға шығара бастады.

Нақты цифрларға келсек, 2020 жылы ағындық платформалардағы жазылушылар саны 30% - ға өсті, ал жыл соңына қарай бүкіл әлем бойынша 1 миллиардтан астам жазылушы болды. Сонымен қатар, кинотеатрлар шектеулер мен жабылуларға байланысты күрделі мәселелерге тап болып және олардың көпшілігі банкроттыққа ұшырады. Режиссер Джеймс Кэмерон пандемияның кинотуындының болашағына қалай әсер ететіні туралы өз ойын айтып: «бұл көбірек нұсқалар әкеледі, бірақ сонымен бірге кинотеатрлардың тәуелсіз және бюджеті төмен фильмдерді көрсеткісі келмейтіндігі туралы мәселені одан сайын күшейтуі мүмкін» - деді [2].

Осылайша, пандемия ағынды платформаларды дамытудың және жалпы кинодистрибуцияға әсер етудің катализаторы болды деп айтсақ қателеспейміз.

Кейбір елдерде, әсіресе дамушы елдерде кинотеатрлар әлі де танымал көңіл көтеретін және ойын-сауық орындары болып табылады. Ал дамыған, интернетке қол жетімдігі жоғары елдердегі дистрибьюторлар үшін ағымдық платформалар негізгі табыс көзіне айналып келе жатыр десек қателеспеген боламыз.

Айта кету керек, бұл ұғым COVID-19 пандемиясына байланысты өзгеруде, бұл бүкіл әлемдегі көптеген кинотеатрлардың жабылуына және онлайн форматтағы мазмұнға сұраныстың артуына әкелді. Бұл әлемнің көптеген аймақтарындағы кинотеатрларға қарағанда ағынды платформалар тиімдірек болды. Режиссер Стивен Содерберг ағындық платформалардың кинотаспаның ландшафтын қалай өзгерткені туралы өз пікірінде: «олар [ағындық платформалар] өте маңызды ойыншыларға айналды және бұл адамдар енді тек кинотеатрларда фильмдер шығады деп күтпеуге әкелді» - деді[3].

Мысалы, 2021 жылы Warner Bros кинокомпаниясының барлық фильмдері бір уақытта кинотеатрларда және HBO Max ағындық платформасында шығатынын хабарлады. Бұл салада үлкен реакция тудырды, өйткені көптеген кинотеатрлар бұл тәсіл кинотеатрларға зиян тигізуі мүмкін деп санады. Алайда, Warner Bros. бұл тәсіл оның өнімін жақсырақ монетизациялауға және үйде фильмдер көруді қалайтын көрермендердің қажеттіліктерін қанағаттандыруға мүмкіндік береді деп мәлімдеді.

Қазір Netflix теледидарлар, смартфондар, планшеттер, ноутбуктер және ойын консольдері сияқты әртүрлі құрылғыларда көруге болатын фильмдердің, телехикаялардың, деректі фильмдер мен шоулардың үлкен кітапханасына айналды десек болады. Netflix сонымен қатар халықаралық кинофестивальдерде өте танымал және көптеген марапаттарға ие болған өз фильмдері мен сериалдарын ұсынатын танымал платформа. «Қара пантера» фильмінің режиссері және продюсері Райан Куглер осы орайда мынадай пікірді ұсынады: «Стримингтік компаниялар өте танымал болып келеді және бұл үрдіс өз кезегінде көрерменнің әр түрлі талғамға байланысты тұтынатын өнімінің жан-жақтылығын арттырады» - дейді [4]. Расымен бұл пікірмен келіспеу мүмкін емес. Netflix стримингтік компаниясы дәл осы бағытта өнімді де табысты жұмыстарын арттырып келеді.

Netflix-ке жазылу құны таңдалған деректер жоспарына және пайдаланушы орналасқан елге байланысты. Жалпы, жазылым бағасы айына 7 доллардан 18 долларға дейін өзгереді. Netflix-тің 190-нан астам елде 200 миллионнан астам жазылушысы бар, бұл оны әлемдегі ең танымал фильмдер мен телехикаялар қызметтерінің біріне айналдырады.

2021 жылы Netflix жазылушыларының саны бүкіл әлем бойынша 214 миллионға жетті. 2020 жылы компания 25 миллиард доллар табыс тапты, бұл

2019 жылмен салыстырғанда 24% - ға өсті. Осы кезеңде Netflix-тің кірісі 2,7 миллиард долларды құрады. 2021 жылы Netflix мазмұнды өндіруге шамамен 17 миллиард доллар жұмсады.

Netflix-те оны дәстүрлі теледидар платформаларынан және фильмдерді таратудан ерекшелендіретін бірнеше мүмкіндіктер бар:

Сұраныс бойынша ағын: дәстүрлі теледидар немесе кино арналарынан айырмашылығы, Netflix пайдаланушыларға өнімді қалаған кезде көруге мүмкіндік береді. Бұл шоуларды немесе фильмдерді өз қарқынымен көргісі келетін пайдаланушылар үшін трансляцияны өткізіп жіберу немесе эфирге шығу туралы алаңдамай-ақ ыңғайлы етеді.

Түпнұсқа мазмұн: Netflix өзінің түпнұсқа мазмұнын, соның ішінде бейтаныс заттар мен танымал шоуларды шығарумен танымал. Бұл платформаға тек Netflix-тен табуға болатын эксклюзивті мазмұнға ие болуға мүмкіндік береді, бұл көрермендерді қатты қызықтыруы мүмкін.

Бірнеше құрылғылардан ағынмен жіберу: Netflix-ке смартфондар, планшеттер, смарт теледидарлар және ойын консольдері сияқты әртүрлі құрылғыларда қол жеткізуге болады. Бұл пайдаланушыларға мазмұнды бірнеше құрылғыларда көруге мүмкіндік береді, бұл әрқашан жолда жүрген адамдарға ыңғайлы болуы мүмкін.

Amazon-әлемдегі ең ірі компаниялардың бірі, оның негізгі қызметі электрондық коммерция және бұлтты технологиялар болып табылады. Алайда, 2011 жылы Amazon өзінің Prime Video ағындық платформасын іске қосты, онда бейне форматында көруге болатын мазмұн бар.

Төменде Amazon және оның ағындық платформасы туралы кейбір фактілер мен сандар берілген:

Amazon 1994 жылы құрылған және қазіргі уақытта нарықтық капиталдандыру бойынша әлемдегі ең ірі компаниялардың бірі болып табылады. Amazon Prime Video ағындық платформасы 2011 жылы іске қосылды және қазіргі уақытта 240-тан астам елде қол жетімді. 2022 жылғы мәліметтерге сәйкес, Amazon Prime жазылушыларының саны 200 миллионнан асады. 2021 жылы Amazon өзінің ағындық платформасы үшін мазмұнға 11 миллиард доллардан астам қаражат жұмсады. Amazon Prime Video «Миссис Мейзель», «Бейтаныс заттар», «Одиссея», «Джек Райан» және т.б. сияқты өзіндік сериялары мен фильмдерін шығарады. Amazon Prime Video сонымен қатар басқа студиялар мен мазмұн өндірушілерінен фильмдер мен телешоуларды жалға алу және сатып алу мүмкіндігін ұсынады.

HBO Max ай сайынғы жазылымды, сондай-ақ сәл арзанырақ жарнамалық жоспарды ұсынады. 2023 жылдың наурызындағы жағдай бойынша HBO Max-тың бүкіл әлем бойынша 70 миллионнан астам жазылушысы бар.

Disney+ - бұл 2019 жылдың қарашасында іске қосылған Walt Disney компаниясының ағындық платформасы. Ол Disney, Pixar, Marvel, Star Wars және National Geographic-тен көптеген мазмұнға, соның ішінде фильмдерге, телехикаяларға және басқа да кадрларға қол жеткізуді ұсынады.

Іске қосылғаннан кейінгі бірінші жылы, Disney+ бүкіл әлем бойынша 73 миллионнан астам ізбасарларын жинады, бұл компания үшін үлкен жетістік болды. Сонымен қатар, 2020 жылы кинотеатрлар COVID-19 пандемиясына байланысты жабылған кезде, Дисней платформада жаңа фильмдер шығара бастады, бұл оған одан да көп пайдаланушыларды тартуға мүмкіндік берді.

Disney+ сонымен қатар «The Mandalorian» және «WandaVision» сериялары сияқты осы платформада ғана қолжетімді эксклюзивті мазмұнға ие. Ол сондай-ақ пайдаланушыларға офлайн көру үшін мазмұнды жүктеп алуға мүмкіндік береді, сонымен қатар ата-ана бақылауының профильдерін ұсынады. Есептерге сәйкес, 2022 жылы Disney+ пайдаланушыларының саны 175 миллионға жетеді, бұл оның ағындық қызметтер нарығындағы маңыздылығын нығайтуды жалғастыруда.

Сонымен қатар, кинодистрибьютерлер мен кинотеатрлар пандемиядан туындаған жаңа жағдайларға бейімделу жолдарын іздей бастағанын атап өткен жөн. Мысалы, кейбір кинотеатрлар көрермендер көліктерінен үлкен экрандарда фильмдер көре алатын автотұрақтарда фильмдерді жалға беруді ұсына бастады. Сондай-ақ, кинодистрибьютерлер фильмдердің премьералары мен сатылымдары үшін онлайн-платформаларды, соның ішінде ағындық қызметтерді белсенді қолдана бастады. Танымал режиссер Стивен Содерберг дәл осы жағдайға байланысты: «Бұл үрдіс контенттің әр түрлі әмбебаптығы мен үлкен студияларға арқа сүйеу секілді қалыптасқан дәстүр үшін қауіпті» - деп айтады [5]. Бұл пікірдің анық болуы үшін әлі де уақыт қажет екенін ұмытпағанымыз жөн.

Екінші жағынан, ағындық қызметтердің танымалдылығының артуы кинотеатрлар мен кино дистрибьюторларға, әсіресе тұрғындардың жоғары жылдамдықты интернет пен заманауи технологияға қол жетімділігі шектеулі шағын қалалар мен аймақтарға теріс әсер етуі мүмкін деген алаңдаушылық бар. Ағындық қызметтер кино түсіру кинотеатрлар үшін емес, онлайн платформалар үшін мазмұнды құруға бағытталуы мүмкін, бұл фильмдер мен драмалық сериалдардың сапасының өзгеруіне әкеледі. Осылайша, пандемия жағдайы кино медиа саласына түпкілікті өзгерістер мен жаңа жүйелерді қалыптастыратын кезеңді ашып берді. Стримингтік платформалар бұл жағдайды сәтті пайдаланып, танымалдылығын арттырып келеді деп ауыз толтырып айта аламыз.

Әдебиет

1. «АМС бас директоры кинотеатрлар Netflix және басқа ағындық қызметтердің бәсекелестігіне тап болады». Электронды ресурс: <https://www.cnbc.com/2018/05/22/amc-ceo-movie-theaters-are-facing-competition-from-netflix-other-streaming-services.html>

2. Джеймс Кэмерон кинотеатрлар пандемиядан аман қалады. The Hollywood Reporter журналы. Электронды ресурс:

<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/james-cameron-says-movie-theaters-will-survive-pandemic-it-just-may-take-a-long-time-4072915/>

3. Стивен Содерберг ойын-сауық индустриясының жоғары жылдамдықты болашағы туралы. The Hollywood Reporter журналы. Электронды ресурсы: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/steven-soderbergh-high-speed-future-entertainment-industry-1272222/>

4. "Ryan Coogler on 'Black Panther' and the Heartbreaking Story That Almost Prevented Him From Directing Marvel's Hit" в The Hollywood Reporter. Электронды ресурсы: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/ryan-coogler-black-panther-heartbreaking-story-almost-prevented-him-directing-marvels-hit-1084913/>

5. "Soderbergh: Theatrical vs. Streaming 'Is Just a Giant Game of Chicken'" в IndieWire: <https://www.indiewire.com/2019/02/steven-soderbergh-streaming-movie-theaters-1202041566/>

О СУДЬБЕ, ТВОРЧЕСТВЕ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕПРЕССИРОВАННЫХ МУЗЫКАНТОВ В КАЗАХСТАНЕ

Құнанбаев Е. Қ., магистрант 2 курса

специальности «Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

КазНУИ Курмангалиева М.С.

Казахстан имеет долгую и сложную историю, которая включает в себя и трагические страницы депортации миллионов людей во время сталинских политических репрессий. Известно, что в этот период многие деятели культуры, музыканты и инструменталисты были отправлены в Казахстан в рамках политики принудительного переселения Советского Союза. В данной статье будет рассмотрено, почему Казахстан стал местом депортации жертв сталинских политических репрессий и как это повлияло на культуру страны. Также будет затронут вопрос вклада депортированных деятелей культуры в развитие казахской музыки и культуры в целом.

Депортация людей из Украины и России в Казахстан началась в 1930-х годах. Первоначально Казахстан планировалось использовать в качестве перевалочного пункта для депортации людей из других республик, но к 1950-м годам примерно 10% населения составляли депортированные. Считается, что эта цифра начала серьезно расти после смерти Сталина, поскольку проблемных членов или целые семьи обычно отправляли в Казахстан, чтобы держать их подальше от глаз всевездесущих силовых органов СССР.

Начиная с 1937 года, Сталин проводил планомерную политику переселения этнических немцев. С начала Второй мировой войны немцы

повсюду в СССР стали изгоями. Многие были объявлены шпионами и отправлены в ГУЛАГ. К концу 1941 г. внутри страны было переселено около 800 тыс. этнических немцев, а за время войны эта цифра достигла более миллиона человек. Их депортировали в Сибирь, на Урал, на Алтай, а почти полмиллиона немцев оказались в Казахстане.

Казахстан стал местом, где жертвы сталинских репрессий могли прожить свою жизнь в относительном мире и безопасности, вдали от гнетущей атмосферы сталинской России. Однако они по-прежнему сталкивались с дискриминацией и преследованием из-за своего статуса политических заключенных или ссыльных.

Рассказывая обо всех этих тяжелых временах хотелось бы рассказать о жизни человека, пережившего все эти невзгоды, о том, кто был депортирован на наши земли не по своей воле, но вскоре назвавшим Казахстан своей «Второй родиной» - о жизни **Романа Александровича Мазанова**. Родился он в 1905 году в Пятигорске, окончил в Ростове-на-Дону консерваторию по классу виолончели. До начала Великой Отечественной войны работал в симфоническом оркестре Таганрога, а также педагогом в музыкальной школе имени Гнесина по классу виолончели в Ростове-на-Дону, затем в симфоническом оркестре в Москве. Вернулся на Дон – трудился в областном драматическом театре, музыкальной школе и училище.

Война застала его в Таганроге. Попал в оккупацию, был насильственно, как он писал в автобиографии, вывезен фашистскими властями на Украину в Херсон, где работал в театре эстрады в качестве дирижера. В 1944 году Роман Александрович Мазанов бежал из театра, перешел линию фронта, был зачислен стрелком в 36-ю Гвардейскую дивизию. За отвагу в боях с фашистами награжден четырьмя медалями. После Великой Победы возвратился домой на Дон, опять работал преподавателем в музыкальной школе в Ростове-на-Дону.

В 1947 году Р.А.Мазанова арестовали за то, что находился на территории, оккупированной фашистами, и приговорили к восьми годам исправительных трудовых лагерей. Так он попал в **Карлаг**. Только в конце 1954 года, после смерти Сталина, он был освобожден и оставлен на местожительство в ссылке в Караганде. Его направили сначала на работу в областную филармонию виолончелистом, а через год Роман Александрович стал преподавать в областной музыкальной школе.

Он был превосходным музыкантом. Прекрасно играл на виолончели, хорошо знал казахский язык, музыку казахов, их обычаи и нравы. Его игра привлекала слушателей неподдельным обаянием, искренностью исполнения, профессионализмом. Этому Роман Александрович учил и своих учеников. Потому они никогда не забывали его, после окончания музыкальной школы присылали ему открытки, письма, телеграммы, поздравляли с днем рождения.

Роман Александрович дружил со многими выдающимися людьми. В своей автобиографии он пишет, что «по выходе из Карлага» был направлен в областную филармонию, работал виолончелистом в эстрадном оркестре до 8

июля 1955 года. Этим оркестром в то время руководил известный композитор Александр Варламов. Работать с ним было одно удовольствие, ибо Варламов жил по пословицам: «Покоряй сердца людей музыкой, а не страхом», «Где любовь, там и Бог».

Действительно, они создали первый джазовый оркестр в Казахстане, который играет до сих пор в карагандинском цирке. Так что у Варламова и Мазанова есть последователи. Довольно часто они встречались и в стенах областной музыкальной школы. Варламов тоже преподавал там. Он вел такие предметы как гармония, сольфеджио, даже музыкальную литературу. Уезжая в 1956 году в Москву, он звал с собой Мазанова. Но тот отказался:

– «Я чувствую, что нужен Караганде. Оттерпимся и тоже известными станем. А если и нет, то в учениках возродимся...» [1].

Мазанов остался в Караганде еще и потому, что в то послевоенное время в областной музыкальной школе очень ценились нравственные основы в преподавателях, правила и убеждения, по которым они помогали друг другу. Атмосфера была благожелательная, творческая, спокойная. Преподавали в школе, в основном, такие же, как Мазанов, бывшие репрессированные, ни за что осужденные. Они поддерживали друг друга, ибо это вошло в их плоть и кровь еще в лагерной жизни.

Как бы одним творческим обручем он был связан с преподавателем, немецким музыкантом Александром Осиповичем Кнаубом, который был выслан в годы Великой Отечественной войны в Центральный Казахстан. Александр Осипович стал одним из создателей фортепианной школы в Караганде. Он любил играть произведения Бетховена, Шопена. Рахманинова. Во время его концертов зал всегда был переполнен.

Тепло вспоминал Мазанов и Владимира Яковлевича Кратца, ведущего педагога музыкально-теоретических дисциплин. Его уроки всегда проходили интересно, живо. Он не терпел неаккуратности и сильно огорчался, когда ученики приносили грязно написанные работы по сольфеджио... А Элла Рихардовна Майер, Вальтер Давыдович Роот? Очаровательная Евгения Петровна Вильман? Она училась в Москве, дружила с композитором Я.А.Столяром, который прославился музыкой к кинофильму «Путевка в жизнь». Но окончить Московскую консерваторию Вильман не удалось: началась война, и она оказалась в трудармии в Караганде, работала истопником, жила в грязных бараках, пока ее не пригласили работать в музыкальную школу. Не забыть имя Тамары Спиридоновны Шейнех, певицы, получившей прекрасное музыкальное образование в московской консерватории. Она пела в оперных спектаклях, на концертах с выдающимся С.Я.Лемешевым. На выпускном балу была представлена самому Федору Ивановичу Шаляпину... В годы войны этапом отправлена в Осакаровку, работала скотницей, затем посудомойкой. Поистине, пути господни неисповедимы. Но Тамара Спиридоновна выдержала все горькие испытания,

выпавшие на ее долю, и после войны преподавала в музыкальной школе, воспитала многих прекрасных певцов с отличным вокалом.

Довольно часто бывал Мазанов в гостях у семьи педагога, дирижера, композитора Рудольфа Германовича Рихтера. Этот удивительно чистой души человек тоже безвинно пострадал в годы Великой Отечественной войны. Он работал преподавателем музыки в Москве после окончания Саратовской консерватории. Его учителями были довольно известные музыканты – профессор музыкальной теории, композитор Г.Э.Конюс, профессор, польский пианист И.Сливинский, выдающийся советский пианист и педагог Г.Нейгауз. 12 сентября 1941 года в связи с эвакуацией Рихтера уволили с работы (так записали в трудовой книжке), выслали в далекий Казахстан. Его жена Анна Филаретовна Репина, русская, могла бы развестись с ним и остаться в Москве, но она предпочла судьбу «декабристки» и последовала за Рудольфом Рихтером. Она всегда старалась подбодрить его. Даже в товарном вагоне, где все эвакуируемые немцы ехали вповалку, болели и умирали, она говорила Рихтеру: «Не надо падать духом. Все имеет свой конец, и почему обязательно плохой? Будем ждать лучшего»

Их выбросили в степь близ Осакаровки, поселили в землянке. К зиме Рихтер нашел работу – заведующим клубом колхоза «Эдази» села Покорное. Ему стали выдавать продукты, зимние вещи. Однажды Рудольф Германович пришел домой с мешком за плечами, в нем лежали детали старого кем-то выброшенного пианино. Своими руками он собрал инструмент, и в доме зазвучала музыка. С 1942 по 1948 годы Р.Г.Рихтер работал в областном отделе искусств, в Доме железнодорожников, в казахском областном музыкальном драматическом театре. Сочинял музыку к спектаклям, собирал народные песни, кюи, обрабатывал их, писал песни на стихи местных поэтов. С 1948 года преподавал в областной музыкальной школе.

Мазанову нравилось бывать в семье Рихтера. Она была гостеприимна, особенно пришились ему по вкусу блинчики Анны Филаретовны Репиной. Но больше всего он любил, когда за старое пианино садился Рудольф Германович и начинал играть мелодии фронтовых песен.

Дружеские узы соединяли Романа Александровича с Андреем Генриховичем Шварцом, Отто Оттовичем Узингом и другими бывшими ссыльными, узниками сталинских лагерей.

Отто Оттович точно так же, как Мазанов, прекрасно играл на виолончели. Его первым учителем был Б.А.Фейт, концертмейстер в оркестре графа Ф. Шереметьева. В консерватории Узинг учился у профессора А.Я. Штриммера.

В 1941 году НКВД насильно отправило Отто в село Сенокосное Тельманского района бывшего. Талантливый музыкант вынужден был зарабатывать себе на хлеб в качестве разнорабочего совхоза. Он пас быков, собирал сено с полей, возил уголь. В 1942 году его направили в Севураллаг на добычу торфа и угля. Лишь в 1950 году он вернулся в Караганду в ссылку, стал преподавать в музыкальной школе. Среди его многочисленных учеников

немало славных имен музыкантов. Многие, например, знают Фуата Мансурова, дирижера Большого театра в Москве.

Довольно часто встречался Мазанов с композитором, концертмейстером Андреем Генриховичем Шварцом. В карагандинском спецархиве при Генеральной прокуратуре мне разыскали карточку высокоинтеллектуального узника под номером 2356. Он родился в 1895 году. Проживал в Ленинграде по улице Восстания, дом 47, квартира 2. 7 января 1938 года его арестовали как СОЭ (социально-опасный элемент), отправили в ссылку в начале во Фрунзе, Джамбул, а затем перевели в Караганду. Он был освобожден только после кончины Сталина – 24 июня 1954 года.

Конечно, Мазанов и его коллеги радовались, когда началась атака на «культ личности». Ведь надежды питают не только юношей. После двадцатого съезда партии начались процессы реабилитации. Мазанов получает разрешение вернуться на родину.

Где-то в 1956 году Мазанову приходит письмо из Ростова-на-Дону из детской музыкальной школы имени М.Ф. Гнесина, где он до Великой Отечественной войны проработал целых десять лет (с 1931 по 1941). Директор музыкальной школы Булавский, памятуя высокие педагогические способности Романа Александровича, предложил ему вернуться в родные края, чтобы преподавать в этом учебном заведении.

«Письмо из родных мест. Столько лет прошло, а каждый раз волнуется сердце, будто вчера покинул отчий край. Отец в Ростове-на-Дону ходил в музыкальную школу, уговорил директора выслать ему приглашение на работу... Не поздновато ли? В Караганде он нашел свою настоящую любовь – Ирину, в которой души не чаял. И хотя у нее уже было двое детей – дочь Ириза и сын Виктор, он женился на ней. А вскоре Ирина Петровна родила ему Машеньку, прелестное создание, о котором он мечтал всю жизнь. И, наверное, в 1956 году, когда родилась его дочь, в Большой Михайловке, где они жили по улице Нижней, дом 1/9, его счастливей не было. И он опять отказался уезжать из Караганды, ему хорошо было с детьми, своей семьей, обаятельной принцессой Машенькой, он был на седьмом небе от счастья» [1]

На работе Мазанова уважали и ценили. Директор музыкальной школы Базылхан Ибраевич Жолымбетов, тоже фронтовик (играл в военном оркестре), видел в таких, как Мазанов, надежных помощников в воспитании одаренных детей. В те годы в шахтерском городе не хватало профессиональных музыкальных кадров, и тем более к Роману Александровичу относились тепло и признательно, не единожды отмечали его труд почетными грамотами разных рангов.

Да, немало выдающихся музыкантов вырастил Р.А. Мазанов. Среди них – знаменитые сестры Накипбековы – Эльвира, Элеонора и Альфия. Именно у него появилась отличная идея – создать музыкальное трио. И педагог попал, как говорится, в самое «яблочко» – творческое сотрудничество сестер сразу обратило на себя внимание широкой музыкальной общественности, их имена

стали известны не только в Казахстане, но и за рубежом. Для исполнительского стиля Накипбековых характерны масштабность игры, богатство творческой фантазии, художественная целеустремленность, техническое совершенство. В их исполнении неоднократно звучали произведения Шуберта, Сен-Санса, Дебюсси, Равеля, Тулебаева, Машковского.

Потомки многих деятелей культуры, продолжают жить в Казахстане и помнят своих предков, которые стали жертвами сталинских репрессий. Казахстан стал для них новым домом, а долг благодарных учеников и исследователей музыкальной истории Казахстана – сохранить все имена сталинских политических репрессий, ведь ещё много исторических фактов о которых история еще умалчивает.

Литература

1. "В долине слез. О великих узниках Карлага". Москва, 2017. В.М. Могильницкий. ISBN (EAN):9785906857644
2. Сталинские репрессии | ГУЛАГ | Как всё было
<https://www.youtube.com/watch?v=ldspRKggR7w>
3. Что стояло за массовыми репрессиями 1937 г. Сталин, Берия, Гулаг и "десятки миллионов, расстрелянных"
https://www.youtube.com/watch?v=W3Vikf_bQzQ

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ- ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ІЗДЕНУШІЛІК ҚЫЗМЕТІНДЕ ЦИФРЛЫҚ ТАСЫМАЛДАУШЫ ҚОЛДАНЫЛУЫ

***Жауарова А.О. , 1 курс магистранты,
мамандығы «Музыкалық білім және педагогика»,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – педагогикалық ғылым кандидаты,
профессор ҚазҰӨУ Хусаинова Г.А.***

Қоғам дамуының қазіргі кезеңінде, музыкалық-білім беру жүйесіндегі негізгі басымдықтардың өзгеруі орын алған кезде, өзінің педагогикалық-ізденушілік қызметін дербес, цифрлық бағдарлау негізінде ұйымдастыруға бейім құзыретті музыка мұғалімдеріне қажеттілік туындайды.

Мұғалім ең алдымен зерттеуші әрі ізденуші. Сол себепті, өзінің алдына қойған педагогикалық мақсаттарын жүзеге асыру үшін, заманауи цифрлық тасымалдаушылардың қызметін жан-жақты пайдалана білуі қажет. Өйткені ол барлық жерде қолдануға ыңғайлы.

Жалпы, білім беру жүйесі қоғамның сұраныстарына жауап бере отырып, үнемі жетілдіріліп отырады. Білім беруді модернизациялау аясында музыкалық білім де дамып, өзінің пәндік саласын оқытудың ерекшелігін сақтайды. Қазіргі

уақытта онда елеулі өзгерістер орын алуда: оқытудың ажырамас құрамдас бөлігі АКТ, оның ішінде музыкалық-компьютерлік, дамытушы оқу ортасының моделінің өзегі музыканы оқытудың инновациялық-педагогикалық жүйелері болып табылады. Ақпараттық-коммуникациялық цифрлық платформалар білім беру процесінің әртүрлі бағыттарымен байланысуға қабілетті әмбебап ақпараттық жүйе ретінде қарастырылады. Сонымен қатар, болашақ музыка мұғалімінің педагогикалық ізденушілік қызметін ұйымдастырудың танымды құралы [5].

Барлық педагогикалық қызметтің түп негізі «ізденушілік». Тіпті, ғалым В. С. Ротенбергтің зерттеуі организмнің әртүрлі сыртқы әсерлерге төзімділігін анықтайтын мінез-құлықтың негізгі құрамдас бөлігі іздеу белсенділігі, іздеу қызметі екенін көрсетті [6]. Ал педагогикалық ізденушілік дегеніміз – бұл педагогтің оқу іс-әрекетінде, күнделікті өмірде, әлемді тануда туындайтын танымдық мақсат-міндеттерін шешуге бағытталған жұмысы. Демек, қоғамдағы өзгерістерді, тұтынушылар қажеттілігін (оқушылар мен ата-аналар, қоғам мүшелері) есепке ала отырып, өзінің қызметін ұйымдастырудың жаңа бағыттарын, дағдыларын, әдістерін табудың жолы «педагогикалық ізденушілікке» саяды [1].

Цифрлық компьютерлік технологиялардың педагог қызметіндегі атқаратын рөлі. Кейінгі музыкалық педагогика кең соңғы ширек ғасырдағы ғылым мен техниканың жетістіктеріне негізделген инновациялық жұмыстың дәстүрлі түрлерін синтездеуге мүмкіндік беретін музыкалық-компьютерлік технологияларды енгізуде. Бұл әрине педагог-музыканттың жұмысын әлдеқайда жеңілдетті. Қазіргі цифрлы заманда жалпы білім беретін мектеп оқушылары электронды түрдегі қызықты, жылдам ойға қонымды ақпарат көздерін тұтынуды жөн көреді. Сол себепті, болашақ музыка мұғалімі келешекте жұмысының танымды, табысты жүзеге асыруы үшін, әртүрлі цифрлық бағдарлама мен ресурс көздерін жетік пайдалана білуі қажет. Ең бастысы, сол цифрлы құрадардың көмегімен оқушылардың бойында эмоция қалыптастырып, музыкалық қызметпен айналысуға деген құштарлығын ояту болып табылады [2, б.168].

Орта мектеп оқушылары үшін компьютерлік технологиялар қиындықтарды жеңуге көмектеседі артық энергия, қажырлы күту жағдайларын болдырмау. Музыка мұғаліміне цифрлық платформаларды қолдана отырып сабаққа мұқият дайындалуы, сабақты жоспарлы түрде мүмкіндігінше көп балаларды белсенді жұмысқа тартуға мүмкіндік береді. Ақпараттық-коммуникациялық технологиялар музыкалық технологиялардың үлкен көлеміне жүгінуге мүмкіндік береді музыканы тыңдауға арналған шығармалар, көбінесе әртүрлі әлеммен байланысты адамның сезімдері. Жасөспірімдердің қызығушылықтары кіші жастағы балалар үшін де маңызды, өйткені тек қызығушылықтың әсерінен музыкалық байқау, интеллектуалды белсенділік дамиды, қиял, қабылдау жұмысы күшейеді, ерікті зейін мен зейіннің музыкаға деген бөлінілушілігі күшейеді [3,б.3].

Демек, болашақ музыка мұғалімі жоғарыда аталып өткен міндеттерді ескере отырып, өзінің музыкалық-педагогикалық ізденушілік қызметін, жан-жақты, барлық технология ресурстарын, платформаларын еркін қолдана отырып орындай алады. Ал бұл өз кезегінде педагогтің өз жұмысына терең түрде талдау жасап, өзіндік тиімділігін белсенді арттыруға септігін тигізеді.

Музыка мұғалімінің педагогикалық-ізденушілік жұмысын тез әрі жеңіл ұйымдастыруға септігін тигізетін, смартфон мен компьютерге арналған бірнеше ыңғайлы платформалар қатары бар. Бұл платформаларды қолданған музыка мұғалімінің цифрлы шығармашылықтың жаңа үлгілерін тез әрі көп күш жұмсамай жасайтын болады. Әрі жаңа деңгейлік тапсырмалар, ойындар, заманауи үлгіде музыканы жасай отырып, оқушылардың талғамымен үйлесетін жаңа музыка бағыттарын ойлап табады (Кесте1).

Кесте 1.

Платформа атауы	Атқаратын қызметі	Платформаға өту сілтемесі
Online test pad	Педагог пен оқушы арасындағы кері байланыс орнатушы. Бұл платформаның ерекшелігі барлық пәндер бойынша дайын танымды тапсырмалар жинақталған. Тіркелуден өткеннен кейін тапсырмаларды жүктеп алуға болады.	https://onlinetestpad.com/
Kahoot	Мектеп және оқу орындары арасында қолданылатын ойын түрі. Оқушыларға тест түрінде сабақты қорытындылауға таптырмас платформа. Олар сұрақтарға жауап беру арқылы ұпайлар жинап отырады. Және бұл ойын форматындағы тапсырмалар онлайн өтеді.	https://kahoot.com/home/
Canva	Сабақ тақырыбы бойынша қажетті видео-презентация, афиша, шақыру билетін, дайын дизайнерды қолдана отырып, бейнероликтер жасауда мұғалімдер мен оқушылар үшін өте ыңғайлы платформа.	https://www.canva.com/ru_ru/
Socrative	Сабақта танысқан композитор немесе тыңдалған шығарма бойынша электронды дискуссия жүргізуде таптырмас платформа. Тапсырма барысы дұрыс, не бұрыс секілді сұрақ – жауап ретінде жүргізіледі.	http://www.socrative.com/
	бұл мұғалім-музыканттар үшін арнайы	

.	<i>Tobora</i>	әзірленген оқушылардың үй жұмысын ұйымдастыруға арналған ең жақсы білім беру платформаларының бірі. Ол мүмкіндік береді: - тапсырмаларды орнату және әзірлеу (әр түрлі күрделілік пен формада, оларға бейне, аудио, ноталарға пайдалы сілтемелер, орындау және т. б.); - сабақ кестесін орнатыңыз, олардың жүйелілігі мен ұзақтығын қадағалаңыз; - кіріктірілген рейтингтік жүйенің көмегімен оқушыларды сабаққа ынталандыру; тіпті оқушылар арасында конкурстар құрыңыз.	https://ru.tonara.com /
.	<i>Miro</i>	Miro көмегімен сіз: - материалды түсіндіре отырып, нота мәтінін жазыңыз немесе, мысалы, оқушылардан жетіспейтін ноталарды қосуды сұрай отырып, аккордтар құрасыз; - компьютерден немесе бейнеден суретті немесе презентацияны көрсету: мысалы, композитордың өмірі туралы фильм немесе музыкалық шығарма; - тапсырмаға жауап ретінде үй тапсырмасының фотосуреті немесе интернеттегі сурет сияқты материалды тіркей аласыз; - кестелер мен диаграммалар жасау; - барлық материалдарды тақтаның айналасында еркін жылжытып, экранның әр аймағын үлкейтіп көре алу.	https://miro.com/
.	<i>Groovepad</i>	Қосымшаның көмегімен сіз нағыз диджейге айнала аласыз. Сіз нағыз өнер туындысын жасай аласыз. Пайдаланушыға стильдерді араластыруға, әуендерді ойлап табуға, олардың дыбысын ерекше бағытқа бағыттауға мүмкіндік беріледі. Біртіндеп бағдарлама өз дағдыларын жетілдіруге үйретеді. Егер сіз компьютерде тегін Groovepad бағдарламасын жүктеп алсаңыз, кәсіби	https://rusgamelife./groovepad/

Атақты американдық актриса Мэри Лу Кук бір сөзінде, «Шығармашылық – бұл өнертабыс, эксперимент, өсу, тәуекел, ережелерді бұзу, қателіктер жіберу және ләззат алу» - деп атап өткен болатын. Бұл ойдан шығатын түйін, болашақ музыка маманы, мұғалім өзінің ізденушілік қызметін жүргізу барысында, қателесуден, тәжірибе жасаудан жасқанбауы керек. Себебі, жеңістің кілті қателесіп барып, нәтижеге жетуде. Ізденістің нәтижесі, жаңа нәрсені игеріп, қолданыста жүзеге асыруда болып табылады [4].

