



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

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР – 2026
АХМЕТ ЖҰБАҢОВТЫҢ 120 ЖЫЛДЫҚ
МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРДЫҢ
МАТЕРИАЛДАРЫ
27 СӘУІР, 2026 ЖЫЛ

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2026
К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АХМЕТА
ЖУБАНОВА
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ
МАГИСТЕРСКИХ ЧТЕНИЙ
27 АПРЕЛЯ, 2026 ГОД

Астана 2026

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ
МИНИСТРЛІГІ
«КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ» РММ**

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР – 2026

**Ахмет Жұбановтың 120 жылдық мерейтойына арналған
Халықаралық магистрлік оқулардың материалдары
27 сәуір, 2026 жыл**

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2026

**К 120-летию со дня рождения Ахмета Жубанова
Материалы международных магистерских чтений
27 апреля, 2026 год**

АСТАНА 2026

УДК 78:378
ББК 85.31
М 12

Пікір жазған / Рецензент

Д.Ж.Жумабекова – өнертану докторы / доктор искусствоведения, профессор

Магистрлік оқулары – 2026: ғылыми мақалалар жинағы / Магистерские чтения – 2026: сборник научных статей. Халықаралық магистрлік оқулар материалдары / Материалы международных магистерских чтений / Құрастырушылар / Составители. Д.М. Мосиенко, Г.Ж. Кузбакова, А.Қ. Байбек. – Астана: К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті / Казахский национальный университет искусств им. К. Байсейітовой, 2026 ж./ 164 бет. / 164 стр.

ISBN 978-601- 224-527-1

Жинаққа өнер және көркемдік білім беру саласының өзекті мәселелеріне арналған бірінші және екінші оқу жылындағы магистранттардың ғылыми және ғылыми-әдістемелік мақалалары енгізілген. Жинақта қамтылған мәселелер аясы: музыкалық мәдениет, сахналық өнер, бейнелеу және сәндік-қолданбалы шығармашылық салаларындағы заманауи зерттеулерді қамтиды. Ұсынылған мақалалар көркем шығармашылықтың тарихы, теориясы мен практикасы, орындаушылық өнер, шығармаларды интерпретациялау, ұлттық мәдени мұраны сақтау және магистрлік зерттеулердің өзекті нәтижелері мәселелеріне арналған. Магистрлік оқулардың мақсаты – мәдениет пен өнердің өзекті мәселелерін талқылау, магистрлік зерттеулер нәтижелері бойынша ғылыми-тәжірибелік ақпарат алмасу, сондай-ақ жаңа кәсіби білім мен дағдыларды меңгеруге ықпал ету. Жинақ материалдары мамандарға, сондай-ақ музыкалық өнер, ағарту ісі және педагогика мәселелеріне қызығушылық танытатын оқырмандарға арналған.

Мақалаларда келтірілген ақпараттың дұрыстығы, әдебиеттерге жасалған сілтемелер мен дәйексөздердің нақтылығы үшін мақалалардың авторлары жауапты.

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 отражает современные исследования в области музыкальной культуры, сценических, изобразительных и декоративно-прикладных форм творчества. Представленные статьи посвящены вопросам истории, теории и практики художественной деятельности, исполнительства, интерпретации произведений, сохранения национального культурного наследия и актуальным результатам 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.

Ответственность за достоверность информации, ссылки на литературу, цитирование несут авторы статей.

УДК 78:378
ББК 85.31

ISBN 978-601- 224-527-1

© құраст. / сост. Д.М. Мосиенко, Г.Ж. Кузбакова, А.Қ. Байбек, 2026
© РММ «К. Бәйсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті», 2026
© РГУ «Казахский национальный университет искусств им. К. Байсейітовой», 2026

**I БӨЛІМ. ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІ.
РАЗДЕЛ I. КАЗАХСКОЕ ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО**

**«АҚБАЙ» КҮЙІНІҢ ШЫҒУ ТАРИХЫНА ЗАМАНАУИ
КӨЗҚАРАС**

*Сатаева А.Н., «Дәстүрлі музыка өнер» (домбыра) мамандығының
I курс магистранты*

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы
ҚазҰӨУ профессоры Нұртаза Р.С.*

Қазақтың дәстүрлі музыка тарихында Құрманғазы Сағырбайұлының (1818-1889) күйлері ХІХ ғасырдағы әлеуметтік шындықтың көркем бейнесі ретінде айрықша орын алады. Оның көптеген шығармалары тек музыкалық образ ретінде ғана емес, сонымен қатар домбыра өнерінің тілі арқылы білдірілген азаматтық қарсылықтың көрінісі ретінде дүниеге келген. Осындай маңызы зор туындылардың бірі «Ақбай» күйі. Бұл күйдің шығу тегі нақты тарихи қақтығыс пен жеке тағдырымен тығыз байланысты.

Қазіргі кезде Құрманғазының «Ақбай» күйін зерттеу мен үйрену барысында ғалымдар көбіне Ахмет Жұбановтың еңбектеріне сүйенеді [1]. Жұбановтың айтуынша, күйдің дүниеге келуіне Құрманғазының билік өкілдері тарапынан көрген қысым-қиянаты себеп болған. Аңыздық деректер бойынша, старшын Әубәкір Құрманғазының торы атына күмәнданып, оны күшпен тартып алмақ болады. Алайда күйші қарсылық көрсетіп, әділетсіздікке қарсы өз ұстанымын білдіреді. Осы жағдай оның өнер арқылы қарсылық танытуына түрткі болып, «Ақбай» күйі дүниеге келеді.

Күй атауы да символдық мәнге ие. Жұбановтың мәліметінше, атауды Құрманғазының анасы Алқа ұсынған. Бұл әділетсіздік жасаған әулетті әшкерелеу ниетінен туған шешім. Сондықтан «Ақбай» күйі жеке кек емес, әділетсіз билікті әшкерелейтін көркем туынды ретінде қарастырылады. Алайда тарихи тұрғыдан Ақбайдың өзі туралы нақты деректер берілмейді: ол тек Әубәкірдің әкесі ретінде аталып, символдық тұлға ретінде көрінеді. Сонымен қатар негізгі қақтығыс Ақбаймен емес, оның ұлы Әубәкірмен байланысты екені байқалады. Құрманғазы мен Әубәкір арасындағы қайшылық, күйшіге көрсетілген қысым мен оның түрмеге түсуі кеңінен баяндалады. Осыған байланысты «Ақбай» атауы нақты тарихи тұлғадан гөрі, сол кезеңдегі билік пен әлеуметтік қысымның символы ретінде қалыптасқан болуы мүмкін.

Бүгінгі ғылыми көзқарас тұрғысынан алғанда, мұндай деректердің барлығы толық тарихи дәлдікпен сақталған деп айту қиын. Себебі ХІХ ғасыр оқиғалары негізінен ауызша дәстүр арқылы жетіп, уақыт өте аңыздық сипатқа ие болған. Сондықтан нақты тарихи шындық пен кейінгі интерпретацияны ажырату қазіргі зерттеушілер үшін күрделі мәселе болып қала береді [2].

Сонымен қатар Ахмет Жұбанов XX ғасырдың ортасында, яғни кеңестік кезеңде еңбек еткенін де ескерген жөн. Жұбанов еңбектерін талдауда оның өмір сүрген тарихи кезеңін ескермеу мүмкін емес. XX ғасырдың ортасында кеңестік идеология ғылым мен өнерге қатаң бақылау орнатып, ұлттық мәдениетті зерттеуде белгілі бір шектеулер қойғаны белгілі. 1940-1950 жылдардағы саяси жағдай, әсіресе буржуазиялық ұлтшылдыққа қарсы күрес ұраны аясында жүргізілген науқандар көптеген ғалымдар мен өнер қайраткерлерінің еңбектеріне тікелей ықпал етті. Бұл кезеңде ұлттық тарих пен өнерді зерттеуде таптық көзқарас басым болып, тарихи тұлғалар мен шығармалар көбіне әлеуметтік күрес тұрғысынан түсіндірілді. Жұбановтың Құрманғазы туралы еңбектеріндегі кейбір тұжырымдарды сол кезеңнің идеологиялық талабымен байланысты қарастыру орынды. Ғалымның Құрманғазы күйлерін әлеуметтік теңсіздік, кедей мен бай арасындағы күрес контекстінде сипаттауы оның жеке ғылыми ұстанымынан гөрі, сол уақыттағы саяси-идеологиялық қысымның әсері болуы мүмкін. Яғни Жұбанов өз зерттеулерінде ұлттық музыкалық мұраны сақтап қалу мақсатында, оны кеңестік идеологияға сәйкес интерпретациялауға мәжбүр болған деп пайымдауға болады [3].

Бұл жағдай «Ақбай» күйінің шығу тарихын түсіндіруде де көрініс табады. Күй мазмұнын тек таптық қақтығыс немесе әлеуметтік қарсылық ретінде қарастыру оны біржақты түсіндіруге алып келуі мүмкін. Сондықтан қазіргі ғылыми көзқарас тұрғысынан Жұбанов еңбектеріндегі деректерді тарихи шындық пен идеологиялық интерпретацияның тоғысында қарастыру қажет

Осы тұрғыдан алғанда, А. Жұбанов келтірген мәліметтерді абсолютті тарихи факт ретінде қабылдау қиын. Дегенмен оларды толық жоққа шығаруға да болмайды. Бұл деректерді сол кезеңнің ғылыми және идеологиялық контекстімен бірге қарастыру қажет. Сондықтан қазіргі зерттеулерде бұл мәліметтер «тарихи негізі болуы мүмкін, бірақ толық дәлелденбеген дерек» ретінде бағаланады.