Бұдан шығатын қорытынды, жаңа компьютерлік ақпараттық музыкаға жүгіну мұғалім қызметінің жаңа бағыттарының бірі. Олардың оқу-тәрбие процесіне енгізілуі мұғалімнің алдында жаңа мүмкіндіктер ашады музыкалық-педагогикалық жетістіктерді ескере отырып, заманауи білім беру технологияларын меңгер музыка мұғалімі үшін тәжірибе көзі. ақпараттандыру процестері қазіргі педагог музыканттың кәсіби қызметінің ортасын өзгертеді, студенттердің-болашақ педагогтардың жаңа білім беру құзыреттерін қалыптастырады білім беру процесіне заманауи музыкалық-компьютерлік технологияларды енгізу.

Әдебиет

1. Минуллина Р. Ф. Организация поисковой деятельности дошкольников / Р. Ф. Минуллина, Р. В. Рыжманова. — Текст : непосредственный // Образование и воспитание. — 2020. — № 1 (27). — С. 11-12.
2. Беличенко В.В., Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики №2 (78). – СПб, 2012 – С. 168-169.
3. Красильников И.М. Музыкально-компьютерные технологии и качество творческой деятельности школьников / И.М. Красильников // Музыка в школе. – 2010. – №4. – С. 3-11.
- 4.<https://vc.ru/flood/501596-tvorcheskoe-razvitie-rebenka-v-chem-polza-i-kak-im-zainteresovat>
- 5.<https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2015/10/17/ikt-v-rabote-uchitelya-muzyki>
- 6.<https://olegchagin.livejournal.com/2941376.html>

БАЛАЛАР МУЗЫКА МЕКТЕБІ РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ФЛЕЙТАҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫ

*Сагадат Ә.Ж., 2 курс магистранты,
мамандығы «Аспаптық орындаушылық», ҚазҰӨУ
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор
Альпеисова Г.Т.*

Қосымша білім беретін мектептен тыс ұйым – балаларға балалар мен жасөспірімдер шығармашылығын, мәдениет және өнер саласындағы

қызығушылықтарын дамытуға бағытталған қосымша білімнің білім беру бағдарламаларын іске асыратын оқу-тәрбие ұйымы. Қосымша білім беру – білім алушылардың, тәрбиеленушілер мен мамандардың жан-жақты қажеттіліктерін қанағаттандыру мақсатында жүзеге асырылатын тәрбиелеу, оқыту процесі болып табылады.

Қосымша білім туралы Қазақстан Республикасының 2023.12.01. берілген білім туралы заңында қаралған [1]. Мұнда әр баланың жан-жақты дамуы мен әлеуетін ашуға қолайлы жағдайлар жасау, балалардың қызығушылықтарын, ерекшеліктері мен қабілеттерін ескере отырып, жалпы адами және ұлттық құндылықтар негізінде оларды толыққанды дамыту жүзеге асырылу қажет екендігі жазылған. Қосымша білім беру туралы заң тәрбиеленушілердің шығармашылық дағдыларын, ғылыми зерттеу іс-әрекетінің дамуын, өнер туындыларын қабылдау мен түсіну дағдыларын қалыптастыру, қоршаған әлемді эмоционалды тану, өнер түрлері туралы түсінігін, тәрбиеленушілердің өзіндік шығармашылық іс-әрекеті үшін жағдай жасау бойынша бірқатар міндеттерді қамтиды. Шығармашылық дағдыларын, зерттеушілік қабілеттерін дамыту үшін шығармашылық қиялын, эмоционалды-сезімдік саласын, дүниетанымын, ойлауын, көркем-эстетикалық талғамын дамыту, тәрбиеленушілердің жеке ерекшеліктері мен қажеттіліктерін ескере отырып, ұлттық мәдениетке баулу арқылы патриотизмді тәрбиелеу үшін жағдайлар жасалады. Қосымша білімнің білім беру бағдарламалары білім алушылардың өзін-өзі бейімдеуін, шығармашылығын дамытуын, олардың қабілеттерін іске асыру мен қоғам өміріне бейімделуін, азаматтық сана-сезімін, жалпы мәдениетін, салауатты өмір салтын қалыптастыру мен бос уақытын мазмұнды ұйымдастыру үшін жағдайлар жасауды көздейді.

Білім беру жүйесінің міндеттері жеке адамның шығармашылық, рухани және күш-қуат мүмкіндіктерін дамыту, адамгершілік пен салауатты өмір салтының берік негіздерін қалыптастыру, даралықты дамыту үшін жағдайлар жасау арқылы ой-өрісін байыту, ұлттық және жалпы адамдық құндылықтар негізінде тұлғаның кәсіби қалыптасуы мен дамуына бағытталған сапалы қосымша білім алу үшін қажетті жағдайлар жасау, білім алушыларды музыка, көркемөнер, хореография, театр және басқа да өнер түрлерінің негізінде оқыту; білім алушылардың шығармашылық, рухани, дене мүмкіндіктерін дамытуға, қабілеттерін іске асыруға және ерте бейіндік бағдарлануына ықпал жасау, өнер саласындағы шығармашыл дарынды білім алушыларды анықтау; көркемдік-эстетикалық талғамды қалыптастыру мен тәрбиелеу, әлемдік көркем мәдениет пен ұлттық дәстүрлермен сусындату; сонымен қатар, азаматтық пен патриотизмге, өз Отаны – Қазақстан Республикасына сүйіспеншілікке, мемлекеттік рәміздер мен мемлекеттік тілді құрметтеуге, халық дәстүрлерін қастерлеуді тәрбиелеуге шақырады. Бұған оқушылардың мемлекеттік рәміз Әнұранды, халық ән-күйлерін аспапта орындауы негіз бола алады.

«Балалар музыка мектептерінің, балалар көркемөнер мектептерінің және балалар өнер мектептерінің үлгілік оқу жоспарлары мен бағдарламаларын

бекіту туралы» Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрінің 2011 жылғы 29 желтоқсанындағы №543 бұйрығына өзгерістер енгізу туралы ҚР Білім және Ғылым министрінің 2016 жылғы 20 қаңтардағы №48 бұйрығы [2] ҚР Әділет министрлігінде 2016 жылы 19 ақпанда №13130 болып тіркелген бұйрықтың 11-параграфында берілген «Балалар музыка мектептерінің және балалар өнер мектептері музыка бөлімдерінің «Флейта арнайы сыныбы» пәні бойынша білім беру бағдарламасының мақсаты, міндеттері, оған қоса пәннің мазмұнын, бағдарламалық талаптар мен емтихан талаптарын, күтілетін нәтижелерді анықтайды. Бұл бағдарлама музыка өнері саласындағы орта кәсіптік білім беру бағдарламаларын ескере отырып, балалар музыка мектептеріне және өнер мектептерінің музыка бөлімдеріне арналып әзірленген. Флейтада ойнау білімін, біліктері мен дағдыларын қалыптастыру арқылы бала тұлғасын дамыту бағдарламаның мақсаты болып табылады. Ал міндеттеріне тоқталар болсақ, классикалық музыкаға және музыкалық шығармашылыққа деген қызығушылығы мен сүйіспеншілігін дамыту; музыкалық қабілеттерін, атап айтсақ, есту қабілеті, есте сақтау қабілеті, ырғақ, эмоциялық күй, саздылық пен әртістікті дамыту; музыкалық орындаушылық үшін флейтада қажетті маңызды негіз ретінде музыкалық сауатты меңгеру; флейтада ойнау дағдыларын қалыптастыру, жеке және ансамбльде музыкалық шығармаларды сауатты орындауға мүмкіндік беретін негізгі дағдыларды меңгеру, балалардың шығармашылық қызмет пен көпшілік алдына шығып өнер көрсетуден тәжірибе алуы, кәсіби оқуды жалғастыруға саналы түрде бейімдеуді қалыптастыру болып саналады.

Жалпы аталған бағдарлама 115 бөлімді қамтиды (439-554). «Әр музыкант үшін репертуар профессионалдық тұрғыдан ең маңызды категория болып саналады. Жалпы мағынада музыкалық шығармалардың жиынтығы ретінде түсіндірілетін репертуар термині көркемдік-орындаушылық және оқу-тәрбие процесінің әртүрлі міндеттерін шешуге мүмкіндік беретін музыкалық қарым-қатынастың, білім мен тәрбиенің негізіне айналады. Көп жағдайда дайындықтың тиімділігі мен орындаудың көркемдік деңгейі репертуардың сапасымен тікелей байланысты болып келеді». [3, 105] деген Р.М. Момынованың пікірін жоғарыда аталған заңның 452-бөлімі растайды. Мұнда педагог репертуарлық тізімді қалыптастыратыны, шығармаларды жүйелендіріп, білім алушылардың мүмкіндіктеріне сәйкес репертуарды толықтыруы қажет екендігі; 453-бөлімге сәйкес білім алушылардың жеке жоспарлары қазақ ұлттық және кәсіби музыкасы, классикалық музыка, қазіргі заман музыкасы XX және XXI ғасырдың сазгерлік музыка элементтерін пайдалана отырып кірістірудің арқасында кең репертуарлық үрдістерді, репертуардың жаңаруы және байытылуын қамтып көрсететіндігі және 456-бөлім бойынша репертуармен жұмыста педагог шығармалардың бір бөлігі көпшілік алдында немесе концерттер мен емтиханда орындауға, ал қалған бөлігі – сынып жұмысына немесе аспаптың жана мүмкіндіктерімен танысып, игеруге арналатындығын ескеру керектігі, сонымен қатар педагог педагогикалық репертуармен

жұмыстың аяқталуы дәрежесін білім алушының жеке жоспарында оқу сатыларын белгілеу арқылы анықтауға мүмкіндігі бар екендігі көрсетілген. Аталған бағдарламаның 491 және 492 бөліміне сәйкес мектеп бітіруші 5 не 7 жылдық оқыту мерзімі аяқталған соң емтихандық бағдарламаға сай бітіру емтиханында қазақ композиторының шығармасын ойнауы тиіс. Бұл орайда ізденістер барысында балалар музыка мектебінің бағдарламасында нақты қазақ композиторларының шығармалары аталмағандықтан, әр сыныпқа мына қазақ композиторларының шығармаларын ұсынуды жөн көрдік.

1-сынып (блокфлейта)

Ақан сері «Қараторғай»

Халық әні «Илигай»

2-сынып (блокфлейта)

А. Сағат «Талшын»

Н. Тілендиев «Сарыжайлау»

3-сынып

Ә. Әбдінұров «Анашым»

Халық әні «Дайдидау»

4-сынып

Е.К.Нургалиев «Романс»

С. Кибирова «Наигрыш сыбызгы»

Абай «Көзімнің қарасы» А. Бескембирова өңдеуінде

А. Бескембирова «Эхо домбры»

5-сынып

С. Еркимбеков «Гауһар»

Б. Қыдырбек «Аққу әні»

Ә. Әбдінұров «Вокализ»

А. Есіркеп «Көктем шуағы»

6-сынып

М. Тналин «Пастораль»

Е. Үсенов «Қосбасар»

К. Кужамьяров «Ноктюрн»

Ә. Әбдінұров «Аққу домбыра»

7-сынып

С. Кибирова «На джайляу»

Халық әні «Баянжан»

Ә. Әбдінұров «Жайдарман»

Б. Қыдырбек «Ұршық»

Аталған шығармаларға қарап, қазақ композиторларының туындылары аз екенін әрі жас ерекшеліктеріне қарай күрделілігі салыстырмалы түрде төмен екендігін байқауға болады. Берілген шығармалар Д.В. Останькович “Өнердің өр тұлғасы”, В.А. Кнител “Флейтаға арналған пьесалар”, Григорьева Н.М.,

Латышова Л.В. “Жоғарғы сыныпқа арналған пьесалар”, Нұралы Т.Қ. “Гобойға арналған пьесалар” жинақтарынан алынды.

5 немесе 7 жылдық оқу мерзімінен соң мемлекеттік емтиханда А. Есіркептің әуезді, жай темпте орындалатын «Көктем шуағы» туындысын; Е. Үсеновтың техникалық орындауды қажет ететін, флажолет, трель, мордент сынды әсемдеулерге толы «Қосбасар» туындысын; Ә. Әбдінұровтың «Вокализ», «Аққу домбыра» секілді лирикалық туындыларын немесе джаз стилінде өңделген халық әні «Жайдарманды»; нақты ырғақты қажет ететін және сүйемелдеушімен бірге жүретін, жоғарғы октавада аппликатуралық қиындықтарымен жұмысты талап ететін, техникалық жағынан виртуозды, штрихты дәл орындауды, тембрлік бояуларға толы С. Кибированың «На джайляу» және халық әні «Баянжан» туындыларын орындау білім алушының қаншалықты аспапты меңгергенін бағалауға көмектеседі. Әрине музыкалық мектепте әр баланың деңгейі әртүрлі, осы орайда педагог репертуарды білім алушының физикалық мүмкіндігіне, орындаушының деңгейіне сай дұрыс таңдауы өте маңызды рөл ойнайды.

Барлық саны жүзге жетпейтін оқу-педагогикалық флейта репертуарын жаңа туындылармен толықтыру қажет, сондай-ақ дидактикалық процеске отандық ноталық әдебиеттің неғұрлым қызықты және құнды үлгілерін танымал етіп, енгізу керек. Көп жағдайда ұстаз-орындаушылар халық аспаптарына арналған ән-күйлерді өздері өндейді, ал жаңадан шығарылған нота жинақтары көп таралмайды. Отандық авторлардың шығармаларын репертуарға кеңінен енгізу халық шығармашылығына, оның жарқын, бедерлі ырғақ негізімен танысуына, шығу тарихына үңілуге жай ғана қызығушылықты арттыруына қолайлы жағдай туғызып қана қоймай, сонымен қатар жастардың кәсіби дағдыларын қалыптастыруға және оны жақсартуға ықпал етеді, өйткені ұлттық музыканы орындау үшін әртүрлі флейта орындау әдістерін игеру және оның нақты құрылымын дұрыс түсіну қажет.

Әдебиет

1. ҚР қосымша білім беру туралы заңы өзгерістер мен толықтыруларымен) // <https://online.zakon.kz/Document/>
2. «Балалар музыка мектептерінің, балалар көркемөнер мектептерінің және балалар өнер мектептерінің үлгілік оқу жоспарлары мен бағдарламаларын бекіту туралы» // «Балалар музыка мектептерінің, балалар көркемөнер мектептерінің және балалар өнер мектептерінің үлгілік оқу жоспарлары мен бағдарламаларын бекіту туралы» Қазақстан Республикасы Білім және ғылым Министрінің 2011 жылғы 29 желтоқсандағы № 543 бұйрығына өзгерістер енгізу туралы - "Әділет" АҚЖ (zan.kz)
3. Момынова Р.М. Значение отечественного фортепианного репертуара в формировании профессиональных навыков молодежи // «Инновационные методы обучения в музыкальном образовании» (сборник научно-методических статей) – Астана, 2012 – 127 с.

РАЗНОВИДНОСТИ ИНСТРУМЕНТОВКИ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

***Сали А.Н., магистрант 2 курса
специальности «Оркестровое дирижирование»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
доцент КазНУИ Досанова А.А.***

Инструментовка в её широком понятии подразумевает процесс изложения музыкального произведения с помощью нотации определенного инструментария: оркестра или инструментального ансамбля. Выбор инструментария осуществляется композитором, инструментатором или аранжировщиком и обосновывается идейно-эмоциональным содержанием за счёт создания, сохранения или изменения музыкальной фактуры каждой партии. Инструментатор всегда ориентируется на жанрово-стилевые особенности произведения, тембровые нюансы каждого инструментария и закономерности оркестрового письма, что делает ее ответвлением от искусства композиции.

Инструментатор должен знать практически всё, что касается выбранного им инструментария: классификацию, нотацию, аппликатурную систему, строй, диапазон, способы звукоизвлечения, тембровые, технические и другие исполнительские особенности. Важнейшая составляющая любой инструментовки – запись в партитуре. Порядок инструментов обусловлен типами инструментов и их регистрами: в первых рядах – инструменты высокого регистрами. Порядок инструментов в партитурах симфонического оркестра остается неизменным еще со времен Бетховена, который, согласно Г. Банщикovu, «разработал стройную систему принципов [оркестровой науки]» [1, с. 7]:

- Деревянные духовые инструменты: пикколо флейта, флейта, гобой, английский рожок, кларнет, фагот;
- Медные духовые инструменты: валторна, труба, тромбон, туба;
- Ударные инструменты: перкуссия с определенной, затем с неопределенной частотой звука;
- Арфа и фортепиано (при наличии);
- Соло и/или канто (при наличии);
- Струнные инструменты: скрипка, альт, виолончель, контрабас.

В партитурах казахского народного оркестра порядок может варьироваться из-за уже указанного порядка в произведениях, написанных для двух крупнейших народных оркестров страны: Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы и Казахский государственный академический фольклорно-этнографический оркестр национальных инструментов имени Н. Тлендиева «Отырар сазы»:

- Группа сырнаев: флейта, гобой, сазсырнай, сыбызгы, сырнай, бас-сырнай;
- Плекторная группа: домра-прима, шертер, домбра-бас, домбра-контрабас;
- Теноровая группа: домбра-тенор, жетыген (пишутся по середине плекторной группы);
- Ударная группа, такая же ситуация, как и в симфонической партитуре;
- Струнная группа: прима-кобыз, альт-кобыз, кыл-кобыз, бас-кобыз, контрабас-кобыз. [2]

Есть всего пара различий между партитурами вышеупомянутых оркестров: первое – в оркестре имени Курмангазы в начале пишется плекторная группа, и только затем – группа сырнаев; в оркестре «Отырар Сазы» – наоборот. Второе касается только оркестра «Отырар сазы», который, в большинстве случаев, всегда включает в репертуар инструменты с сугубо национальными колоритами вроде шанкобыза, асатаяк, мессырнай и т.д.

Инструментовка конкретизируется следующими терминами, которые разделяются между собой характером оригинального текста и степенью творческой интерпретации инструментатора: *оркестровка, переложение, транскрипция, обработка и аранжировка*.

Оркестровка – по сути то же, что и инструментовка, но для составов различных оркестров и крупных инструментальных ансамблей. Само понятие «инструментовка» также может применяться для небольших инструментальных составов: соло с аккомпанементом, дуэты, трио и т.д. Начиная с Люлли [3, с. 64] и Бетховена, и заканчивая Берлиозом, Адлером и Пистоном, оркестровка развилась в новую музыкально-теоретическую науку, изучающую закономерности, принципы и приёмы оркестрового письма, а также в учебную дисциплину, обучающую навыкам и умениям оркестрового письма.

Переложение, аранжировка, обработка и транскрипция – значения этих терминов вызывают неоднократные споры и сомнения. Так или иначе, каждый из них определяет собой вид инструментовки с видоизменённым оригинальным материалом с различной степенью трансформации оригинала, то есть вольная переработка произведения.

Б. Бородин в своей диссертации пишет, что «метод трансформации связан с преобразованием, произведений искусства и предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстаёт в новом, качестве, сохраняя при этом – в большей или меньшей степени – общие черты со своим первоначальным обликом. В музыке средоточием метода трансформации являются транскрипции.» [4, с. 4] То есть, по его мнению, транскрипция является обобщающим термином для всех инструментованных произведений с модифицированным оригиналом. Однако Н. Реженинова попыталась разграничить понятия «транскрипция» и «аранжировка» в своей статье, где сказано, что первый случай является самостоятельным художественным произведением, независимым от оригинала, а второй случай обычно

ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям инструмента, инструментального ансамбля или голоса, вокального ансамбля. [5]

Просмотрев варианты разных трактовок этих терминов в различных энциклопедиях [6, 7, 8], становится ясно, что термин «переложение» является обобщающим словом для трансформации нотного текста, которое вбирает в себя значения остальных трёх и стирает границы «дозволенности».

По «шкале» степени модификации оригинала, *аранжировка* является наиболее упрощенным вариантом переложения, который излагает произведение для того же самого инструмента в облегченном виде, а также подразумевает собой приспособление первоначального текста к техническим возможностям других инструментов. Ярчайшими примерами аранжировок являются Главная тема из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, разные версии фортепианных аранжировок которой играют во всем мире, а также Вальс №6 из балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского, аранжировку которого написал С. Рахманинов для фортепиано в 4 руки. Можно было бы отнести сюда различные фортепианные аранжировки Ф. Листа, так как они почти полностью сохраняют первоначальную идею оригинального текста, однако исключительная техническая сложность его обработок заставляет сомневаться в «легкости» его аранжировок и, скорее, относит их к категории стоящих особняком, полноценных транскрипций.

В *обработках* оригинал почти полностью сохраняется в первоначальном виде, однако, гармоническая составляющая, чаще всего, добавляется к оригиналу, нежели просто меняется, как это наглядно показано в кюе «Жез киик» Ыхласа в обработке А. Мырзабекова, в кюе «Шалкыма» Жанторе в обработке Е. Нурымбетова и в кюе «Камбар батыр» Ыхлас в обработке М. Тналина.

Транскрипция, возможно, является наисложнейшим подвидом переложения, которое уже обрело самостоятельное художественное значение. Рапсодия для фортепиано на тему Паганини Рахманинова, Фантазии на тему из оперы «Фауст» Гуно для скрипки Сарасате и Венявского, Вариации для гобоя на тему романса Глинки Римского-Корсакова, баллада «Лесной царь» Шуберта в виде фортепианной транскрипции Листа и скрипичной транскрипции Эрнста – эти лишь являются единицами из множества транскрипций, которые перевернули и освежили понимание привычных нам мелодий в совершенно ином виде, а также дает понять редко используемые возможности и потенциал привычных нам инструментов.

Терминологическая база, в которую входят подобные определения, содержит в себе сложную систему с различными противоречиями и недочетами. Конечно, это затрудняет процесс исследования, но в то же время даёт стимул, чтобы попытаться поставить точку. Несмотря на это, инструментовка всегда остается процессом изложения музыкального

произведения вне зависимости от того, как устроена музыкальная ткань произведения.

Литература

1. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999. – 240 с.
2. Сали А., Досанова А. К вопросу инструментовки произведений для оркестра казахских народных инструментов // «XII-Е Боранбаевские чтения: цифровизация и устойчивое развитие университетского образования в честь 25-летия КазНУИ»: мат-лы межд. науч.-практ. конф. / ред. Г. Хусаиновой. – Астана: КазНУИ, 2023. – С. 160-164.
3. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. – Москва: Музыка, 1989. – 309 с., ил., нот.
4. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2006. – 46с.
5. Реженинова Н. Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – С. 133-135.
6. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
7. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1981.
8. Энциклопедический музыкальный словарь. / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.

ЖАНРОВОЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ САКСОФОНА

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

Первое обращение к саксофону и включение его в партитуру академических произведений принято относить к Гектору Берлиозу, последовательному стороннику романтизма в музыкальном искусстве. После знакомства с новым медным духовым инструментом во время Всемирной промышленной выставки в Бельгии (1841 год) он написал «Хорал для голоса и шести духовых инструментов», где на равных правах солирует и саксофон. На

премьере присутствовал основоположник жанра «большой французской оперы» композитор Джакомо Мейербер, сказавший о саксофоне «вот для меня совершенство звука» [1, 19].

Великий реформатор итальянской оперы Джоаккино Россини также одобрительно отзывался о новом инструменте [там же]. Через год после первой презентации саксофона, в июне 1842 года Г. Берлиоз публикует статью «Музыкальные инструменты А. Сакса», в которой дается описание конструкции и выразительных возможностей саксофона и усовершенствованных Адольфом Саксом трубы, корнета, бюгля, корнета и бас-кларнета. Статья не осталась незамеченной.

Г. Берлиоз был очень дружен с французским композитором и теоретиком музыки Жаном-Жоржем Кастнером. Они слышали в тембральных характеристиках саксофона особую образность, что облегчило дальнейшую его академизацию и внимание со стороны композиторов и исполнителей. Первый пример участия саксофона в качестве оркестрового инструмента произошел во время концертной премьеры оперы Ж.-Ж. Кастнера «Последний царь Иудеи». В дальнейшем Кастнер написал несколько пособий по инструментовке и исполнению для самых разных инструментов, среди которых значился и саксофон.

Первые энтузиасты нового духового инструмента в полной мере осознавали его большое будущее. Но отсутствие оригинальных сочинений для саксофона препятствовало активному внедрению в академическую среду. Формированию специального репертуара во многом способствовало первоначальное признание за ним возможностей в качестве военного оркестрового инструмента. В 1845 году французское военное ведомство специальным декретом утвердило саксофон в составе военного оркестра. Важнейшее значение в укреплении статуса саксофона имела деятельность Эдуарда Лефебра. Будучи кларнетистом до встречи с саксофоном, в дальнейшем он посвятил свою дальнейшую музыкальную карьеру пропаганде только этого инструмента как серьезного и способного занять достойное место в академической музыке. За свою долгую концертную практику Лефебр представлял инструмент в европейских странах, США, и даже во время пребывания в Кейптауне (Южно-Африканская Республика) по делам семейного бизнеса. Успешной адаптации саксофона к американской культуре содействовал громкий успех гастролей оркестра Республиканской гвардии Франции в США. Из числа музыкантов военного оркестра, организованного по образу французского гвардейского оркестра, Э. Лефебр собрал квартет саксофонов.

Первое публичное выступление квартета состоялось в январе 1874 года во время концерта двадцать второго полка национальной гвардии в Академии музыки в Бруклине. Были исполнены две части Квартета для саксофонов бельгийского композитора, дирижера и скрипача Жана-Батиста Синжеле. Пьеса была написана для студентов Адольфа Сакса, который первым начал

педагогическую деятельность по подготовке исполнителей на саксофоне. В дальнейшем Ж.-Б. Синжеле, знавший и друживший с А. Саксом, написал немало сольных пьес для саксофона. Он же стал автором первого квартета для четырех саксофонов (Op. 53), распространяя таким образом профессиональный интерес к их разросшемуся семейству [7, 29]. Уильям Дж. Робьон (псевд. Кэрил Флорио) в 1879 году для квартета написал «Концертное аллегро». Произведение включается в саксофонный репертуар с момента создания и до настоящего времени.

Одновременно саксофон все активнее проникает в оперный оркестр. Последующие сорок лет несколько выдающихся французских композиторов включали саксофонные партии в оперную партитуру. В 50-е годы XIX века саксофон звучит в операх Фромантеля Галеви «Вечный еврей» и Гектора Берлиоза «Гибель Трои»; в 60-е годы в операх Джакомо Мейербера «Африканка» и Амбруаза Тома «Гамлет». В следующем десятилетии саксофон появляется в оперной музыке у Лео Делиба в «Сильвии», Жюлья Массне в «Короле Лахорском». В 80-е годы Массне вновь вводит саксофон в оперы «Иродиада» и «Вертер», а Л. Делиб в «Франческу да Римини», К. Сен-Санс в «Генрих VII».

Именитые композиторы по достоинству оценили новые тембральные краски нового медного, которые великолепно сочетались с классическими оркестровыми инструментами. Все композиторы были участниками и восприимчивыми художественного процесса второй половины XIX века: Г. Берлиоз и его творческий единомышленник Ж.-Б. Синжеле; Ж. Массне и его консерваторский наставник Т. Амбуаз, и его ученик – Г. Шарпантье; Д. Мейербер повлиял на стилистику Ф. Галеви, который, в свою очередь, был учителем К. Сен-Санса и Ж. Бизе. Таким образом, прежде всего французская театральная-музыкальная культура проявила благосклонность к саксофону как оперному оркестровому инструменту.

Включение саксофона в состав оперных оркестров поспособствовало его появлению в симфонических произведениях, написанных первоначально французскими, а затем другими европейскими композиторами. В 1874 году саксофон-альт вместе с флейтами, гобоями, валторнами, кларнетами и др. духовыми солирует в двух сюитах Жоржа Бизе как музыкальное оформление пьесы Альфонса Доде «Арлезианка». Композитор соединяет проникновенный голос саксофона со звучанием тамбурина, традиционного провансальского барабана в качестве музыкальной антитезы двух героев пьесы. Затем Гюстав Шарпантье создает симфоническую поэму «Жюльен, или Жизнь поэта» (1892). Здесь голос саксофона как нельзя лучше соответствует образу Жюлья, поэта и композитора с Монмартра. Г. Шарпантье отходит от раннего амплуа саксофона как выразителя романтического духа в музыке, «соединяя музыкально-драматургические принципы натурализма, символизма и реализма» [1, с. 6]. Рихард Штраус вводит саксофон в состав симфонического оркестра для своей

сюиты «Впечатления об Италии» (1889), а в «Домашней симфонии» (1903) он использует саксофонный квартет - сопрано, баритон, альт, бас.

Премьера «Домашней симфонии» состоялось в нью-йоркском Карнеги-холле и сопровождалась большим успехом. Это было уже не первое появление саксофона перед американскими слушателями. Еще в 1853 году, через несколько лет после изобретение нового медного, американский композитор Уильям Фрай создает Рождественскую симфонию «Санта Клаус». После нескольких лет, проведенных в Европе, У. Фрай возвращается на родину с багажом новых веяний в европейской музыке сер. XIX века. Среди них - увлечение саксофоном, который выигрышно солирует в симфонии в ряду других инструментов.

Клод Дебюсси, основоположник музыкального импрессионизма, написал «Рапсодию для саксофона с оркестром» как восхищение первой американской саксофонисткой Элизабет Холл. Другой новатор, основоположник американской музыки XX века Чарльз Айвз, очень точно использовал контрастную звуковую палитру саксофона в Симфонии № 4 (1916 год). В этом произведении инструмент как нельзя более точно иллюстрирует диссонансную атональную и политональную гармонию, характерную для музыки Айвза как отражение модерна в искусстве.

По мере конструктивных усовершенствований инструмента, в период начального освоения звуковых и технических возможностей саксофона, в репертуаре стали появляться обработки классических произведений различной стилистической принадлежности. В начале XX века транскрипции пьес И.-С. Баха, Г. Генделя, Ж.-Б. Люлли (барокко); К. Глюка (классицизм); Ф. Шуберта (линия романтизма) сделаны американским музыкальным педагогом Сесилом Лисоном, блестящим французским саксофонистом Марселем Мюлем и виртуозным немецким исполнителем Сигурдом Рашером [2, 58]. В дальнейшем репертуар концертных программ саксофонистов постоянно дополнялся музыкой разных периодов.

Развитие новой академической музыкальной культуры в XX веке уже невозможно без саксофона. Одним из наиболее известных и часто исполняемых произведений, написанных именно для этого инструмента, является Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. К. Глазунова. В произведении соединились «не только риторические фигуры эпохи барокко, джазовые аллюзии, полистилистика, романтический тип трактовки формы и тематизма, но и весьма интересно интерпретируемые романтические приемы обрамления. Наряду с этим А. Глазунов буквально дает антологию академических ссылок на Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера» [3, 12]. Исследователи считают, что Концерт нужно рассматривать как неостилевой комплекс, своеобразный мост к симфоджазу времени господства свинга в то время, когда композитор его создает. Концерт, в котором соединились струнный оркестр в сочетании с саксофонным соло, позволяет провести музыкальную аналогию с

симфоджазовыми композициями того времени (Д. Гершвин, А. Цфасман, К. Вайль).

Есть и другие примеры изменения классической структуры и стилистики в произведениях для саксофона. Фернанда Декрюк - представитель французской классической музыки - написала около сорока пьес для солирующего саксофона и квартета. Чаще всего в современный репертуар включается четырехчастная Соната *Cis-dur* для саксофона с оркестром, посвященная выдающемуся французскому исполнителю Марселю Мюль. Для камерного сонатного жанра оркестр - нетипичное явление, хотя отдельные примеры имеются. В XIX веке это Соната для альта и оркестра Н. Паганини; в XX веке - Соната для скрипки и камерного оркестра А. Шнитке. Кроме того, в Сонате также может звучать не оркестр, а фортепиано. Ф. Декрюк предлагала два варианта для солирующего инструмента (саксофон или альт) и они несколько различны.

В настоящее время исполнители часто предлагают свою редакцию, соединяют оба варианта. Так сделал известный саксофонист, обладатель Гран-при Конкурса им. А. Сакса, Сергей Колесов. Исследователи считают, что Соната Ф. Декрюк не является программно новаторским произведением. Однако в ней возможности инструментов различных групп (духовых и струнных) уравниваются и традиции барокко выражены современным музыкальным языком [4, 55]. Эта же тенденция характерна для Сонаты для саксофона-альта (или виолончели) и фортепиано австралийского композитора Маргарет Сазерланд.

Пластичность саксофонного звучания, в равной мере подходящего для различной стилистики академической музыки, служит импульсом для самого активного включения инструмента в музыку новейшего времени на всех континентах. Например, современные китайские композиторы создают крупные произведения. Среди них Лян Лей «Монолог Пекинской оперы» для саксофона-альта соло (1994); Чжан Сяолу «East Cool» для саксофона-альта с оркестром (2006); Тиан Лейлей «Открываем секрет» для саксофона-сопрано с китайским народным оркестром (2009) и «Воспитаем мужчин» для саксофона-альта с фортепиано, (2014); Чжоу Лонг (Концерт для саксофона-сопрано с оркестром «Темпл Баглер», (2015); Цзян Вантун концерт для саксофона-альта с фортепиано» «Баллада Северо-Запада» (2016) и др. [5, 58-59].

В настоящее время стилевые и жанровые признаки взаимно пересекаются. К примеру, в саксофонных пьесах может присутствовать барочная традиция в выборе жанровых моделей. Характерное для этого стиля тембральное противопоставление в современной музыке не регламентируются сонатными соотношениями этой музыкальной формы. Одновременно используется многочастная структура с произвольными темповыми и тесситурными соотношениями как в Концерте для саксофона-альта Айзека Брока, «Камерном концертино» Жака Ибера или Концерте Пола Крестона. «Интересно в саксофонном художественном наследии реализуется стилевая

барочная модель, преломленная во многих случаях сквозь призму мироощущения современных авторов» [6, 52-53]. Стилевая ориентация может быть отражена в названии – «Сюита в стиле барокко» (для саксофона -тенора и фортепиано) В. Джеккела, «Сюита в барочном стиле (для саксофона-альта) Дж. Кона.

Жанровое и стилистическое разнообразие академического репертуара для саксофона основано на переносе музыкальных предпочтений различных эпох в музыку для саксофона. При сохранении некоторых признаков разных стилей в пьесах для саксофона композиторы очень вариативно используют жанровые модели. Неизменными характеристиками саксофонного исполнения по-прежнему остаются штрихи (*legato*, *staccato* и т. д.), динамические оттенки (*crescendo*, *diminuendo* и т. д.), качество интонирования, техника дыхания, темповые и тембральные характеристики, а также глубина прочтения авторской идеи современными исполнителями.

Литература

1. Иванов В. Саксофон: популярный очерк. – Москва: Музыка, 1990. – 62 с.
2. Чжоу Ицзюнь. «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. - 2022. - № 2 (64). - С. 57-63.
3. Понькина А. М., В. Н. Авилов. Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова: традиции и новации // Культурная жизнь Юга России. - 2021. - № 4 (83). - С. 7-16.
4. Сабирзянова О. Соната для саксофона Фернанды Декрюк. Опыт стилового анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. - 2011. - № 2 (18). - С. 49-56.
5. Чжоу Ицзюнь. «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. - 2022. - № 2 (64). - С. 57-63.
6. Понькина А. М. Преломление тенденций эпохи барокко в художественном наследии для саксофона композиторов второй половины XIX-начала XXI века // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». - 2022. - № 2. - С. 50-57.
7. Galina Kopytova. Jascha Heifetz: Early Years in Russia. - Indiana University Press, 2014. Reprint edition (November 13, 2013).