XX ғасырдағы зерттеушілер Айтжан Тоқтаған мен Мұрат Әбуғазы да «Ақбай» күйіне қатысты пікір білдірген [4]. Алайда бұл зерттеулерде жаңа тарихи материалдар мен тың архивтік деректер кеңінен ұсынылмаған. Негізінен Ахмет Жұбанов келтірген нұсқаға сүйене отырып, оны толықтыра түсетін жаңа мәліметтер айқын байқалмайды. Сондықтан бұл күйдің нақты тарихи шығу тарихын дәлелдейтін деректер әлі де болса толық анықталмаған. Осыған орай, А. Тоқтаған мен М. Әбуғазы «Ақбай» күйін ең алдымен терең дүниетанымдық шығарма ретінде қарастырады

Музыкалық тұрғыдан алғанда, «Ақбай» Құрманғазы шығармашылығындағы ең күрделі әрі ауқымды күйлердің бірі. Көпқабатты драматургиялық құрылым күйдің философиялық мазмұнын күшейтіп, оның музыкалық көлемінің де ірі болуына әсер етеді.

Біздің ойымызша, «Ақбай» күйі Құрманғазы шығармашылығындағы ең мағыналық тереңдігі жоғары туындылардың бірі. Бұл шығарма бір ғана тарихи

оқиғаның көрінісі емес, сол дәуірдегі халықтың жан күйзелісінің көркем бейнесіне айналған. Құрманғазы өз басынан өткерген қысым мен қорлықты домбыра тілі арқылы халыққа жеткізіп, өнерді рухани қарсылықтың қуатты құралы деңгейіне көтере алған.

Сонымен қатар, «Ақбай» күйін Құрманғазының автобиографиялық туындыларының бірі ретінде қарастыруға негіз бар. Бұл күй композитордың өміріндегі күрделі кезеңдермен, атап айтқанда, оның қуғын-сүргінге ұшырап, түрмеге дейінгі ауыр жағдайларымен байланысты болуы ықтимал. Күйдің мазмұны мен музыкалық тілі осы қиын кезеңдердің рухани әсерін аңғартады. Күйдің музыкалық дамуы оның философиялық сипатын көрсетеді. Онда сол дәуірдің ауыртпалығы, ішкі күйзеліс, күрес пен үміт сияқты терең мазмұндар бейнеленген деп пайымдауға болады. Дегенмен бұл мазмұндардың нақты қандай тарихи оқиғалармен немесе жеке трагедиямен байланысты екенін толық сеніммен дәлелдеу бүгінгі күні қиын.

Осы тұрғыдан алғанда, «Ақбай» күйінің мазмұны идеологиялық ықпалдың нәтижесі ме, әлде күйші басынан өткерген жеке өмірлік драманың көрінісі ме деген сұрақ ашық күйінде қалып отыр. Сондықтан бұл мәселеге нақты тұжырым жасаудан гөрі, оны ықтимал интерпретациялар аясында қарастыру орынды.

Жоғарыда аталған зерттеушілердің «Ақбай» күйінің шығу тарихына қатысты еңбектері бұл мәселені белгілі бір деңгейде түсіндіруге мүмкіндік бергенімен, толық әрі тұтас тарихи көрініс қалыптастырады деп айту қиын. Осы тұрғыдан алғанда, күйдің мазмұны мен күйші тұлғасының бейнесін тереңірек ұғынуда көркем әдебиеттің рөлі ерекше. Көркем әдебиетте күйші тұлғасы тек тарихи дерек ретінде емес, көркем образ ретінде сомдалып, оның ішкі жан дүниесі, мінезі мен тағдыры бейнелі тіл, метафоралар мен афоризмдер арқылы ашылады. Бұл оқырманға күйші болмысын тереңірек сезінуге, оның рухани әлемін елестетуге мүмкіндік береді. Осы тұрғыдан алғанда, Құрманғазы тұлғасын көркемдік деңгейде бейнелеген жарқын шығармалардың бірі – Хамит Ерғалиевтің «Құрманғазы» поэмасы. Аталған поэманың құрылымдық ерекшелігі де назар аудартады. Шығармада Құрманғазы күйлерінің атауларымен аталған бөлімдер кездеседі. Мысалы, «Қайран шешем», «Айжан қыз», «Көбік шашқан» сияқты күйлер поэманың жеке бөлімдері ретінде көркемдік желіге енгізілген. Бұл тәсіл ақынның күй мен сөз өнерін ұштастыра отырып, күйші шығармашылығын поэтикалық деңгейде қайта пайымдауға ұмтылғанын көрсетеді. Бір қызығы, поэма құрылымында «Ақбай» күйі жеке бөлім ретінде арнайы бөлініп көрсетілмеген. Алайда шығарма мәтінінің ішінде осы күйдің шығу тарихымен үндесетін оқиғалар мен мазмұндық сипаттамалар көрініс табады. Ақын бұл арқылы нақты бір күйдің атауын бөліп көрсетуден гөрі, Құрманғазы өміріндегі әлеуметтік қайшылықтар мен ішкі драманы тұтас көркем кеңістік аясында бейнелеуді мақсат еткен. Осылайша, көркем әдебиет «Ақбай» күйінің тарихи мазмұнын нақты деректер арқылы емес, көркем бейне мен символдық сипат

арқылы толықтырып, күйші тұлғасының жан-жақты бейнесін қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Поэмада Құрманғазы өмір сүрген дәуірдің әлеуметтік ортасы, билік иелері мен қарапайым халық арасындағы қайшылықтар көркем түрде бейнеленеді. Осы контексте Ақбай немесе Ақбаев есімі де кездеседі. Поэмада Ақбаев старшындық биліктің өкілі ретінде көрсетіліп, оның бейнесі сол кезеңдегі әкімшілік билік пен әлеуметтік қысымның символдық көрінісі ретінде беріледі. Ақын бұл образ арқылы тек нақты бір адамды ғана емес, сол дәуірдегі билік құрылымының халыққа әсерін көрсетуге ұмтылады.

Поэма мәтінінде Ақбаев бейнесі қысқа болса да өте нақты әрі әсерлі беріледі. Мысалы, ақын:

*«Ақбаев, старишина құдіретті,
Жаныма жазылмастай құзыр етті.
Мен одан айдалаға ала қаштым,*

Бір ғана бас сауғалап тығылып кеттім...» – деп, оны билік иесі әрі қысым көрсетуші тұлға ретінде сипаттайды. Бұл жолдарда Құрманғазының еркіндігін шектейтін әлеуметтік күш пен оның одан қашуға мәжбүр болған жағдайы көркем түрде бейнеленеді. Осы арқылы Ақбаев бейнесі нақты тарихи тұлғадан гөрі, сол кезеңдегі билік пен зорлықтың символдық көрінісі ретінде ашылады [5].

Хамит Ерғалиев поэмасында Ақбаев тұлғасы Құрманғазы тағдырына ықпал еткен әлеуметтік күштердің бірі ретінде көрінеді. Бұл бейне тарихи деректерде кездесетін нақты тұлғаның сипаттамасынан гөрі, көркемдік жинақтау тәсілі арқылы жасалған символдық образ ретінде қабылданады. Яғни поэмада Ақбаев белгілі бір әлеуметтік топтың, билік құрылымының және сол кезеңдегі әділетсіздік жүйесінің көркем бейнесін білдіреді. Бұл жағдай ғылыми деректердегі тұжырымдармен де белгілі бір дәрежеде үндеседі. Ахмет Жұбанов еңбектерінде де Ақбай тұлғасы нақты тарихи сипаттамасы толық берілген кейіпкер ретінде емес, көбінесе старшындық билікпен байланысты символдық атау ретінде көрінеді. Жұбанов келтірген деректерде негізгі қақтығыс Құрманғазы мен Әубәкір арасындағы оқиғалармен байланысты болса, Ақбай есімі көбіне сол әулеттің немесе билік құрылымының атауы ретінде аталады. Сондықтан кейбір зерттеушілер «Ақбай» атауын нақты тарихи тұлғаның өмірбаянынан гөрі белгілі бір әлеуметтік ортаның немесе билік жүйесінің символдық атауы ретінде қарастырады.

Осы тұрғыдан алғанда, көркем әдебиет пен тарихи-музыкатанулық зерттеулердегі Ақбай бейнесі белгілі бір деңгейде бір-бірін толықтырады. Ғылыми еңбектерде бұл атау тарихи оқиғалармен байланысты қарастырылса, көркем әдебиетте ол кеңейтілген көркем образ ретінде бейнеленеді.

Біздің ойымызша, мұндай көркемдік интерпретациялар күйші тұлғасының мәдени кеңістіктегі орнын тереңірек түсінуге мүмкіндік береді. Құрманғазы бейнесі тек күйші ретінде ғана емес, сонымен қатар тарихи кезеңнің куәгері, әлеуметтік әділетсіздікке қарсы рухани күрес символы ретінде қалыптасады. Күй өнерінде ол музыкалық образ арқылы көрінсе,

тарихи еңбектерде нақты оқиғалар мен деректер арқылы сипатталады, ал көркем әдебиетте поэтикалық образ ретінде кеңейтіліп, символдық мәнге ие болады. Мұндай көпқырлы интерпретациялар күйші тұлғасының көркем өнердегі бейнесін жан-жақты түсінуге мүмкіндік береді және қазақ мәдениетінің рухани кеңістігіндегі Құрманғазы тұлғасының ерекше орнын айқындайды.

Қорытындылай келе, «Ақбай» күйінің шығу тарихын бүгінгі көзқарас тұрғысынан толық әрі дәл анықтау қиын екені байқалады. Ахмет Жұбанов еңбектерінде кеңестік идеологияның ықпалы көрініс тапқанымен, бұл оның ұлттық мұраны сақтап қалу жолындағы маңызды еңбегін жоққа шығармайды. XX ғасырда дәстүрлі мәдениет күрделі жағдайда дамып, көптеген өнер өкілдері түрлі қысымға ұшырағаны белгілі. Осы кезеңде таптық күрес, әлеуметтік теңсіздік, бай мен кедей арасындағы қарама-қайшылық сияқты мәселелерге ерекше мән берілуі сол дәуірдегі идеологиялық ықпалдың нәтижесі болуы ықтимал.

Қазіргі кезеңде басты міндет – тарихи деректерді сыни тұрғыдан қарап, олардың астарындағы шынайы мазмұнды түсіне білу. Дегенмен, ең сенімді дерек көзі бұл күйдің өзі. «Ақбай» күйінің музыкалық тілі оның терең философиялық мазмұнын, Құрманғазының ішкі дүниесін айқын көрсетеді. Бұл тұрғыда күйді түсінуде дәстүрлі орындаушылық мектептің өкілдері – Қали Жантілеуов, Дина Нұрпейісова сияқты күйшілердің орындауларына сүйену ерекше маңызды. Сондықтан бұл күйді түсінуде оның шығу тарихынан гөрі, музыкалық мазмұны мен көркемдік табиғатына, сондай-ақ дәстүрлі орындаушылық үлгілерге сүйену маңыздырақ.

ӘДЕБИЕТ

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. – Алматы: Дайк – Пресс, 2002.
2. Жұбанов А. Ән-күй сапары: – Алматы, Қазақ ССР-інің «Ғылым» баспасы, 1976 ж. – 478 б.
3. Ахмет Жубанов в годы апогея сталинской политической репрессии / под ред. Ж.К. Таймагамбетова. – Алматы: Қазақ университеті, 2013. – 210 с.
4. Құрманғазы. Күйлер / А.Тоқтаған, М. Әбуғазы. – Алматы: «Білім», 2005 ж., – 216 б.
5. Ерғалиев Х. Өлеңдер мен поэмалар / Хамит Ерғалиев. – Алматы: «Ан Арыс» баспасы, 2010. – 292 б.

**ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАН МӘДЕНИЕТІНДЕГІ
ДӘСТҮРЛІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ**
*Майданов К.Қ., «Дәстүрлі музыка өнері» мамандығының 1 курс
магистранты*

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Омарова Г.Н.*

«Бір халықтың әні кетсе, әдебиеті жесір қалады, сәні кетеді, сәні кетсе – жаны кетеді. Қазақты жансыз ағаш қылып отқа жаққыларың келмесе, әнді сақтаудың қамын қылындар» деп С. Торайғыровтың өткен ғасырдың басында қазақтың әніне қатысты айтқан сөздері [1, 21 б.] қазіргі кезде өзінің өзектілігін жоғалтпады. Кешегі өткен асылдардың арқалаған мұрамыздың астарында біздің халқымыздың даналығы, бірегей дүниетанымы қалды. Өзінің уақытында күнделікті тұрмыста, тәрбиеде, жалпы өмірдің әр саласының айнымас бөлігі болған музыкамыз қазіргі таңда өзінің сол ерекше болмысынан айрылды. Отырықшылыққа ауысудан бастап, кеңес дәуіріндегі идеологиялық қыспағына жалғасып, бертін келе жаһанданудың толқынына ұласқан бұл үрдістер дәстүрлі музыкамыздың табиғи даму арнасынан бұрып, ішкі мазмұны мен рухани қуатын әлсіретті.

Қазақ музыкасының трансформациясына дейінгі төл болмысын түсіну үшін сол дәуірдегі саяхатшылар, география және этнография мамандары мен ғалымдардың еңбектеріне және сол кезеңдегі сал-серілер, жырау-жыршы мен күйшілер жайлы, жалпы сол уақыттың тұрмысын сипаттаған қазіргі ғылыми (мәдениеттану, фольклор және музыкатану) туындыларына жүгінеміз. Әсіресе 70-90 жж. музыкатану зерттеулерінде қазақтың дәстүрлі өнері мен орындаушылықтың кәсібилігі, шығу тегі (генезисі), функционалдық контекстісі мәселелері Ә. Мұхамбетова, С. Елеманова, С. Өтеғалиева, Д. Амированың еңбектерінде [2-6] қарастырылған.

Қазақ музыкасының Кеңес дәуіріндегі хал-ахуалы және жалпы әлеуметтік өзгерістер жайлы А. Жұбановтың очерктері [7] мен Б. Ерзаковичтің таңдамалары мақалаларынан [8], ал дәстүрлі музыканың әлеуметтегі қызметінің трансформациясы, жаңа оқушыларды тәрбиелеу мәселелері алғашқыда 80-90 жж. Ә. Мұхамбетова мен Б. Амановтың еңбектерінен білеміз. Авторлардың бұл еңбектері 2000 жж. басында жеке монографиялық зерттеу ретінде басылып шыққаны мәлім [9]. Сонымен бірге дәстүрлі орындаушыларға бүгінде білім беру жүйесі және жалпы ұлттық өнер саласындағы орындаушылық мәселелерін Г. Бегалинова [10], А. Токтаған [11], Г. Омарова [12-14] сынды ғалымдардың еңбектерінде нақты талқылауға түскенін айта аламыз.

Осы аталған авторлардың еңбектеріне қысқаша шолу жасасақ, біріншіден, революцияға дейінгі зерттеулерден қазақ музыкасының қандай ортада болғаны жайлы көріністер Б. Ерзакович пен З. Қоспақовтың «Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы» еңбегінде келтірілген [8]. Бұл жерде

кітаптың бірінші бөлімінде XX ғасырға дейінгі қазақ музыкасы туралы жазылып кеткен бірталай құнды жазбалар бар. Қазақ музыкасының XX ғ. басталған тарихи кезеңдеріндегі осы музыканың «кәсіби» деңгейге өту жолындағы ізденістерін, дәстүрлі орындаушылықтың бір қалыпқа түсу процесінің алғашқы қадамдарын А. Жұбановтың очерктерінен айқын аңғара аламыз. Автор сол кезеңдегі ізденістерді саралай келе, А. Затаевичтің келесі пікірін келтіреді: «А. Затаевич қазақ әндерінің кең сахарадай созылған, шалқыған еркін ырғағын әңгіме етеді. Егер ансамбльмен немесе оркестрмен қосылып айтса, ол өлшеулік-ырғақтық еркіндік болмас еді дейді» [7, 346 б.]. Расымен де оркестрге лайықталған шығарма бір нұсқамен ғана шектеліп, көпнұсқалылығынан айырылады. Одан бөлек сол замандағы орындаушылықтың концерттік форматқа ауысуының салдарына да тоқталды: «Осы сөз болып отырған күйшілердің репертуар көлемдері де шағын, бас-аяғы он шақты күйдің айналасында болады. Әсіресе бұл жағдай гастрольге шыққанда басым болады. Күнде концерт беретін жер өзгеріп отырған себепті күйшілер бір колхозда не ауданда тартқан күйлерін екінші сондай жерлерде орындап жүре береді. Бұл әрі-беріден кейін ізденбеуге, жалқаулыққа келіп соқтырады. Концерттерде күйлердің тек аттарын жариялап қою да күйді насихаттаудың тура жолы емес. Әсіресе түрлі публика арасына түскенде күйдің мәнін, шығу тарихын түсіндіре кетсе, тыңдаушыларға үлкен әсері болады». Бұл пікірден біз концерттік жүйенің тек орындаушының репертуарын шектеп қана қоймай, күй өнерінің танымдық-ағартушылық функциясын да әлсірете бастағанын байқаймыз [7, 154 б.]. Дәстүрлі ортада күйші – тек музыка орындаушы ғана емес, сонымен бірге шежіре айтушы, тарихшы қызметін атқарған. Күйдің аңызын айтпай тарту – шығарманың философиялық жүгін жеңілдетіп, оны тыңдаушы үшін жай ғана эстетикалық дыбыс қатарына айналдырды.

Өткен ғасырда орын алған өзгерістер өнердің тек сыртқы формасына ғана емес, ішкі мазмұны мен қоғамдағы мәртебесіне де әсерін тигізді. Бұл құбылыстың астарын өз еңбектерінде А. Сейдімбек дәл сипаттап берді: «Әсіресе, шаруашылық мәдени сүлесі еуропалық даму үлгісіне сай келмейтін халықтар бірден “мәдениетсіздер” санатына жатқызылады. Мұндай жіктеуден кейін барша мәдени-рухани болмысы көшпелі өмір салтта қалыптасқан қазақ халқы да өзінен-өзі “бұрынғы жабайы жұрт”, “бұрын мәдениетті дамымаған ел” деп есептеліп, “социализмнің арқасында ғана мәдениеттене бастаған” болып шықты» [15, 66 б.].