САТЫБАЛДЫ НАРЫМБЕТОВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ «ТАРИХИ КЕҢІСТІК ПЕН УАҚЫТ БЕЙНЕСІ»

***Базарбаева Н.С. - Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА магистранты
Ғылыми жетекші – Нөгербек Б.Б., Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА доценті,
өнертану (PhD) докторы***

1. Кіріспе

Зерттеу жұмысының өзектілігі Нарымбетов Сатыбалды фильмдеріндегі тарихи кеңістік пен уақыт бейнесіне алғаш рет теориялық және практикалық талдау жүргізілуде. Оның негізі – қазақ киносында кадрлық, кеңістіктік-монтаждық құрылыстың өзіндік бейнелеу мәдениеті қалыптасады. Осы тұрғыда соңғы кездері ұлттық кинематографияда орын алған кино тіліндегі өзгерістер қазақ мәдениетінің барлық салаларында, соның ішінде оның бір саласы – кино өнерінде өзін-өзі тануға бағытталған жалпы үрдістің бір бөлігі ретінде түсіндіріледі. Кино және әдебиет саласында өзіндік суреткерлік әлемін қалыптастырып, қоғам бейнесін, заманның жаңарған келбетін өнер тілімен жеткізген халық мұрасының жанашыры, дарынды тұлға ғұмырын киноға арнап, өзінен кейінгі ұрпақты сауаттылыққа жетеледі.

Уақыт пен кеңістік құрылымды анықтайтын ең қажетті ұғымдар экрандық жұмыс және оның көркемдік мазмұны. Ұсынған Сатыбалды Нарымбетовтың, әдеби шығарманың кеңістіктік-уақыттық сипаттамаларын анықтауға арналған «хронотоп» термині өнертану тәжірибесіне бұрыннан енген, атап айтқанда, фильмдерді талдауда кеңінен қолданыла бастады.

Зерттеу әдістері. Зерттеу объектісі мен пәнін зерттеу барысында талдаудың әртүрлі түрлері қолданылды: нақты тарихи, салыстырмалы, семантикалық және герменевтикалық, сонымен қатар «белгі» тарихи фильмдерге эмпирикалық талдау.

Зерттеудің мақсаты – Сатыбалды Нарымбетов фильмдеріндегі тарихи кеңістік пен уақыт бейнесін ашып, талдау.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы төмендегідей:

Тарихи кинематографияның әлеуметтік-эстетикалық және ақпараттық-танымдық әлеуеті өткен туралы фильмдерде көркемдік кеңістік пен уақытты ұйымдастыру призмасы арқылы қарастырылады. Тарихи кинематография сияқты өнердің маңызды саласын зерттеу барысында алғаш рет көркем кеңістік пен уақыттың ерекшелігі «хронотоп» концепциясымен корреляцияланды, бұл оның негізгі аспектілеріне эстетикалық талдау жасау мүмкіндіктерін кеңейтті. осы жанрдың дамуы;

- Сатыбалды Нарымбетовтың өткен туралы көркем фильмнің кеңістік-уақыт континуумының параметрлері эстетикалық антропологиямен және тарихи киноның «көркем әлемі» концепциясы зерттеледі

2. Негізгі бөлім

Хронотоп – кино өнеріндегі кеңістік пен уақыт: ең маңызды категория, онсыз режиссерлердің өз фильмдерінің «әлемдерін» жасауы мүмкін емес.

Хронотоп сізге ғасырлар мен мыңжылдықтардағы оқиғаларды бір жарым-екі сағаттық экран уақытына сыйғызуға мүмкіндік береді. Кино өнерінде кеңістік-уақыт тарылып, созылып, өткен мен бүгінді ғана емес, болашақты да көрсете алады, көрінетін, физикалық шындықпен бірге рухани, метафизикалық болады¹.

Уақыт бейнесі

• Кинодағы «кеңістік – уақыт» (немесе хронотоп) категориялары көркемдік концепцияның іске асу саласы, фильмнің стильдік жүйесіндегі материалды жүйелеудің басым қағидасы болып табылады. Көркемдік процестің барлық буындарына еніп, кеңістік пен уақыт әрбір нақты жағдайда өзінің нақты бейнесін алады, өйткені суретші идеяны жүзеге асыра отырып, авторлық идеяның өмір сүру саласына айналатын өзінің концептуалды көркемдік кеңістігін – уақытты салады.

Кеңістік – уақытты қабылдау мен тануда суретшінің дүниетанымдық ұстанымдары сынған². Бұл деңгейде тәжірибеден өткен, түсінген, бағаланған өмірлік материалды жүйелеу тәсілі ұйымдастырылып, шығарма элементтері тізіліп, ретке келтіріледі. Кеңістік пен уақыт бейнесі арасындағы алшақтықты жеңе отырып, кино өзіндік ерекше «кино кеңістігін» және «кино уақытын» жасайды. В.Пудовкиннің анықтамасы бойынша экрандық уақыт пен кеңістік уақыт пен кеңістіктің нақты элементтерінен тұтасып, шындықтан жұлып алып, ерекше құрылымдық тұтастыққа қосылғандай ұғымдар. Адамның кеңістік пен уақыт туралы түсінігі тарихи өзгермелі және серпінді.

Сатыбалды Нарымбетов - өмірбаянына, фильмдеріне шолу



*Көрнекті режиссер әрі талантты актерол
қазақстандық
кинода ұмытылмас із қалдырды, оның фильмдері
тамашаланады және
сүйіспеншілікке толы, мәдениетіміздің дамуы оның
тұлғасымен байланысты.
Гүлнар Әбікеева:
«Көңілі кең талантты тұлға», - дейді.*

Сатыбалды Жәлелұлы Нарымбетов 1946 жылы 8 наурызда Оңтүстік Қазақстан облысы (қазіргі Түркістан) Ащысай ауылында кенші отбасында дүниеге келген. Ол сұхбаттарының бірінде мойындағандай, ол журналист

немесе жазушы болуды армандайтын. Бірақ ақырында ол кино индустриясына келді.

Өмірбаяны

1946 жылы 8 наурызда Шымкент облысы, Түркістан ауданы, Ащысай ауылында дүниеге келген. Жетіру тайпасының Тама руынан шыққан.

1969 жылы Бүкілодақтық мемлекеттік кинематография институтының сценарийлік факультетін бітірген; 1984 жылы КСРО Госкино жанындағы сценарийшілер мен режиссерлердің жоғары курстары (Г. Данелияның шеберханасы).

Қазақ мемлекеттік университетінің филология факультетінің үш курсы оқып, 1965 жылы С.Нарымбетов ВГИК-тің сценарий факультетіне оқуға түседі. Оқуды бітірген жылы

«Кино өнері» журналының 10-шы санында оның «Шоқ пен Шер» әдеби сценарийі жарияланды, соған сәйкес режиссер Қанымбек (Қано) Қасымбеков кейін өзінің әйгілі «Шоқан мен Шер» фильмін түсірді. , ол 1972 жылы Монте-Карло халықаралық кинофестивалінде

«Күміс нимфа» марапатына ие болды.

Институттан кейін бірнеше дыбыстық сценарий жазып, соған сәйкес көркем және деректі фильмдер қойылды. Сәкен Нарымбетов режиссерлік өнерде бағын сынай бастайды. Осы сапада «Очарование» («Онтақ») қыскаметражды фильмін, «Менің балалық шағымның Дон Кихоты» («Шуақты шалғындағы эксцентриктер») көркем фильмін түсіріп, ол шеберханада оқитын Жоғары режиссерлік курсқа түседі. Георгий Данэлия.

Оның «Бұзушы» (1981) курстық жұмысы, «Күзгі бұралаң жолдар» (1983) дипломдық жұмысы осы басылымның үздік жұмыстары деп танылды.

Өзін әлемдік деңгейдегі кинематографистер қатарына қосқан «Жас баяншының өмірі» атты тұңғыш «Жұлдызды» фильміне дейін Нарымбетов бірқатар көркем және деректі фильмдер түсірді, оннан астам фильмге сценарий жазды, бірнеше жинақтар шығарды. хикаяттары – «Тентек» («Бүлікші, 1969, Каз. Яз.), «Ассалаумағалейкум, Атлантида» (1981, Каз. Яз.), «Ауру менің Атлантидам» (1984, Орыс. Яз.), «Елес ауыртпалықтар» « (1991, Қаз. Яз) және т.б³.

Сатыбалды Жәлелұлы Нарымбетов немесе әріптестері айтқандай Сәкен аға сонау 1969 жылы ВГИК-тің сценарий бөлімін бітірді, бірақ ол өз фильмдерін 80-жылдардан бастап, Сценаристер мен режиссерлер дайындайтын жоғары курсты бітіргеннен кейін ғана бастады. КСРО Мемлекеттік кино институты, оның шебері Джордж Данелияның өзі болды. Нарымбетовтың алғашқы туындыларында Георгий Николаевичтің картиналарына тән жеңілдігі, өміршендігі мен нәзік мұны байқалуы кездейсоқ болмаса керек, бірақ Нарымбетов ары қарай жұмыс істеген сайын оның драматургия мен Қазақстанның күрделі тарихына дегенқызығушылығы арта түседі.

Жұлделер мен марапаттар:

1. 1996 Жорж және Рита Садул француз кино академиясы (Париж,

Франция)

2. 1996 жылы Арсенал IFF Гран-приі (Рига, Латвия)

3. 1995 ж. Арнайы жүлде - IFF қазылар алқасының дипломы (Токио, Жапония)

4. 1995 ж. 8-ші IFF-де үздік режиссер үшін қазылар алқасының арнайы жүлдесі (Инсбург, Австрия)

5. 1995 ж. 45-ші Берлин ХФФ-да қазылар алқасының арнайы жүлдесі

6. 1995 Еуропалық кинематографистер халықаралық конфедерациясының «Авторлық кино үшін» арнайы сыйлығы – IFF «Premiers Plan» (Бірінші Еуропа кинофестивалі, Анже, Франция)

7. 1994 ж. III-ші ресейлік «Кино-шок» фестивалінің «Адамгершілік пен мейірімділік үшін» сыйлығы (Анапа)

8. марапаттар

9. 1996 ж. – Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты

10. 1996 ж. – «Құрмет» ордені (09.12.1996 ж.)

11. 1996 - Жорж Садул атындағы тәуелсіз сыйлықтың лауреаты

12. 2000 ж. – «Платина Тарлан» тәуелсіз сыйлығының лауреаты

13. 2003 ж. – ТМД және Балтық елдерінің үздік фильмі үшін «Ника»

сыйлығы

14. 2005 ж. – «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері» құрметті атағы берілді.

15. 2016 ж. – «Қазақстан Республикасының тәуелсіздігіне 25 жыл» медалі

Сатыбалды Нарымбетовтің «Аманат» фильмінде тарихи кеңістік бейнесі

Фильмдегі тарихи уақыт⁴. Сызықтық уақыт

Сызықтық уақыт уақыттың зерттеуге ең оңай түрі болып көрінеді және оның көркемдік құрылымға қосылуы өзінен-өзі түсінікті сияқты. «Сызықтық» сөзінің өзі кинематографиялық қолдануда қарапайымдылықтың синонимі ретінде қабылданады. Дегенмен, тарихи уақыттың қатаң нақты түрінде сызықтық уақыт туралы ойлануға тұрарлық, ал міндет парадоксальды түрде күрделене түседі.

Тарихи уақыт қазірдің өзінде қарастыру үшін қызықты, өйткені ол фильмнің көркемдік құрылымынан түбегейлі ажырамайды. Тіпті авторлар фильм оқиғаларын хронологиялық масштабтың белгілі бір сегментіне байлау мүмкіндігін болдырмай, оны өз фильмінің көрнекі бейнесінен ығыстыру міндетін қойған жағдайда да (мысалы, А. Звягинцев осыған ұмтылады). Шығуда), тарихи уақыт өз еркінен тыс, экранға фильм түсірілген уақыт ретінде, кино технологиясының деңгейін сезіну ретінде, авторға заманауи эстетикалық идеялар ретінде және т.б.

Тарихи дәлдік⁵

Бірінші жолда ол үшін шешуші сәтте жаулармен шайқасқа шыққан хан Кенесары Қасимов туралы айтылады. Екінші жолдың негізгісі: көрермен Кенесарының өмірі туралы докторлық диссертация жазу емес, ұлтшылдық

тамыры бар антисоветтік тақырыпта ғылыми жұмыс қорғағаннан кейін қуғынға ұшыраған Бекмахановтың оқиғасын өзі ашады. Зиялы ғалым Бекмаханов тарихының трагедиялық тіні махаббат желісінен өрілген, бұл оның кейін оның жары, сенімді тірегі болған Халида Адамқызы Бекмұхамедовамен қарым-қатынасын көрсетеді; достық пен сатқындық туралы жолдан, адам болмысының қараңғы және жарық жолақтарынан, сондай-ақ бұзылмаған адамның болмысын барынша ашатын көптеген басқа тақырыптардан. Символдық координаталар жүйесінде Кенесарының оқиғасы өткен күн, ал Бекмахановтың тағдыры бүгінгі күн деп есептесек, бас тұлға журналист Рамазан Думан болған үшінші әңгіме болашаққа бағытталған болуы әбден мүмкін. Думан (негізі Нарымбетовтің өзі) Бекмахановтың өмірін зерттейді. Ұлы хан мен көрнекті тарихшының тағдыры қайғылы аяқталады, бірақ фильмнің соңында жас талантты журналистің оқиғасы ашық аяқталу түрінде берілген.

«Аманат» (қаз. Аманат; Аманат) — Сатыбалды Нарымбетов түсірген қазақтың тарихи-драмалық фильмі. Режиссердің соңғы суреті. Таспаның Қазақстандағы премьерасы 2016 жылы 19 мамырда өтті[1]. Фильм қазақтың халық батыры хан Кенесары бастаған көтеріліс кезеңі туралы ғылыми тұжырым жасағаны үшін Кеңес өкіметі тарапынан «буржуазиялық әсіре ұлтшылдық» үшін айыпталып, 25 жылға сотталған тарихшы Ермұхан Бекмаханов туралы баяндалады.

– Қазақ халқының тарихи өткенін Кенесары хан мен Ермұхан Бекмахановтың бет-бейнесі арқылы көрсету өте жақсы идея. - Бір фильмдегі әртүрлі уақыт кезеңдері бар қызықты идея және оларды бір семантикалық тұтастыққа біріктіру әрекеті. - Фильмде әзіл-қалжыңға толы сәттер бар. - Берік Айтжанов. Экрандағы образды әдемі жаңғыртып, өз ойынымен ешкімнің көңілін қалдырмайтын талантты актер. Ең бастысы, «Аманаттың» қазақ халқының өткенін таныту мақсатында бүгінгі жастар үшін мәні зор. Бірақ неге екені белгісіз, фильмді көргеннен кейін Қазақстан тарихы оқулығын қайта оқып шыққандай болдым. Құрғақ, сыйымды, кейде қызықты. Бірақ бірдеңе жетіспеді. Тарихи фактілердің барлығын қамтуға ұмтылу үшін шынайы нәрсені ұмытпау керек. Сондықтан да кино Аманат деп аталады.

Уақыт кеңістігі



Хан Кенесары



Ермұхан Бекмаханов

Мұстафа Шоқай фильміндегі уақыт кеңістігі бейнесі Кинодағы өткеннің бейнесі («тарихи фильм»)

Тарихи кино жанрының мәні сол заман рухын, белгілі бір тарихи концепцияны, картина авторларының өткенге көзқарасын кейіпкерлер тағдыры мен иірімдері мен иірімдерінде бейнелеуге талпыныс жасалуында жатыр. композициялық рамка мен ойын негізіндегі сюжеттік бұрылыстар. Кино туындысын жасау барысында экранның екінші жағында ғана болатын, сол немесе басқа жолмен, соған қарамастан, нақты әлеммен байланысты, бірақ бәрібір толық және өзін-өзі қамтамасыз ететін жүйе болып табылатын белгілі бір шындық модельденеді. өз заңдары мен ішкі өзара әрекеттесулері. Бұл шындық, ең алдымен, киногерлердің көзқарасын, олардың өткен оқиғаларға нұсқаларын көрсетеді. Авторлар жасаған образ, өз идеяларын экранда сәтті жүзеге асырған жағдайда, көбінесе біртұтас тұжырымдаманың болуына және оның қорытынды жұмыста бейнеленуіне байланысты талдауға беріледі. Бейнелік тұтастық көркем шығарманың қажетті құрамдас бөлігі болып табылады: ол болмаған жағдайда өнер туралы мәлімдеме немесе зерттеу нысаны ретінде айтудың мағынасы жоқ. Осыған байланысты, көбінесе, кез келген өнер туындысы өзіне-өзі қайшы келмейді және оның барлық құрамдас бөліктері өзара байланысты, бірін-бірі толықтырады және жалпы идеяға сәйкес өмір сүреді деп болжанады.

XX ғасырдың алғашқы тоқсанында саяси қызмет атқарған Мұстафа Шоқай өмірі мен тағдыры туралы тарихи туынды 2008 жылдың 20 қарашасында жарыққа шықты. Фильмде елінің азаттығын аңсаған азамат Мұстафа Шоқайдың өмірі, саяси жолы, Түркістан, Кавказ, Түркия, Франция елдеріндегі эмигранттық тағдыры, айдауға түскен кезде көрген қиыншылықтары айқын көрініс тапқан. Сүйікті жары, опера әншісі Мария Горина жолдасының жанын түсініп, өз қызметін пида қылады.

Уақыт кеңістігі



Режиссер Сатыбалды Нарымбетов Мұстафа Шоқайдың өмірінің көпшілік біле бермейтін кейбір сәттерін ашып, оны көрермен қауымға кеңінен танытты. Ол неше түрлі желеумен талай жанды концлагерьдегі өлімнен құтқарып, олардың Еуропа аумағында емін- еркін өмір сүруіне ықпал етті.

Әдебиет

1. Әбікеева Г. «Балкон» – тәуелсіздігімізге алпысыншы жылдар жүгірісі //Сб. матер. Алғашқы МНПК «Ескі және жаңа. С.Эйзенштейн және қазіргі кино» / ред. Джексембаева А.- Алматы: Тұран университеті, 2013. - 78 б.
2. Әбікеева Г. Қазақ КСР киносының тарихы, қайта құру және тәуелсіз Қазақстанның алғашқы жылдары //Кітапта: КСРО ұлттық кинематографиясының тарихы және ТМД-ға қатысушы, Балтық жағалауы елдерінің кинематографиясының даму перспективалары. және Грузия / ред. Кочеляева Н. - М.: Академиялық жоба, 2018. - 773 б.
3. Агафонова Н. Киноның жалпы теориясы және киноталдау негіздері. – Минск: «Тесей», 2018. – 392 б.
4. Балаш Б. Кино мәдениеті. - Л.: Ленинград-Мәскеу мемлекеттік баспасы, 1925. – 100 б.
5. Баззен А. Кино дегеніміз не?: мақалалар жинағы. - М.: «Өнер», 1972. - 435 б.

ЛЕТОПИСЬ КАЗАХСКОГО ДОМБРОВОГО ИСКУССТВА: ТВОРЧЕСТВО РУСТЕМБЕКА ОМАРОВА

Пазыл Б.К., магистрант 2 курса специальности

«Традиционное музыкальное искусство»

Казахского национального университета искусств

Научный руководитель - доцент, кандидат искусствоведения

Кузбакова Г.Ж.

Многим может быть неизвестен творческий путь Рустембека Омарова, в честь которого назван казахский национальный инструментальный оркестр Павлодарской областной филармонии. Это особенно важно в свете того, что оркестр носит его имя. Из-за этого возникает необходимость проанализировать его творчество и популяризировать его уникальный талант среди молодых энтузиастов. Верно, что статус чести, музыки, в том числе казахского народного кюя, всегда будет оставаться высоким. Безусловно, национальное искусство – это ценнейшее наследие народа, летопись жизни. Искусство кюя, которое Рустембек Омаров донес до наших дней и оставил своим последователям, не будет уничтожено, когда существует оркестр народных инструментов его имени. С уверенностью можно сказать, что живая музыка десятилетнего художественного коллектива будет жить вечно, демонстрируя значение национальной песни и кюя, возрождая великие произведения, протянувшиеся сквозь века.

Рустембек Бейсенулы Омаров родился в 1919 году в ауле Щербакты на территории современного Лебяжинского района Павлодарской области. Актер, домбрист, заслуженный артист Казахской ССР (1967), народный артист Казахской ССР (1976). Участник Великой Отечественной войны. Он был ярким

представителем исполнительской школы казахских кюев. Омаров с самого детства обладал прекрасным голосом и мастерством игры на домбре. Его первым учителем был отец, который был певцом, кюйши и мастером по изготовлению домбры. В юности, когда он остался без родителей, Омаров вынужден был жить и учиться в детском доме в Семипалатинске. Однако эти трудные обстоятельства воспитали в нем смелость и находчивость. Позднее его земляк, артист филармонии Темирбулат Аргынбаев, забрал его оттуда. Темирбулат Аргынбаев знал юного музыканта и разглядев в нем талант решил привести его к Ахмету Жубанову в Алматы. А.Жубанов, корифей казахской музыки, увидел в нем природный талант и смекалку и поручил его домбристам Окапу Кабигожину и Кали Жантлеуову. В 1934 году Ахмед Жубанов создал первый оркестр казахских народных инструментов, который в настоящее время известен как Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы. Рустембек Омаров, четырнадцатилетний юноша, стал его артистом. Омаров виртуозно исполнял кюи Курмангазы, Дины Нурпеисовой, Даулеткерей, Таттимбета, Сугира и других народных композиторов на домбре. Он улучшал своё исполнительское мастерство, учась у Дины Нурпеисовой и Окапа Кабигожина, также совершенствуя свои навыки в исполнении кюев Курмангазы. [1]

В 1935 Рустембек Бейсенулы Омаров поступил в музыкальное училище при Ленинградской консерватории на отделение русских народных инструментов, чтобы получить профессиональное образование. Однако, он не закончил обучение, потому что был призван в ряды красной армии в 1939-м году, и участвовал в боевых действиях в Финляндии и Латвии. В одном из боев он был взят в плен. После окончания войны, благодаря поддержке Жубанова, Омаров поступил в Алматинскую консерваторию и закончил ее в 1951-м году. Он стал первым дипломированным домбристом благодаря своему упорству и таланту. Р.Омаров посвятил всю свою осознанную жизнь музыке. Он около 40 лет проработал в оркестре им. Курмангазы и был предан своей профессии. Также долгое время Рустембек Бейсенулы являлся концертмейстером группы домбристов. А.Жубанов высоко оценил мастерство Омарова и его виртуозное исполнение в своей книге “Лады веков”: «Рустембек не меняет ударения кюя, он «закрепляет» его, оставив медленный этап медленным, а быстрый этап быстрым своими пальцами средней длины, он не ошибается в нотах, а исполняет все, расставляя на свои места. Он никогда не гонится за ритмом, как будто куда-то торопится, как некоторые исполнители кюев, которые не могут уследить за порывами в кюе, торопясь в начале и ошибаясь в конце исполнения». Нургиса Тлендиев, Шамгон Кажгалиев и Рустембек Омаров, ставшие известными музыкантами, были воспитанниками Ахмета Жубанова, который первым увидел творческий потенциал многих известных личностей культуры Казахстана, включая Бибигуль Тулегенову, Ермека Серкебаева, Розу Жаманову и Шамгона Кажгалиева. [2]

Народный артист Казахстана, профессор Каршыга Ахмедияров оценил Рустембека Омарова следующим образом: «Структура исполнения кюев дяди Рустема, их внешнее и внутреннее строение, динамика, всегда соответствовала жанру кюя, и было подходящим для обученного музыканта явлением. Например, кюй Дины «Байжұма» мы можем услышать только в исполнении Р.Омарова. Исполнения этого кюя моей матерью, Диной, нет ни в одном архиве. Можно сказать, что Р.Омаров по-своему развил и сформировал его в виде сложного произведения. В истории немного таких исполнителей, которые продолжили данную традицию. Один из них Русахан. Я и сам горжусь тем, что стал главным домбристом оркестра после дяди Рустема. Русахан был немногословен, он уделял особое внимание звукам, когда исполнял кюй, он был исполнителем кюев, освоивший все школы по исполнению кюев, и тем самым удивлял публику красочным и мелодичным исполнением. Несмотря на то, что он родился в Арке, он был учеником Окапа Кабигожина, и был домбристом, который получил кюи из рук Дины и Мурата Оскенбаева».

Карлыгаш Омарова в своих воспоминаниях о своем отце Р. Омарове:

“Он со всей душой исполнял кюи таких исполнителей кюев как Курмангазы, Дина, Таттимбет, Сугир, Даулеткерей. Он был предан своей профессии. К сожалению, я не могу рассказать об окружении и друзьях отца, так как многие из них умерли. Я и сама узнаю о нем от родных и знакомых, так как я, младшая его дочь. Несмотря на это, я могу сказать, что он был простым человеком, с характером, далеким от хвастовства и эгоизма. Говорят же, что люди воспитываются в обществе, поэтому можно сказать, что у него было хорошее окружение”.

– “Отец параллельно с исполнением кюев работал солистом в филармонии имени А.Жубанова. Он воспитал несколько талантливых домбристов, таких как Рысбай Габдиев, Боздак Рзханов, Эзидолла Ескалиев. У него было много хороших учеников. Отец работал в кругу таких артистов, как Роза Багланова, Нургиса Тлендиев, Каршыга Ахмедияров. Все они поддерживали друг друга в искусстве.”

“Отец много лет собирал и исполнял кюи Курмангазы. Из них кюи «Жастық шақ», «Ілме», «Исаның желдірмесі», также хранятся кюи Дины Нурпеисовой и Таттимбета. Некоторые песни хранятся в архиве в Павлодаре. Мы до сих пор в поисках. Несмотря на то, что в Алматинском архиве записан его голос, мы не смогли получить эту запись. Дома хранятся только фото, газеты и журналы. В то время не была развита видеосъемка, поэтому мы ограничиваемся документацией”.

“Хочется заметить, что документ, подтверждающий выдачу отцу звания «Народного артиста Казахского ССР» был утерян. И был найден только 47 лет спустя его внучкой. Ему было выдано много грамот Президиумом Верховного совета КазССР. Сам он видимо не очень интересовался ими, а мы храним их как зеницу ока. Другими словами, отец не занимался сбором бумаг, а отдавал всего себя искусству”.

– К сожалению, в семье пока нет никого, кто продолжил бы его искусство. Я сама – специалист по дизайну. Это же тоже искусство. Отец много лет проработал в оркестре. И мне хочется поблагодарить их за то, что они уделяют большую роль возрождению наследия Рустембека Омарова. В 1999 году мы торжественно отметили 80-летие отца. Все прошло на должном уровне. Хочется поблагодарить всех, кто поддержал нас. Не было предела нашему счастью, когда весной прошлого 2017 года, Павлодарскому областному национальному инструментальному оркестру дали имя Рустембека Омарова. В честь этого события был проведен концерт под названием «Жастық шак». Предложение поступило от Заслуженного деятеля культуры РК, исполнителя кюев Талгата Каримова. Я тоже немолода, уже идет шестой десяток, но я все свои силы отдаю на сохранение и передачу наследия своего отца. Когда видишь людей, которые уважают и ценят его имя, усталость проходит сама по себе». [3]

Родственники Рустембека Омарова, проживающие в Павлодаре, в настоящее время имеют частичную информацию о его личности. Они хранят удостоверение "Народного артиста" и личное дело кюйши, которые находятся в руках его племянницы. В интервью для газеты "Сарыарка самалы" в 2018 году младшая дочь Рустембека Омарова сообщила, что у них есть много фотографий, газет и журналов, а также наследство письменных работ, которым они гордятся. В результате исследований жизни и творчества Рустембека Омарова выявлены несоответствия в свободно доступных биографических данных, в частности, в документальных записях его фамилия указана как Рустем Бейсенович Омаров (Рустем Бейсенович Омаров), что противоречит другим источникам.

«Я родился в 1919 г. в бедной крестьянской семье», — говорится в личном листе (заполненном 21 января 1953 г.) и в автобиографии на русском языке (29 января 1953 г.). Одним из принуждений было притвориться свободным крестьянином в соответствии с советской традицией. Однако дочь Рустембека Омарова, Карлыгаш Омарова, говорила в интервью о своем отце: «Отец моего отца, то есть наш дедушка, был богатым человеком. Кроме того, что он был богат, он ценил и искусство, исполнял кюи, а также владел искусством жырау. [4]

Развитие искусства кюйши в казахской музыке достигло пика в XIX веке благодаря произведениям таких композиторов, как Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет и Казангап. Эти произведения считаются "Золотым фондом" казахской культуры и до наших дней были сохранены и переданы в наследие. Рустембек Омаров, который является народным артистом КазССР и домбристом народного оркестра имени Курмангазы, является одним из тех, кто продолжает искусство традиционных кюев и передает его содержимое новым поколениям. Р.Омаров продолжал традиции кюйши Курмангазы и внес огромный вклад в развитие традиционной казахской музыки, что привело к тому, что он оставил свой след в истории музыки своей страны. Омаров был виртуозным домбристом и старшим преподавателем, который был преданным

своему искусству. Его талант и преданность кюю оставили за собой ценное наследие. Омаров создал несколько кюев, но, к большому сожалению, ноты и записи были утеряны. До наших дней сохранился единственный кюй «Жастык Шак». Он является визитной карточкой оркестра казахских народных инструментов им. Р.Омарова в переложении главного дирижера Талгата Баритовича Каримова. [5]

Дина Нурпеисова, Оразгали Суюнбеков, Науша и Махамбет Бекейхановы, Мендигали Сулейменов, Улыкпан Мухитов, Окап Кабигожин, Толеген Аршанов, Габдулман Матов, Смагул Кошекбаев, Кали Жантилеуов, Рустембек Омаров. Сабыр Мукатов, Амина Измуханбетова, Мина Оразгалиева, Мухит Битенов, Гиолла Исмагулов, Жангазы Темиралиев, Биболат Аюпов, Отеген Жумашев, Кайржан Айбатов так же являлись личностями, которые продвигали домбровое искусство в XX веке.

Какую бы музыку Курмангазы ни писал, в ней были всевозможные человеческие чувства - любовь, доброта, добро и сострадание. У него была своя манера исполнения и своя национальная школа домбры. Именно Рустембек Омаров являлся человеком, который продвигал данную школу, являясь наследником, который донес до наших дней традиции национальной домбровой школы Курмангазы. В его исполнении кюи Курмангазы «Акбай», «Кишкентай», «Кобик шашкан», «Кисен ашкан», «Турмеден кашкан», «Торемурат», «Сарыарка», «Серпер», «Саранжап», «Машина», «Бозшолак» кюи – это произведения, которые направляют подрастающее поколение в развитие инструментальной музыки нашего народа, культуры традиционной музыки, народного творчества.

Литература

1. Фильм 35: «Рустембек Омаров: Наследник великих кюйши» [Электронный ресурс] Электрон. дан. – Павлодар, 2021. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=iKmJEtVM9qc> – Дата обращения: 15.04.2023. – Загл. с экрана.
2. Мухамбетова А. И. Философские проблемы бытия в творчестве казахских кюйши /Валихановские чтения, тезисы Республиканской конференции. - Алматы, март 1992. - с.243-245.
3. Жубанов А. К. Струны столетий [Текст] / А. К. Жубанов; Алма-ата.: КГУ Худ. Лит., 1958. — 405 с.
4. Павлодарская областная филармония [Электронный ресурс] Электрон. дан. – Павлодар, 2022. – Режим доступа: <https://filarmonia-pavlodar.kz/content/view/1/57> – Дата обращения: 01.12.2022. – Загл. с экрана.
5. QAZAQ GAZETTERI [Электронный ресурс] Электрон. дан. – Павлодар, 2018. – Режим доступа: <https://kazgazeta.kz/news/64047> – Дата обращения: 15.04.2023. – Загл. с экрана.

3D МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБЪЕКТОВ КАК ЭТАП КОМПЬЮТЕРНОЙ АНИМАЦИИ

Уракбаев У.Е. - магистрант 2 курса

Казахский национальный университет искусств

***Научный руководитель - Солтанбаева Г.Ш., кандидат технических наук,
профессор КазНУИ, доцент искусствоведения***

В настоящее время компьютерная анимация тесно связана с трехмерным (3D) моделированием объектов, являющихся составной частью анимации. Создание 3D моделей – трудоемкий процесс, который требует не только качественного оборудования и программного обеспечения, но и слаженной работы команды, состоящей из режиссеров, операторов и компьютерных дизайнеров.

Для создания качественной компьютерной анимации, прежде всего, необходимо подготовить трехмерные объекты, которые будут использованы в анимации. Это, как и объекты, играющие главную роль – персонажи анимационного продукта, так и среда, в которой данные персонажи взаимодействуют.

Трехмерное моделирование объекта можно рассматривать как заверченный процесс, который начинается со сбора данных и заканчивается созданием интерактивной 3D виртуальной модели на компьютере. Этот процесс позволяет создать точную и фотореалистичную модель объекта, которая может использоваться для идентификации объектов, визуализации и анимации [1]. Для создания 3D модели требуется рисунок, фотография, чертеж, образец или реальный объект. Либо, если объект в реальности не существует, точное представление о внешнем виде будущей модели.

Трехмерное моделирование объектов и рельефов - это интенсивная и длительная исследовательская работа в графических, визуальных и фотограмметрических программах. 3D моделирование чаще всего начинается со сканирования или измерения объекта.

Для создания 3D моделей используются различные методы, которые могут быть классифицированы на контактные (с использованием измерительных инструментов) и бесконтактные (рентгенография, SAR, фотограмметрия, лазерное сканирование). Выбор метода зависит от требований к точности, фотореалистичности, мобильности и, конечно, стоимости. Для создания точной и фотореалистичной 3D модели сложного объекта необходимо огромное количество времени и работы, несмотря на то, что цифровые модели становятся все более популярными и реализуемыми на компьютерах. Создание 3D моделей также требует использования специальной техники и оборудования, прежде всего бесконтактных систем на световых волнах, в частности с использованием активных или пассивных датчиков. Активные датчики сразу предоставляют данные, содержащие 3D координаты, необходимые для этапа формирования сети. Пассивные датчики выдают

изображения, которые нуждаются в дальнейшей обработке для получения координат 3D объекта. Данные должны быть структурированы и обработаны для создания рельефной поверхности и фотореалистичной визуализации с использованием текстурирования.

Рассматривая активные и пассивные датчики, в настоящее время можно выделить четыре альтернативных метода моделирования объектов и рельефа [2].

Первый метод - рендеринг на основе изображений. В нем для конкретных объектов и при определенных движениях камеры и условиях сцены создаются новые виды трехмерной окружающей среды непосредственно на основе входных изображений. Этот метод основан либо на точном знании положения камеры, либо на выполнении автоматической стереосъемки, которая требует большого количества близко расположенных изображений. Возможность свободно перемещаться по сцене и просматривать объекты с любого положения может быть ограничена в зависимости от используемого метода. Поэтому этот метод обычно используется только для приложений, требующих ограниченной визуализации.

Второй метод - моделирование на основе изображений, широко используется для создания геометрических поверхностей архитектурных объектов или для моделирования рельефных местностей и городов. Этот метод использует 2D изображения для восстановления информации о 3D объекте с помощью математической модели. В результате можно получать 3D измерения с нескольких ракурсов. Используемое оборудование портативное, а датчики недорогие.

Третий метод моделирования называется моделированием на основе диапазона. Он использует активные датчики для получения трехмерной геометрической информации об объекте. Существует много различных типов активных 3D датчиков, включая лазерные датчики и датчики с принципом триангуляции. Однако эти датчики дороги и требуют определенного опыта для использования. Большинство систем фокусируются только на получении 3D геометрии, предоставляя только монохромное значение интенсивности для каждого значения диапазона. Поэтому для получения текстуры объекта используются отдельные цветные цифровые камеры высокого разрешения. Кроме того, из-за размера, формы и перекрытий объекта обычно необходимо выполнять несколько сканирований из разных мест, чтобы охватить каждую часть объекта. Также важно учитывать, что полученная 3D модель является лишь приблизительным представлением реального объекта, которая может содержать ошибки и неточности.

Четвертый метод - сочетание моделирования на основе изображений и диапазона. Этот подход позволяет получать более точные и детализированные модели, чем при использовании только одного метода.