Осының салдарынан туындаған орындаушылық пен дәстүрлі музыка маманын оқыту жүйесіндегі қайшылықтар туралы А. Тоқтағанның «Күй – тәңірдің күмбірі» [11] және Т. Әсемқұловтың «Күй өнерінің болашағы» сияқты басқа да жұмыстарында айтылады [16]. Авторлар қазіргі орындаушылық практикадағы күй табиғатының өзгеріске ұшырауын оқу жүйесіндегі олқылықтарымен байланыстырады.

Ә. Мұхамбетова мен Б. Амановтың «Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр» атты еңбегінің «Дәстүрлі музыка XX ғасыр мәдениетінде» тарауы

өткен ғасырда қазақ музыкасына төнген қауіптің салдарын толық қамтиды. Атап айтқанда, авторлар музыканың синкретті болмысынан бұзылуын, орындаушы мен тыңдаушының арасындағы тікелей байланыстың үзілуі және суырыпсалмалықтан айырылуы сияқты күрделі мәселелерге тоқталады [9, 226-288 бб.].

Г. Бегалинова өзінің «Национальный музыкальный язык и образование» мақаласында ұлттық музыка тілінің жоғалу қаупі және оның қазіргі білім беру жүйесімен тығыз байланысын талдады [10]. Автордың пікірінше, кеңестік кезеңде басталған мәдени саясат пен мектептердегі еуропалық бағдарламалар қазақтың дәстүрлі музыкасын негізгі оқу процесінен шеттетіп, оны тек қосымша материал деңгейіне түсірді. Осының салдарынан ауызша оқыту дәстүрі мен суырыпсалмалық өнер ұмытылып, орындаушылар мен композиторлар ұлттық музыкалық тілдің шынайы табиғатынан ажырап қалды. Мақалада бұл олқылықтың орнын толтыру үшін балабақша мен бастауыш сыныптан бастап ұлттық аспаптар мен төл музыкалық тілді жүйелі түрде оқытатын арнайы білім беру бағдарламасын құру қажеттігі айтылады.

Г. Омарова өзінің «Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки» атты монографиясында қазіргі кезеңдегі дәстүрлі музыканың өзекті мәселелерін жан-жақты қарастырады. Бұл зерттеулерде көтерілген мәселелердің тоғысуы қазіргі орындаушылық өнердегі терең қайшылықтарды айқындап береді. Шешім ретінде автор «Қазақстанның дәстүрлі музыка орталығын» ашу қажеттілігін көрсетеді. Аталған орталықтың жұмысы төрт бағыт бойынша жүргізілуі ұсынылады: 1. Дәстүрлі музыканың үлгілерін толық жинақтау; 2. Дәстүрлі музыканың үлгілерін мұрағаттау (архивациялау); 3. Дәстүрлі музыканы зерттеу; 4. Дәстүрлі музыканы насихаттау [12, 469-471 бб.]. Жоба ұлттық мұраны сақтаудың тиімді жолы ретінде ұсынылғанымен, өкінішке қарай қағаз жүзіндегі деңгейінен ары аса алмады.

2004 жылдан бастап «Мәдени мұра» жобасының аясында жаһанданудың сын-қатерлеріне стратегиялық жауап ретінде және ұлттық мәдени кодты сақтау мақсатында қолға алынған «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасының жүзеге асырылды. А. Затаевичтің ноталық еңбектерінен айырмашылығы – еуропалық нота жүйесінің схемалық шектеулеріне бағынбай, орындаушылықтың барлық нәзік иірімдерін шынайы жеткізе алатын «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» және «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні» жобаларына ерекше назар аударылған. Г. Омарова «Госпрограмма «Мәдени мұра»: проекты в области казахской традиционной музыки» мақаласында бағдарлама аясында аймақтық ерекшеліктерді ескере отырып, фольклорлық және кәсіби музыканың орасан зор қоры жүйеленгенін атап өтеді, бірақ бұл қалпына келтірілген рухани байлықтың қазіргі оқу үрдісі мен концерттік тәжірибеде әлі де жеткіліксіз пайдаланылып жатқанын қынжыла жеткізіп, оны қоғамдық санаға белсенді түрде енгізу қажеттігін алға тартады [13].

Осы тақырып аясында арнайы жазылған зерттеулердің ішінде Г. Омарованың Қ. Тәттімбетпен бірге жазған «Устные методы обучения в

музыке Востока: современное состояние (на примере казахских инструменталистов)» мақаласын айтып кетуге болады [14]. Бұл жерде еуропалық ноталық жүйенің дәстүрлі музыка табиғатына тигізген әсері сыни тұрғыдан талданады. Авторлар нотаға негізделген білім беру жүйесінің заманауи музыканттарды шығармашылық және импровизациялық дағдылардан айырғанын көрсете отырып, Шығыс музыкасының ауызша дәстүрін жаңғыртуды ұсынады. Мақалада заманауи орындаушылардың қазіргі Қазақстан мәдениетінде толыққанды қызмет етуі үшін ғылыми негізделген «Ұстаз-шәкірт» мектебі мен ауызша білім берудің жаңа әдістемесін жасау қажеттігі дәйекті түрде дәлелденген.

Келешек зерттеу жұмысымыздың басты мақсаты – тарихи, теориялық және музыкалық материалдарды негізге ала отырып, қазіргі Қазақстан мәдениетіндегі дәстүрлі ән-күй-жыр орындаушылығының өзгеру процестерін зерттеп, оның әлеуметтік-мәдени қызметі мен қазіргі білім беру жүйесіндегі қайшылықтарды анықтау және оларды шешу жолдарын ғылыми тұрғыдан негіздеу болып табылады.

Алға қойған негізгі міндеттеріміз:

- көшпелі қазақ мәдениетіндегі ән-күй-жырдың әлеуметтік және рухани қызметін айқындап, оның дәстүрлі ортадағы орнын теориялық тұрғыда негіздеу;
- вестернизация, жаһандану және бұқаралық мәдениеттің дәстүрлі музыканың сипатына тигізген әсерін саралау;
- дәстүрлі өнердің табиғи болмысына сай орындауға мүмкіндік беретін жаңа формат пен мәдени орта қалыптастырудың практикалық жолдарын ұсыну;
- қазіргі білім беру мекемелеріндегі оқыту әдістерінің сабақтастығы мен қайшылықтарын зерттеу.

Жалпы, дәстүрлі орындаушылықтың қазіргі қоғамдағы мәртебесі мен оның кәсіби деңгейін сақтау мәселесінің түбегейлі шешілмеуі зерттеу жұмысында терең аналитикалық ізденіс жүргізуге түрткі болды. Бұл мәселені кешенді түрде зерттеу үшін көшпелі қазақ мәдениетіндегі орындаушылықтың тарихи негіздерінен бастап, оның бүгінгі күндегі жай-күйіне дейінгі үрдістерді сараптау маңызды. Бұл мәселені ғылыми тұрғыдан пайымдау негізінен екі үлкен арнаны – тарихи негіздер мен қазіргі заманғы қайшылықтарды қамтиды.

Қазіргі мәдени кеңістіктегі жағдайға келсек, жаһандану дәуіріндегі ұлттық музыканың жайы, орындаушылық формалары мен білім беру жүйесіндегі өзекті мәселелер алдыңғы қатарға шығады. Әсіресе, академиялық оқыту үлгісіндегі нотаға бағыныштылық пен дәстүрлі мектепке тән импровизациялық еркіндік арасындағы алшақтық көрініс табуда. Осы олқылықтардың себеп-салдарына көз жеткізу үшін аудио, видео және ноталық материалдарға кешенді талдау жасау талап етіледі. Осылайша, ән-күй-жыр өнерінің бүгінгі сахнадағы сипаты мен оның рухани мазмұнының сақталу деңгейін анықтау – ғылыми ізденістің негізгі өзегіне айналады.

Мәселенің тарихи контекстіне үңілсек, дәстүрлі музыканың қоғамдағы әлеуметтік-мәдени қызметі мен «ұстаз-шәкірт» жүйесінің маңызы айрықша зор. Бұл ретте музыканың ауызша таралу табиғатының заңдылықтары мен оның халықтық тәрбиедегі рөліне басымдық беріледі. Себебі, дәстүрлі өнер – тек эстетикалық нысан ғана емес, ол ұлттың дүниетанымы мен тарихи жадын сақтаушы негізгі институт ретінде қызмет еткен.

Осы қайшылықтарды тарихи-ғылыми, салыстырмалы-типологиялық, жүйелеу және музыкалық-аналитикалық талдау әдістеріне сүйенген жөн. Қорыта келгенде, ән-күй-жыр өнерінің қазіргі мәдени кеңістіктегі орнын жаңаша пайымдау – ұлттық бірегейлікті сақтаудың кепілі. Дәстүрлі кәсібилік пен заманауи білім беру жүйесі арасындағы сабақтастықты қалпына келтіру арқылы ғана біз төл өнеріміздің өміршеңдігін қамтамасыз ете аламыз. «Дәстүрлі музыка – халықтың жаны» дейтін болсақ, сол жанды қазіргі жаһандану толқынында жұтып қоймай, келешек ұрпаққа таза күйінде жеткізу – бүгінгі күннің басты міндеті.

ӘДЕБИЕТ

1. Торайғыров С. Өлең һәм айтушылар // Классикалық зерттеулер: Көп томдық. Т. 32: Ұлт зиялылары қазақ музыкасы туралы. – Алматы: Әдебиет Өлемі, 2014. – 20-21 бб.
2. Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – Л.: Музыка, 1972. – С. 33-49.
3. Мухамбетова А. Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1976. – 18 с.
4. Елеманова С.А. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции // Вопросы истории и теории музыки Казахстана: сб. статей / отв. ред. П. В. Аравин. – Алма-Ата: Өнер, 1984. – С. 3-19.
5. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: автореф. дис. ... канд. иск. – Ленинград, 1987. – 24 с.
6. Амирова Д. Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки): автореф. дис. ... канд. иск. – Ленинград, 1990. – 22 с.
7. Жұбанов А. Ән-күй сапары. – Алматы: ҚазақССР-ның Ғылым баспасы, 1976. – 478 б.
8. Ерзакович Б., Қоспақов З. Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы. – Алматы: Ғылым, 1986. – 112 б.
9. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.

10. Бегалинова Г. Национальный музыкальный язык и образование // Евразийское сообщество: экономика, политика, безопасность. – 1997. – № 3(19). – С. 71-77
11. Тоқтаған А. Күй – тәңірдің күмбірі // Қазақстан-Заман. – 2004. – № 28(487).
12. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.
13. Омарова Г. Госпрограмма «Мәдени мұра»: проекты в области казахской традиционной музыки // Мысль. – 2013. – №12. – С. 51-54.
14. Омарова Г. Таттимбет К. Устные методы обучения в музыке востока: Современное состояние (на примере казахских инструменталистов) // Central Asian Journal of Art Studies. – 2022. – Т. 7, № 2. – С. 41-59.
15. Сейдімбек А. Қазақ әлемі. Этномәдени пайымдау. Оқу құралы. – Алматы: Санат, 1997. – 464 б.
16. Әсемқұлов Т. Күй өнерінің болашағы // Жұлдыз. – 2000. – №10. – 126-132 бб.

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ЖАЯУ МУСЫ

***Багаева А.А., магистрант 1 курса специальности «Традиционное
музыкальное искусство»***

***Казахский национальный университет искусств имени Күляш
Байсейітовой***

***Научный руководитель – PhD доктор, КазНУИи им. К.
Байсейітовой Токтаган А.А***

Павлодарская область богата именами выдающихся деятелей искусства и культуры, которые оставили значимый след в истории казахского народа. Одним из ярких представителей является Жаяу Муса – талантливый акын, певец и композитор, славившийся своим искусством по всей степи.

Жаяу Муса Байжанов отличался своим свободолюбивым нравом, и нередко дерзкой манерой исполнения, что сделало его значимой фигурой в культурной жизни своего народа. Его острота ума, прямота в выражениях и нежелание мириться с несправедливостью, нашли отражение в его творчестве.

Родился акын 18 октября 1835 года близ озера Жасыбай в Баянаульском районе (ныне Павлодарская область Казахстана). Был выходцем из бедной семьи, рано потерял мать, воспитывался дядей. С детства проявлял талант к музыке: играл на домбре, кобызе, сырнае и даже скрипке – редком для степи инструменте.

Жизненный путь Жаяу Мусы характеризовался значительными социальными и политическими трудностями. Он подвергался притеснениям со стороны феодальной знати, а его прозвище «Жаяу» - что означает пеший

возникло в результате конфликта с местной властью и стало отражением социального неравенства в казахском обществе XIX века.

Следует отметить, что Жаяу Муса был грамотным человеком, владеющим русским и арабским языками, он посещал крупные города, что способствовало расширению его кругозора и оказало влияние на формирование творческого мышления.

Музыкальный язык Жаяу Мусы уникален, он отличался сложностью и многогранностью. В процессе жизненных странствий по городам России и Сибири, он познакомился с культурами других наций, что нашло отражение в его творчестве.

При этом основой его музыкального мышления оставалась казахская мелодика, тогда как элементы городского, русского, татарского фольклора имели второстепенное значение, он обогащал форму произведений, не нарушая национальную самобытность [1, с.173].

Жаяу Муса известен прежде всего как автор песен с ярко выраженным социальными и лирическим содержанием – таких, как «Ақ сиса», «Шолпан», «Гаухар кыз». Вместе с тем в его творческом наследии представлены и домбровые кюи. До настоящего времени сохранилось три кюя композитора: «Қыз күйі», «Қызбала күйі», «Құмжылан күйі».

Кюи, рассматриваемые в данной статье, были опубликованы в сборнике «Жаяу Мұса Байжанұлы. Ән, Күйлері» в 1959 году. Нотная запись была выполнена Б.Ерзаковичем; составителем сборника является М. Майчекин [2, с.74]. Сами кюи были сохранены и переданы сыном Жаяу Мусы – Салыком Мусиным. Сведения об истории создания кюев к настоящему моменту не сохранилось, как и записи кюев. На сегодняшний момент есть запись только в исполнении домбриста, докторанта КазНУИ им. Куляш Байсеитовой Рустема Нуркенова.

Следует отметить, что нотная запись, представленная в сборнике, не соответствует современной системе музыкальной нотации, применяемой для фиксации домбровой музыки. В связи с этим нами была осуществлена адаптация к современной нотации. При этом ритмическая, метрическая и структурная организация кюев была сохранена, в том виде, в каком она была представлена и зафиксирована Б. Ерзаковичем. Вместе с тем в его нотной фиксации встречаются интервалы, представляющие определенные исполнительские трудности для домбриста, и требующие оптимизации, что находит отражение в исполнительской практике Р.Нуркенова

Кюи Жаяу Мусы относятся к стилю шертпе, что характерно для региона Арка. Исполняются кюи в строе теріс бұрау. Однако если сравнивать данные кюи с классическими шертпе кюями Таттимбета, чье мышление формировалось внутри домбровой инструментальной традиции, Жаяу Муса переносит в свои кюи песенную логику: четкие фразы, повторность интонации, близость к песенному характеру.

Дальнейший анализ кюев в данной работе будет опираться на методологические подходы, представленные в магистерской диссертации Канатовой Айжан Рустемовны [5].

«Қыз күйі» - По мнению Р. Нуркенова, данный күй мог возникнуть в ходе состязания айтыс-тартыс. Вероятно, күй исполнялся как музыкальный диалог – в форме «күй юноши» и «күй девушки», выступающих в качестве ответных реплик [4].

С данным мнением можно согласиться, поскольку в истории традиционной домбровой музыки известны аналогичные примеры состязательного музыкального диалога, в частности такие кюи, как «Жолаушының жолды қоңыры» Сүгіра, «Жігіттің тартқаны» и «Қыздың тартқаны».

Данный күй относится к лирическому типу. Опираясь на название его содержание связано с образом девушки, в котором описывается красота и нежность.

В кюе преобладает простая, но выразительная мелодия, имитирующая вокальную интонацию. Мажорная ладовая организация с выраженной опорой на 1 степень и 5 степень.

Во вступительном разделе традиционной песенной формы используется так называемый «ақындық иірімі», выполняющий коммуникативную-настрочную функцию: обращение к слушателям и призыв обратить внимание на последующем музыкальном развитии. Подобную роль вступление играет и в домбровой традиции. Посредством начальных штрихов исполнители подготавливают слушателей к восприятию основного раздела [4, с.62].

Ладовая опора вступления с-g.

Нотный пример №1



Схематично разделы кюя будут поделены на буквенные обозначения А (запев) и В (припев).

В работе «Казахское стихосложение» З.Ахметов отмечает, что для казахского стиха характерны семисложный, восьмисложный, смешанный семи-восьмисложный, а также девяти- и одиннадцатисложный размер. Аналогичным образом кюи и песни могут быть разделены в соответствии с указанным метроритмическими типами.

Творчество Жаяу Мусы с точки зрения стихотворного размера делится на 2 группы: одиннадцатисложный и семи-восьмисложный. Во всех кюях Жаяу Мусы прослеживается восьмисложный размер 4+4.

В разделе А наблюдается обыгрывание 4 степени (f) и восьмисложный размер.

Нотный пример №2



В данном фрагменте (В) можно заметить обыгрывание верхней струны, ладовый диапазон с-с¹ и использование дорийского лада (понижается 3 ступень)

Нотный пример №3



А (1) - в данном разделе повторяется запев с некоторыми изменениями.

Нотный пример №4



Следовательно, опираясь на работу Айжан Канатовой, мы можем обозначить куплетную форму.

«Қыз бала күйі» - По мнению Р. Нуркенова, если «Қыз күйі» был создан девушкой в процессе состязания (айтыс-тартыс), то «Қыз бала күйі» может рассматриваться как ответ на него. В то же время допускается и иная интерпретация: в рамках одного произведения могли быть воплощены исполнительские манеры исполнения как девушки, так и юноши.

Данный күй отличается мягкостью звучания и плавным развитием, отражая образ юной девушки. В кюе преобладает четкий двухдольный ритм. По форме данный күй куплетной формы, фразы повторяются. Как было отмечено выше данный күй также относится к восьмисложному размеру.

В разделе А – мелодия строится на поступенном движении.

Нотный пример №5



В разделе В прослеживаются скачки на квинту

Нотный пример №6



После повторяется раздел А

Нотный пример №7



Вновь идет раздел В1- с некоторыми изменениями.

Нотный пример №8



В последнем разделе прослеживается завершенный каданс.

Нотный пример №9



«Құмжылан күйі» – По мнению Р. Нуркенова предположительно күй связан с образом змеи, обитающей в песчаной среде. Кроме того, допускается наличие одноименных географических названий – местностей, горных образований или каменных объектов.