Существует два вида представления поверхностей в 3D моделях: полигональное и воксельное. Полигоны – это многоугольники, из которых

создается объемная поверхность. Чем больше полигонов, тем более детализована модель. Воксельная графика применяется редко. Основная сфера применения воксельной графики – медицинские приборы (компьютерные томографы и сканеры МРТ).

При создании анимации активно используется полигональное моделирование. Общий процесс 3D моделирования состоит из нескольких этапов [3]:

- проектирование полигонального объекта с использованием сканирования или измерения;
- сглаживание поверхности 3D модели с помощью математических формул;
- текстурирование, работа со цветом с каждым из сегментов 3D модели;
- визуализация объекта – работа с освещением, тенями, бликами.

Создание геометрически правильных, детализированных и полных 3D моделей сложных объектов остается сложной проблемой и по-прежнему популярной темой для исследований. Для создания точных, полных и фотореалистичных 3D моделей объектов среднего и крупного масштаба в практике полная автоматизация все еще недостижима.

В настоящее время рекомендуется использовать полуавтоматические методы, при которых человек выполняет легкие части процесса, такие как извлечение исходных точек и сегментация поверхности, а компьютер автоматизирует трудоемкие задачи, такие как моделирование сегментированных областей. Таким образом, полуавтоматические методы являются оптимальным выбором для создания фотореалистичных 3D моделей объектов в производстве компьютерной анимации.

Литература

1. Saycon. Трехмерное моделирование в современном мире // Хабр – 11 мая 2019. - <https://habr.com/ru/articles/451266/>
2. Особенности 3D-моделирования в Qvarta// Qvarta - Март 14, 2018 - <https://qvarta.com/blog/3d-modelirovanie-v-qvarta>
3. Ren C.Y., Pcisacariu V., Reid I. Regressing Local to Global Shape Properties for Online Segmentation and Tracking / International Journal of Computer Vision, 106 (2014): p.269–281. - <https://link.springer.com/article/10.1007/s11263-013-0635>

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ГЕРОЯ ЖАНРА «ВЕСТЕРН»
Мукушев А., магистрант 1 курса специальности
«Режиссура и продюсирование»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Смаилова И.Т.

Вестерн — направление искусства, характерное для США. Действие в вестернах в основном происходит во второй половине XIX века на Диком Западе - в будущих западных штатах США, а также в Западной Канаде и Северной Мексике. Может включать в себя различные жанры, например, комедию, боевик, детектив, триллер и даже фантастику. Вестерн характерен для кинематографа, телевидения, литературы, живописи и других видов искусства. Впервые появился в литературе, затем в кинематографе. В качестве кинематографического жанра распространился из США на другие страны, которые постепенно создали свои собственные эквиваленты вестерна.

Истерн - Жанр приключенческих фильмов, названный так по аналогии с вестерном, так как жанры имеют общие характерные черты. Иногда среди западных критиков для обозначения подобных фильмов, снятых в СССР, использовался термин «красный вестерн».

Спагетти-вестерн - Поджанр фильмов-вестернов, родившийся в Италии и особенно популярный в 1960-х и 1970-х годах. За это время в Италии было снято около 600 вестернов.

Герой Американского Вестерна — это архетипический персонаж, олицетворяющий Америку, его дух и идеологию. Идеологию того, что человек сам кузнец своего счастья. Ковбой - (англ. cowboy, от cow — «корова» и boy — «парень») — название, употреблявшееся на Диком Западе США по отношению к пастухам скота. Благодаря фильмам в жанре вестерн образ ковбоя превратился в архетипичного главного героя, защитника угнетённых со своими внутренними порядками справедливости, живущий посреди пустыни в маленьком тауне. Для героя естественна моральная составляющая, не продиктованная законом / правительством, а продиктованная внутренним лекалам понимания, что есть - справедливостью, основанная на общественных нормах, либо противоречащие ими, исходя из современных прогрессивных ценностей с учетом ретроспективной оценки прошлого.

«Общество — это благо, а правительство — это зло» [1], пишет Томас Пейн, один из современников становление Американского общества, составления конституции и обретения независимости государства. Данное высказывание максимально четко выражает отношения общества к правительству, отчего вполне объяснима востребованность в герое со своей внутренней системой ценностей, не пренебрегающий к самосуду и восстановлению так называемой и всеми желанной «справедливости».

Подобный герой наиболее ярко выражен в «Вестерне» - хрестоматийном жанре иллюстрирующий историю Америки.

Интересным, является и возникновение столь же важного интереса к жанру вестерна, а точнее к его итерации «Истерн» в Казахском Кинематографе, В данном варианте интересным будет выявить различие двух архетипов героя одного в рамках одного и того же, проявившие в свое черту между героем и обществом тех времен. Наиболее интересным будет сравнение Главного героя фильма «Тревожное утро» - Тохтара Байтенов в исполнении Идриса Ногайбаева с главным героем фильма «Конец Атамана» - Чадьяров в исполнении Асанали Ашимова.

Отличие между героями Тохтара Байтенова и Асанали Ашимова.

В первую очередь хочется выделить экспозицию двух персонажей. Фильм «Тревожное утро» начинается с панорамы кладбища, после чего, мы видим главного героя – Тохтара Байтенова. Таким образом, проводится параллель между героем и кладбищем символизирующие смерть, на самом же деле, данный кадр является своего рода точкой отсчета для персонажа, и его пункт назначения в финале картины. Несмотря на то, что герой в конце жертвенно погибает, внутренне он остается жив. Так как его борьба, то, во что он верил, и за что боролся останется, герой выходит победителем в своем внутреннем конфликте. Кладбище, очень сильно созвучно с землёй, главный герой защищает живущий на этой земле угнетённый народ, вместе с самой землёй. но также вместе с духами усопших людей, захороненных на этих землях, на нём лежит бремя своих предков, и впоследствии он сам будет захороненный на ней, передавая бремя другим. Тем самым, фильм обращается к зрителю с определённым месседжем. Герой хоть и погибает, но его дело и принципы будут жить. Также, в фильме проводится определенная параллель между главным героем и двумя другими персонажами картины – председатель губ чека Щерином и басмачом Жунус. Подобную параллель мы ещё видим в фильм Серджио Леоне «Хороший, плохой, злой». У главного героя, несмотря на дидактическую идеологию в которой он исходя из своего положение вынужден жить и с нею соприкасаться, имеется своя внутренняя система ценностей, которые походу фильма находит поддержку как и у Щерина так и у басмача Жунуса в зависимости от ситуаций, происходит этакая борьба интересов обоих противоположных персонажей. В конце концов герой ставит свои внутренние идеалы выше идеологии, из чего извлекает основную мысль фильма - Верховенство внутренних идеалов над прописными.

Другой же взгляд на героя Истерна представляет фильм Конец Атамана – герой Чадьяров в исполнении Асанали Ашимова, является таким прототипом Джона Уейна. Он улыбочив, хитёр, игрив, выполняет своего рода функцию трикстера, человека, которые выберется из любой передряги, и ведь так и случается. В конце фильм герой с первого взгляда остается победителем над ситуации, но на самом же деле, драма героя заключается в его одиночестве, не смотря на то что герой социативен, и вполне себе может уболтать любого, в

конце концов он не находит ни в ком внутренней поддержки своих идеалов. Я бы сказал, это драматический персонаж, подстать персонажу Чаплина, что любил дождь, так как находясь под дождь, не будет видно слёз.

Потребность американского общества поставить под вопрос мифы собственного прошлого явилась серьезным вызовом для кинематографа, в том числе для Вестерна, это и послужило последовательной демифологизации и деконструкции жанра, которые началась после золотой эпохи Вестерна, с 60х годов, и продолжающаяся по сей день. Вот что пишет по этому поводу Американский кинокритик Полин Кейл: «...вызвать в воображении безумную версию разрушающей себя белой Америки в наиболее солипсистской жаждущей версии после потери собственных корней» [3]. Сейчас, это особенно заметно, достаточно посмотрев на новые образчики жанра. В фильме «Недружи», те самые отрицательные персонажи в лице индейцев, стали положительными, а мораль стала не такой явной. В «Джанго» которые ещё в 70-х годах играл белый актер в фильме Серджио Корбуччи, в итерации Квентина Тарантино стал афроамериканцем, рабом выбравшись из плена, и спасающий свою семью от рук южного рабовладельца.

Но все самые важные и знаковые фундаментальные метаморфозы начались еще в далеких 60х-70х годах. На момент 60х, с исторической арены постепенно уходят его признанные классики, которые, по выражению великого Джона Форда, знали, что «вестерн нельзя снять, не покрывшись пылью, не испачкавшись в грязи [4] — Говард Хоукс, Энтони Манн, Делмер Дэйвс, Рауль Уэлш, Уильям Уэллман, и, разумеется, сам Джон Форд. Всё реже оказывались в седле эмблематичные актеры, долгое время создававшие образы рыцарей с кольтами — Джон Уэйн, Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Рэндольф Скотт. Новая генерация кинематографистов оказалась неспособной в полной мере заменить тех, кто застал свидетелей эпохи фронта, имел возможность общаться с ними, проникаясь духом прошлого. Однако жанр продолжает свое существование — уже в новых формах. Все же несмотря на то, что традиционный вестерн отошел на второй план, а его «классическая» форма с определенного момента существовала лишь с примесью ревизионизма, эстафета у классиков была принята. Традиционным формам удалось выжить, а впоследствии на время восторжествовать. Режиссер фильма «Непрощенный» - Клинт Иствуд, хотел поставить точку в истории главного американского жанра — вестерна, но в результате открыл его новую главу.[5]

Определенную роль здесь сыграло итальянское кино, а именно новое так называемое ответвление «Спагетти-вестерн», Серджио Леоне, Серджио Корбуччи, Тонино Валери, и главным образом, это, как представляется, произошло благодаря усилиям актера и режиссера Клинта Иствуда, а именно тандему актера с режиссером Серджио Леоне в бессмертной классике «Долларовой трилогии», в особенности в картине «Хороший, плохой, злой», впоследствии ставший иконическим для жанра вестерн.

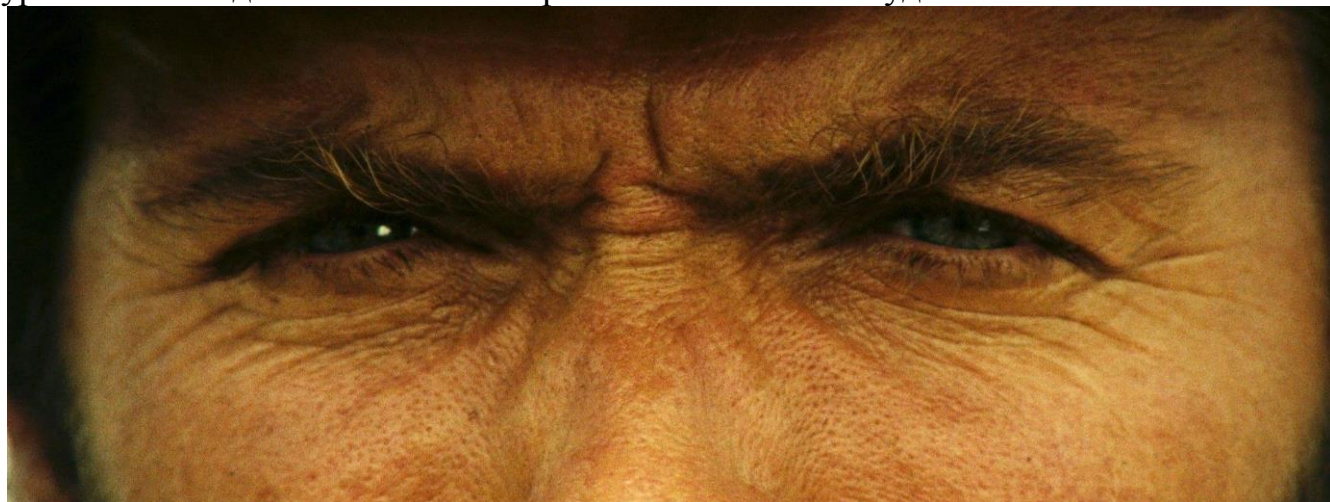
Клинт Иствуд, смог реанимировать жанр в Американском кинематографе, взяв опыт и наработки итальянских коллег, выступив в роли продолжателя жанра и сумев удержать его на плаву на протяжении долгого периода, став олицетворением, а для многих чуть ли не иконой вестерна на «постклассическом», «постфордовском» этапе. И вправду, если до фильмов Серджио Леоне, в котором воплотился удачливый образ молчаливого безымянного героя Иствуда, главной иконой жанра был мифологический герой Джона Уэйна, кочующего из фильма в фильм в работах Джона Форда и др. Голливудских режиссёров классической эпохи жанра. То уже после заката этой самой классической эпохи вестерна, и неожиданного расцвета за океаном в Италии, уже образ Клинта Иствуда стал нарицательным жанру, и по сей день остается таковым.

Отличие между героями Джона Уэйна и Клинта Иствуда.

Пожалуй, на сравнении двух архетипов героев присущему одному жанру, но с разным периодом развития этого жанра можно отлично провести черту и понять то, какой же случился перелом в жанре, а также в умах и сознаниях зрителей разных времени.

Герой Джона Уэйна — это однозначно положительный персонаж, он как правило очень говорлив, у него есть чувство юмора, и абсолютно ко всему он относится к задору, и даже самые тяжелые этапы испытания, герой переносит с энтузиазмом и непрекращающейся оптимизмом. Я бы сказал, что образ Джона Уэйна является продолжателем Бродяги Чарли Чаплина.

Герой Иствуда — молчалив, задумчив, и осторожен, он всегда как правило со строгим прищуром смотрит на всех, в том числе и на зрителя. Этот прищур стал впоследствии визитной карточкой Клинта Иствуда.



Клинт Иствуд в фильме / «Хороший, плохой, злой» 1966 г. (Реж: С.Леоне).

Также, как пример, мы может провести параллель между одной сценой двух фильмов. “Настоящее Мужество” 1969 года и “Железная хватка” 2011 года.

В этой сцене в двух фильмах, герой Маршал Кокберн падает с лошади. Только разница в том, что в “Настоящем мужестве” данное падение имеет юмористический эффект, Джон Уэйн в сцене падает под юмористические музыкальные нотки, он опрокидывается, пытаясь запить виски, и все это вызывает лишь смех над неуклюжестью героя.

Когда в «Железной Хватке» все тот же Маршал Кокберн уже в исполнении Джеффа Бриджеса также падает с лошады, но на этот раз нет никаких музыкальных ноток, мы лишь слышим жалкое кряхтение старика, кадр статичен и весьма затянут, для передачи всей жалости героя и его безвыходного положения, он слишком стар и неуклюж, ковбой пытающийся доказать всему миру что всё ещё есть порох в пороховницах, не может слезть даже с лошади.

Данная сцена вызывает уже совсем другие эмоции и чувства, осознания своей никчемности, и последний протест против осознания этого факта, все это лежит в героя Джеффа Бриджеса. Человек, ставший неудобный этому миру, все ещё пытающийся ему что-то доказать.

«Железная хватка» фильм снятый в 2011 году, является продолжением тех метаморфоз через которые прошел жанр вестерна, и ключевую роль в этих изменений, итогом которого и стал фильм Джоэла и Итана Козна является именно фильму с участием Клинта Иствуда а именно его архетипический персонаж которые также свое имел развитие (и мы это разберем проведя параллель с его вестерном «Непрощённый», открывший период неоклассицизма в истории Вестерна.

Как пример фильм «На несколько долларов больше». В нём мы видим продолжение истории Героя без имени (Untitled в оригинале) из фильма «За пригоршню долларов» в исполнении Клинта Иствуда.

«Если рассматривать все вестерны Иствуда как целое, в особенности те картины, которые он поставил сам, видно, что в рамках его творчества жанр, любопытным образом сочетая классические и постклассические элементы, получает свое развитие и доводится до завершенной формы», — так определяют вклад Иствуда в историю американского кино М.Бэнди и К.Стоер.

«Долларовая трилогия» — главным образом, замысел и детище Леоне. Но образ Человека без имени многим обязан Иствуду. Актер придавал большое значение разработке своего персонажа. По его словам, на съемках фильма он понял, что, чем меньше персонаж говорит, тем он, если не глубже, то загадочнее.

Разумеется, прежде чем поговорить об этом. Стоит заглянуть в причинно-следственную связь столь разительного сдвига между героем Джона Уэйна и героем Клинта Иствуда. А причина этому стало общее потрясение, и разочарование тех идеалов и догматов, которые так неустанно пропагандировала белая европейская культура Америки на протяжении полувека. Зрители перестали верить в идеализм героя, как некоего идола в кино. Одним из идолов и являлся архетипический герой Джона Уэйна под стать Супермену, человек, никогда не умывающийся, из речей которого несутся лишь морально правильные догматы. Вот что пишет Мартин Лютер Кинг, один из идеологов того времени: «Даже в наихудших из нас есть частица добра, и в лучших из нас есть частица зла» [6].

Понимаете, о чем идет речь? Появилась серая мораль! И это напрямую стало отражаться в фильмах, в особенности в Вестернах, как одному из главных выразителей моральных ориентиров в кино. Герой перестал быть однозначно хорошим! Злодей перестал быть однозначно плохим! Мораль перестала быть в принципе такой однозначной, и по этой причине герой Джона Уэйна, которые из фильма в фильм прямым текстом проговаривал мораль для зрителя-замолчал, в лице безымянного героя Клинта Иствуда.

Ибо теперь суждение морали отданы напрямую зрителю, и никак не контролируется автором. А точнее контролируются лишь ракурс повествования, с чьей точки зрения идет повествование, тому и проявляются сопереживания зрителя. Но если перевернуть истории фильмов того же Серджио Леоне, и взглянуть на них со стороны так называемых злодеев, то наш герой не будет казаться таким уж героем, и поэтому данному периоду присуще внедрение антигероя во главу повествования.

В таком случае, мы выявили одни из главных двигателей действий любого вестерна, или фильма присущи элементам этого жанра, месть и жажда справедливости, приводит героя к самосуду, где герою, присуще вседозволенность, но она применительно лишь к негодяям, либо к таковым считающийся негодьями героем, исходя из правил морали его самого. Таким образом, герой быть может не только положительным, но и антигероем, а то и вовсе злодеем исходя из того взгляда, откуда идет повествование. И такая гибкость жанра, дала «Вестерну» несколько этапов метаморфоз, от золотой эпохи «Классического Вестерна», к «Нео-классике», Деконструкции, смены приоритетов, морали, и демифологизации жанра.

Герой в «Вестернах» во всех своих проявлениях, всегда остается динамичным, он должен отвечать надвигающейся стремительно изменчивому времени, и в особенности не менее стремительному прогрессирующему обществу, будь то герой символ той или иной эпохи, или же наоборот оппонент надвигающемуся переменами критик общества и новых нравов, он всегда должен быть актуальным, даже если сам персонаж старый ковбой с консервативными идеалами, и вышедший из былых лучших своих лет, он все еще задает вопросы актуальные обществу и пытается донести свое видение мира.

Жанр «Вестерн» — это зеркало, зеркало американской истории и нашего времени, зеркало что может просто показывать извращенную реальность в декорациях Дикого Запада, оставляя выводы и суждения на откуп зрителя, а также и направлять свет, отражая мораль того времени, что созвучна либо резонирует с нравами нынешних времен.

Вестерн - вечен, он не всегда может быть популярен в кинематографе, например, сейчас, во времена засилье супергеройских блокбастеров и римейков-сиквелов фантастических франшиз 80 х годов. Но он всегда будет маячить, так как проблемы, темы, раскрываемые в рамках этого жанра актуальны и по сей день.

Литература

1. Томас Пейн. «Здравый смысл»: 1776. 47-страничная брошюра, для пропаганды идеи независимости от Великобритании среди жителей Тринадцати колоний.
2. Захаров Д.В. «Эволюция киновестерна в русле циклических процессов (1980 – 2010-е годы)»: дис... канд. икс.:17.00.03. / Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. М., 2019. – 147 с
3. Ноябрьский выпуск «The New Yorker»: 1971. Рецензия кинокритика Полин Кейл на фильм «Крот» А.Ходоровски.
4. Кино как жизнь! Новое поколение: 2008. URL: <http://www.np.kz/efir/1545->
5. Авдеева. Е. Неубиваемый вестерн: взлёты и падения самого американского жанра // DTF – Информационный портал. – 2018.– 28 августа URL: <https://dtf.ru/cinema/25570-neubivaemyy-vestern-vzlety-i-padeniya-samogo-amerikanskogo-zhanra>
6. Мартин Л.К. «Любите врагов ваших» URL:<http://rusbaptist.stunda.org/dop/king.htm>

ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕНАТА САЛАВАТОВА

Мадиев Б.Қ, магистрант 2 курса специальности

«Оркестровое дирижирование»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

КазНУИ Акпарова Г.Т.

У каждого дирижера есть свои особенности в методике работы с оркестром, свои дирижерские жесты, которые используются в репетиционном процессе и на концертном выступлении.

За творческим успехом дирижера Рената Салаватова стоит большой опыт работы в профессии, ежедневный труд, любовь к музыке, ответственность перед коллективом и, конечно же, талант музыканта. Подтверждением сказанному звучат слова Алибека Днишева: «С Ренатом мы дружны с давних пор, и я рад, что дружбе этой нет конца! Люблю и уважаю этого человека!

Люблю за его целеустремленность и верность музыке! Мальчишкой он уехал из родного города, и сделал себя сам! Музыкант и дирижер с очень большой буквы! Его филигранная техника, особая пластика и музыкальность, вот составляющие, которые являются фирменным знаком Салаватова – дирижера! А его сердце, душа и пришедшая с годами мудрость, позволяют поставить Рената в один ряд с выдающимися дирижерами современности! Дирижер – это профессия второй половины жизни, пусть же эта вторая половина будет очень долгой и плодотворной!» [1].

Встав за дирижерский пульт вначале 70-х годов, Ренат Салаватов работал со многими оркестрами, среди которых камерный оркестр радио Казахстана, симфонический оркестр Татарской государственной филармонии (Казань), оркестр Государственного театра оперы и балета им. Абая (Алматы), оркестр Мариинского театра (Санкт-Петербург), оркестр Большого театра (Москва). В творческой биографии есть, и работа дирижёром Национального балета Баварии (Мюнхен) и Стокгольмской Королевской оперы, выступление в Английской национальной опере, Нью-Йоркском театре Метрополитен-опера, Гранд-Опера (Париж) и др. Сегодня Ренат Салаватович Салаватов главный дирижер в Татарском академическом государственном театре оперы и балета имени Мусы Джалиля (Казань).

Одним из творческих принципов у маэстро является продвижение и популяризация национальной музыкальной культуры, наследия национальных композиторов. «Я дитя двух народов, – говорит Ренат Салаватович. Папа – казах, мама – татарка. И этим, наверное, все сказано» [2]. Бережное отношение к национальным «музыкальным корням» творческий принцип музыканта. Р. Салаватов считает, что сохранение и популяризация наследия местных композиторов – это его миссия. По словам маэстро, «когда создается музыкальный коллектив, дирижер, обязательно в порядковом случае, должен продвигать произведения местных композиторов» [3]. Ренат Салаватович сохраняет это понимание своей роли исполнителя на протяжении всей своей творческой деятельности. Он был участником и инициатором многочисленных памятных и юбилейных вечеров, в первую же очередь приуроченных отечественным композиторам, среди которых особо можно выделить концерт памяти Е. Рахмадиева и фестиваль татарской музыки к 110-летию Жиганова.

Еще одним из творческих принципов для дирижера является художественное воспитание коллектива. Это выражается в репертуарной политике оркестра, который, по мнению маэстро, должен включать произведения разных стилей, эпох и направлений.

Благодаря огромному опыту Салаватов сформировал свои методы работы с оркестром. И один из них заключается в способности маэстро раскрыть в каждом исполнителе чувство индивидуального отношения к исполненному произведению и в тоже время желание слушать и слышать друг друга. По убеждению Рената Салаватовича, важно отпустить оркестр и дать возможность музыкантам дать играть самим, потому что еще одна задача опытного дирижера не мешать оркестру.

По мнению Салаватова, когда дирижер начинает показывать каждой группе оркестра вступление, он уже сбивает «темпоритм». И, с другой стороны, когда ты не дирижируешь, они играют сами, они начинают слышать друг друга. Р.Салаватова отличает минимум жестов, он дирижирует, не разбрасываясь на эмоциональные показы. Его оркестр играет слаженно и вместе. Ренат Салаватов помогает, подбадривает и подсказывает оркестру в сложных и спорных моментах партитуры. Как считал дирижер: «Все должно быть легко и без зажима» [3]. Когда дирижер работал в Мариинском театре, туда приезжали другие дирижеры, и у оркестра он часто спрашивал: «как промахал дирижер?». Оркестр отвечал: «Ему не удалось нас сбить» [3].

В одной из телевизионных передач Ренат Салаватович рассказывал: «когда я работал в Баварском Государственном Балете, аккомпанировал два с половиной года Майе Плисецкой. Ее почерк, стиль танцовщицы повлиял на меня и это отразилось на моем дирижировании. Это с ее стороны четкость, графичность линий, отсутствие жеманности и высокий академизм. И эти черты были близки мне на протяжении нескольких лет» [4]

Для успешной работы с оркестром, по мнению дирижера, прежде всего, нужен опыт, а также «грамотность, знание психологии музыкантов оркестра, знание репертуара, специфики того что ты делаешь» [3]. Для Салаватова, несомненно важен, способность раскрыть творческий потенциал каждого из участников своего оркестра. Тонкость психологического подхода, глубокое знание особенностей и способностей каждого участника оркестра как необходимых качеств настоящего дирижера – являются неотъемлемым условием достижения огромных творческих результатов.

Как правило, Салаватов на репетиции немногословен. Почти ничего не объясняет словами. Все, что нужно, говорят руки. Разговор не может заменить творческих порывов, которые проявляются во взгляде и жесте дирижера. Они всегда ярче, эффектнее и убедительнее слов, поскольку содержат так много информации, что для ее изложения потребовалось бы огромное количество времени. Но меткое, к месту сказанное слово дирижера может помочь оркестру понять его намерения.

Совместная репетиционная работа – установление связей между всеми музыкантами, уточнение текста, штрихов, пояснений, проверка отдельных голосов, определение динамической перспективы, с помощью которой создается эффект стереофоничности, объемности звучания, составляет фундамент успешного публичного выступления, которое является лишь «верхушкой айсберга». По мнению Салаватова, успех концерта, как правило, зависит от подготовленности исполнения в репетиционном процессе. По мнению Салаватова «кропотливая работа во время репетиционного периода – это крепкая гарантия того, что произведение будет сыграно хорошо, по крайней мере, с технологической точки зрения» [3]. И здесь чрезвычайно важен уровень образованности дирижера как своей области (в частности, истории и теории музыки), так и в более широком смысле.

И продолжал, что «дирижеры есть талантливые, выдающиеся, есть способные, есть одарённые, а есть бездарные. Есть такие дирижеры-командиры, которые любят жесткую дисциплину. Я считаю, что дисциплина должна быть творческая. Оркестр – не казарма, и мы не военные, а люди творческие и ранимые. Я никогда не выясняю отношения с музыкантами, мы просто музицируем. У нас в оркестре спокойно и комфортно всем. Поэтому оркестром можно управлять, исходя как из авторитетных, но не диктаторских принципов» [3]. Себя маэстро считает по складу дирижерского характера – «демократом, а не диктатором» [3]. При этом он знает психологию людей. «Что с напором, с хаосом в одном случае ты добьёшься, в другом случае «бумеранг» рано или поздно к тебе вернётся» [3]. Поэтому как считает Р. Салаватов, надо правильно вести себя, но, конечно, быть одаренным и быть человечным.

По словам дирижера «необходимо иметь опыт дирижера аккомпаниатора. Если человек не умеет аккомпанировать ему не место в театре оперы и балета» [3]. С 2003 года Ренат Салаватович является главным дирижёром Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля.

«Дирижировать оперой, по словам Р. Салаватова, чисто профессиональная сложность. Более амбициозные дирижеры идут на эстраду. Нас же в оркестровой яме нас никто не видит, но от нас многое зависит. Мы – как капитаны корабля. Начинается спектакль, и почти весь процесс зависит от дирижера: куда он поведет этот корабль, в какое плавание, удачное или неудачное. Это должен быть спокойный ход, что бы ни происходило на сцене [3]. «Главный в оперном театре на сцене – это не дирижер, этот тот, кто на сцене танцует, либо поет, либо хор. Все что выше они на палубе это белые люди, а мы кочегары там, мы в трюме мы обслуга в спектаклях операх или балетных и только в таком случае у тебя получится, и тебя будут любить именно в театре артисты балета, артисты оперы» [3].

Умения творить на спевках и репетициях вместе с певцами-актерами является необходимейшей предпосылкой успешной работы дирижера в опере. Это дает возможность раскрыть художественную индивидуальность певца, активизировать его творческую мысль, а не диктовать и навязывать ему свою трактовку, заботясь лишь о точном копировании предложенных исполнительских приемов.

Характерная особенность оркестра Салаватова – мягкость звучания которая связана с его постоянной задачей аккомпанировать, обеспечивать звуковой баланс с певцами. Дирижер должен настаивать на этой мягкости во время репетиций и на спектаклях, о ней необходимо помнить и при приеме новых оркестрантов, особенно исполнителей на духовых инструментах. Постоянный контакт со сценой делает оперный оркестр также и ритмически гибким. Зачастую, когда на сцене допускаются ошибки, оркестр сразу же их улавливает, подстраивается под артиста, допустившего ошибку, и спектакль благополучно продолжается.

В подтверждение результатов применения Салаватовым вышеописанного принципа приводит высказывания своего первого

незабвенного учителя Илья Александровича Мусина «что любой оперный дирижер продирижирует симфоническую программу, но ни каждый симфонический дирижёр справится с оперой или с балетом. Так что преимущества театрального дирижера гораздо больше, чем, например, симфонического дирижёра» [5, с.81].

Еще одной специфической особенностью дирижирования как формы музыкального исполнительства является то, что дирижер осуществляет стоящие перед ним художественные задачи не непосредственно, а при помощи системы пластических приемов и жестов. Салаватов-дирижер мастерски владеет языком жестов. Выразительность пластики жеста маэстро способна передать все оттенки человеческих настроений, радость и печаль души, краски и звуки живой природы. Руки его поют и передают эту певучесть оркестру, именно это качество отличает исполнение Салаватовым, его оркестр. В одном из интервью Салаватов вспоминает «Когда Михаил Плетнев сказал, что моим рукам можно позавидовать, это для меня был действительно комплимент. Значит, я не зря искал все эти годы приемы, наблюдал за всеми дирижерами, которых слушал. Я постоянно учусь у других» [6].

Дирижерская воля Салаватова очевидна, когда он стоит за пультом: четко и ясно диктует он музыкантам оркестра свои намерения. Как отмечает Г. Кантор «Исполнение нового произведения Назиба Жиганова симфоническим оркестром Татарской государственной филармонии отличалось исключительной тщательностью, точностью в передаче авторского текста. Немалая заслуга в этом нового главного дирижера Рената Салаватова. Не претендуя здесь на развернутую характеристику, скажем, что солидная дирижерская выучка Салаватов учился у крупных педагогов Москвы и Ленинграда) и бесспорное музыкальное дарование дали прекрасный художественный результат. Дирижёрский жест Салаватова точен и эластичен, он ведет оркестр спокойно и в то же время эмоционально напряженно. Дирижер хорошо ощущает форму произведения, все группы в оркестре были прекрасно сбалансированы» [7]. Действительно маэстро обладает практически безграничными выразительными средствами дирижерской техники. Они могут характеризоваться как проявление артистизма мастера, в котором органично сочетаются сдержанность, благородство манеры и мощь темперамента, отточенность, выверенность жеста с романтической проникновенностью.

Литература

1. Интервью с Алибеком Днишевым от 14.02.2023 г. Беседу провел Мадиев Бауыржан.
2. Ренат Салаватов: Я дитя двух народов. Беседу провел Уак Манбетеев, Алматы, 2023 // <https://tatar-congress.org/ru/blog/renat-salavatov-ya-ditya-dvuh-narodov/>
3. Интервью с Ренатом Салаватовым от 20.11.2022 г. Беседу провел Мадиев Бауыржан.

4. Ренат Салаватов дирижер театра им.Мусы Джалиля на телеканале эфир.
https://youtu.be/z3mH0V3_ng
5. Вуколов Н, Ренат Салаватов Шведский дивертисмент России. Аврора-дизайн. Санкт-Петербург 2004. – 188 с.
6. Брусиловская Е. «Ренат Салаватов: Я всегда соперничаю только с самим собой...» Казахстанская правда от 5 февраля 2021 года.
<https://kazpravda.kz/n/renat-salavatov-ya-vsegda-sopernichayu-tolko-s-samim-soboy/>
7. Кантор Г. Казань музыкальная: Статьи, очерки, рецензий. Казань - Йошкар-Ола,1994. – 192с.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «NE BAXIRSAN» В ИСПОЛНЕНИИ МОЛОДЕЖНОГО ХОРА «ТЮРКСОЙ»

***Амангельды А.Б., магистрант 2 курса специальности
«Хоровое дирижирование»***

Казахский национальный университет искусств

***Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Нұртаза Р.С.***

Молодежный камерный хор «Тюрксой», который был создан по инициативе Генерального секретаря организации Дюсена Касеинова, хоровых дирижеров Казахстана и Азербайджана – Гульмиры Куттыбадамовой и Эльнары Керимовой. Молодежный камерный хор «Тюрксой» является ярким примером, международного хорового движения в тюркоязычном мире. Участниками хора являются певцы до 30 лет со всех тюркоязычных стран. В силу того, что участники проживают в удалении друг от друга работа хора была организована следующим образом: ежегодно во время каникулярного летнего периода в одном коллективе соединялись ранее отобранные хористы. Репетиции были построены на совершенствовании ранее разосланной концертной программы, и подготовкой к гастрольному турне по миру. Свое название хор получил от одноименной международной организации «Тюрксой» (тур. Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi (абр. TürkSOY), что в переводе означает «Организация по совместному развитию тюркской культуры и искусства».

Молодежный хор «Тюрксой» в первую очередь был создан в целях укрепления связей между тюркоязычными народами, популяризации национальных произведений, презентации своих стран. Также задачами являются: раскрыть потенциал хористов, сблизить друг с другом и создать новое звучание.

Активная концертная работа артистов хора является демонстрацией практической направленности этого коллектива, который ярко демонстрирует общемировые тенденции хорового движения.

Так, 5-12 июля 2015 года на Вторых Европейских Хоровых Играх в Магдебурге (Германия) соревновались в 10 номинациях около 100 хоровых коллективов из 35 стран мира. Выступления Молодежного камерного хора

«Тюркской» были отмечены тремя Золотыми медалями конкурса в номинациях «Камерный хор», «Духовная музыка» и «Фольклор» [1].

При поддержке стран-участников коллектив быстро приобрел популярность в мире, в том числе в Европе. Подтверждением этому являются достижения на международных конкурсах и фестивалях. В 2016 году хор принял участие в трех концертах в Байройте, где выступил совместно с китайским хором Wuhan, немецким оркестром Big Band Jazz в рамках проекта «International Harmony» под руководством шведского дирижёра Фреда Сьоберга (Fred Sjöberg).

В 2017 году хор «Тюркской» выступал в г.Анкаре в честь 100-летия композитора и основателя казахской хоровой музыки Бахытжана Байкадамова.

С 5-20 октября 2018 года камерный хор «Тюркской» принял участие в фестивале «Астана – голос мира» в рамках VI Съезда лидеров мировых и традиционных религий. В фестивале приняли участие сильнейшие хоровые коллективы из 25 стран представляющие 5 континентов, это было значимое событие для хорового искусства в Казахстане.

Молодежный камерный хор «Тюркской» выступал на различных мероприятиях посвящённых значимым событиям тюркоязычных стран, а также юбилейным датам выдающихся деятелей.