Данное содержание кюя может быть действительным, опираясь на название кюя «Құмжылан» - означает «песчаная змея».

Вместе с тем, в казахском фольклоре образ змеи связан со скрытой опасностью, с состоянием, граничащим между покоем и напряжением, возможно күй олицетворяет социальное недовольство, подобно змее, народ страдает под гнетом власти. По другой версии данный күй может отображать природу степи и кочевой образ жизни казахов. Оно может быть связано с путешествиями Жаяу Мусы, через песчаные регионы.

Мелодия волнообразна, отражает движение змеи. Четкий ритм. Данный күй отличается от двух других, развитием каждого раздела новой мелодией. Отличительной чертой является то, что каждый раздел кюя построены по секундовой системе, а также используется тетрахордовая структура (обыгрывание 4 нот)

В данном кюе мы видим вступление. Как было сказано ранее, вступление играет роль привлечения внимания.

Нотный пример №10



В первом разделе мы наблюдаем небольшой диапазон, строится на 4 нотах.

Нотный пример №11



Во 2 разделе мы наблюдаем расширение диапазона, скачок на 4 ступень, усложнение ритма.

Нотный пример №12



3 разделе мы наблюдаем скачок на 5 ступень, обыгрывается верхняя струна.

Нотный пример №13



В 4 разделе происходит транспозиция первого раздела на терцию вниз.

Нотный пример №14



В последнем разделе мы видим скачок на 4 ступень.

Нотный пример №15



Целью данной исследовательской работы являлось изучение инструментального наследия Жаяу Мусы и выявление музыкально-стилевых особенностей его домбровых кюев на основе музыкально-теоретического анализа. В ходе исследования были рассмотрены кюи «Қыз күйі», «Қызбала күйі», «Құмжылан күйі», что позволило нам определить их стилиевые, метроритмические и формообразующие характеристики.

Данный анализ показал, что кюи Жаяу Мусы относятся к стилю шертпе, однако отличаются ярко выраженным песенным мышлением акына. Метроритмическая организация рассматриваемых кюев основана на восьмисложном принципе (4+4), характерном для казахской поэтической традиции.

Важным результатом стала адаптация нотной записи к современной системе фиксации домбровой музыки при сохранении первоначальной основы произведения. Это позволило передать исполнительские особенности кюев и специфику композиторского мышления Жаяу Мусы.

Таким образом, исследование подтверждает значимость Жаяу Мусы как композитора, сумевшего соединить песенную традицию с инструментальным жанром кюя. Жаяу Муса внес вклад в музыкальную культуру Аркинской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жубанов А. Соловьи столетий: очерки о народных композиторах и певцах. – Алматы, 2002. - 456 с.
2. Муса Байжанұлы. Песни, кюи (на казахском языке) / нотаға түсірген Б. Ерзакович; құрастырған М. Майчекін. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1959. – 67 с.
3. Қорабай, С. Қазақтың сал-серілері: танымдық жинақ / құраст. С.Қорабай, – Алматы: Айғаным баспа үйі, 2017. - 216 б.
4. Нүркенов, Р. Жаяу Мұсаның күйлері жайлы білесіз бе? // Aikyn.kz. – 2025. - 28 қаңтар. - URL: [Жаяу Мұсаның күйлері жайлы білесіз бе?](#) (дата обращения: 22.02.2026)

5. Баженева С. Арқаның музыкалық кеңістігі: ән мен күй: 6М040100 - «Музыкатану» мамандығы бойынша өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Астана: Қазақ ұлттық өнер университеті, 2015.
6. Канатова А. Композиционные особенности аркинских кюев: диссертация на соискание академической степени магистра музыковедения по специальности 6М040100 – Музыковедение. – Астана: Қазақ ұлттық өнер университеті, 2011. – 65 с.

**ИСЛАМБЕК ЫСҚАҚОВ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ «БАЙЖҰМА»
КҮЙІНІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

***Сейдәлі Б.А., «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының 2 курс
магистранты***

***Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Альпеисова Г.Т.***

Исламбек Ысқақов – Сыр бойы күйшілік дәстүрінің ірі өкілі Құрақтың Досжанының күйлерінің үздік нұсқаларын жеткізген бірден-бір күйші. Бүгінгі таңда Құрақтың Досжанының 10 күйі күйшінің орындауында жазылып сақталған [1, 3 б.]. Онымен қоса, Досжан күйлерінен бөлек халық композиторларының күйлерін қатар тартқан.

Исламбек Ысқақовтың шығармашылығын зерттеу барысында көптеген дереккөздерге жүгініп, ғылым саласында еңбегі сіңген бірқатар азаматтармен кездестік. Сыр бойы күйшілік дәстүрінің зерттелуі жайлы әңгіме қозғалғанда, сөзді фольклортанушы Берік Жүсіповтен бастап айтарымыз анық. Сол кісімен Исламбек Ысқақовтың күйшілік өнері, қалдырып кеткен мол-мұрасы жайлы әңгіме тарқаттық. Сұхбат барысында Б. Жүсіповтың жеке қорында сақталған аудио-материалдар арасында күйшінің әртүрлі уақыттарда жазып алынған күйлері табылды. Жоғарыда айтқандай, Құрақтың Досжанының 11 күйі және де Исламбек Ысқақовтың бізге белгілі авторлық күйлерінен бөлек, көпшілікке беймәлім болып келген төлтума 5 күйінің аудио жазбасы табылып отыр.

Осы уақытқа дейін күйшіні тек Досжан күйшінің күйлері мен авторлық күйлерін ғана орындады деп келсек, Б. Жүсіпов фонотекасынан Құрманғазының «Байжұма» күйі шығып отыр. Қызылорда облыстық телерадиокомпаниясының төрағасы О. Әлжіковтың аманаттауымен мұрағаттағы күй аудиоларының көшірмесінің бір данасы Б. Жүсіповтың қолында сақталған.

Исламбек Ысқақов бұл күйді қайдан үйренуі мүмкін? Әрине, күйші тек Құрақтың Досжанынан емес, өзінің туыс ағасы Рәміш Әбдірахмановтан да күй үйренген. Исламбек мектептегі көркем-өнерпаздар үйірмесіне қатысқан уақытта, сол мектеп директоры болып Алматыдан немере ағасы Р. Әбдірахманов тағайындалды. Ол кісі – филармонияда қызмет атқарған шебер

домбырашы еді. Ағасынан Құрманғазы, Дәулеткерей, Қазанғап, Тәттімбет секілді күйшілердің туындыларын меңгерді [2].

«Байжұма» күйі турасында академик А. Жұбанов өзінің «Ғасырлар пернесінде»: «...Тарихта Байжұма атты домбырашы болғанын біз ілгеріректе айттық. Сондықтан қазақ домбырашылары өткен ғасырда «Байжұма» дегенді күйдің бір түрі, формасы етіп алып, «Ақжелең» сияқты әрқайсысы өзінше сол атты күй шығарып кеткен болу керек», – деп көрсетеді [3, 106 б.].

Құрманғазының «Байжұма» күйі басынан соңына дейін біртұтас лирикалық сипатта өрбіп, нәзік әрі әсерлі әуендік дамуымен ерекшеленетін күй. Күйдің көркемдік болмысынан кербездік пен сұлулықтың самалы айқын есіп тұрғандай, тыңдаушыға жан дүниесіне терең әсер ететін туынды.

Қос күйшінің орындауында Құрманғазының «Байжұма» күйіне салыстырмалы талдау арқылы әр күйшінің орындаушылық ерекшелігін, күйдегі ырғақтың сан құбылған көрінісін, интервалдық айырмашылықтарын анықтауға тырыстық. Салыстыру үшін Р. Ғабдиев нұсқасында жеткен «Байжұма» күйін «Күйші Рыспай» кітабынан алсақ [4, 63-66 б.], И. Ысқақов нұсқасын аудиодан өзіміз нотаға түсірген болатынбыз [5].

Екі орындауда да «Байжұма» күйінде буындық құрылым бойынша өзгешелік жоқ. Дегенмен, нұсқалар ырғақтық тұрғыда бірдей басталғанымен, әуенге байланысты екі түрлі өлшемде келген. Және И. Ысқақов бас буынның алғашқы тактілерінде ілме қағыс түрін пайдаланбаған. Күйдің бас буыны *d-a* саз тірегінде басталады. Әрі қарай бас буыннан негізгі буынға қарай күй әуені дамиды.

№ 1 ноталық мысал: орындаған Р. Ғабдиев;



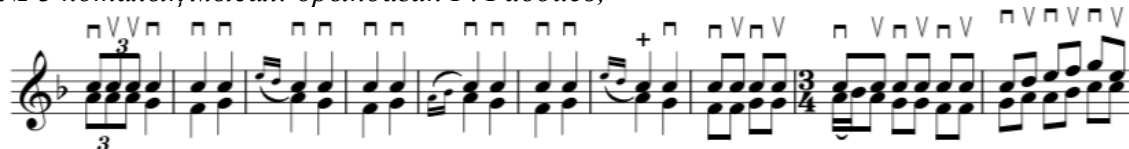
№ 2 ноталық мысал: орындаған И. Ысқақов;



Негізгі буында күй әуені үстіңгі ішекте *f, g, a, b* дыбыстарында өрбіп, астыңғы ішекте *c*² нотасын аппликатуралық тұрғыда сол қолдың 1-2-4 саусақтарымен кезек басып отырса да, саз тірегі ретінде қарастырамыз. Негізгі буын әуенінде жалпы «Байжұма» күйлеріне тән сипат – үстіңгі ішекте әуен дамуы. Күйшілердің интерпретациялық орындауындағы ерекшеліктердің көрініс тапқанын осы буыннан байқаймыз. Негізгі буында күй ырғағы өзгеріп, төрттік нотаға ауысып, тек төмен қағыстармен орындалады. Лига әдісі арқылы бірнеше дыбысты қатар шығару және сол қолдың 3 немесе 4 саусағымен іліп ойнау әдісін қос күйші түрлі дамытқан.