В 2018 году в городе Өскемен в рамках празднования 25-летия Международной организации «Тюркской» состоялся праздничный концерт, на котором были исполнены тюркские произведения: «Не бахырсан» (Азербайджан), «Караторгай» (Казахстан), «Суйгонум чыкса болбойду» (Кыргызстан), «Бен гидерим Батума» (Турция), «Бибиджан» (Туркменистан) [2].

В 2021 году хор провел гастрольный тур по Турции посвященный 30-летию независимости Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана и Туркменистана.

11 сентября 2021 года коллектив участвовал в концерте рамках года Юнуса Эмре и года тюркского языка в Большом зале Измирского центра искусств имени Ахмета Аднана Сайгуна.

Из вышесказанного можно заключить, что молодежный хор «Тюркской», не являясь не постоянным творческим коллективом, проводит достаточно большую активную концертную и гастрольную деятельность.

Несколько слов хотелось бы сказать об участниках хора. О составе артистов можно сказать следующее: голоса в хоровой коллектив отбираются среди молодых исполнителей – студентов, магистрантов либо недавно окончивших высшие учебные заведения страны хоровиков в возрасте до тридцати лет с разных тюркоязычных стран. Как правило, это молодые, яркие артисты, которые желают получить опыт работы в международном коллективе, а также горят желанием гастролировать по миру.

О руководителях было сказано выше, однако необходимо подчеркнуть, что это известные в своих странах творческие деятели, которые вносят существенный вклад в развитие хоровой культуры. Эльнара Керимова

представляет Азербайджан и Турцию, является Народной артисткой Азербайджана, художественным руководителем и дирижером многоголосного хора радио TRT Ankara (Турция). Примечательно, что этот хормейстер имеет большой международный опыт работы – она руководит коллективами как в своей стране – Азербайджане, так и в братской Турции.

Гульмира Куттыбадамова – также известный хормейстер в Казахстане, который активно продвигает хоровую культуру в государстве. Помимо того, что она является Заслуженным деятелем Республики Казахстан, ее важным вкладом видится основание республиканского хорового движения и активное его стимулирование. Ею была организована неправительственная организация «Республиканское общественное объединение «Казахстанских хоровых дирижеров»», которая поддерживает работу хоровых коллективов в разных уголках Казахстана. Именно Куттыбадамова Г. принадлежит идея создания молодежного хора «Тюркской», которая нашла поддержку в лице Дюсена Курабаевича Касеинова, и воплотилась в реальные ежегодные творческие проекты.

Несколько слов необходимо сказать о репертуаре молодежного хора «Тюркской». Для каждой гастрольной поездки подбирается соответствующий репертуар. Правила подбора концертного репертуара таковы, что он должен содержать произведения из разных стран, в которых проживают тюркоязычные народы. В основном берутся народные песни в хоровой обработке.

В рамках данной статьи остановимся на анализе наиболее часто исполняемой хором «Тюркской» азербайджанской народной песне «Ne baxirsan».

Жанр произведения определен нами как хоровая миниатюра, представленная в куплетно-вариационной форме. По характеру песни лирического, взволнованного и романтического содержания. Музыкальное произведение написано в размере 6/8, что придаёт песне танцевальность. Тональность произведения *fis-moll*. Особенностью песни является то, что основная тема проходит у сопрано, и три остальных голоса сопровождают ее на протяжении всего произведения словами «Bala». Дополняя друг друга, голоса дают основу и краску звучания, аккордовые переходы отражают единый характер песни.

Фактурное развитие песни «Ne baxirsan» соответствует складу четырёхголосного смешанного хора в средней тесситуре, удобной для исполнения.

С точки зрения работы хормейстера данное произведение требует особого внимания, поскольку это требует от него выдерживать темп на протяжении всего произведения, показывать и динамику, и характер восприятия звучания, при котором используется легкий, но в тоже время собранный, четкий жест.

Также необходимо обращать внимание при исполнении акцентов на первую и четвертую долю, это придает танцевальный ритм на протяжении всего произведения. Перед работой с хором, очень важно сконцентрироваться на данном произведении, которое требует понимания смысла песни.

Кульминационная часть заключается в использовании в произведении жанра утно-профессиональной традиционной музыки Востока - мугама. Именно этот факт предстает отличительной особенностью этого произведения. Исполнение мугама – основного жанра вокально-инструментального жанра азербайджанской культуры, по сути является изюминкой всего хорового произведения. Душевность, лиричность, глубокий смысл художественного текста тонко передают колорит азербайджанской культуры.

Понятие слова «мугам» многогранно. Оно переводится как «место, положение», и входит в систему мугамата одного из основных циклов жанров азербайджанской традиционной музыки. Также словом «мугам» называют лады азербайджанской музыки. Мугаму свойственен импровизационный тип мелодического развертывания на основе определенного мугам-лада. Это разновидность азербайджанского музицирования, распространенный в культуре.

Для хористов особенно для трех голосов в партии встречаются свои трудности, связанные с интонационным развитием: скачки в голосоведении, постоянная смена гармонии, особенно в партии альтов часто идут дивизии на два голоса. Также встречается много секунд, для интонирования которых необходим хороший слух, концентрация внимания, ритмическая подготовка, поскольку сложность просматривается в выдерживании единого темпа на слове «Bala».

Также для исполнителей встречаются и ансамблевые трудности: динамический ритм, неудобные интервальные сочетания в вертикали и горизонтали, требующие точного интонирования, полутоновые сочетания, подвижный темп. Вокальные трудности видятся в партии сопрано, ведь у них проводится главная тема, которая ведет все остальные партии за собой. Основная задача этой партии - вывести, показать фразы, динамику звучания, характер данного произведения и неменяющийся ритм на протяжении всего произведения. Фактическое отсутствие пауз, когда почти нет дыхания, демонстрируют в этом произведении такое музыкальное полотно, в котором всё поется на одном дыхании, завораживая тембровым колоритом. Исполнительские трудности: очень важно передать художественный образ песни, и колорит, богатство произведения.

«Ne baxırsan» в переводе означает – «Что ты смотришь?». Рисует образ девушки, пленившей своей красотой молодого парня, признающегося в любви и желая быть вместе. «Я готов ради твоих глаз на все, приходи ко мне моя любимая, забирай мою душу...» поется в песне.

Мугам - это внутренний мир человека, его душа поет, передавая художественный смысл поэтического текста. В данном произведении мугам исполняется настолько тонко, чутко, душевно, с исламскими мотивами, которые завораживают своим пением.

Народная азербайджанская песня «Ne baxırsan» в хоровой аранжировке настолько стала популярной в тюркоязычной музыкальной среде, что артисты Государственного камерного хора имени Еркегали Рахмадиева исполнили ее в

Китае, в г.Шанхай на Международном конкурсе «The Heart of chorus-2019», где с успехом завоевали Гран-при. И после этого события это произведение вошло в репертуар как одно из часто исполняемых зарубежных произведений.

Литература

1. <https://www.turksoy.org/ru-RU/istoriya-tyurksoj> (История «Тюркской»). Дата обращения 16.01.2023
2. <https://www.turksoy.org/ru/news/2018/10/17/5bcceb4de3851> (Молодежный хор «Тюркской» выступил в Оскемене, 17.10.2018г.) Дата обращения 10.12.2022г.

МҰРАТ ӘБУҒАЗЫНЫҢ ӘН-КҮЙЛЕРІН НОТАҒА ТҮСІРУДЕГІ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ

*Оспан А.М., «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» 2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті,
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры
Нұртаза Р.С.*

Ғасырлар бұрын, халық арасында шығарылған әуенді тек халықтың ауыздан ауызға тарата отырып сақтап қалатын қабілетіне жүгінуге тура келген.

Көшіп-қонып күн көріп, жиын тойда күй мен әнін төгіп, жырын жырлап, айтысып, тартысқан көшпенді халықтың оқиғалардан туындаған өнерін қағаз бетіне сақтамағаны бәріне мәлім. Бойындағы өнерді өнерпаздардың ауызекі таратып, аспаптық туындыларын құйма-құлақ әдісімен халық арасына жеткізе білген. Әрине, айтылған әдіспен әуеннің саф күйінде сақталуына кепілдік бермейді. Әуенді сақтап қалу қажеттілігі, ноталық жазбаның пайда болуына әсер еткені сөзсіз.

Қазақ даласына ноталық жазбаның келуі ХХ ғасырдан бастап алғашқы зерттеулер мен еңбектерге негізделіп, бүгінгі күнде ән-күй мұрамызда аудиожазбалар жинақтары мен ноталық жинақтарға толығып, сақталып келе жатыр.

Мақаланың мақсаты – қазіргі заманның белгілі күйшісі Мұрат Әбуғазының қазақ өнеріне қосқан үлесін қарастыру. Кәсіби домбырашылар арасында ол барлық дәстүрлі күйшілік мектептердің шебер орындаушысы ретінде тани аламыз. Мұрат Әбуғазы – Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері, күйші, өнер зерттеушісі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында шәкірт тәрбиелеп, домбыра күйлері мен әндерін нотаға түсіріп, көптеген еңбектерінің авторы атанған.

Оның қатысуымен бүгінгі күнге дейін жарық көрген ән-күй жинақтары:

№	Жинақтың атауы	авторлары	жылы
1	«Тәттімбет және арқа күйлері»	Тоқтаған А., Әбуғазы М.	2005
2	«Құрманғазы» Күйлер.	Тоқтаған А., Әбуғазы М.	2005

3	«Сарыарқа әндері»	Әбуғазы М.	2005
4	«Сүгір. Қаратау шертпесі»	А.Тоқтаған, Г.Ұлтарыхова, М.Әбуғазы.	2006
5	«Арман-ай» Мұхамеджан Тілеухан күйлері.	М.Әбуғазы	2007
6	«Әшім және Іле аймағының күйлері»	Әбуғазы М., Мәулетұлы А.	2008
7	«Жетісу ақындарының жыр сарындары»	Әбуғазы М. Әбдуәли А.	2008 ж.
8	«Шығыстың шыңырау күйлері»	Әбуғазы М.	2009 ж.
9	«Күй қыраны»	Әбуғазы М., Шүкіман Е.	2014 ж.
10	«Назқоңыр» ән жинағы	Әбуғазы М., Стамғазиев Р.	2016 ж.
11	«Қазақтың домбыра өнері» монография.	М.Әбуғазы	2016 ж.
12	«Саясында алманың». Дәнеш Рақышев әндері.	Н.Жанпейісов. М.Әбуғазы	2017 ж.
13	«Ағажай-Алтай»	Әбуғазы М., Әбуғазы Т.	2019 ж.
14	«С.Балмағанбетов. Күй дастан»	Әбуғазы М.	2020 ж.

«Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» антологиясы 2010 ж. және «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні» антологиясы 2009 ж. шығаруда үлкен үлес қосқан. Онда әр күйшілік мектеп, әншілік мектептер салаланып енгізілді. Радио қорындағы жинақтар, алтын қордағы, мұрағаттағы үн таспалардың барлығы қамтылған.

Кәзіргі таңда нотаға түсірудің ең жетік, ең заманауи, ең ыңғайлы үлгісін қолданатын Мұрат Әбуғазыны айта аламыз. Себебі заманауи домбырашылар арасында оның жинақтары кең қолданыста. Олар жалпыға қол жетімді, практикалық, автордың түсіндірмесі бар және артық ақпаратсыз болып келеді.

Күйді нотаға түсіру барысы қажырлы еңбек пен көп уақыт қажет ететін жұмыс. Алдыңғы қатарға шығатын музыкалық шығарма, ал зерттеу жұмысы біздің ойымызша назардан тыс қалады.

Әдетте бұл авторлардан жақсы естуді, музыкалық-теориялық дайындық пен білімді талап етіп ғана қоймай, сондай-ақ аспапты шебер меңгеруді қажет етеді. Және заманауи цифрлық технологиялармен жұмыс жасап, дербес компьютермен нота терумен қатар кәсіби дыбыс жазушы қосымшалармен қолдануды қажет етеді.

Үнтаспадан алынып, нотаға түсіру барысында пайда болатын мәселелерде аспапты жетік меңгерген орындаушы ғана шешімін таба алады. Орындалып жатқан күйдің немесе әннің ыңғайлы тональдігін анықтап транспозиция әдісімен нотаға түсіру немесе жылжымалы пернелі көне домбыраларда орындалған шығарманың кәзіргі кәсіби домбыраларымызда жоқ төрттік тондарды ести білу қажеттілігі туындайды.

Мұрат Әбуғазының кәсіби музыкалық өнерге, күйлерді нотаға түсіруге деген қызығушылығы кішкентайынан басталады. Айта кететін жағдай, күйші бала кезінен домбыра күйлерін дәстүрге сай *құйма құлақ* әдісімен әкесі Қазен Әбуғазыұлынан үйгерген. Үн таспадағы көне жазбаларды тындап, нотаға түсіру де, оған құйма-құлақтық әдістің септігі мол болған.

Мұрат Әбуғазының Қазақстанның әр өңірінде қалыптасқан күйшілік мектептердің өз бойына сіңірген күйші ретінде айта аламыз, алайда бүгінгі күнде барлық мектепті өз бойына сіңіріп, әр күйшілік мектептің күйлерін жетік орындау барлық орындаушының қолынан келе бермейтіні бәріне мәлім.

Бір талай сүбелі еңбектерді дүниеге әкелген өнер зерттеушісі, бүгінде музыка саласында оның оқулықтарын, жинақтарын білім беретін жоғарғы, ортаңғы және мектептен кейінгі білім мекемелерінде қолданыста жүргенін байқай аламыз.

Осы мақаланы жазу барысында біз сұхбат әдісін қолдандық. Бізге қызықтыратын сұрақтардың бірі ол, Мұрат Әбуғазының ғылыми зерттеу жұмысына қалай келгені жайында? Күйді нотаға түсіру барысы мен ерекшеліктері бірінші орында болды.

Қай жасыңыздан бастап күйлерді нотаға түсіруді бастадыңыз? Бұл жолға қалай келдіңіз?

Бұрынғы Семей облысы Ақсуат ауданы, кәзіргі Абай облысы Ақсуат ауданында дүниеге келдім. Әкем жастай күй тартататын, орындаған күйлерін тындай жүріп, 6-7 жас көлемінде домбыраны үйрене бастадым. Алғашында құйма-құлақ әдісімен, қолдан күйлерін қайталап үйрендім. Содан музыкалық мектепке барған кезімде, Тәттімбеттің «Бес төресі», әкемнің күйлерін, одан кейін біраз күйлерді тарттып бардым. Музыкалық мектепке бірден қабылдады, сол музыкалық мектептен нота үйрендік.

Бала кезден ауылда Рахымбек Ноғайбаев деген ағамыз, консерватория бітірген, аудандық мәдениет үйінде дирижерлық қызмет атқарған, сол кісі әкейдің күйлерін нотаға түсірді. Сол кішкентай бала күнімде мектеп оқып жүрген кезімде, Рахымбек ағамыздың қасында жүріп, күйлерді көшіріп, жазып әуестеніп жүретінмін.

Мектептің 8 сыныбын бітіргеннен кейін 1990 жылы Алматыдағы Чайковский атындағы музыкалық училищеге келіп түстім. Сол жерде жүргенде нотаға түсіріп, күйлерді жинақтау қызығушылығым сол жерде басталды. Себебі мен осы Алматыға келіп оқуға түскен кезде ноталық жинақтар көп бола қойған жоқ. Екіншідеп санаулы ғана күйлер нотаға түскен еді. Менің өзім туып өскен Алтай-Тарбағатай өңірінің күйлерінің мүлде нотасы болған жоқ. Сол записьтерден тауып, әкеміздің күйлерінен жинақтаудан бастап, одан кейін басқа да орындаушылардың күйін іздестіріп, колледж қабырғасында бірінші-екінші курстарында нотаға түсіре бастадым. Төртінші курсқа дейін біраз күйлер жинақтадым. Одан кейін, консерватория қабырғасында оқып жүрген кезде, дипломдық жұмысымыз Алтай-Тарбағатай күйлері болды. Сонда да тың күйлерді жаңадан түсіре бастадым, ақырындап-ақырындап жинақтай бастадық.

Менің зерттеушілік жұмысқа, күйді нотаға түсіру жағында көп тәжербие жинақтаған себебім осы өтілген жолдан деп айтуға болады.

Консерватория қабырғасында қабылданып, профессор Айтжан Тоқтағанов ағамыздың классында оқыдым. Айтжан ағай біз оқып жүрген жылдары өте көп ізденіп, өте көп жинақтар шығарды. Сол кездегі «Күй қастерлі әуез», «Күй керуені», «Күй тәңірдің күбірі» үлкен жинақтарды жарыққа шығарды. Сол жинақтарға бір-екі күй түсіріп, ағайдың қасында көмектесіп, тәжербие жинақтадық.

Кейін консерваториядағы оқуымды тәмәмдап, консерваторияның «халық әні» кафедрасында жұмыс жасай бастадым. Айтжан Есенұлы ағамызбен бірлесіп, 2000 жылдарынан бастап «Құрманғазы» күйлер жинағы, «Тәттімбет және арқа күйлері», Сүгірдің «Қаратау шертпесі» деген үлкен-үлкен қомақты еңбектердің жарық көруіне қатыстым. Одан кейін, «Саз зергері Қазанғап» деген Сәдуақас Балмағамбетов ағамыздың орындауындағы күйлерді жинақтап, содан тәжербие жинадық.

Әр бір жинақтан күйлер түсірген сайын нотаға қалай түсіру керектігін, қай жерінде штильді қалай пайдалану керектігін? қай жерде төрттік, сегіздік, он алтылық нотамен алу керегін? соның барлығы тек тәжербиемен келетінін айта аламын. Ал, мысалы Сүгірдің күйлерін нотаға түсіргенде кездесетін лигалар, сол лигаларды бір-біріне жалғау әдісін, «Алтай-Тарбағатай» күйлерін түсіргендегі полифониялық структура элементтері кездеседі. Соларды да жазған кезде мысалы: қай жерде төрттікпен алу қажет екенін, оны лигамен жалғағанда қай жері сегіздік нотасын қолдану қажет? Секілді мәселелерді шешу, күйді нотаға түсірген кезде тәжербие жинақтау арқылы ғана келеді.

Кейін, 2009 жылы «Шығыстың шығырау күйлері» кітабы жарық көрді. Оны енді мына «халық әні» кафедрасында жүргеннен кезімде. халық әндердің кітаптары жоқ болғандықтан «Сарыарқа әндері» деген жинақты Қайрат Байболсынов ағамыз бен Қошқарбек Тасбергенов ағаларымызбен бірігіп шығардық. Содан кейін әндердің, жыр-термелерді, «Жетісу ақындары, жыр сарындары» деген жинақты Ақан Әбдуәлиевпен бірлесіп шығардық. Сондай-сондай жинақтарды біртіндеп шығара бердім, кәзір осы жөнінде он беске тарта кітап жаздым. Бұл барлық жұмыс тәжербиемен келді, барлығы бірден бола қоймайды.

Күйді нотаға түсіргенде қандай қиындықтар туындайды?

Күйді нотаға түсірген кезде, оны оқыған орындаушыға өте қарапайым қылып және де нотаға түсіргенде дәл кілтін таба білу қажет. Егер де оны адам көзіне әсер ететіндей шимайлап түсіретін болсаңыз, паузалардың бәрін бере берсеңіз, орындауға қиын болып қалады. Өте қарапайым, нақтылы беру керек. Енді ол жерде Қошқарбек Тасбергенов ағамыз айтады ғой, *«жақсы түсірген нотаны орындаушының алдына қойған кезде зырылдатып ойнап кетсе, ол жақсы түскен дейді, ал егер де, орындаушыдан кібіртіктеп, жазғанды түсінбей отырса, демек ол нотада шикілік бар деген сөз»*, солай айтқандай өте ыңғайлы болу керек.

Қиындықтар дегенде, ол енді күйдің де күйі бар ғой, кейбір күйлер мысалы ретінде біркелкі ырғақта жүреді, оларды түсіру жеңіл. Әсіресе қиын күйлер ішінде мына шертпе күйлерді айта аламыз. Сүгірдің күйлерінің ішінде еркін түрде жүретіндері де бар. Өзіндік, еркін ырғақта жүрген күйлерді нотаға әкеп кірістіру өте қиындау жұмыс. Оның әрбір сегіздігін, әрбір нотасын санап отыру керек. Сол жағынан келген кейбір күйлер қиындық туғызады.

Күйлерді нотаға бағындыру оңай жұмыс емес, оның біз енді сұлбасын ғана жасаймыз. Күйдің 100% дәл беретін кейбір күйлерді нотамен орындап жеткізе алмайды. Нотаға түскен күй, ол күйдің құр қаңқасы ғана, негізгі ырғағын ғана береді. Ал күйдің ар жағындағы ішкі ойын, айтар дүниесін, ол жағын толықтай жеткізе алмайды. Нота қанша айтқанмен Еуропа музыкасының заңдылығына сай болғанымен, қазақтың күйі кейде шеңберге сыймай кетеді, ол жағын да мойындауымыз керек. Қағысын, қай саусақпен, қай нотаны басатынын, соларды анықтау үшін ғана нотамен қолданамыз.

Төкпе мен шертпе күйлердің нотаға түсіргенде өзіндің ерекшеліктері бар ма?

Төкпе күйлер мен шертпе күйлерді өзіндік нотаға түсіргенде ерекшеліктері әрине бар. Енді төкпе күйді көбінесе қос ішекте жүреді, ішектерде бірге жүргендіктен жазып отырамыз. Жазылу әдіс шертпеге қарағанда төкпе күйді түсіру сәл жеңіл деп айтуға болады. Ал енді шертпе күй бұл асты үстімен жүретіндіктен, оны кейде үстіңгі ішектен алатынын штильмен белгілеу керек. Кейде бір ішекте жүреді, кейде іліп кетеді, кейде форшлаг, лига сынды әдістері кездеседі. Шертпе күй көбінде ән сияқты еркін ырғақта жүреді. Ал төкпе күй көбінесе белгілі бір ырғаққа бағынады. Осы тұрғыға келгенде айырмашылықтары бар.

Қорытынды. Жазылып отырған мақалада біз домбыра күйлері мен әндерін нотаға түсіріп, көптеген еңбектерінің авторы атанған өнер зерттеушісі Мұрат Әбуғазының нотаға түсіру әдістерімен танысып отырмыз. Оның жасалған еңбектерінен нотаға түсіру әдісінің жоғары деңгейлігі мен дәлдігін аңғара аламыз. Бұл жұмыстарды жасай алу үшін зерттеушінің бойында бірқатар қасиеттер болуы қажет. Мысал ретінде Мұрат Әбуғазыны алатын болсақ: жақсы кәсіби дайындық болуы қажет (орындаушы ретінде де); музыкалық теориялық дайындық; заманауи технологиялармен қолдана алу; Айтылған қасиеттерді зерттеуші мейлінше өз бойына сіңіргені жөн. Әрбір домбырашының бойынан күйді жеткізе орындап және нотаға дәл түсіру қасиеті табыла қоймайды. Бұл Мұрат Әбуғазының бойындағы аналитикалық қабілеті бар екенін растайды.

Әдебиеттер

1. Әбуғазы М.К. Қазақтың домбыра өнері. – Алматы, 2016. – 480 б.
2. Әбуғазы М.К. Шығыстың шыңырау күйлері. – Өскемен, 2009. – 303 б.
3. Жарқын Ш.Ж. Көне дүние күмбірі (Болат Сарыбаев – музыка зерттеуші туралы). - Алматы, 2013. – 192 б.

**ӘЗІРБАЙЖАН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНДЕ
ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫ ЖЕТКІЗУ ТӘЖІРИБЕСІ ТУРАЛЫ**
*Оспан А.М., «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» 2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті,
Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры
Нұртаза Р.С.*

Оқу барысында магистратураның дәстүрлі ғылыми тағылымдама бағдарламасы бойынша, таңдалған ғылыми зерттеу тақырыбыма байланысты «Әзірбайджан мемлекеттік мәдениет және өнер университетіне» бағытталдым.

Әзірбайджан дәстүрлі музыкасы мен қазақтың дәстүрлі өнері ортақ тарихы бар және түркі музыкалық мәдениетіне енеді. Айтылған этностардың өнеріне музыкалық мұраны ауызша жеткізу тән болған. Жеткізуді «Әкеден – балаға» және «Ұстаздан – шәкіртке» тәсілдері арқылы қолданған. Бұл тәсілді шығыста «Ұстаз – Шәкірт» (Ұстод – Шакирд) деген атауға ие болып, кейін ол тұтас жүйеге айналды. Ата-бабаларымыздан қалған мол мұрамыз бізге дейін дәстүрлі жолмен жеткені мәлім.

XX ғасырда орталық және Орта Азия республикалары мен Кавказ, олардың құрамына кіретін Қазақстан мен Әзірбайджанда реформаның басталуымен сәйкес, оқу жүйесінде дәстүрлі музыканттарда да өзгерістерге ұшырады. Бүгінгі күнде заманауи әр дәстүрлі орындаушының оқу барысында ноталық жүйе ажырамас бөлігі болып табылады. Кәзіргі орындаушыға музыканы ауызша үйрену өте күрделі тәсілге айналғанын бақылай аламыз. Алайда, бұл біздің дәстүрлі ойлауымыздың негізі болып табылады, бұл тек әндерді, күйлерді, жырларды сақтауға ғана емес, ең бастысы дәстүрлі музыканың жаңа үлгілерінің тууына себеп болатын негізге жатады.

Негізгі міндет әзірбайджан халқының мәдениетімен танысып, олардың дәстүрлі музыкалық мұраны жалғастыру тәжірибесін білу басты мақсатта болды. Себебі, әзірбайджан музыкалық дәстүрі қазақтың музыкалық дәстүріне ұқсастығын көнеден өнерді ауызша жетізу негізі бар. Бізге қызықтырған сұрақтар: Әзірбайджан музыкасын ауызша жеткізу формасы сақталған ба?; «Ұстаз – Шәкірт» жүйесі қолданыста ма?; Дәстүрлі шығармаларды үйренуде ноталар қандай рөл атқарады?

Қойылған сұрақтарға жауап беру арқылы біз объективті түрде қазақстанның дәстүрлі орындаушылардың білім беру жүйесінің мазмұнын анықтай аламыз.

Әзірбайжанның дәстүрлі музыкалық мәдениетінің құрамдас бөлігі болып табылатын мұғам мен ашығ музыкалық өнерінің екі түрін алғымыз келіп отыр. Бұл жанрлар бай тарихқа ие және адамзаттың материалдық емес мәдени мұрасының объектілері ретінде ЮНЕСКО-ның қорғауында. Мұғам мен ашығ екі түрлі жанр болғанымен, олардың дәстүрлі музыкалық аспаптарды қолдануы, әуендердегі ширек тондар секілді ортақ белгілерді кездестіре аламыз. Олар бірге Әзірбайжанның бай тарихы мен дәстүрін көрсететін бірегей музыкалық мәдениетті жасайды.

Осы екі айтылған өнердің әрқайсысын тоқталып өтсек:

1) Ашығ өнері – әзірбайжан халық музыкасының дәстүрлі жанры. Орындаушыны «ашығ» деп атайды. Халықтың мұңын мұңдап, жоғын жоқтап, бостандығын сақтап, елге деген адалдығы жайында шырқап, баяғыда «Эл анасы» (ел анасы) атанып, халықтың ықыласына бөленген. Ашығ өнері әзірбайджан халқының ұлттық бірегейлігінің белгісі және тілді, әдебиетті, дәстүрді, сақтаушы өнер ретінде есептеледі.

Ашығ өнері синкретикалық өнер. Анықтап айтсақ, орындаушы өнердің бірнеше бағытын сабақтастырады. Ол саз аспабында әуенін ойнап, әнін айтып, биін билеп, орындайтын әнінің тарихын да айтып береді.

Ашығтардың шығармашылығында ең көп таралған жанрларға дастандарды (батырлық, тұрмыс салт, махаббат), дейишме (айтыс), гезеллеме (мақтау әндері), шикесте (жоқтау әндері тектес), уstadнаме (терме, нақыл сөз) және т.б.

2) Мұғам өнері – әзірбайджан халық музыкасының ауызша-кәсіби классикалық жанры, ол әлемдегі ең күрделі және жоғары бағаланған музыкалық жанрлардың бірі болып саналады.

Мұғамды көбінесе батыстың классикалық музыкасымен салыстырады, өйткені музыканың екі түрі де күрделі құрылымға ие және орындаушылардан жоғары техника мен шеберлікті талап етеді. Дегенмен, мугамның өзіндік ерекшелігі де бар, ол – музыканттардың орындау кезінде импровизациялауы, музыкалық композицияға өзінің жеке стилі мен шығармашылық өрнектерін қосады.

Қазіргі әзірбайжан музыкасында мұғамның 7 негізгі және 3 қосалқы түрлері бар. Негізгі түрлері: «Раст», «Шур», «Сегах», «Чахаргах», «Баяти-Шираз», «Шүштер», «Хумаюн», ал қосалқы түрлері «Шаһназ», «Сариандж» және «Чахаргах» екінші түріндегі».

Әзірбайджан мұғамы үш түрлі орындауға жіктеледі. Олар: аспаптық орындау; вокалды орындау; вокалды-аспаптық орындау.

№1 Сурет

Мұғам орындаушылар



Мұғамды кәсіби орындаушы әншілерді – *ханенде* деп атайды, ал аспапта орынаушыларды – *сазенде*. Ал жалпы мұғамды орындаушыларды термин ретінде *мугаматчы* – мұғамшылар деп атайды. Ауызша-кәсіби классикалық музыка жанрындағы мұғамның негізгі орындаушылық нұсқасы вокалды-аспаптық нұсқасы болып табылады. Бұл жағдайда біз аспаптық сүйемелдеумен айтылатын вокалды мұғам туралы айтып отырмыз, мұнда вокал басты орында болады. Сүйемелдеуден тұратын топ үш адамнан бастап құралады, анығырақ айтсақ үш аспапта: тар (ішекті аспап), кеманче (ыспалы аспап), гавал (ұрмалы аспап, *хананденің* қолында болады).

Біздің бақылауларымыздың нәтежилері:

Біріншіден: Ашығ өнері мен мұғам өнері тікелей ұстаздан шәкіртке беріледі. Ұстаз – Шәкірт жүйесі бойынша және екеуі де кәсіби өнерге жатады.

Бастапқыда ұстаз оқушыға ауызша алдағы жұмыс барысын баяндайды; Орындайтын шығарма жайында, тарихы жөнінде, орындау ерекшелігі, кездесетін күрделі әдістерін көрсетеді. Тек осыдан кейін ғана шығарманы орындай бастайды. Ешқандай нота жазбасысыз, оқушыға ұстазы тікелей бір бөлімін ғана орындайды, кейін оқушы ұстазының артынан бөлім-бөліммен қайталап отырады.

Нота тек заманауи шығармаларда қолданылад: ансамбль, оркестр пәндерінде, арнайы аспапқа жазылған шығармаларда қолданады. Ноталық жазбалар жай шартты түрде оларға қызмет етеді.

№2 Сурет *Сабақ барысы*



Осындай оқу әдісінің нәтежиесінде оқушының бойында көптеген қырларын дамытады. Орындаушы үлкен ауқымды материалдармен жұмыс жасап, есте сақтау қабілетін дамытады, импровизациялық шеберлігін арттырады. Сонымен қатар мұғам өнері мен ашығ өнері аспаптық сүйемелдеу

және сөз болғандықтан, шәкірт сөзді де жаттайды. Ұстаздың қолынан тікелей үйренгендіктен, ұстаздың орындау шеберлігін өз бойына сіңіреді.

Дәл осындай жағдай біздің қазақ әншілік дәстүрімізде де сақталған. Қазіргі кезде дәстүрлі әншілер де басында жазбалар мен жанды орындауларға сүйенеді. Сондан кейін ғана ноталық жазбаларды қолданады, олар үшін нота шартты болып табылады. Бұл кәсіби жоғары оқу орындарында әншінің мамандығы 1991 жылы ғана ашылғандығына байланысты болуы мүмкін. Сондықтан оларда ең жақсы жағдайда сақталған.

Музыкалық мұраны ауызша жеткізуде ең зардап шеккені домбырашылар деп айта аламыз. Себебі бізде бүгінгі таңда күйді орындаушылар 100% ноталық жазба бойынша меңгереді. Нәтежесінде не бар? Яғни бұл импровизациялық әдісіміз жойылуына, күйшілік дәстүрімізде жаңадан туындылардың бұрынғыдай шықпауына, *тартыс* дәстүрінің сақталмауы секілді мәселерге алып келді. Бұл тәжірибенің бізге алғашқы дәстүрімізді жаңғырту үшін пайдалы.

Қорытындылап айтқанда, қазақ пен әзірбайжан дәстүрлі музыканы оқытуда айырмашылығы бар.

Біріншіден: білім бағдарламасы бойынша еуропалық бағыттағы академиялық классикалық музыка мен дәстүрлі музыкалық өнер бөлек. Баку музыка академиясы – классикалық музыканың еуропалық үлгідегі оқу орны, ал Баку мемлекеттік консерваториясы мен университеті – болашақ дәстүрлі орындаушылар даярлайтын оқу орны.

Екіншіден, материалдың ауызша берілуі басым екенін атап өткен жөн. Бастапқыда ұстаздың өз орындауында ауызша үйретуі немесе ұнтаспа арқылы немесе өтетін материалды алдын ала ұнтаспасын тыңдау арқылы.

Үшіншіден, нота жазбалары заманауи композиторлардың аспапқа арнайы арналған шығармалар, пьесалар, этюдер сынды материалдарды үйренуге ғана қолданады. Қазақтың дәстүрлі музыкасының сақталуына, қызмет етуіне, дамуына бауырлас түркі халқының тәжірибесінің пайдасы зор болар еді.

Әдебиеттер

1. Агаева С.Х. О проблемах исследования истории мугамного искусства: рукописные источники, трактаты о музыке //Azerbaijan mugamsunasligi problemalar, perspektivalar. – Баку, 2015. – 559 с. – С. 53-75.
2. Алиев А.Г. К вопросу изучения азербайджанских мугамов //Azerbaijan mugamsunasligi problemalar, perspektivalar. – Баку, 2015. – 559 с. – С. 76-83.
3. Челбиев Ф.И. Об исполнительских версиях мугама //Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 197 с. – С.102-108.
4. Алиева И. Практическое руководство по изучение ладов и развитию ладоинтонационного слуха. – Баку, 2010. – 244 с.

НҰРЖАН НАУШАБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Арзамасұлы Н., 2 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі жыр»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты ҚазҰӨУ профессоры Нұртаза Р.С.

*Бірлік қылсаң, Алашым,
Ілгері қарай басасың.
Қол ұстасып ұмтылсаң,
Қатар жұрттан асасың.
Атағын мәңгі қалдырып,
Жасасын Алаш, жасасын!*

Әр заманның өзіне лайық, өзгеден ойы озық, өресі биік дара тұлғаларының болғаны тарихтан белгілі. Міне, өзі өмір сүрген кезеңдегі теңсіздікке, әділетсіздікке қарсы ақындық үн көтеріп, өзіндік көркем туындыларына өзек еткен сондай ақындардың бірі – *Нұржан Наушабайұлы*. Өз заманында ит жүгіртіп, құс салған, жүйрік баптап бәйгеге қосқан айтулы сері. Әрі бағы барда күреске түсіп балуан атанған, термелетіп жыр төккен, сөйте жүріп салиқалы ой айтқан арқалы ақын.