Әрі қарай әуеннің басқа музыкалық ойға ауысуы Р. Ғабдиев нұсқасында g^1 - c^2 дыбысынан басталса, И. Ысқақов тартқан күй нұсқасында a^1 - d^2 дыбысынан басталғанын байқаймыз. Төменде сол күй бөлігін ноталық мысалдар арқылы сіздерге ұсынып отырмыз.

№ 3 ноталық мысал: орындаған Р. Ғабдиев;



№ 4 ноталық мысал: орындаған И. Ысқақов;



Күйде негізгі буын күрделі құрылымда келген. Себебі, күй әуені үзілместен тоқтаусыз дамып отырады. Нәтижесінде, кіші саға буынына тән дыбыс қатары негізгі буынның әуендік элементтерінің диапазонын кеңейтіп тұр. Осы тұста әуенді күйшілер әртүрлі құбылтып орындаған (5-6 мысалдар).

№ 5 ноталық мысал: орындаған Р. Ғабдиев;
Ысқақов;

№ 6 ноталық мысал: орындаған И.



Негізгі буын әуені бас буынға қайтып, аяқталғаннан кейін, күй орта буында өрбиді. Орта буын да күрделі болып келеді. Осы буында кілттік белгіден си-бемоль дыбысы алынып, күй тональдік немесе дыбыс үндестігі өзгереді. Және о-б әуені екі күйшінің де орындауында негізгі буындағы әуен тәріздес. Яғни, астыңғы ішекте e^2 дыбысы саз тірегі болып, үстіңгі ішекте күй әуені дамып отырады. Бұл жерде де келесі тақырыпқа өту барысында негізгі буындағы әуен транспозицияланып, күй ырғағы төрттік ноталарға өзгереді.

И. Ысқақов пен Р. Ғабдиевтің орындауындағы күйді сезінуінің бір үлгісін осы буыннан анық байқаймыз. Күйдің келесі әуендік тақырыбы Исламбектің орындауында секвенция бойынша дамып, үлкен сағаның c^3 дыбысына дейін дыбыс қатары жоғарылайды. Ал, Рысбайдың орындауында h^2 нотасымен шектеледі (7-8 мысалдар). Кульминациялық кезең де осы бөлімнен көрініс

табады. Күйдің негізгі ойы шарықтау шегіне ұмтылып, қайта бәсендеп алғашқы орындауға оралады. Бұл екі орындауда да әуен кері секвенциямен дыбыс төмендеп, негізгі буынға дейін барады. Күй айна қатесіз негізгі буын әуенін қайталайды.

№ 7 ноталық мысал: орындаған Р. Ғабдиев;



№ 8 ноталық мысал: орындаған И. Ысқақов;



Негізгі буын қайталауынан кейін «Байжұма» күйінде аяқтаушы бөлім бар. Қос орындауда өзгеріс көп те емес. Негізгі тірек ретінде a^1-e^2 ноталары, басты айырмашылық бір нұсқада лига және қара қағыс, ал екінші нұсқада лига орнында қара қағыс және ілме қағыс түрлерінің кездесуі (9-10 мысалдар).

№ 9 ноталық мысал: орындаған Р. Ғабдиев; № 10 ноталық мысал: орындаған И. Ысқақов;



Осылайша ноталық жазбалар негізінде Құрманғазының «Байжұма» күйіне Батыс Қазақстан дәстүрлі күйшілік мектебі өкілі Рысбай Ғабдиев пен Сыр бойы күйшілік мектебінің өкілі Исламбек Ысқақовтың бір күйді өзіндік ерекшеліктерімен байытып, интерпретациялаған нұсқаларын ара-жігін көрсетіп, ұқсастық пен айырмашылықтарын аңғардық. Күй мәтінінде айырмашылықтар көрінгенімен, екі күйші де – дәстүрлі орындауды сақтай

отыра, өздеріне тән орындаушылық мәнері мен ішкі толғаныстарын әсерлі жеткізген. «Байжұма» күйі әртүрлі орындаушы тарапынан жаңаша сипатқа ие болып, шығарманың музыкалық-эстетикалық құндылығы арта түскендей.

ӘДЕБИЕТ

1. Қарақұлов М. Күйтабақта – Досжан күйлері // «Қазақ әдебиеті» – 05.01.1979ж. №1
2. Әшірбеков Қ. Күйші Ысламбек ұстазым еді // «Ленин жолы» – 30.03.1990ж.
3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975. – 400б.
4. Қайдаров Т. Күйші Рысбай. – Астана, 2016. – 154б.
5. Жүсіпов Б. Жеке мұрағатынан.

ӘСЕТ НАЙМАНБАЕВ ӘНДЕРІ XX ҒАСЫРДЫҢ СОҢЫ МЕН XXI ҒАСЫРДАҒЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТА

Ибрагимова Н.Е., «Эстрада өнері» мамандығының 2 курс магистранты

*К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану докторы, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Джумакова У.Р.*

Кіріспе. Әсет Найманбаев – қазақтың Арқа әншілік өнері мен поэзиясының өкілі. Ақынның әндері ауызша дәстүрмен бүгінгі күнге жетіп, заманауи орындауында өмір сүруде. Оның орындаушылар қатарына бастау кезеңінен бүгінге дейін Д. Рақышев, Н. Жанпейісов, Е. Рысқали, Н. Нүсіпжанов, Г. Қаспақова, А. Қармысов, А. Исатаева сынды белгілі әншілер кіреді.

Қазақтың дәстүрлі музыкалық мұрасын жинау және нотаға түсіру жұмыстары 1920 – 30-шы жылдары басталғаннан бері Әсеттің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеу жүргізілуде. Оның поэзия мен ән шеберлігі біртұтастықта болғандықтан, филология мен музыкатану салаларында кеңінен зерттелді. Оның поэзиялық шығармашылығы, сөз мәтінінің ерекшелігі филология ғылымында Қ. Мұхамедханов, С. Ордалиев, Б. Адамбаев еңбектерінде қарастырылды. Музыкатану саласында ән мәтіндерін нотаға түсіру жұмыстары мен оның әншілік өнері А. Затаевич, А. Жұбанов, З. Қоспақов, Қ. Жүзбасов еңбектерінде көрсетілді.

Әсет мұрасының түпнұсқалық қалпын анықтау – музыкатану мен филология үшін өзекті мәселе болып келеді. Оның ән мұрасының ғылыми әдебиетте зерттелу көрінісін анықтау мақаланың мақсаты болып табылады. Осы мақсатқа жету үшін екі міндет қойылады: біріншісі – Әсет мұрасының ән ретінде музыкатану зерттеулерінде қарастырылғанын көрсету; екіншісі – Әсет мұрасының поэзия ретінде филологияда зерттелгенін айқындау.

Негізгі бөлімі. Әсеттің ән шығармашылығына көңіл бөлген зерттеушілердің бірі А. Затаевич болды. Оның «Қазақ халқының 1000 әні» жинағында Әсетке тиесілі № 633 «Әсеттің әні» ғана бар. А.Затаевич

этнографиялық экспедициялар жасағанымен (1920–1936 жж.), Әсет респонденттер қатарында аталған жоқ. Бұған түсініктеме ретінде Әсеттің біраз уақыт Қытайда өмір сүргенін айтуға болады. Затаевич жазып алған әндердің арасында Әсетке қатысты, бірақ авторы көрсетілмеген үлгілер бар: «Ырғақты», «Ардақ», «Әпитөк». Авторлық мәселесін кейінгі ғалымдар шешеді.

А. Жұбанов өзінің «Замана бұлбұлдары» атты кітабындағы очерктердің бірінде Әсеттің өмірі мен ән мұрасы туралы жазады. Оның пікірінше: «Әсеттің дауысы, әншілігі халық аузында үлкен аңыз болып қалады»; «ақындығы әншілігінен кем емес»; «өз почеркі бар» [2, 264–265 б.]. Ол туралы туған жылдар (1856 ж., 1864 ж., 1867 ж.), өскен жері (Қоңырат ауд., Қызыларай колхозы), руы (Қаракесек) анықталған. Қызығы, оны ауызша дәстүрдің өкілі деп есептесек те, әншінің білімі мен жазу мәдениетінің болғаны, сонымен қатар дінге жақындығы туралы да мәліметтер беріледі. А. Жұбанов «жастай әр нәрсеге әуес, өнерге бейім болғанын, қисса-дастандарды білгеніне» ерекше мән береді [2, 262 б.]. Арқа әншілік мектебінің өкілдері Біржан, Ақан, Құлтуманың әндерін айтуы орындаушылық тәжірибені көрсетеді. Ең маңызды этнографиялық жұмыстардың нәтижесінде Әсеттің бір топ әндерін анықтады: «Еркем-ай», «Қаракөз», «Майда қоңыр», «Мақпал», «Қайшақпай», «Үлкен Ардақ», «Мәлике қыз», «Кіші Ардақ», «Зұлқия», «Қисмет», «Әсет», «Ырғақты». Бірақ А.Жұбанов еңбегінде ноталық нұсқалық жоқ. «Шама» әнін мысалға алып, авторлық мәселені көтереді. Ғалым Әсеттің көптің аузында болмауын оның Қытайға қоныс аударуы және әндеріндегі діни сарынның басымдығы себептерімен тұжырымдайды. Сонымен қатар, Л.Хамидимен жазған «Абай» операсында Абай ариясына Әсеттің әуенін енгізгені арқылы оның болашағының бір жолын көрсетеді.