Нұржан Наушабаев – діни ағартушы ақын. Оған басты себеп ол діни мектепте оқыған, дінге деген өзіндік танымы бар, бұл тақырыпты шығармашылығының негізгі өзегіне айналдырған ақын. Яғни, Нұржан – діни ілімді көп оқыған ғұлама адам. Өзі кезінде мұсылманша да орысша да білім алса, діни бағытты берік ұстанған. Ол дін арқылы бүкіл саяси өмірге араласып, саяси көзқарас қалыптастырып, дін арқылы ұлт теңдігіне ұмтылды, білімді уағыздады. Ақын білім мен адамгершілік қасиет дінді сүю арқылы келеді деп ұғынып, соны бүкіл жырына арқау еткен. Нұржан – шығармаларының әлеуметтік сипаты, көркемдік стилі жағынан алғанда сыншыл реалист ақын.

Қалай дегенде де, Нұржан шығармашылығының басты жемісі діни тақырып. Ақын өлеңдерінің өзегі айтар ойы осыған келіп саяды, көтерілген көптеген өзекті мәселелерден дін, ислам тақырыбы оқ бойы озық тұрады. Нұржан дінге, жалпы дүниеге, өнер мен өлімнің арақатынасына диалектикалық тұрғыдан қараған ақын. Ислами білім жетік болғанымен, ақын дінге соқыр сеніммен, ессіз фанатизммен берілмейді. Ақынның шығармашылығындағы Ислам – ерекшк әрі өзгеше дүние. Ол діннің барлық ізгі мұраттарын талдап, өзінің зерде сүзгісінен өткізіп, жалпы адамзаттық құндылықтарды уағыздайды.

*Ықтияр пизыл бердің пендеңе,
Қарсылық қылып, етпе мені мүбітала.
Бір нәмартқа қадір білмес телміртіп,
Пендеңе қор ойламағын, Раббым!
Дәрияны фәни өткіздік арманмен,
Көріп көздер келе жатыр әрбірін,
Бір шайқалып кете бермес толғанмен.*

Мінәжат.

Халық композиторы Нұржан Наушабаев өзінің шығармашылық жолында ХІХ-ХХ ғ. өмір сүрген ақын, балуан, сері, дидактик біртуар дәстүрді жыр, ән, айтыскер суырып салма ақын яғни өзінің шығармашылық жолында парадигма тақырыбына байланысты халық композиторы ретінде жаңашылдықты, жаңғыртушылықты, Тобыл-Торғай өңірінің тумасы ретінде өз заманында классикалық бағытын ұстана отырып Арқа мен Батыс ән орындаушылық өнерін қалыптастырған. Сол өңірге тән әуезділігін шығармаларынан айқын көрінеді. Нұржан Наушабаев біз үшін классикалық дәстүрлі өкіл ретінде көрінгенмен өз заманында модернизмге жол ашқанын көруге болады. Мысалы «Қырық тілек» атты 13 жұмбақтан тұратынғақлия өлеңінен модернизмді аңғаруға болады. Сол кездегі қоғамдағы болып жатқан құбылыстарды аңғара отырып, қоғамның рухани болмысын айқындап Құран Кәрімнің маңызын түсіндіруге ақын таразылап мұсылманның парыз-уәжіптеріне талдау жасайды. Қазақ әдебиетінде оны әуенге салып модернизмге қарама-қарсы постмодернизмнің туындайтынын айқын көрінеді. Сол заманның ақыны бола тұра тарихи локальдік бағытын сақтай отырып Крыловтың мысалдарына еліктеп «Түлкі мен Әтеш», «Өгіз бен Есек» хикаясы сияқты жаңа постмодернизм көрінісін табады. Мәдениет парадигмасын Нұржан Наушабаевтың шығармаларынан табуға болады мысалы «Көкенай» атты әнінде бұрыңғы терме жыр жанрында басталып сонымен қатар теориялық рефлексияны ұстана отырып әнге ұласып кететіні парадигмааралық құбылыс деуге болады. Көптеген шығармалары эстетикалық болмысын сақтап түрлі стиль жан жақтан қосылып бір өзіндік қалыптасуына алып музыка тарапынан әуезділік және ақындық жағынан мәтіндік ерекшелігін метамодернизмді аңғаруға болады. Нұржан Наушабаев концептуалдық тұрғыдан «Қырық парыздың баяны», «Бес тілек», «Қырық тілек», «13 жұмбақ» атты ғақлия өлеңдерінен есептік жағынан дигитальдік өркениетке бет алған деп пайымдаймыз. Жаңашылдыққа ұмтылып ескіден ең жаңа біз талқылап жатқан парадигма, модернизм, постмодернизм, метамодернизм, классикалық, классикалық емес, дигитальдік өркениет, белестерін тоқсан ауыз сөздің түйініне келгенде композитор, ақын Нұржан Наушабаевтың шығармашылығынан табуға болады.

*Нәжәтлы дүнияға бұл керегім,
Табылар бұл мысалда не керегің.
Сыр сақтап, д.ния, ақырет, бәрін айттым,
Қырық тілек – он екі ауыз бұл өлеңім.
Сынағы дүнияның нешеу еді,
Отызы – бұл дүнияның есебі еді.
Олардан асыл, қымбат он тілек бар,
Керегін қымбатыңның терсем енді.
Ғаламға он сегіз мың ырзық берген,
Жаппар Хақ, Жаратушым сенсің енді.*

Қырық тілек.

Нұржан Наушабаев өлеңдерінің негізгі тақырыбы – өнер-білім мен адамгершілік қасиеттерді насихаттау. Оның 40 шақты өлеңі мен айтыстары

«Жұмбақ. Нұржан мен Сапарғалидің айтысы» (1903), «Манзұмат қазақия» (1903), «Алаш» (1910) атты жинақтарында Қазан қаласында басылған. Наушабаев шығармаларында татар ақыны, әнші Сапарғали Қуанышұлымен жұмбақ айтысының орны ерекше. Хат үлгісіндегі жазбаша сөз сайысында қарсыласы тарапынан қойылған 25 жұмбаққа Наушабаев тапқырлықпен жауап беріп, білімдарлығын көрсеткен. Айтыс көркем тілімен, заман ағысы мен қоғамдық өзгерістерді шебер бейнелеуімен құнды. Айтыс мәтіні 359 жолдан тұрады, алғаш «Манзұмат қазақия» (1903) кітабында, кейін «Айтыс» жинағының 2-томында жарық көрді.

Нұржанның тақырыбы жағынан сан алуан өлеңдерінің негізгі айтар ойының бірі – адам, дәлірек айтқанда, оның адамдық қадір-қасиетіне байланысты. Ол адам бойындағы орнықты мінез, ар, намыс, әділдік сияқты қасиеттерді дәріптейді. Ал бірде жақсы мен жаманды қатар алып суреттей отырып дидактикалық тағылымдарды ойға тартады. Нұржанның адамдық, әділдік жағындағы өлеңдері өзі өмір сүрген кезі мен әлеуметтік қоғам ортасындағы шындықты нанымды бейнелеген. Қоғамдағы шындықты жырлай отырып, уақыт ағымына үлес қосады. Ақын шығармаларын оқи отырып, ақынның болмысын танимыз, ақынның өмір сүрген қоғамдағы алар орнын көреміз. Себебі, «Ақынның өз тұлға бейнесі оны тебіrentкен ой сенімдерінен, айтылып, баяндалып отырған өмірдегі алуан түрлі жағдайда, қоғамдық мәселелерге, адамның әр түрлі іс-әрекетіне оның қатынасынан, береген бағасынан айқындала түсіп, жан-жақты толық көрініс табады» деген тұжырым бұл ойымызды бекіте түседі.

Қорыта келгенде, шығармаларында адамды білімділікке, игі іс-әрекетке, адал болуға, ұлтқа қызмет етуге үндейтін әрі бұның бәрін діни таным тұрғысынан тұжырымдайтын Нұржан Наушабайұлы – қазақ әдебиетінде алар орны, шығар биігі бар ерекше ақын. Сондықтан діни – ағартушы бағытының көрнекті өкілінің мұрасын зерттеу, шығармаларының сан қырлы танымбіліктілік сырларын анықтап, тағылым алу ісі енді қарқын алып, жалғасын таба бермек.

Әдебиеттер

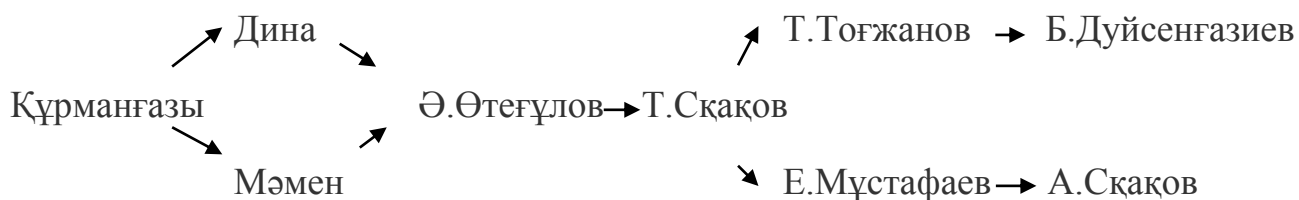
1. Жұмалиев Қ. Қазақ әдебиеті тарихының мәселелері және Абай поэзиясының тілі. – Алматы: ҚКӘБ, 1960.
2. Кенжебаев Б. XX ғасыр басындағы әдебиет. – Алматы: Білім, 1993.
3. Наушабайұлы Н. Алаш. – Қостанай: ЖШС, 1997.
4. Ысмайылов Е. Ақындар. – Алматы: ҚКӘБ, 1956.

ҰСТАЗ БЕН ШӘКІРТ КҮЙШІЛІКТЕ

*Тұрғанбекқызы С., «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» 2 курс
магистранты*

*Қазақ ұлттық өнер университеті,
Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры
Нұртаза Р.С.*

Қазақ даласын асқақ та жігерлі күйлерімен тербеген ұлы күйші-композитор Құрманғазының қазақ музыкасына қосқан үлесін, келесі музыкант-домбырашылар ұрпағына тигізген әсерін асыра бағаласақ та артық болмайды. Оның музыкалық мұрасы – ұлы ақын Абайдың өлеңдеріндей, қазақ халқының ұлттық мәдениетінің ажырамас бөлшегі. Осыншама үлкен байлықты әрі қарай бізге жеткізген айналасында шәкірт-домбырашылар көп болды, ол ізбасарларына ғасырдан ғасырға жеткен дәстүрді, күйлердің асыл қазынасын және домбыра өнерінің, күй өнерінің қыр-сырын аманат етіп тапсырды. Осылайша «Құрманғазы мектебі» пайда болды, оның алдыңғы қатарлы өкілдері Дина Нұрпейісова, Мәмен, Көкбала, Ерғали Есжанов, ал кейінгі ұрпақтан халық музыканттары Уақап Қабиғожин, Қали Жантілеуов, Гильман Хайрушев, Ұлықпан Мұхитов, Мұрат Өскенбаев және т.б. талантты домбырашылар болды. Бірақ бұл сызбада Құрманғазыдан бастау алып, Дина мен Мәменнен жалғасатын схеманы көрсеткіміз келіп отыр. Түсінікті болу үшін төмендегі сызбаны қараңыз.



Өткен ғасырдың 30-шы жылдары қазақ совет профессионалдық музыкасы шын мәнінде қарыштап дамудың жолына енді түсті. 1933 жылы алғаш қазақ оркестрі құрылып, оркестрдің құрамына Қазақстанның түкпір-түкпірінен 1934 жылғы слетке қатысқан аса көрнекті күйшілер қосылды. Махамбет және Науша Бөкейхановтар, Лұқпан Мұхитов, Қамбар Медетов, Уақап. Қабиғожин, Рүстембек Омаров, Қали Жантілеуовтермен бірге Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің алғашқы құрамына Әлмұрат Өтеғұлов та қабылданады. Әлмұрат Өтеғұлов атақ кумаған, ешкімнің айтқанына көне бермейтін мінезі тарпаң, соған қарамастан көп сөйлей бермейтін, жұмысына ұқыпты сері жанды өнерпаз, керемет домбырашы болатын. Әлмұрат Өтеғұлов Ахмет Жұбановпен жақын дос болған. Әлмұраттың көзін көргендер, сол кездің адамдары «тремоло» дегенді одан басқа ешкім ойнай алмаған деп сенімді түрде айтады. Ол кезде домбырамен тек ғана күйлер ойналған. Әлмұрат Өтеғұлов Ақтөбе облысы Темір ауданы Қалмаққырған деген жерде дүниеге келген.

Ұлы отан соғысы жылдары Ахмет Жұбановтың бронь арқылы әскерден алып қалған алты адамның бірі Әлмұрат Өтеғұлов болатын, өнер ордасына осылайша қосылады. Әлмұрат оркестрде істеп жүріп, нота сауатын меңгеріп, Батыс Еуропа шығармаларын домбыраға лайықтап орындау үшін аспаптың жана әдіс тәсілдерін меңгеріп шығады. Домбырада ойнау шеберлігі керемет болғаны соншалық, бәріміз білетін Рүстембек Омаров қасында отырған кезде қолына домбыра алмайды екен. Рүстембек жайлы әңгіме қозғалу себебі әйгілі Дина апамыздың екі шәкірті болған, біреуі Рүстембек Омаров болса екіншісі Әлмұрат Өтеғұлов болған екен. Байқасаңыз енді бұл жерде біз Динадан таралған Ұстаз-шәкірт байланысына көшіп кеттік: Дина – Әлмұрат Өтеғұлов, Рүстембек Омаров. Оркестрде жұмыс жасап жүрген жылдары Ахмет Жұбанов Алматыға Дина мен Мәмен келсе, әрдайым дереу Әлмұрат пен Рүстембекті шақыртып, барып күй үйреніп келіндер деп жібереді екен. Осылайша екі домбырашы тек ғана Құрманғазы мен Динаның күйлерін үйреніп ғана қоймай, орындаушылық шеберліктерін де алып, ресми шәкірттері болады екен. Мәменнің де қолынан Құрманғазының күйлерін үйренген. 1953 жылы Әлмұрат Ақтөбеге қайта оралып, облыстық филармонияның жұмысына кірісіп кетеді.

Осы жерден Әлмұраттың шәкірті атанған келесі тағдыр иесін атап өтелік. 1959-1960 жылдары Қызылорда қаласынан Тасболат Сқақов есімді домбырашы 1940 жылы Тереңөзек ауданы Амангелді колхозында дүниеге келген. Ақтөбеге бағын сынапемтихан тапсырып, қалалық мәдени-ағарту (культпросвет) училищесіне оқуға қабыладанады. Оқуға қабылданар сәтте бірнеше күй тартқызып, тындаған комиссия мүшесінің бірі: «Күйлерді кімнен үйрендің» деп сұрақ қояды. Тасболат мүдірместен пластинкадан дейді. Емтихан алушылар риза болып, «күйлерді жақсы үйреніпсің, тек кейбір қағыстарыңды дұрыстау керек» деген екен. Барлығы бір ауыздан Тасболатқа «өте жақсы» деген баға қойып, келесі емтиханға жібереді. Бұл училищеде Тасболат ағайымызға алғаш рет домбырадан Нәсіпқалиева Муза Әділқызы сабақ береді.

Бірде Тасболаттың домбырасы сынып қалады. Оқу ғимаратының подвалында орналасқан «Аспаптар қоймасы» болатын. Сынған домбырасын жөндетуге тапсырып, қашан келейін дейді? Шебер айтқан күні домбырасын алуға келсе, әлгі шебердің домбыра тартып отырғанын көреді. Тасболатты көре сала шебер домбыраны қоя салады. Тасболат қолқа салып, домбыра тартып беруін сұрап кетпей қояды. Есікті ішінен іліп, есік-терезенің бәрін тұмшалаған шебер күй тартуға кіріседі. Қанша уақыт өткенін кім білсін, Тасболат өмірінде мұндай күйшіні бірінші рет көріп, таңдай қаға таңырқаған еді. Сөйтсе бұл кісі елімізге белгілі күйші Әлмұрат Өтеғұлов екен. Тасболаттың *рухани ұстазы* сол күннен бастап *Әлмұрат Өтеғұлов* болады. Құрманғазы атындағы оркестрдің алғашқы құрамында болғанын Тасболат естігенде, енді, сол оркестрден неге кетіп қалдыңыз? деген Тасболаттың сұрағына, Ә.Өтеғұлов ешқашан толық жауап бермеген екен, тек «мәжбүр болдым» дегеннен артық сөз айтпаса керек.

Стипендия алған күндері ащы-тұщысын алып ағайына келеді. Әңгіменің тиегін ағытатын Әлмұрат ағайы, сонау көне тарих пен көне күйлерді бірінен соң бірін тоқтамай тартады екен. Сондай кештің бірінде Әлмұрат шәкірті

Тасболатқа: «Сен жәй ғана күйші емессің. Сен Құрманғазының тікелей шөбере шәкіртісің» дейді. Мұны түсінбеген Тасболат ол қалай? деп сұрақ қояды. Сонда ұстазы Әлмұрат, мен, Мәменнің көзін көріп, қолынан күй үйренгенмін және Дина шешеміздің қолынан күйлер үйрендім. Мәмен, Құрманғазыға бірнеше жылдар бойы еріп жүріп күй үйренген. Динаның да Құрманғазының шәкірті екенін білесің. Сен менен қолма-қол күй үйреніп жүрсің, сонда сен кімсің? деп өзіне қайта сұрақ қояды. Сен немере шәкіртісің деп Тасболат ағайға айтады екен.

1965-1966 жылдар шамасында Алматыдан Роза Бағланова бастаған шағын бригада, құрамында Ғылман Әлжанов, Ғарифолла Құрманғалиев тағы бірнеше әртіс Ақтөбе өңірін аралап концерт қояды. Күйші Ғылман Әлжанов ауырып қалып, орнына Ақтөбе филармониясына хабарласып күйші сұратады. Филармония басшылығы Тасболат Сқақовты ұсынады, сөйтіп елдің маңдай алды әртістерімен бірге Тасболатта айға жуық Ақтөбені аралап концерт қояды. Мәдени-ағарту училищені 1966 жылы үздік аяқтаған Тасболат, Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына, Құбыш Мұхитовтың класына түседі. Өкінішке орай 1967 жылы, оқуын тастап елге оралуға мәжбүр болады. Қартайған жалғыз шешесіне қарайтын адам жоқ. Елге келе-сала жұмысқа орналасады. Қызылорда облысы, Сырдария ауданының мәдениет бөліміне көркемдік жетекші, әрі жеке домбырашы болып қабылданады. Филармонияның жұмысы белгілі, концерті көп. Арасында бірнеше күнге басқа қалаларға да шығып кетеді. Осындай кезекті бір концерттерінде Гурьев (қазіргі Атырау) облысы, Доссор ауданына келеді. Бұл ауылда музыка мектебінің директоры, елімізге белгілі домбырашы Рысбай Ғабдиев еді. Концерттен кейінгі отырыста жұрт қолқалап Рысбай Ғабдиевке домбыра ұстады. Р.Ғабдиев Жантөренің «Шалқымасын» шалқытып жібереді. Арқасы қозып кеткен Тасболат домбыра сұрайды. Мұндайды көрмеген Доссорлықтар: «Рысбайдан кейін ешкім домбыра ұстамаушы еді» деп қалады. Сонда Тасболат Жантөренің «Шалқымасын» екінші түрін (мажор) орындайды. Р.Ғабдиев орнынан тұрып Тасболаттың қолын қысқан екен. Жантөренің «Шалқымасын» екінші түрін (мажор) Тасболаттың шәкірттерінен басқа орындауда осы күнге дейін әлі ешкімнен естімедік. Тасболаттың бұл жұмысы да шешесін бағуға қолайсыздау болады. Қаладағы №1-ші музыка мектебіне мұғалім болып орналасады. 1970 жылдан бастап осы уақытқа дейін Тасболат ағамыз Қызылорда қалалық балалар музыка мектебінде ұстаздық еткен. Тасболат Сқақұлы домбырашы, ұстаз ғана емес, ол әрі композитор. Өзінің жүрек сырын, жан дүниесін домбыраның екі шегі арқылы жұртшылыққа жеткізген Тасболаттың ондаған күйлері бар. «Зәруха», «Салтанат», «Құралай сұлу» әйел табиғатының әсем де әсерлі, сиқырлы сезімдеріне бөленіп шығарылған болса, «Күрішшілер» күйі халқымыздың мақтанышы болған, ақ күріштің атасы атанған Ыбырай Жақаевтың еңбегін мадақтау болып табылады. «Той толғауы», «Бейбітшілік», «Отаным» күйлері республикамыздың егемендігіне, тәуелсіздігіне арналып шыққан. Ал, «Әлия» күйі өзінің жарымен бақұлдасу яғни қоштасу сынды соңғы шығармасы еді.

Жоғарыда айтып кеткен Әлмұрат Өтеғұлов пен Тасболат ағайдың Құрманғазының немере шәкірті деген әңгімесі, Тасболаттың шәкірттеріне де жетеді. «Бұл әңгімені ұстазымыз Тасболат ағай әр кез мақтанышпен айтып жүрді. Біздің де, яғни Тасболат ағайдың шәкірттерін іштей үлкен мақтаныш кернеп, қуанышта жүретінбіз» деп Төлепберген Тоғжанов, өзінің ұстазы Тасболат Сқақов жайлы «Ұстаз аманаты» кітабында жазып кеткен болатын. Ендігі кезекте әңгіменің арнасы Тасболат Сқақовтың шәкірттері жайлы болмақ. Тасболат Сқақовтың шәкірттері көп болды, солардың ішінде ерекше атап өтетін, жоғарыда келтірілген схемадағы Ерболат Мұстафаев және Төлепберген Тоғжанов. Екеуі де Тасболат ағайдың шәкірттері ішінде қаламға жақыны, күй шығарма шығарған, қаншама дүркін лауреаттарды тәрбиелеген сыр өңірінің мақтаныштары.

Төлепберген Тоғжанов. ҚР мәдениет қайраткері, ҚР білім беру ісінің құрметті қызметкері. ҚР композиторлар одағының, ҚР күйшілер және ҚР авторлар қоғамының мүшесі. 37 оқулық, оқу құралдары мен этнографиялық жинақтардың авторы. 100-ден аса ғылыми-танымдық мақалалары жарық көрген. Жас кезінде көптеген республикалық конкурстардың лауреаты атанды. 50-ден аса Республикалық, Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдарына мақалалары басылып шықты. Бүгінгі күнге дейін 40 шәкірті Республикалық, Халықаралық конкурстардың лауреаты атанды.

Ерболат Мұстафаев. 2012 жылы желтоқсан айында «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері» атағын алған. Репертуарында 500-ден аса күйлер бар. 1987 жылы Қазақ радиосының «Алтын қорына» 70 күй тартып, жазылды. 2006 жылы «Мақам – мәңгілік мәйегі» атты кітабым шықты. 2008 жылы «Жел мая» атты жеке күй дискім шықса, 2015 жылы «Көне құлақ, ескі жад», 2018 жылы «Күй өнері және тәрбие» атты кітаптары басылып шықты. 37 жылдық еңбек өтілімде Ерболат Мұстафаевтың сыныбынан көптеген оқушылары аяқтады. Олардың барлығы еліміздің түкпір-түкпірінде қазақ өнері мен мәдениетіне өз үлестерін қосуда. 100-ден астам шәкірттерім Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваториясын, Астана Ұлттық музыка академиясын, Қорқыт ата атындағы Қызылорда педагогикалық университетін және Абай атындағы Қазақ Ұлттық педагогика университетін бітірген.

Қазіргі таңда есімдері көрсетілген Ерболат Мұстафаев пен Төлепберген Тоғжановтың оқушыларының ішінде сыр бойы күйлерін насихаттап, күй шығарып жүргендердің ішінде атап өтетін екі күйші бар. Біреуі Ерболат Мұстафаевтың шәкірті Абылайхан Сқақов болса, екіншісі Бақытжан Дүйсенғазиев. Абылайхан Сқақов пен Бақытжан Дүйсенғазиев екеуі де көптеген республикалық конкурстардың лауреаты, қоржындарында өздерінің шығарған күйлері бар.

Қорытынды. Қорытындай келе бұл мақалада көрсетілген ұстаздық байланыс жай ғана кім кімде оқығанын көрсеткім келіп тұрған жоқ. Айтқым келгені өмірде жай қатардағы мұғалім болуы мүмкін, немесе өмірін өнерменен байланыс құруына себепкер болатын, күйге ғашық еткен ұстаздардың шәкірттеріне көрсеткен домбыраға деген махаббаты, қаншама тағдырды

тоғыстырған Ұстаз – шәкірт байланысы төңірегін қозғадық. Айтылған әрбір шәкірттің ұстазына деген сағынышы мен махаббаты ерекше. Ал бұл байланыс сонау Құрманғазыдан бастау алатын болғандықтан ерекшелеп атап көрсетіп кету тұрарлық деген ойменен мақалада қозғағым келді.

Әдебиеттер

1. Жұбанов А.Қ. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975.
2. Тоқжанов Т.Т. Күй қанаты. Оқу құралы. – Қызылорда, 2010.
3. Сейдімбек А. Қазақтың әйгілі күйшілері. – Алматы, 1992.

**ҚАЗІРГІ ЗАМАН ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ
ТӨЛЕПБЕРГЕН ТОҚЖАНОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**
Тұрғанбекқызы С., «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» 2 курс
магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті,
Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры
Нұртаза Р.С.

Төлепберген Тоқжанов ҚР мәдениет қайраткері, ҚР білім беру ісінің құрметті қызметкері, ҚР композиторлар одағының, ҚР күйшілер және ҚР авторлар қоғамының мүшесі, керемет күйші, композитор. Еңбек жолын 1989 жылы Мемлекеттік «Салтанат» ән-би ансамблінде бастаған. 1992 жылы Қызылорда музыкалық училищесінің оқытушысы. 2011 жылы Қорқыт Ата атындағы Қызылорда Мемлекеттік университетінің «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының меңгерушісі. «Тұрмағанбет» ұлт аспаптар оркестрінің домра-прима тобының концертмейстері. 2014 жылдан Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының оқытушысы. 2018-2022 жылдары «Домбыра» кафедрасының меңгерушісі. 2022 жылдың 1-ші қыркүйегінен Халық Музыкасы факультетінің деканы.

Төлепберген Тоқжанов 1965 жылы, 4 ақпанда Қызылорда қаласында дүниеге келген. Алғаш домбыраны ағасы Мұраттан үйренген Төлепберген 1975 жылы №1 қалалық музыка мектебіне Тасболат Ысқақовтың класына қабылданып, 1980 жылы үздік бітіріп, осы жылы Қызылорда муз. училищесіне түседі. 1984 ж. муз. училищені үздік аяқтап Алматы мемлекеттік Құрманғазы атындағы консерватория студенті атанады.

Үлкен оқу орнына түспей тұрып, тіпті музыкалық мектеп қабырғасынан бастап республикалық конкурстың лауреаты атанады, 1979 жылы Республикалық конкурс (музыка мектептері) 2-орын. Музыкалық училище қабырғасында жүріп те 1983 жылы республикалық конкурстың лауреаты 2-орын иегері атанады. Ал 1990 жылы ІІ-ші Құрманғазы ат. Республикалық конкурстан 3-орын, лауреат болады. Уақыт өте келе 2004 жылы Қазанғап

атындағы Республикалық конкурс 3-орын иегері болса, 2017 жылы Белград (Сербия) халықаралық конкурс 2-орын лауреат атанады.

Әдістері. Әр түрлі кезеңдердегі музыканттың орындаушылық қызметін талдау, репертуардың кеңеюін бақылау және сәйкесінше аспапта орындаудың көркемдік техникалық мүмкіндіктерін толық пайдалануы, күйшінің өз аспабын, күүді сүйетінін, өз ісіне махаббатпенен қарайтынына тағы бір дәлел. Техникалық мүмкіндігі жайлы әңгіме қозғалуы бекер емес, себебі домбыра аспабында дәп Төлеп ағай секілді Николай Андреевич Римский-Корсаковтың «Сказка о царе Салтане» операсынан «Полёт шмеля» атты үзіндісін домбыра аспабында фортепиано сүйемелдеуімен 1 минут 10 секунд уақыт аралығында, тап таза концертте, сонымен қатар дискке запись жазып ешкім орындаған емес. Осыдан Төлепберген Төреахметұлының оң қолының техникасы өте жақсы дамығанын байқауға болады. Қызылорда қаласындағы Қазанғап атындағы музыкалық колледжінің қабырғасында оқып жүрген жылдары Төлеп ағайдың сыныбында оқитын оқушылардың көбі дерлік оң қолының техникасы мықты болатын. Бұл орындаушылық техника сынып территориясынан шықпайтын үздік оқушыларының арасындағы, мұғалім мен оқытушының өзара шеберлік құпиясы болатын.

Бүгінгі күнге дейін 40 шәкірті Республикалық, Халықаралық конкурстардың лауреаты атанды. Олардың ішінде: Ерниязов Үкітай, Рысбек Жәнібек, Әбілдаева Ардақ, Садықова Інжу, Нұрабаева Гүлдана, Нұрғали Төлеби, Алшораз Дидар т.б.

Ән-күүді, мақам-сазды нотаға түсіру табандылық пен шыдамдылықты қажет ететін машақаты көп жұмыс. Оны хаттап кітап етіп шығару да қаражат пен көп уақытты керек етеді. Ал енді сол нотаға түскен ән-күүлерді ансамбльдерге, оркестрлерге арнап партитураға өңдеп түсіру тіпті қиын дүние. Тек қана орындаушылық, педагогикалық, композиторлық емес сондай ақ қалам түртуі, жазу, жинақтап зерттеу призмасын тоқталатын болсақ, 1990-шы жылдар аралығында құрылған еңбектер корпусы келесі басылымдарды қамтиды: 37 оқулық, оқу құралдары мен этнографиялық жинақтардың авторы. 100-ден аса ғылыми-танымдық мақалалары жарық көрген. 50-ден аса Республикалық, Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдарына мақалалары басылып шықты.

Ұстаздың айтуы бойынша қазіргі таңда мұғалім болу үшін тек қана керемет орындаушы болуы жеткіліксіз, оқушының ең бірінші қойылатын сұрақтарына жауап бере алу керек. Себебі қазіргі таңда студенттер өте көп сұрақтар қойып жатады, тек ғана мамандыққа байланысты емес. Сөзге шорқақтау болсаң да, бір қосымша қабылетіңменен студенттің жүрегінен орын ала алуы керек, сол кезде сыйластық болады. Төлепберген Төреахметұлының ұстаздық ұстанымы бойынша, «әр оқушы – өзінше бір әлем». Ол әлемді зерттеп әрқайсысына жеке подход таба білу ұстаздың парызы. . Сыйластық барда студенттің сабақтан қалуы деген мәселелер болмайтынын жеткізгісі келеді.

Нәтижелер. Дискография: 1. Сырлы сарын. СД диск. Сыр бойының 34 күйін жазған. 2. "Қазақтың 1000 күйі" музыкалық антологияға Т.Тоқжановтың

орындауында 3 күй, 3. "Қайталанбас дауыстар" музыкалық антологияға 5 күй, 4. "Қазақтың 500 күйі" музыкалық антологияға Т.Тоқжановтың 5 төл туындылары енген. 5. Классикалық шығармалар. Т.Тоқжановтың орындауында әлемге әйгілі 11 шығарма фортепианоның сүйемелінде жазылған СД диск. 6. "Шахнама" музыкалық антологиясының жұмыс тобының мүшесі. 7. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 70 және 75 жылдықтарына арнайы шыққан дискілерде Т.Тоқжановтың орындауында бірнеше күйлер енген.

Алматы, Ақтау, Ақтөбе, Семей, Орал, Шымкент, Өскемен, Тараз, Қызылорда т.б. қалаларда шығармашылық концерттер мен шеберлік-сыныптарын өткізген.

Кез келген мықты домбырашыны ұстап алып күй тартып беруін сұрасаң, күй тартып береді, бірақ сол күйдің тарихын білмейді, білсе де қысқа ғана қайыруы мүмкін. Сосын емтихан тапсыруға кіреді, бір екі күй тартқанға бола қатты қобалжып бітеді, сондықтан соны басу үшін, не ойнап жатқанын білсін деген ниетпенен, сөз сөйлеп тыңдап жатқан бізді, өз өзін күйге түсіру үшін *ҚҰК оқу бағдарламасына авторлық «Күй аңыздары мен тарихы» деген пәнін енгізген.* Кафедра меңгерушісі болып жұмыс атқарғанда Үш ішекті аспаптар мен фольклорлық аспаптар секциясын бөліп жіберді, екі бөлек кафедра болуына септігін тигізді.

Төлепберген Тоқжанов күйлерінің көбісі өзі сүйіп тартатын Бөкей ордасы және өзі туып өскен Сыр бойының күйшілік дәстүрінің әсерімен шыққанын, ал шығармаларының өзегін Сыр бойының мақам саздарының әсері екенін айтады.

Күй жүректе пісіп, ақылмен жіктеледі, саусаққа түседі. Неғұрлым орындаушы шебер болған сайын, шығарған күйі де соғұрлым кәсіби түрде шебер шығарылған болады. Күйші композитордың орындаушылық патологы қандай сол дәрежеде ғана күй шығара алады. Одан асып күй шығара алмайтынын жеткізеді.

Төлепберген Төреахметұлының 100-ден аса төл туындылары (шығармалары, әндері, күйлері) бар. «Сыр-Ана» домбыра мен фортепианоға жазылған концерті, «Сыр термесі», «Қазақтың халық әні Қамажайға жазылған вариациялар» шығармалары республикалық, халықаралық конкурстарда жиі орындалады. «Сүйемін сені Сыр елі», «Жанқожа батыр» әндері (сөзі Н.Нұрмаханұлы) «Тұрмағанбет» оркестрімен бірнеше рет орындалған. «Көшпенділер», «Өткінші», «Сырым батыр», күйлері еліміздің көптеген оркестрлерінің репертуарына енген. Ал, «Құс базары», «Шер» күйлерін «Хассак», «Тұран» этно топтары орындап жүр.

Қорытынды. Төлепберген Тоқжановтың шығармашылығы бірнеше кезеңге бөлінеді: өнерге аяқ аттағаннан бастап басында музыкант, музыкалық байқаулар мен концерттерге басымдық берді, ол өзін орындаушы ретінде дамытты. Мұғалім болып өз жолын жоғарыда атап өткендей керемет шәкірттермен, лауреаттармен толықтырды, әлі де толықтыруда. Ұстаздық және орындаушылық өнерменен қатар сыр өңірінің інжу маржандарын зерттеп зерделеп, сонымен қатар ең алғашқылардың бірі болып, Қорқыт бабаның

қобызбен күңіrentкен қоңыр күйлері, қобызға ілесіп, қазағымның өзге өңірлерінде кездеспейтін көмей тілді қозғай жырлаған жырларды қағаз бетіне түсірді. Сыр өңірінің әлі де айтар әңгімесі бар екенін, сақталған көнелікті жаны ашып зерттеп келуде. Көптеген Мемлекеттік емтихан (аттестаттау), республикалық деңгейдегі конкурстар комиссияларының төрағасы болып жүр.

Қызылорда қаласынан алғаш келген жылы Құрманғазы атындағы консерватория қабырғасында керемет шығармашылық кешін берді, одан кейінгі жылдары да жеке концертін беріп жүрді, Құрманғазы оркестрімен де жеке шығармашылық кешін күй сүйер қауымға тарту етті. Алдағы жылдары сыр мақамдары дастандары жайлы жазылып жатқан оқырман халыққа ұсынар үлкен еңбегі тұсау кесілуіне аз қалғанын айтса, 60 жас мерей тойында дүркіретіп концерт беру де жоспарда бар екен.

Төлепберген Тоғжанов ұстаз ретінде тек ғана өзінің оқушыларының арасында ғана емес, өзге де студенттердің жүрегінен орын ала білген, бұл дегеніміз көп дүниені білдіреді емес пе..

Әдебиеттер

1. Тоқжан Т.Т. Аталар аманаты: Музыкалық-этнографиялық жинақ – Алматы, «ФЕЙЗ» ЖШС, 2004.
2. Сыр елі. Қызылорда облысы энциклопедиясы. Алматы: 2005.
3. Сыр бойы газеті. 2018 ж. - №51

ЗАМАНАУИ ДӘСТҮРЛІ ӘНШІ ЕРЛАН РЫСҚАЛИДІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БАРЫСЫНДА ПОРТРЕТІ

Серикова А.Г., «Музикатану» 2 курс магистранты

Қазақ ұлттық өнер университеті,

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, ҚҰӨУ-нің профессоры

Нұртаза Р.С.

Көшпенді қазақ халқы ән мен күйді рухани азық еткен. Жайлаудан қыстауға көшіп қонып жүрсе де домбыраларын алып әндеткен. Халқымыз кез-келген уақытта ән айтып, домбыра шертіп, тіпті аттың үстінде отырып алып та, ән шырқай білген.

XIX ғасырда өзінің шарықтау шыңына көтерілген дәстүр, ауызша мәдениетті ұштастырып ұлттық бірегейден тамырлана отырып Арқа, Жетісу, Сыр бойы, Батыс аймақтарының мектептеріне бөлінді. Әр мектеп өзіндік музыкалық-стильдік орындаушылық ерекшеліктерімен біртұтас мәдениет қалыптастарды.

Шығыс, Орталық, Солтүстік Қазақстан аймағын қамтитын Арқа өңірі әуеннің байлығымен, мәтіннің терең мазмұнымен ерекшеленіп ән өнеріне кең қанат жайған. Арқаның ән мектебіне тән ерекшеліктің бірі дәстүрдегі жанрлық-стильдік дыбыс идеалы.

Арқа әндерінің сөз мәтіндері, көбінесе 9, 11 буыннан құралады. Әндері үш ойда өрістейді. Бірінші буыны ол елдің назарын өзіне қаратауы үшін әнді жоғары регистрден бастаған. Оны ғалым Саида Елеманова «ақындық әуендік формула» деп атаған. Орта буында өзін таныстыру мақсатында әнмен баяндап көрсеткен. Ал аяғын жігерін салып, жүрек түкпірін қазып дауыс бояуын ерекше көрсетіп аяқтаған. Көбінесе арқа әншілері қалақ домбыраны қолданған. Қалақ домбырамен шертпе күйлері еркін ойналған.

XIX ғасырдың екінші жартысында тарихи-әлеуметтік жағдайлар тарих сахнасына белгілі өкілдері, сал-серілерді әкелді. Біржан сал, Ақан сері, Жаяу Мұса, Әсет, Үкілі Ыбырай, Балуан Шолақ, Жарылғапберді, Иманжүсіп, Ғазиз, Естай, Шашубай, Майра, Мәди сынды халық композиторлары бүгін Арқа мектебінің негізін салушылар болып табылады.

XIX ғасыр мәдениет тарихында ерекше орын алып, «алтын ғасыр» атағаны баршаға мәлім. Бір жүз жылда өте жарқын өкілдер болды. Сол кезде лирикалық жанрлар жетекші болды. Осыған орай XIX ғасырда қазақ халық дәстүрінде әншілік және күйшілік өнер дамыған сәтті «алтын ғасыр» деп атау бекерден емес. XIX ғасырдағы қазақ халқының мәдени мұрасының өзіндік бір бөлігі бұл сал-серілердің шығармашылығы болып табылады. Оларды дала ақындары, сегіз сері, қайқылар деп те атаған.

XIX ғасырда сал-серілік дәстүр өзінің дәстүрімен ерекшеленсе, ал 1917 жылғы Қазан төңкерісінен кейін, бұл кезде дәстүр қоғамда өз маңыздылығын жоғалтты десе де болады. Дәстүр бірте-бірте жеке орындаушылыққа, жазба ақындыққа, кәсіби композиторлыққа ауыса бастады. XIX ғасырдан бастау алған алған ән мұрасы, XX ғасырдың майталман әншілеріне жетті. XIX ғасырдың жоғарыда атап кеткен өкілдердің шығарған туындыларын бұзбай, XX ғасырдың әнші орындаушылары жеткізді. Бұл ұлы дәстүр XX ғасырда Байғабыл Жылқыбаев, Қуан Лекеров, Жабай Тоғандықов, Манарбек Ержанов, Жүсіпбек Елебеков, олардың сабақтастығымен Мәдениет Ешкеев, Жәнібек Кәрменов, Дәнеш Рақышев, Қайрат Байбосынов сынды майталман ән орындаушылардың есімдерімен жалғасады. Бірақ бұл әншілердің барлығы сал-серілік дәстүрді ұстанған жоқ. Тек олардың шығармашаларын насихаттап, негізінен әнші-орындаушылар ретінде танылды.

1986 жылғы болған Желтоқсан көтерілісі тікелей және жанама түрде консерваторияның «Халық әні» кафедрасының ашылуына әсер етті. 1987 жылы Халық әні кафедрасына арнайы тізіммен бес студент оқуға қабылданады. Олар: Бекболат Тілеухан, Берік Жүсіпов, Ержан Қосбармақов, Базаргүл Рақышева, Мейіргүл Нұрмағанбетова. Бүгінгі күнде осы бес студенттен құралған «Халық әні» кафедрасы жылда екі есе студенттерді қабылдайтын деңгейге жетіп отыр.

Ашылған сәтінен бастап «Халық әні» кафедрасын – Елмұра Жаңабергенова, Сәуле Жанпейісова, Сержан Мұсайынов, Айгүл Елшібаева, Айгүл Қосанова, Ардақ Исатаева, Елдос Еміл, Ардақ Балажанова, Клара Төленбаева, Қаракат Әбілдина, Ербол Айтбаев, Ерболат Шалдыбеков, Еркін Шүкіманов, Ақан Әбдуалиев, Ерлан Рысқали, Өмірқұл Айниязов, Тоқтар Серіков, Ырысты Сүлейменова және т.б. түлектері білім алып шықты.

Осыған орай, біздің мақсатымыз ХХІ ғасырдағы дәстүрлі әншінің тұлғалық бейнесін қарастыру. Біздің ойымызша бүгінгі таңда Арқа мектебінің жарқын өкілдерінің бірі – Ерлан Рысқали. Әншінің осы күнге дейін кәсіби дәстүрлі өнер жолында атқарған еңбектерінің нәтижесі және оның ерте жастан әнші ретінде кәсіби қалыптасып дамуы, ғылыми зерттеуге қызығушылық тудырады.

Бүгінгі күнде өзінің шығармашылығын дәстүр жолында жалғастырып, әрі дамытып жүрген әнші Ерлан Рысқали қаншалықты дәстүрлі әнші бейнесін сақтаған. Қазіргі заманғы дәстүрлі әншілердің, жаңа буынның шығармашылығын қарастыру өзекті мәселелердің бірі. Әрине, ең бірінші дәстүрлі әншілік өнердің канонына қаншалықты сәйкес келеді. «ХХІ ғасырда дәстүрлі әнші ХХ ғасырға қарағанда күрделі жағдайға түскен бе?» деген сұрақ туындайды.

Сурет «Ерлан Рысқали»



Ерлан Рысқалидің әншілік жолы Біржан салдың «Жонып алды» және «Сұржекей» халық әнінен басталған. Бұл әндерді Ерланның 5 жасында әкесі үйреткен. Қазақ қоғамында әке мен бала арасындағы қарым-қатынас қашанда тығыз байланыста болған. Халқымызда әкенің рөлі өте жоғары болған. Бірақ әрбір отбасында әрқалай кездеседі. Жалпы әке мен бала арасындағы байланыстың нық болуы анасына байланысты. Мысалы, Құнанбай мен Абай арасындағы «әке мен бала» байланысы барша қазаққа мәлім. Сондықтан Ерлан Рысқалидың әкесімен байланысы кездейсоқ емес. Кішкентайынан жан дүниесін әнмен дәмдеп өскен Ерлан, арман қуып әкесімен бірге Алматыға аттанады. Сөйтіп, Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған мектеп-интернатында домбыраға Айтжан Тоқтағанның сыныбына түседі. Ерлан Рысқалидің осы мектепке келуінің өзі бір үлкен тарих деп айтуға болады..

Өзінің әншілік шеберлігін арттыру үшін қосымша дәрістер іздеген. Ахмет Жұбанов атындағы дарындық балаларға арналған мектебін домбырашы ретінде тәмәмдап, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторияға «Халық әні» кафедрасына 2000 жылы Бекболат Тілеуханның сыныбына түскен. Кейін аспирантураға белгілі әнші, Халық әртісі Қайрат Байбосыновтың сыныбына түсіп, 2007 жылы оқуын аяқтаған.

Консерваторияда оқыған жылдарында әнші өзінің бойына басқа әншілердің ән айту стилін, орындау мәнерін толықтай сіңіріп алған. Ерлан Рысқали бір ғана ұстазбен шектелген жоқ, керісінше қосымша дәрістер іздеп өзінің орындаушылық шеберлігін арттырды. Тіпті, Жүсіпбек Елебековтың ұстазынан дәріс алып үлгерген.

Бір мектептің өкілі болуы, әрине тегін емес. Ерлан Рысқалидің репертуарында қазақ даласының сал-серілердің барлық әндері бар. Студент кезінде, бастапқы екі оқу жылында репертуар жинаумен айналысқан. Біржанның, Ақанның, Мұхиттың, Абайдың, Жаяу Мұсаның, Мәдидің және барлық сал-серілердің толық әндерін репертуарына толық қондырып алған. Кейінгі екі жылда 3-4 курста осы әндерді әшекейлеумен, өңдеумен айналысқан. Яғни, әнші алдымен ән жинау үрдісімен айналысқан, ал кейін жиналған материалдарды орындаушылық тәжірибелікке еңгізген. Тіптен, әлемдік музыканы Арқа әншілік стилімен, домбырамен орындауы ХХІ ғасырда әншінің шығармашылығын жаңа қырынан көрсетеді.

Зерттеу барысында біз әншінің жаһандану процестеріне саналы түрде, әдейі берілмейтінін көреміз. Еңбек жолында ұлттық өнерді дәріптеу мақсатында еңбектерін көруге болады. Ерлан Рысқали «Қазақ концерт» ұжымында «Халық қазынасы» бөлімінде мемлекеттік фольклорлық өнер бөлімінде жетекшілік еткен. Оның жетекшілігімен қазіргі кездегі барлық ән мектептерінің жас майталман әншілері жиналған. Бұл жиналған әншілердің мақсаты – ұлттық өнерді насихаттап және әндерді таза қалпында сахна төрінде халыққа жеткізу.

Дәстүрлі әншілікті дамыту үшін басқа жолдар іздейді. Себебі түбегейлі эстрадалық әндерді орындамайды.

Әнші өзінің жеке әдіснамасымен ұстаздық жолында еңбектеніп жүр. Әрине, әншінің өзіндік әдіснамасы болуы үшін жылдар бойы дайындық, ізденіс қажет. Ұлттық өнерді аса жоғары дәріптейтін, үнемі ізденесте жүрген Ерлан Рысқали өзінің авторлық әдіснамасын шығарған. Болашақта, әншімен бірге жұмыс істеп Ерлан Рысқалидің авторлық әдіснамасын талдап, жарыққа шығарсақ дейміз. Мектептің ерекшелігі – Қазақстанның және шет елде тұратын қазақтардың Арқа әндерінің мұрасын насихаттауы. 2020 жылдағы пандемияға байланысты, бұл мектеп арақашықтықта оқытуды да қолданып жүр. Бүгінгі таңда білім беру мемлекеттік мекемелерінде жұмыс істемейтінін білдік. Бірақ, әнші ұстаздық шеберлігін және орындаушылық тәжірибелікті өзінің жекеменшік онлайн «er_art_studio» мектебінде атқарып жүр.

ХІХ ғасырдан бастау алған ән мұрасы, ХХ ғасырдың майталман әншілеріне жетті. ХІХ ғасырдың жоғарыда атап кеткен өкілдердің шығарған туындыларын бұзбай, ХХ ғасырдың әнші орындаушылары жеткізді. Бірақ бұл әншілердің барлығы сал-серілік дәстүрді ұстанған жоқ. Тек олардың шығармашаларын насихаттап, негізінен әнші-орындаушылар ретінде танылды. Әміре Қашаубаев, Манарбек Ержанов, Жүсіпбек Елебеков, Ғарифолла Құрманғалиевтерден кейін бірде-бір ұлттық өкілдері операда біраз образ сомдағаны баршаға мәлім. Дәстүрлі әншілер жаңа формамен танысты. Олар

оркестрдің сүйемелдеуімен өнер көрсете бастады. Бастапқыда опера әншілері болған жоқ және сол әншілердің орнын дәстүрлі әншілер басқан болатын. Ал, ХХІ ғасырда бұл үзілген жолды Ерлан Рысқали жалғады деп айтсақ болады. Әнші 2022 жылы «Қыз Жібек» операсындағы Шегенің рөлін сомдады.

Ата-бабаларымыз айтып кеткен мәтел: «Сегіз қырлы, бір сырлы» ХХІ ғасырда өзіндік қырымен ашылады. Бүгінгі дәстүрлі әншілер заман талабына сай өздерін жан-жақты дамытып жүр. ХХІ ғасырда Ерлан Рысқали замана талабына қарамастан, ұлттық өнерді дәріптеп жүр. Бүгінгі күнде әншінің репертуарында қазақ даласын мекендеген сал-серілердің барлық әндері бар және 2 авторлық әндері «Әмреге арнау», «Асыл еркем» бар. Сонымен қатар өзінің азаматтық ұстанымы және дәстүрлі өнердің дамуы жолындағы ерекше көзқарасын байқадық. 3. Қоспақовтың еңбегінде біз келесі сөздерді байқадық: «сүйемелдеу, домбыра мәдениетіне дұрыс көңіл бөлу керек». Қазіргі таңда аспапта сүйемелдеуге кейбір әншілер толық көңіл бөлмейді. Мысалы, Манарбек Ержанов домбырада өте шебер ойнағаны баршаға мәлім. Ал, Ерлан Рысқали бұрыннан келе жатқан бұл дәстүрді үзбейді: әнші ол домбыраға ерекше көңіл бөледі, аспапта өте шебер ойнайды.

Мақаланы толық қорытындылай келе, біз ата-бабаларымыз қалдырып кеткен дәстүрімізді, болмысымызды бүгінгі таңда сақтап дәріптеп жүрген жәйіміз бар. Әр кезеңнің өзіндік толқынысы болғаны сөзсіз.

ХІХ ғасырдың екінші жартысында қалыптасқан сал-серілік өнер ғасыр талабына сай өзгеріп жетті. Көшпелі салт біртіндеп отырықшылыққа қарай бет бұрып, екінші жағынан кеңес үкіметінің орнауы әсер етті. Бұл тұста Қазақстанның мәдениеті еуропалық академиялық бағытқа қарай ауысты.

Кеңес заманының саясаты қазақтың ән өнеріне өзінің сұсты көлеңкесін түсіріп кетті. Қаншама әндердің авторларының аты-жөндерін айтуға болмағандықтан, әндердің қаншамасы халықтық атанып кеткен. Себебі бұл кезде шығармашылық адамдарында еркіндік болмады. Мәжбүрлі түрде кеңес үкіметінің жетістіктерін жырлады. Әндер тақырыптық мазмұны жағынан өзгерістерге ұшырады.

Еліміз егемендік алғаннан кейін, Тәуелсіздік бақыты тек елдің рухын серпілтіп қоймай, ұлттық өнер мен мәдениетте өзгерістер байқалды. Ұлттық өнердің қайта жаңғыруына, жаңаша түрленуіне, тың ізденістерге жол ашты.

Уақыт сын-қатерлеріне, әлемдік бұқаралық музыканың әсеріне қарамастан, қазақ халқының дәстүрі, әншілік дәстүрі, ұлттық өнері әрдайым уақытпен бірге жүреді деп үміттенеміз.

Әдебиеттер

1. Елеманова С. Казахская традиционная музыка в современном звуковом мире. Звук как знак культуры //Музыкальный Вуса мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму: Мат-лы межд.науч.прак.конф. – Алматы, 2021. – С. 145-150.
2. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Дайк-пресс, 2000.

3. Елеманова С. Наследие тюркской культуры. Алматы: Кантата-пресс, 2012.
4. Ерзакович Б. Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата, 1982.
5. Ерзакович Б. Музыкальное наследие казахского народа. – Алма-Ата, «Наука» КазССР, 1979.
6. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы.: Дайк-Пресс, 2001
7. Қоспақов З. Қазақтың әншілік өнері. Алматы: Өнер, 1999.
8. Турсунов Е. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Алматы: ИКФ Фолиант, 1999.

АЙТЫС ӨНЕРІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ТҮРЛЕРІ

Қуанбек Е.С., «Дәстүрлі музыкалық өнер (дәстүрлі жыр)»

2 курс магистранты

Қазақ ұлттық өнер университеті,

Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры

Нұртаза Р.С.

Айтыс көнеден келе жатқан халық ауыз әдебиетінің озық үлгісі. Бағзы заманнан бастау алған өнердің бұл түрі уақыт өзгеріп, қоғам қанша құбылса да, күні бүгінге дейін өзектілігін жоғалтқан емес. Айтыс өнері әр кез елдің ішкі мәдениетін дамытып, рухани тоятын беріп отырды. Қазақ тіліндегі «Ақын» сөзінің арғы тегі «ағын - ағыс» сөзінен шыққан деген пікірге үлкен ғалымдардың пікірі бір жерде тоғысады (Ә. Марғұлан, Е. Исмаилов, Е. Тұрсынов). Айтыс қазақ халқында ғана емес сондай-ақ бірқатар елдерде қалыптасқан ортақ өнер екені белгілі. Дегенмен де, ақындық өнер, оның ішінде импровизациялық айтыс өнері қазақ, қырғыз, қарақалпақ сынды жақын туысқан елдерде ғана қазірге дейін сақталған.

...«Айтыс – «айт» етістігінен туған зат есім, өз мағынасымен алғанда, «айтыс» екі кісінің сөйлесуі. Бұл сөйлесу қазақ арасында көп ұшырасады. «Айтыс» кейде «талас» мағынасымен ұғылып, біреумен біреу таласса, жанжалдасса «пәленше мен түгенше айтысып қалыпты» деп те айтады.

...Жазба әдебиетінің тарихы әріден келе жатқан, мәдениетке ерте суарылған елдерде (грек, рим т. б.) «айтыс» поэзиясы ұшыраспайды. Тек ескі мәдениетті елдерде «айтыс» бар ел – араб. Арабта біздің «айтысқа» ұқсас өлеңмен сөйлесу (мұғаллақат) бар, бірақ зерттеушілердің сөзіне қарағанда, «мұғаллақат» көбінесе арабты көшпелі тұқымы Бедеуиндер арасында ұшырасатын көрінеді. Жазба әдебиеті ескіден келе жатқан басқа елдерде «айтыс» поэзиясы бары бимағлұм.

Соңғы кездерге дейін көшпелі өмір сүріп келген қазақ, түрікпен, монғол, сықылды елдердің көбінде айтыс жанры бар» [2].

Айтыс ақындары тек той көркін қыздырушы ғана емес, қоғамның кемшіл тұсын, көкейкесті мәселесін, мұң-мұқтажын жырға бөлеп руының мерейін әр кез көкке көтеріп жүретін заңғар тұлға – қайраткер саналған.

...Ақын алдымен өз руының қамын жеп, намысын қорғайды. Кез-келген қақтығыста ақынның сөз таппай жеңілуі өзінің жеке басына емес, түп тамырына – руына үлкен сын болмақ. Айтыс додасында ақын қарсыласының тек сырт пішін-келбетіне мін тақпайды, өлеңімен өресін байқайды, сөзінің салмағы мен ой ұшқырлығын баса сынға алады. Өлең құрай алғанның барлығы бұл додаға лайық бола алмайды. Себебі айтыс қару ала ұрандап шабатын ашық майдан емес, қарсыласқа деген арнайы стратегиялық жоспарды дер кезінде құра білуді қажет ететін сөз майданы. Академик М. Әуезовтың «Шабыты келген ақпа ақын бабындағы аш қыранға меңзес, тұрғылас. Томағасын тартқанда алғыр қыран бар өңірді сәтте көріп, шолып өтіп, қимыл еткен шөп басын, қыбыр еткен тышқан жүрісін, қылт етіп бұққан түлкі түгін лезде шалып қалғандай айтыс ағымындағы ақпа ақын да сондайлық көмескіні көргіш, бұлдырды білгіш болмақ шарт» - дегені тауып айтылған тұжырым [3]. Мұндай ел намысын арқалайтын көлемді айтысқа шығу кездейсоқ бұйра бермейді. Алдымен ауыл арасы ойын-сауық, бастаңғы, той жиындарда ел ішінде көзге түсерлік өнері байқалуы тиіс. Осы жайлы қазақ ауыз әдебиетін, дәстүрлі жыраулық, ақындық өнерді молынан зерттеген ғалым Е. Исмаилов нәтижелі талдау негізінде төмендегідей түйін жасайды.. «...Ақындыққа баулынып үйренудің, талантын қалыптастырудың бірнеше кезеңдері, өсу сатылары бар. Жас баланы шу дегеннен ақындыққа, ән-күйге, өлең-жырға қызықтыратын өз үйінде, өзінің ауыл-аймағындағы үлгілі ақындық дәстүр деуге болады... Міне осы әуестену, қызығу дәуірінде жа ақын естігенін түгел жаттайды, домбыраны тез үйреніп, ән-күйлерді тартатын болады. Бұл әуестену, ақындықты құмартып аңсау дәуірінде жас таланттың басынан өңінде де, түсінде де жырлап жүру сияқты әрекеттер өтеді.

Мұнан кейінгі екінші сатыдағы үйрену дәуірі – белгілі ақынның алдын көру, өзін сынға салудан басталады. Бұл дәуірде ақын жыршылар тек дайын жырларды жаттау, білумен қанағаттанбайды, өзінің шығарғыштық ақындық талантын жарыққа шығарады, үлкен ақынға сынадады, басқа ақындармен айтысады, ақындығын өткірлеп шыңдай береді... Ел тарихы, рулардың басынан өткен оқиғалар, дүниенің жаратылысы, адам өмірі жайынан жаңа білім, ұғымдар алады...

Үшінші сатыдағы үйрену дәуірі – ақынның дербес, ірі айтысқа араласқан кезінде басталады. Әуелі өз аулында, ұстаз ақынның төңірегінде жеңіл-желпі айтыстарда өзінің күшін сынға салған ақын ұстазының жақсы бағасын алып, өзіне өзі сеніммен қараған, ел тарихынан мәліметі бар ақын үлкен той, аста жауапты сынға түседі» [6, 89-90 бб.].

Айтысқа түскен ақынның мақсаты тек жеңу. Қандай да бір ой тауып, өлең туып, қашса қуып, қуса құтылып қарсыласты қағып салудың жолын іздейді. Мұндайда қандай қитұрқы ауыр сөздер айтылса да рұқсат, кешірімді.

Ақындар айтысы – тындарман, көпшіліктің көз алдында туып, тап сол жерде орындалады. Әр ақын өзінің музыкалық аспабына қосыла шырқап, сөзі мен сазын үйлестіріп көпшілік көңілінен шығуды мақсат тұтады. Айтыс ақыны бір айтқанын жаттап екінші бір жерде қайталамайды, өйткен жағдайда әшкере

болса масқараның көкесі сол болмақ. Әрине бұндай жиында халық тек тыңдаушы емес, сыншы да төреші, ақындардың жауаптасуы мен ой ұшқырлығына баға беруші рөлін атқарады. Ақын бүтін бір рулы елдің атынан сөйлейтін болған соң, сол елдің намысы да топқа түсетіні анық. Жұрт екіге жарылып, өз ақынын қолдауға ұмтылады, тілеулес болып, таласты қыздыра түседі. Дегенмен, тыңдаушы халық өз ақынына бүйрегі бұрып, беттің ұятын белге буып, жеңіліп тұрса да жалаң қошеметпен «жеңді, жеңдіге» сала алмайды. Көшпенділер ғұрпында «сөзге тоқтау» деген қағида қашан да биік тұрған.

Кейде ақын шалыс басса, қарсыласы сол тұсынан дөп басып шүйлігіп, өлеңмен үсті үстіне төпей береді. Сүйінбай мен қырғыз ақыны Қатағанның айтысынан бір үзік сөзімізге дәлел болады.

Қатаған ақын сөздің бір кезегінде:

«Байлығымды айтайын,
Көптігімді айтайын» дегенінен-ақ,

Сүйінбай алдына келген жемтікті бірден аңғарып, шабуылды үдете түседі.

Баймын деп айттың Қатаған,
Байлығың сенің белгілі,
Жаздай егін айдайсың,
Жалғыз бұзау байдайсың,
Өліңді білмей Қатаған,
Меніменен жаудайсың...
...Көппін деп айттың Қатаған,
Сөзіңнен осы ұстармын.
Тас тұяқты тұлпармын,
Қырқалып тауды асқанда,
Жолыңды кесіп қырқармын,
Шапырашты деген елім бар,

Асқар таудай белім бар... – деп әрі қарай қазақ ішіндегі барлық рулы елді атап, тарихи оқиғалады қозғап батырлығы мен бектігін жыр етеді. Таудан аққан тас бұлақтай төгілген Сүйінбайдың өлеңін Орман хан өзі тоқтатып: «Сүйінбай балам, болды, жетемізге жеттің, сен жеңдің, Қатаған жеңілді.» - деп сөзге тоқтау беріп, жеңілген тұсын мойындайды.

А. Байтұрсынұлы «Айтып шығарған сөз болсын, жазып шығарған сөз болсын – бәрі шығарма болады. Шығарманың түрлері толып жатыр. Оның бәрін шумақтап бір-ақ атағанда, арабша – әдебиет, қазақша – асыл сөз дейміз» [4].

...Ескі заманның айтыстары бізге дейін қандай жолмен жетті?, кімдер сеп болды?, дәлме-дәл түпнұсқалар сақталған ба? – деген сұрақтар туындауы заңдылық. Айтыс өнері – халық ауыз әдебиетінің шоқтығы биік бір саласы. Айтыс болған жерінде қалып кетпейтіні, ел аузында тартысты сәттер сөз болып тарала беретіні анық. Қазақ әдебиетіндегі шоқтығы биік жанр – айтыс өнерінің

тереңіне үңіліп зерделеген академик М. Әуезовтың сөзіне сүйенсек «Жол бойынша екі ақын айтысса, солардың сөздерін кейінгі ретке салып, көпке жайып дұрыстығымен дәл айтып беру – жеңген ақын емес, жеңілген ақынға міндет болған сияқты. Мұның мысалдары көп айтыстардан байқалады» [4]. Мысалға (Жанақ пен Найманның 16 ақыны, Сүйінбай мен Күнбала, Шөже мен Кемпірбай т.с.с.). Әрине бізге жеткен айтыстардың барлығы бастан аяқ үтір нүктесіне дейін қаз қалпында сақталған дей алмаймыз. Өйткені жеткізуші ақын бірінші кезекте екі ақынның арасындағы болған сөз мазмұны, қызу қақтығысты, көрнекті ұйқастары мен шебер теңеулерін есте сақтайды. Айтыстың ең тартысты сәттерін жадына тоқиды. Осы формула арқылы екі ақынның да өлең жолдарын өзі құрастырып баяндайды.

Айтыстағы жеңілу мен жеңу деген не? Оның тетігі неде болады? – деген сұраққа жауап беруіміз керек болады.

Халқымыздың сөз өнеріне ерекше қабілеттілігін әйгілі ғалым, қазақ ауыз әдебиетінің нұсқаларын алғаш жариялаған академик В.В.Радловтың байқаулары да мейілінше бағалы. Ол: «Қазақтар өзі тектес басқа халықтардан айырықша сөз мәнерімен, ғажайып шешендік, тапқырлығымен дараланып көзге түседі. Қазақтар қашан да мүдірмей, кідірмей ерекше екпінмен сөйлейді. Өзінің ойын дәл және айқын ұғындыра отырып, өз сөзін белгілі мөлшерде мәнерлеп бере біледі. Тіпті ауызекі сөйлесіп отырғанының өзінде олардың сөйлемі мен ой кестесі өлең жолдары мен шумақтары секілді ұйқасып, үйлесіп келетіндігі сонша – нағыз өлең екен деп таң қаласың» деп жазған [7, 5 б].

«Бейнелі өткір теңеу, эпитет, метафораның мол кездесуі ақындық дарынның анық көрсеткіштерінің бірі» [3, 403 б.].

Әдебиеттер

1. Айтыс. (Айтыс туралы мақала С. Мұқановтыкі) Алматы. «Жазушы» 1965 ҚазССР Ғылым акад. М. Ә. атындағы Әдебиет және Өнер ин-ты. Т1. 556 б.
2. Бердібаев Р. Сарқылмас қазына. – Алматы, 1983.
3. Байтұрсынов А. Шығармалары. Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер – Алматы, 1989. – 320 б.
4. Айтыс. (Айтыс өлеңдері – М. Әуезов) Алматы. «Жазушы» 1965 ҚазССР Ғылым акад. М. Ә. атындағы Әдебиет және Өнер ин-ты. Т2. 664 б.
5. Бердібай Р. Бес томдық шығармалар жинағы. Кәусар бұлақ. – Т2 – Алматы. «Қазығұрт», 2005. – 472 б
6. Исмаилов Е. Ақындар. – Алматы, 1956. – 340 б.
7. Жармұхамедов М. Айтыстың даму жолдары. – Алматы, 1976. – 168 б.

ҮМБЕТӘЛІ КӘРІБАЕВТЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫН ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ

Қуанбек Е.С., «Дәстүрлі музыкалық өнер (дәстүрлі жыр)»

2 курс магистранты

Қазақ ұлттық өнер университеті,

Ғылыми жетекшісі - өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры

Нұртаза Р.С.

Сан ғасыр өтсе де ескірмейтін, санада сайрап тұратын әр халықтың өзіндік сазы бар. Басыңнан бақ тайса да, шаттансаң да, тіпті жауға аттансаң да кез келген көңіл күйді сезініп, жаныңды ұғынатын, сөйлейтін – халықтың өз сарыны. Ал, оны сөйлететін, ескіден жеткен сарынның өзегін алып, оған өзінің жан дүниесін қоса сыйлайтын – өнерпаз. Сондай атақты ақынның бірі, қазақ даласына өлең өрбіткен қара өлеңнің су жорғасы – Үмбетәлі Кәрібаев 1889 жылы Жамбыл ауданы, бұрынғы Шолақ қарғалы – қазіргі Үмбетәлі ауылында дүниеге келген. Әдебиет зерттеушісі Сағынғали Сейітовтың Үмбетәлі Кәрібаевтың өз аузынан жазып алған сұхбатында «Жадыраған жаз айының бір күнінде дүниеге келіппін. Әкем Кәрібай өмір бойы мал бітпеген қара сирақ кедей екен. Бірақ малдан ада болғанмен, баладан кенделік көрмепті: үйелмелі-сүйелмелі сегіз перзенті болыпты. Соншама жанды, шиеттей бала-шағаны бағып-қағу, асырау оңай ма? Әкеміз кедейліктің зардабын көп тартыпты. Жоқшылық, мұқтаждық дегендеріңіздің не екенін де жастайымыздан көріп өстік. Амал не, бәріне де көндік» – дейді Үмбекең өз өмірін еске ала келіп [1, б. 5].

«1925 жылы Ташкент қаласында, Қазақстан мемлекет баспасының күншығыс бөлімшесі араб әріпімен тәрбие, білім, әдебиет жайындағы мақалалардан «Терме» деген әдебиет жинағын бастырып шығарады. Онда қазақтың ауыз әдебиетін жинауда көп еңбек сіңірген талантты қалам қайраткерлерінің бірі Шамғали Сарыбаевтың «Халық әдебиеті, оны жинау жолдары» деген көлемді мақаласы жарияланған. Онда мынандай қызықты дерек бар: «Кәрібайұлы Үмбетәлі – туған жылы жылан, ескіше оқыған, дауысы орта, тұратын жері Ұзын Қарғалы болысы 1-ауыл» [2, 13 б.]

Шыққан тегіне, арғы аталарына тоқталатын болсақ Шапырашты ішіндегі Айқым руынан. Айқымнан – Қайдауыл, одан Қарамолда. Қарамолдадан - Тойғұлы, Досқұлы, Әйтек үш ата тарайды. Үмбетәлі Кәрібаевтың «Өзім туралы» өлеңінде де тарқатып айтатынын білеміз.

Шапырашты – әсілім,
Айқым деген – нәсілім,
Әйтек деген – арғы атам,
Кәрібай – менің өз әкем,
Үмбетәлі – шын атым.

Ақынның қызы Дәмегүл шыққан тегі жайында «Үмбетәлінің әкесі Кәрібай, Кәрібайдың әкесі Тілеубай, Тілеубайдың әкесі Қоянбай, Қоянбайдың

әкесі Қолқанбай осы бес атаны біледі екенмін» -дейді. Тағы бір естеліктерінде Үмбетәліден өрбіген ұрпақ жайында былай деп жазады: «Кәрібайдан: Үмбетәлі, Ескелді, Алтынай Үмбетәліден: Зейнеп, Дәмегүл, Әлия, Мұхит. Ескелдіден: Төркекелді. Бұлар қайтыс болған. Алтынайдан: Күпән. Күпән Қарасай ауданының Әйтей ауылында тұрады» [3, б. 369].

Шежіре жайына бұдан әрі терең сүнгуді шежірешілер мен тарихшылардың еншісіне қалдырып, біз мейілінше әдеби музыкалық мұраларына басымдық беруді жөн санадық.

Ілгерідегі зерттеуші ғалымдардың айтуынша ақындық өнерді еліктеу, өнеге көру секілді әрекеттер дамытады. Сол арқылы өркендеу болады. «Импровизациямен өлең айту ақынның жаратылысында туысынан бірге келетін қасиет емес, бұл да бұрынғы дәстүрге, үйренуге, машықтануға, төселуге байланысты өнер» [4, 27 б.]. Айтыс өнерін, суырып-салма ақындықты зерттеуде айырықша таңбасын қалдырған академик М.Әуезовтың түйінді сөзі осы айтқандарымызға дәлел: «Бұл қасиет оңай орнамайды, ол шын ақпа ақын өнеріне бейім болған күнде де ұзақ сонар жол кешіп, сан сайыста сілкісе жүріп, сан рет жаға жыртып, тон тоздырып барып келеді» [5, 15 б.]. Жоғарыда айтылғандай, ақындық ғайыптан келетін қасиет емес, бұл – өнер. Өнер шыңдалуды, әрдайым ізденуді қажет ететіні анық. Әрине, көбіне ақындардың алдымен өнер жұқтыратын өзегі, кейін үлгі тұтатын, бой түзейтін биік тұлғасы болғанын білеміз. Бізге белгілі барлық деректерде Үмбетәлі ақынның әкесі Кәрібай той-жиындарға әуесі жоқ томаға тұйық, бір тоға мінезді шаруа адамы болған екен. Әу баста Үмбетәлінің өнерге деген қызығушылығын құп көрмесе де, бала ақын өлең жаттап, домбыра шертуін тоқтатпай, ауыл арасы той жиынның көркін қыздырып Үмбет ақын атанады. Ал, анасы Бөпежан көпшілік ортада өлең құрап, ән салатын өнерлі адам болған дейді. Яғни, саф өнердің өзегі анасынан десек, ендігі сөз бой түзеген бәйтерегі жайында болмақ.

Жасынан домбыра тартып өнер қуған ол, Сүйінбай мен Қатағанның, Жамбыл мен Құлмамбеттің, Бақтыбай мен Тезек төренің айтыстарын жаттап айтып, дәріптеп елге кеңінен тарауға ықпал еткен.

Өлеңге әуес болып өскен Үмбетәлі он екі жастан ілім оқып хат танығанын, он бесте қолына домбыра алғанын өлеңге қосып өзі баяндайды. Жамбылдың шығармашылығына ден қойған ақын бата сұрай алдына барады екен:

Атақты Сүйінбайдан бата алғаның,
Жасында ақын Жамбыл атанғаның.
Шәкірті Сүйінбайдың болғаннан соң,
Үйінде тынышқана жата алмадың.
Алғанмен қанша атақ, қанша абырой,
Жәкем-ау, самбыл бай боп атанбадың.
Әдейі ат арылтып інің жетті,
Қолыңды жай сенен бар ата алмағым.

Зерттеуші, ғалым Е. Исмаиловтың еңбектерінде Үмбетәлі Кәрібаевтың естеліктер кездестіреміз: «Жамбыл, Мақыш, Қожантай ақындармен жолдас болдым. Қожантай ең күшті ақын еді, онан екі ән үйрендім. 1913 жылы Шабдан асында Мақсұт ақынды көрдім. Бегалы, Бектұрсын ақындардың өлеңін ел қызығып тыңдаушы еді. Қараберген, Бүлтірік ақындармен кездестім. Міне осылардың бәрінен үлгі алдым» [6, 91 б.].

Жыр дауылын қоздырған Жамбыл ақынның жолын жалғаушы ретінде ел арасында «Жамбылдан кейінгі ақын» дейтін мәртебелі бағасын алған халық ақыны, асқан дарын иесі, қара өлеңнің хас шебері Үмбетәлі Кәрібаевтың қазақ ақындық-жыраулық дәстүріне қосқан үлесі мен сіңірген еңбегі мол.

Жамбыл ақынмен Үмбетәлі шәкірттің достық шығармашылық қатынасы осыдан әрі жалғаса береді. Жамбылға еріп талай жиынға барады.

Атақты халық ақыны Үмбетәлі Кәрібаев халықтық өнердің озық үлгісін көрсеткен дара тұлға. Толғаулар мен қисса дастандары, әндері, айтыстары қазақ мәдени мұрасының баға жетпес байлығы, ірі айтыс ақыны. Өзі замандас ақындардың барлығымен: Кенен, Қалқа, Бармақ, Нұрила, Әбдіғали сияқты ақындармен айтысқа түскен. Ақындық импровизациясы туралы талай қағытпалары ел аузында әлі күнге дейін айтылады. Соның бірінде Мәмбет ақын Үмбетәліні жайлаудағы той үстінде кезіктіріп: – Сені ел ақын деп мақтайды, нағыз ақын болсаң өлеңімді қағып алып жалғашы. - дейді:

Мен өзім ақын едім Мәмбет деген,
Жасымда өлеңіме жан жетпеген.

Үмбетәлі қайымдаса кетсе керек:

Әй, Мәмбет, жас кезінде шарықтап қал,
Кейіннен шал боларсың көкбеттенген. -деп мезетінде өлең тауып, сөз қақтығысында дес бермеген екен.

«Өлеңге Жамбыл жүйрік әнге Кенен,
Су жорға Үмбетәлі қара дөнен» (Жансүгірұлы)

Әсімхан Қосбасаровтың айтуы бойынша «Ысты Майкөт ақын Сарыбайдың асына келгенде Үмбетәлі бір жастағы нәресте екен. Әкесі ырымдап Майкөт ақынның етегіне орап, аузына түкіртіп алған екен» [?]

Қорытынды. Әуелбек Ысқақовтың айтуынша Үмбетәлі Кәрібаев жазу сызуға өте сауатты кісі болған дейді. Ескіден жеткен көне сарындар мен халықтық ауыз әдебиеті мұраларын жазып жинақтауға, өз туындыларын да қағаз бетіне түсіріп, болашаққа өлшеусіз үлес қосқанын айтады. А. Боқанұлы, С. Сейітов, Н. Қапалбекұлы сияқты жазушылардың ерен еңбектерінің жемісі – ақынның бірнеше өлең жинақтары бізге жеткен. Ал, ел аузында қалған қисса әңгімелер, өлең-толғаулар, ақын жайындағы естеліктер дәстүр сабақтастығымен бізге дейін жалғасып келеді. Жамбыл жырынан тәлім үйренген Үмбетәлі ақынның өкшесін басып Әсімхан Қосбасаров, Әлімқұл Жамбылов өнер көшін түзесе, Хасен Саматыров, Оразалы Досбосыновтар сол

көшті ұзына бойы жалғап бүгінге аманат етіп қалдырды. Бекмұрат Жамбылов, Ақан Әбдуәлі, Ерболат Шалдыбеков, Болатбек Оразбаев сынды азаматтар арда өнердің бүгінгі жарқылдаған ақ алмастары. Көш бойымен жалғасқан ақындық өнерді көкірегіне хаттаған дала дарындарының шығармашылығы, яғни, халықтық ауыз әдебиетінің қағазға түсірілуі, зерттеліп жинақталуы, үлкен экспедициялық ізденістер аса маңызды екенін бүгінгі күні жәй ғана түсініп қою жеткіліксіз, жедел әрекеттер жасалмаса мұзбалақ ақын Мұқағалидің сөзімен айтсақ «Қариялар азайып бара жатыр» деген қорқыныш бойымызды билейді.

Біз өз кезегімізде қолымызға тиген қазыналы мұраларды зейінмен зерделеп, мейілінше ұғынуға тырысамыз. Табылған ұнтаспаларды нотаға түсіріп, көпшілікке жол тартуына сеп болуға ұмтыламыз. Және жоғарыда айтқанымыздай А. Боқанұлының редакциялауымен 1948 жылы араб қаріпімен жарыққа шыққан «Өлеңдер мен дастандар» жинағын кейінгі шыққан жинақтармен салыстыруды негізгі нысанға алдық. Және бұл істі қанағат тұтпай ізденісті әрі жалғастыруға білегімізді түрдік, белді бекем будық. Тәуекел...

Әдебиеттер

1. Кәрібаев Үмбетәлі, Тандамалы шығармалар. Құраст. С. Сейітов – Алматы, Қазмемкөркемәдебиет баспасы, 1962.
2. Кәрібаев Ү. Жинақ. /Құраст. Н. Қапалбекұлы – Алматы, 2009. – Т2. 130 б.
3. Үмбетәлі Кәрібаев. Толық жинағы. Шымкент: «ЖЕБЕ» баспа үйі, 2006 – 369 б.
4. Исмаилов Е. Ақындар. - Алматы, Қазмемкөркемәдебиет баспасы, 1956.
5. Әуезов М. Жамбылдың айтыстағы өнері. – Алматы, 1948.
6. Әбдуәлі А., Әбуғазы М.. Жетісу ақындарының жыр сарындары. – Алматы, 2008. – 160 б.

ДЖ. ПУЧЧИНИДІҢ ТОСКА ОПЕРАСЫНДАҒЫ ТОСКАНЫҢ БЕЙНЕСІ

Қабылқайыр Ұ.М. «Вокалдық өнер» кафедрасы

2 курс магистранты

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ доценті

Кузбакова Г.Ж.

Дж. Пуччинидің «Тоска» операсы әлемдегі мәңгілік шедевр болып саналады, ол көрермендерді өзінің әсерлі сюжеті мен қуатты музыкасымен баурап алады. Бұл драмалық оқиғаның негізінде орталық кейіпкер – Тоска, ерекше вокалдық және актерлік шеберлікті қажет ететін күрделі және көп қырлы рөл. Бұл мақалада біз «Тоска» кейіпкерінің маңыздылығына тереңірек үңіліп, оның мотивтері мен осы культтік рөлді орындайтын әншінің алдында тұрған қиындықтарды зерттейміз. Оның құмар арияларынан тағдырдың қайғылы бұрылыстарына дейін біз «Тосканың» мәнін және оның опера әлеміне тұрақты әсерін ашамыз.

Тосканың мінезі: оның күрделілігін ашу. Пуччини операсындағы Тоска кейіпкері күрделіліктің барлауы болып табылады, өйткені ол оны тартымды және тылсым қылатын көптеген эмоциялар мен мотивацияларды бейнелейді. Тоска, оның толық аты-жөні Флория Тоска – өзінің сұлулығымен, талантымен және құмар табиғатымен танымал әйгілі опера әншісі. Ол суретші Марио Каварадоссиге ғашық және оған жанқиярлықпен берілген. Тоска бір өлшемді кейіпкер емес; ол қарама-қайшылықтарға толы әйел. Бір жағынан, ол Каварадоссиді қорғау және құтқару үшін бәріне де дайын адал сүйіктісі. Алайда, оның қызғанышы мен менмендігі оның ақыл-ойын көбінесе көлеңкелеп, серпінді әрекет етуге мәжбүрлейді.

Тосканың эмоциялары асқынған, ал оның реакциялары қарқынды, бұл оны сахнада керемет әрі өзгермелі кейіпкер етеді. Каварадоссиге деген құштарлық махаббатына қосымша Тоска борыш пен патриотизм сезімін қозғайды. Өзінің сүйіктісіне опасыздық жасау немесе оны жазалауға мүмкіндік беру таңдауы алдында ол өзінің адалдығымен және өз әрекеттерінің моральдық салдарымен күреседі. Бұл ішкі күрес оның күрделілігі мен қиын таңдауын атап көрсете отырып, оның сипатына тереңдік береді. Тосканың осалдығы да оның сипатының ажырамас бөлігі болып табылады. Өзінің күшті сыртқы келбетіне қарамастан, ол өз ішіндегі қорқыныш пен сенімсіздіктен зардап шегеді. Ол Каварадоссиді жоғалтып алудан қорқады, оны сатқындық туралы ой іштей мазалайды. Бұл осалдық оны адамгершілікке бөлейді, және аудиторияға онымен тереңірек деңгейде байланыс орнатуға мүмкіндік береді.

«Тоска» операсы уақыт өте келе трансформацияға ұшырайды. Операның сюжеті өрбіген сайын және ол қоршаған әлемнің қатал шындығына тап болған сайын ол ер жетіп, батыл бола бастайды. Кейіпкер ретінде Тосканың өсуі оның қиын шешімдер қабылдау және өзінің қорқыныштарына бетпе-бет қарсы тұру қабілетімен ерекшеленеді. Тосканың мінезінің күрделілігі оның опера әншісі рөлінің үйлесімділігімен одан әрі ерекшеленеді. Сахнада ол өзінің идеалданған нұсқасын жүзеге асырып, көрермендерді өзінің дарындылығымен және сұлулығымен қызықтырады. Алайда сахнадан тыс жерде ол махаббат, адалдық және жеке өмір қауіпсіздігі қиындықтарына тап болады.

Пуччини операсындағы Тоска кейіпкері – махаббат, борыш пен өзін-өзі сақтаудың арасын ажырататын әйелдің сан қырлы бейнесі. Оның құштарлық жаратылысы, осалдығы мен қиын таңдауы оны сөзсіз қарым-қатынасқа жақсы дағдыланған кейіпкер ретінде көрсетеді. «Тосканың» күрделілігі операға тереңдік әкеледі, көрермендерге оның тарихына эмоциялық деңгейде енуге және жалпы әңгімеге тигізетін терең әсерін бағалауға мүмкіндік береді [1, 95 б].

Жеке тұлға тұрғысынан алғанда, Тоска – күш пен осалдықтың күрделі үйлесімі. Сахнада ол құштарлық пен эмоцияға толы кейіпкерлерді бейнелейді, бірақ өзінің жеке өмірінде ол сезімтал және нәзік жағын ашады. Оның жүрегінде өзінің сүйіктісі Марио Каварадоссиді аяусыз барон Скарпианың қолынан қорғауға итермелейтін мықты әділдік сезімі бар. Бұлтартпас батылдық

пен эмоциялық шиеленіс көрермендерді өзінің шынайылығымен жаулап алатын тұтқиыл кейіпкер туғызады.

Оның талантты суретші және саяси диссидент Марио Каварадоссимен романтикалық қарым-қатынасы операның негізін құрайды. Олардың қарым-қатынасы құмар және өте жұтымды, ол операда қалықтаған дуэттерде бейнеленген. Саяси интригалар мен сатқындық өрісінде шатасып жүрген Тосканың Мариоға деген махаббаты опера бойы оның іс-әрекеттері мен шешімдерін басқарады. Операның дамуына қарай Тосканың өзара қарым-қатынасы мен сол қатынастар туғызатын қақтығыстарды баяндауды алға жылжытады. Оның опера барысындағы саяхаты күшті сезімдермен, моральдық дилеммалармен, жеке және көркемдік тұтастық үшін күреспен атап өтілді. Өзінің тәжірибесінің арқасында Тоска өзінің аңқаулығынан арылып, өзіне төнген сынақтар мен қайғылы оқиғаларға қарсы тұру үшін ішкі күшке ие болды.

Флория Тоска – күрделі және көп қырлы кейіпкер, оның шығу тегі, жеке басы және өзара қарым-қатынасы Пуччини операсындағы рөлін анықтайды. Оның опера әншісінің өткені, оның құштарлық тұлғасы және Марио Каварадосси және барон Скарпиамен қарым-қатынасы Тосканың мінезінің бай болуына және баяндаудың драмалық шиеленісуіне септігін тигізеді. Көрермендер «Тоска» әлеміне терең үңілген уатытта, олар оның таңдауына және қайғылы оқиғаға тигізетін терең ықпалына сүйсінеді [2].

Тосканың рөлінің вокалдық және драмалық міндеттері. Джакомо Пуччинидің операсындағы Тосканың рөлі көптеген вокалдық және драмалық міндеттермен ұштасқан, сондықтан да бұл оны көптеген лирикалық-драмалық сопранолардың арманына балайды. Тоска кейіпкерінің бейнесі әншіден жан-жақты және қуатты дауысты, сондай-ақ кейіпкердің эмоциялық тереңдігі мен күрделілігін жүзеге асыру қабілетін талап етеді.

Бұл рөлдің негізгі вокалдық міндеттерінің бірі Пуччинидің музыкасын тиімді орындау үшін қажетті кең вокалдық диапазон болып табылады. Бұл рөл үшін төменгі және жоғарғы регистрлерде оңай бағдарлана алатын бай және қанық дауысы бар сопрано қажет. «Vissi d'arte» ариясының жіңішке және нәзік сәттерінен бастап шарықтау сахналарында қалықтаған биік ноталарға дейін орындаушы бүкіл өнер көрсету барысында бақылауды, икемділікті және вокалдық төзімділікті көрсетуі тиіс.

Сонымен қатар, Тоска партиясы кең динамикалық ауқымдықты талап етеді. Орындаушы кейіпкердің эмоциялық сапарын нәзік махаббат дуэттерінен қызғаныш пен үмітсіздіктің ашулы жарқылдарына дейін жіңішке вокалдық өрнектің көмегімен бейнелеп беруге қабілетті болуы тиіс. Сөз тіркестерін қалыптастыру, музыка реңкін модульдеу және динамикалық қарама-қайшылықтарды жасау қабілеті Тосканың сипатының тереңдігін толық жеткізу үшін қажет.

Тағы бір вокалдық мәселе күрделі әуендік желілерге қажетті талап етілетін вокалдық икемділікте болып отыр. Пуччинидің партитурасында техникалық дәлдікті және ептілікті талап ететін жылдам пассаждар мен вокалдық иірімдер

бар. Әнші кейіпкердің эмоциялық қанықтылығын сақтай отырып, осы пассаждарды нақты әрі дәл орындауы тиіс.

Тосканың рөлі өзінің өзіндік проблемалар жиынтығымен ұштасып жатқаны өте күрделі. Опера бойы кейіпкер құштарлық махаббаттан өткір қызғанышқа, үмітсіздіктен батылдыққа дейінгі кең ауқымды эмоцияларды бастан өткереді. Солист сахнада шындыққа жанасатын және шындыққа жанаспайтын кейіпкер жасай отырып, осы эмоциялық өзгерістерді сенімді бейнелеуі тиіс. Тосканың басқа кейіпкерлермен қарым-қатынасы, әсіресе оның Скарпия баронымен тұрақсыз қарым-қатынасы әншіден драмалық қарқындылықты және эмоциялық осалдықты талап етеді.

Операдағы ең маңызды және талап етілетін сахналардың бірі Тоска Скарпияға қарсы тұрып, тағдырлы шешім қабылдайтын шарықтау шегіндегі үшінші акт болып табылады. Әнші қызықты әрі эмоционалды түрде оқшауланған өнер көрсете отырып, Тосканың ішкі ауытқуын, уайымын және абсолюттік батылдығын жеткізуі тиіс. Бұл сахнаның драмалық міндеттері, соның ішінде дене бітімі мен шұғыл сезімді жеткізу қабілеті рөлге қосымша күрделілік деңгейін қосады.

Сонымен қатар, кейіпкерге Тосканың құштарлығын тиімді жеткізу және аудиторияны қызықтыру үшін күшті сахналық және актерлік шеберлікті қажет етеді. Сопрано кейіпкердің сезімталдығын, осалдығын және күшін басты кейіпкерді жандандыру үшін өзінің дене бітімін, қимылын және мимикасын пайдалана отырып жүзеге асыруы тиіс.

Тосканың рөлі көптеген лирикалық-драмалық сопранолардың арманына айналатын көптеген вокалдық және драмалық міндеттер жиынтығы болып табылады. Кең вокалдық диапазоннан және талап етілетін вокалдық ептіліктен бастап эмоциялық тереңдікке және драмалық қызуға дейін - «Тосканы» орындау үшін ерекше техникалық және әртістік қабілеті бар әнші қажет. Сопрано опера сахнасында Флорияның күрделі және құштарлық мінезін жүзеге асыру үшін вокалдық әмбебаптыққа, мәнерлілікке және күшті актерлік шеберлікке ие болуы қажет.

«Тосканың» ғибадат ариялары: рөлдің вокалдық ерекшеліктерін талдау

Джакомо Пуччинидің операсындағы Тоска партиясы опера әлеміндегі сүйікті классикаға айналған керемет арияларымен танымал. Бұл ғибадат ариялары Тосканың орындаушыларының вокалдық шеберлігін көрсетіп қана қоймай, кейіпкердің эмоцияналды сапары туралы түсінік береді.

Операдағы ең танымал ариялардың бірі – «Vissi d'arte» («Мен өнер үшін өмір сүрдім»). Бұл жантүршігерлік және интроспективті ария Тосканың өнерге деген адалдығы туралы ойлап, Аллаға оның күйзеліске ұшыраған жағдайына көмектесу үшін жалбарынатын кезі болып табылады. Ария нәзік әуеннен басталады, ол бірте-бірте күш-қуат алып, өзінің эмоциялық қуатталған және ұстамды сөз тіркестерін айтуға қабілеттілігін көрсетуге мүмкіндік береді [3, 242 б].

Тағы бір көрнекті ария – «Recondita armonia» («Жасырын үндестік»). Тосканың сүйіктісі суретші Марио Каварадосси орындаған бұл ария оның кейіпкерімен танысады. Алайда ария кезіндегі қысқа аралықтар Тосканың өз сезімдері туралы түсінік береді. Оның репликалары қызғанышқа толы, қысқа уақыт ішінде қарама-қайшы эмоцияларды жеткізе алатындығын көрсетеді.

Опера бойы Тоска бірнеше қуатты дуэттерге қатысады. Алғашқы актіде Каварадоссимен «O dolci mani» («О, тәтті қолдар») құштарлық және шиеленісті дуэті болып табылады. Бұл дуэт өзінің тенормен бірігу және үйлесім табу қабілетін көрсетіп, кейіпкерлердің бір-біріне деген терең махаббаты мен сағынышын білдіреді.

Осылайша, операдағы «Тоска» рөлінің вокалдық ерекшеліктері кейіпкердің эмоциялық тереңдігі мен күрделілігін көрсетеді. Бұл ғибадат ариялар ондаған жылдар бойы жұртшылықты қызықтырып, опера репертуарының жауһарлары ретінде танылып келеді [4, 160 б].

«Тоска» операсының кейінгі шығармалары мен композиторларға әсері. Джакомо Пуччинидің «Тоска» операсы кейінгі шығармалар мен композиторларға айтарлықтай әсер етіп, опера әлемінде өшпес із қалдырды. Операның драматизмі, қызықты сюжет желісі және есте қаларлық музыкасы композиторларға түрлі шабыт беріп, оларға жақсы әсер қалдырды.

«Тосканың» әсерінің елеулі аспектілерінің бірі оның *verismo*, яғни, күнделікті өмір мен эмоцияның шынайы бейнесімен сипатталатын стильдің дамуына әсері болып табылады. «Тоскадағы» Пуччинидің музыкасы мен драмасының шеберлік үйлесімі Пьетро Масканы және Руджеро Леонкавалло сияқты композиторлар жалғастырған *verismo* стилі үшін стандарт орнатты. Бұл композиторлар Пуччинидің көрермендердің ықыласына бөленетін жарқын және эмоционалды музыканы жасау қабілетінен шабыт алды.

Сонымен қатар, Пуччинидің әуендерді жасаудағы және «Тоскадағы» лейтмотивтерді пайдаланудағы шеберлігі кейінгі композиторлардың опера музыкасын жазуға деген көзқарасына әсер етті. Оның кейіпкерлер мен жағдайлар үшін тез танылатын және есте қалатын тақырыптар жасау қабілеті оның стилінің ерекшелігі болды. Әуендерді жазу және лейтмотивтерді пайдалану тәсілдері Рихард Штраус және Сергей Рахманинов сияқты композиторларға терең әсер етті [5, 91 б].

«Тосканың» жетістігі мен танымалдылығы операда музыка мен драматургияның интеграциясына көбірек назар аударылуына әкелді. Пуччинидің кейіпкерлердің эмоциялық және психологиялық аспектілеріне жіті назар аударуы, сондай-ақ оның музыканың көмегімен драмалық кернеуді күшейту қабілеті кейінгі композиторларға олардың неғұрлым эмоциялық тартымды және театрлық тиімді шығармалар жасауға ұмтылысына әсер етті. Бенджамин Бриттен және Дмитрий Шостакович сияқты композиторлар Пуччинидің көзқарасынан шабыт алып, музыкалық тұрғыдан ғана емес, эмоциялық тұрғыдан да резонансты опералар жасауға ұмтылды.

Оның үстіне Пуччинидің «Тоскасынан» алынған әсері басқа композиторлардың шығармаларында байқалады. Мысалы, Сэмюэль Барбердің

«Ванесса» операсы өзінің лирикалық әуендеріндегі, драмалық кернеуліктегі және күрделі қарым-қатынасты зерттеудегі ұқсастықты көрсетеді, мұны Пуччинидің «Тоскасының» әсерінен байқауға болады.

Айта кетерлік жайт, «Тоска» кейінгі шығармалар мен композиторларға терең әсер етті. Оның әсерін операдағы *verismo* стилінің дамуынан, музыка мен драманың интеграциясынан, эмоциялық тереңдікті зерттеуден және әуендік мотивтерді пайдаланудан көруге болады. Пуччинидің сөзсіз кейіпкерлерді жасаудағы және олардың тарихын музыканың көмегімен баяндаудағы шеберлігі композиторлар мен суретшілердің ұрпақтарын шабыттандырып, «Тоска» опералық канонда елеулі әрі ықпалды шығарма болып қала беретініне кепілдік берді [5, 88 б].

«Тосканың» интерпретациялары: аңызға айналған сопранолар. Джакомо Пуччинидің операсындағы Тоска партиясы тарих бойы көптеген талантты сопраноларды тартты және бірнеше аңызға айналған орындаушылар өздерінің ғибадат түсіндірмелерінде өшпес із қалдырды. Бұл сопранолар өздерінің бірегей әртістігін, вокалдық шеберлігін және драмалық тереңдігін көрсетіп, көрермендерге өшпес әсер қалдырып, «Тосканың» орындалуы мен қабылдануын қалыптастырды.

Тосканы ойнаған ең танымал сопраноның бірі – Мария Каллас. Өзінің ерекше драматизмімен және қуатты дауысымен танымал Каллас кейіпкерге бірегей тереңдік пен осалдықты берді. Оның Тоска бейнесі жалынды құштарлықтың, эмоциялық сыңаржақтылықтың және биліктің сахналық болуының үйлесімімен ерекшеленді. Калластың интерпретациясы кейіпкердің қызғаныш пен махаббаттан бастап, үмітсіздік пен батылдыққа дейінгі күрделі эмоцияларын жеткізе алатындығымен ерекшеленді. Оның концерттік және студиялық «Тоска» атты жазбалары ғибадат болып қала береді және осы рөлге ие бастаушы сопранолар үшін бағыт-бағдар болып табылады.

Тосканың рөлін сомдаған тағы бір аты аңызға айналған сопрано – Рената Тебальди. Байсалды, барқыт дауысты және кіршіксіз фразировкаға ие болған Тебальди Тоска рөлін әдемілікпен және жылылықпен жүзеге асырды. Оның бейнесі Тосканың туа біткен сезімталдығы мен нәзіктігіне шоғырланып, оның күш-қуаты мен өміршендігін көрсетті. Тебальдидің интерпретациясы Пуччинидің музыкасының лирикалық сұлулығын атап өтті.

Өзінің керемет вокалдық диапазоны мен техникалық дәлдігімен танымал Монсеррат Кабалье де өзінің «Тоскасын» түсіндіруде елеулі із қалдырды. Оның бейнесі кейіпкердің драмалық эволюциясын көрсетті: бірінші актідегі көксерке әйелден бастап, үшінші актідегі батыл кейіпкерге дейін. Барқыт дауысты Кабалье және оның мінсіз дыбыс бақылауы оған рөлдің күрделі вокалдық талаптарын орындауға мүмкіндік берді.

Тосканың рөлін сомдаған басқа да танымал сопранолардың арасында – Леонтина Прайста бар. Ол кейіпкерге патшалық әдемілік пен барқытты тонды берді. Және өзінің күшті дауысымен және қорықпай сахналық қатысуымен танымал Биргит Нильссон де көзге түсті. Бұл сопранолар «Тосканың» бай

мұрасына өз үлестерін қосты, әркім бұл рөлге өзінің бірегей вокалдық және драмалық сыйын әкелді [6, 758 б].

«Тосканың» бұл ғибадат түсіндірмелері кейіпкердің мәнін жеткізуге ұмтылатын сопраноның қазіргі ұрпақтарын шабыттандыруды жалғастыруда. Бұл аңызға айналған сопранолардың мұрасы «Тосканың» өтпес күші мен қиындығын еске түсіреді, бұл рөлдің аудиторияны қызықтырып, бүкіл әлем бойынша сопраноның керемет дарынын көрсетуді жалғастыратынына кепілдік береді.

Дж. Пуччинидің «Тоска» операсы бүкіл әлем бойынша көрермендерді қызықтырады, алайда оның негізінде Тосканың күрделі сипаты жатыр. Өзінің эмоцияналды саяхатының, вокалдық сынақтарының және қайғылы тағдырының арқасында Тоска кейіпкері операның басты көрінісі болып табылады. Бұл рөл сопранодан сахнаға вокалдық жарқырауды да, драмалық шиеленісті де көрсететін ерекше шеберлікті талап етеді. Көрермендер күрес, құрбандық шалу және «Тосканың» қайғылы оқиғасының куәсі болған кезде олар махаббат, билік және адамзаттың сыңғырлығы туралы мәңгілік тақырыптарды еске алады. «Тосканың» өшпейтін мұрасы оның әмбебап тартымдылығының және опера әлемінде қалдырған өшпес ізінің айғағы болып табылады. Өткеннің аңызға айналған сопраносымен орындалып жатқанына немесе қазіргі заманның көтеріліп келе жатқан жұлдыздарымен түсіндірілгеніне қарамастан, Тосканың рөлі опера тарихындағы ең ұлы кейіпкерлердің арасында орнын қамтамасыз ете отырып, шабыттандырып, қызықтыра береді.

Әдебиеттер:

1. Burton D., Nicassio S.V., Agostino Z. «Tosca's Prism: Three Moments of Western Cultural History» – 2004. 256 p.
2. Белова Т., Береза А. Стефано Подтың «Большой» театрына интервью. Ресейдің мемлекеттік академиялық Үлкен театрының официалды сайты URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/tosca-premiere/> .
3. Пуччини Дж. «Тоска»: Клавир / Дж. Пуччини. – Л.: Музыка 1979. 335 бет
4. Нестьев И., «Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества». 1966. 169 бет.
5. Левашева О.Е. «Пуччини и его современники». М.: Совет. композитор, 1980., 527 бет.
6. Sigrid N., Andras B. «Opera: Composers, Works, Performers» Könnemann, Illustrated edition 2000. 923 p.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Оразаева Г.М.</i> СКРИПИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО АМЕРИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛОУЭЛЛА ЛИБЕРМАНА.....	3
<i>Абилсеит А.М.</i> ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА ДЛЯ АЛЬТА СОЛО.....	7
<i>Усембаева А.Б.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОРИГИНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ АККОРДЕОНА В ИСПАНИИ.....	16
<i>Рахманкулова М.М.</i> ЖАНР ПАРТИТА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ.....	20
<i>Кулушева Г.</i> «ОТРАЖЕНИЯ» М. РАВЕЛЯ В ТРАКТОВКАХ ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ XX ВЕКА.....	26
<i>Бикенова Д.А.</i> ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАЗАХСТАНА.....	32
<i>Елибаева А.Т.</i> МУЗЫКА АЛЕКСАНДРА ЗАЦЕПИНА К ФИЛЬМУ: «НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР».....	37
<i>Турсунова Д.Е.</i> РОЛЬ ФЛЕЙТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫ» А. АНУАРА.....	42
<i>Оразаева Г.М.</i> КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА ОР. 98 Л. ЛИБЕРМАНА.....	46
<i>Жеңісбекова А.Е.</i> Н. ТІЛЕНДИЕВТІҢ «АҚҚУ» КҮЙІ Р.ОРАЗБАЕВАНЫҢ ҚОБЫЗҒА ЛАЙЫҚТАУЫНДА.....	50
<i>Бақдәулет Б. Е.</i> К ВОПРОСУ СТРОЯ ТУБЫ ПРИ ИГРЕ В ОРКЕСТРЕ (ОТ СОВЕТСКОЙ ПРАКТИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ).....	55
<i>Тапалов Н.Н.</i> КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО В ДОМБРОВОЙ МУЗЫКЕ.....	59
<i>Тишибаев Р.Д.</i> ОПЕРА В.А. МОЦАРТА «ДОН ЖУАН» В ПОСТАНОВКЕ АЛЛЫ СИМОНИ НА СЦЕНЕ «АСТАНА ОПЕРА».....	64
<i>Серік А.Е.</i> ТВОРЧЕСТВО АЛИБИ АБДИНУРОВА.....	69
<i>Жеңісбекова А.Е.</i> ҚАЗАҚ МИФОЛОГИЯСЫНДАҒЫ «АҚҚУ» БЕЙНЕСІ.....	71
<i>Жуманова С.К.</i> ИСКУССТВО ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКИ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ И АНИМЕ.....	75
<i>Бондарь Т.В.</i> ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЕРЖАНА ДАУТОВА.....	81
<i>Сайланбек М.</i> МУЗЫКА ӨНЕРІ РУХАНИ МӘДЕНИЕТТІ ӨЗГЕРТУШІ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ.....	87
<i>Қабкен М.Е.</i> ЖАРЫЛҒАПБЕРДІ ЖҰМАБАЙҰЛЫНЫҢ «АРДАҚ» ӘНІ.....	93
<i>Қалмағанбетов Д.С.</i> ТАКАШИ ЙОШИМАТЦУ: В БОРЬБЕ С АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКОЙ.....	97
<i>Пазыл Б.К.</i> ОРКЕСТР КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ИМЕНИ РУСТЕМБЕКА ОМАРОВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА.....	103
<i>Сексенов А.Е.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ДИСКУРС ПО ПРОБЛЕМАМ	

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ.....	109
--	-----

Раздел II ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Агержанов И.С.</i> РОЛЬ НОТНЫХ СБОРНИКОВ К.Х. ТЛЕЦЕРУКА ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ НА ПЩЫНЭ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ.....	118
<i>Жаркенова Ж.Б.</i> ОСОБЕННОСТИ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРЕМЕН.....	127
<i>Төлеген Ж.Б.</i> ТАРИХИ КИНОНЫҢ ЭКРАНДАЛУ ПРОБЛЕМАТИКАСЫ.....	132
<i>Мергенбаева А.М.</i> КАЗАХСТАНСКИЙ ОПЫТ СОВМЕСТНОГО ПРОИЗВОДСТВА ФИЛЬМОВ.....	138
<i>Жусуп С.Ж.</i> ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ В АНИМАЦИИ.....	142
<i>Халиолла Р.Н.</i> COVID 19 ПАНДЕМИЯСЫНЫҢ СТРИМИНГТІК ПЛАТФОРМАЛАРҒА ӘСЕРІ.....	147
<i>Құнанбаев Е.Қ.</i> О СУДЬБЕ, ТВОРЧЕСТВЕ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕПРЕССИРОВАННЫХ МУЗЫКАНТОВ В КАЗАХСТАНЕ.....	152
<i>Жауарова А.О.</i> БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ІЗДЕНУШІЛІК ҚЫЗМЕТІНДЕ ЦИФРЛЫҚ ТАСЫМАЛДАУШЫ ҚОЛДАНЫЛУЫ.....	157
<i>Сағадат Ә.Ж.</i> БАЛАЛАР МУЗЫКА МЕКТЕБІ РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ФЛЕЙТАҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫ.....	161
<i>Сали А. Н.</i> РАЗНОВИДНОСТИ ИНСТРУМЕНТОВКИ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	166
<i>Абиыр М.М.</i> ЖАНРОВЕЕ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ САКСОФОНА.....	169
<i>Базарбаева Н.С.</i> САТЫБАЛДЫ НАРЫМБЕТОВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ «ТАРИХИ КЕҢІСТІК ПЕН УАҚЫТ БЕЙНЕСІ».....	175
<i>Пазыл Б.К.</i> ЛЕТОПИСЬ КАЗАХСКОГО ДОМБРОВОГО ИСКУССТВА: ТВОРЧЕСТВО РУСТЕМБЕКА ОМАРОВА.....	181
<i>Уракбаев У.Е.</i> 3D МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБЪЕКТОВ КАК ЭТАП КОМПЬЮТЕРНОЙ АНИМАЦИИ.....	186
<i>Мукушев А.</i> ДЕКОНСТРУКЦИЯ ГЕРОЯ ЖАНРА «ВЕСТЕРН».....	189
<i>Мадиев Б.К.</i> ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕНАТА САЛАВАТОВА.....	195
<i>Амангельды А.Б.</i> АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «NE BAXIRSAN» В ИСПОЛНЕНИИ МОЛОДЕЖНОГО ХОРА «ТЮРКСОЙ»...	200
<i>Оспан А.М.</i> МҰРАТ ӘБУҒАЗЫНЫҢ ӘН-КҮЙЛЕРІН НОТАҒА ТҮСІРУДЕГІ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ	204

<i>Оспан А.М.</i> ӘЗІРБАЙЖАН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНДЕ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫ ЖЕТКІЗУ ТӘЖІРИБЕСІ ТУРАЛЫ.....	209
<i>Арзамасұлы Н.</i> НҰРЖАН НАУШАБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ.....	213
<i>Тұрғанбекқызы С.</i> ҰСТАЗ БЕН ШӘКІРТ КҮЙШІЛІКТЕ.....	216
<i>Тұрғанбекқызы С.</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАН ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТӨЛЕПБЕРГЕН ТОҚЖАНОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ.....	220
<i>Серикова А.Г.</i> ЗАМАНАУИ ДӘСТҮРЛІ ӘНШІ ЕРЛАН РЫСҚАЛИДІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БАРЫСЫНДА ПОРТРЕТІ	223
<i>Қуанбек Е.С.</i> АЙТЫС ӨНЕРІ ЖӘНЕ ОНЫҢ ТҮРЛЕРІ	227
<i>Қуанбек Е.С.</i> ҮМБЕТӘЛІ КӘРІБАЕВТЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫН ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ	231
<i>Қабылқайыр Ұ. ДЖ.</i> ПУЧЧИНИДІҢ ТОСКА ОПЕРАСЫНДАҒЫ ТОСКАНЫҢ БЕЙНЕСІ.....	235