Ән дәстүріндегі өзекті авторлық мәселелерді З. Қоспақов жалғастырады және фольклорлық жинағына Әсеттің «Мақпал», «Қаракөз сәулем көз көрген», «Үлкен Ардақ», «Інжу-маржан», «Әпитөк» әндерінің ноталық үлгілерін енгізеді. Ол А.Затаевичтің жинағындағы авторы белгісіз «Ырғақты» (№ 648) әнін Әсеттікі екенін ұсынады. Әсеттің ән мәтіндерін Сыр бойының көрнекті өкілі Нартай Бекежановтың ән-термелерімен салыстыра отырып, З.Қоспақов олардың дидактикалық-насихаттық сарын мен сөзге айрықша мән беру ортақ қасиеттерін анықтайды [3, 12 б.].

Әсеттану жолында Қ.Жүзбасовтың еңбегі зор. Оның зерттеулерінде Әсеттің әншілігіне арнайы тоқталған. Жеке әндер жинағымен бірге оларды тақырыптық және стильдік жағынан жіктеп, әрқайсысына музыкалық сипаттама берілді. Оның «ақындық өнері композиторлық дарынымен тепе-тең, жас кезінде шығарған әндерінде өзіндік қолтаңбасы» барын, «поэтикалық сөз өрнегі әуен-сазымен шебер ұштасуымен қатар, мән-мағынасы жағынан әсерлі де асқақ» келетінін аңғарды [4, 5–9 б.]. Жинаққа он сегіз әні енгізілген, кейбіреулері бірнеше нұсқада ұсынылған: «Інжу-маржан» (алты нұсқа), «Ардақ», «Қаракөз сәулем көз көрген» (төрт нұсқа), «Қисмет», «Қоңыр қаз», «Ырғақты», «Мақпал», «Әпитөк» (екі нұсқа). Ғалымның нақты тұжырымы –

«Ән нұсқалары бір-бірімен тек ырғақтық және әуен-саздық иірімдерімен, екпінімен сәл ерекшеленетіні болмаса, жалпы бір ән» [4, 6 б.].

Поэзия жағынан Әсеттің шығармашылығы филология саласында терең орын алады. М.Әуезов антология алғысөзінде Әсетті қазақ поэзиясының шығармашылық өкілдерінің бірі, әнші-импровизатор, айтыс өнерінің қатысушысы болғанын, поэтикалық шығармалар жасап, оларды өзі әнге қосқанын атап өтеді [5]. Филологтар С.Ордалиев пен Б.Адамбаев оны «адамның бұлбұлы, сегіз қырлы, бір сырлы» атанған әнші-композитор және «от ауызды, орақ тілді, Арқаның ән қайраткерлерінің бірі» деп көпқырлы тұлға ретінде көрсетеді [6, 5 б.]. Ән туралы жазғанда олардың жинақтарында «Қаракөз», «Әсет», «Қысмет», «Шама», «Гауһар қыз», «Қызық-ай шіркін», «Мақпал» әндерінің тек сөз мәтіні беріледі. Айтыскерлік шеберлігі жайлы Әсет пен Ырысжан айтысы үлгілері ретінде «кең тынысты суырып салма, айтыс өнерінің профессионалы» деп сипатталады [7, 188–189 б.].

Қазақ сөзінің шеберлері Әсетті Абайдың ақын шәкірті деп таниды. Қ.Мұхамедханов ақынның өнерінің гүлденуі мен танымалдылығын оның Абаймен кездесуімен «әншілік, ақындық өнерімен елге таныла бастаған кезі» [8, 8 б.] деп байланыстырады. А.Жұбанов Әсетті сөз өнерінде нота жазуы болмаған кезеңде тек ауызша ғана емес, жазбаша дәстүрдің де ұстанушысы екенін көрсетсе, ал Қ.Мұхамедханов оның өлең-жырларының ауызша және жазбаша нұсқаларын текстологиялық тұрғыдан зерттеу қажеттілігін белгілейді.

Қорытынды. Қарастырылған ғалымдардың еңбектері Әсет шығармашылығының зерттелу деңгейін көрсетеді. Оның ән және поэзия мұрасы анықталып, ХІХ–ХХ ғасыр тоғысындағы орны белгіленген. Алайда өмірбаяны мен авторлық мәселелері әлі де өзекті болып қала береді. Жаңа деректер арқылы оның әндерін, сөз бен музыканы ұштастыру шеберлігін зерттеу қажет. Бүгінгі дәстүрлі әншілер үшін де, эстрадалық әншілер үшін де жинақтарда топтастырылған әндер шығармашылық ізденістерге жаңа материал беріп, Әсет әндерінің орындаушылық стилін тереңірек түсінуге мүмкіндік ашады.

ӘДЕБИЕТ

1. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1925. – 403 с.
2. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары: (Қазақтың әнші-композиторлары, әнші-орындаушылары туралы әңгіме-очерктер). – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1963. – 430 б.
3. Қоспақов З. Ғасырлардан жеткен үн. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2017. – 240 б.
4. Жүзбасов Қ. Инжу-Маржан. – Алматы: Ғылым, 1992. – 300 б.
5. Антология казахской поэзии / сост. К. Джармагамбетов, Е. Исмаилов, Г. Мусрепов. – М.: Гослитиздат, 1958. – 861 с.
6. Найманбаев Ә. Шығармалар: өлеңдер, айтыстар, дастандар / құраст. Б. Адамбаев, С. Ордалиев. – Алматы, 1968. – 169 б.

7. Ақындар жыры. Қазіргі халық поэзиясы. – Алматы: Қазақ ССР Ғылым академиясының баспасы, 1963. – 233 б.
8. Мұхамедханұлы Қ. Абайдың ақын шәкірттері. – Алматы: Дәуір, 1997. – 239 б.
9. Шегебаев П., Елеманова С. Казахская музыкальная литература (традиционный период): учебник. – Астана: Фолиант, 2015. – 152 с.
10. Қазақ музыкасы. Антология: 5 томдық. 4-том. – Алматы, 2006. – 642 б.

**ВЕНГР ЭТНОМУЗЫКАТАНУШЫСЫ ЯНОШ СИПОС
ЕҢБЕГІНДЕГІ МАҢҒЫСТАУ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫ: ДЕРЕККӨЗДІ
ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ КЛАССИФИКАЦИЯЛАУ**

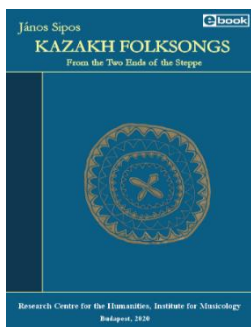
*Сандешова А.Е., «Дәстүрлі музыкалық өнер» (Дәстүрлі жыр)
мамандығының 2 курс магистранты*

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Байбек А.Қ.*

Маңғыстау өңірі Қазақстанның орталық аймақтарынан едәуір қашық орналасқанымен, өзінің ежелден қалыптасқан тарихи-мәдени дәстүрлерінің арқасында музыкалық бірегейлігін сақтап қалған киелі аймақтардың бірі болып саналады. Дегенмен, географиялық оқшаулану факторы ұзақ уақыт бойы өңірдің рухани-музыкалық мұрасының ғылыми айналымға түсуін тежеп келді. Осыған байланысты белгілі этнограф, өлкетанушы-географ әрі қазақ мифологиясын жүйелеуші ғалым *Серікбол Қондыбай* Маңғыстау мұрасының жеткілікті деңгейде зерттелмеуін екі негізгі себеппен түсіндіреді: *біріншіден*, XVIII ғасырға дейінгі жазба деректердің тапшылығы; *екіншіден*, «XVIII ғасырға дейін Маңғыстау түрікмендерге тиесілі болған» деген тарихи тұжырымның орнығуы. Ғалымның пайымдауынша, осы екі фактор аймақтың музыкалық мұрасының ұзақ уақыт бойы ғылыми назардан тыс қалуына әсер еткен [1, 3].

Соған қарамастан, Маңғыстау музыкасын жүйелі түрде зерттеу XX ғасырдың басынан бастап қолға алына бастады. Бұл бағыттағы алғашқы маңызды ғылыми қадамдардың бірі – *А.В. Затаевичтің* 1925 жылы жарық көрген «*Қазақ халқының 1000 әні*» еңбегі болды [2]. Аталған жинақта Адай уезінен жазылып алынған 11 орындаушының орындауындағы 41 ән алғаш рет ғылыми айналымға енгізілді. Кейіннен өңірдің ән-күй мұрасын жинақтау, жүйелеу және нотаға түсіру жұмыстары жалғасын тауып, *Ізбасар Шыртановтың* «*Маңғыстау әуендері*» (1994) және *Айтберген Жаңбыршының* «*Адайдың ырғамасы*» (1994) еңбектері арқылы бірқатар музыкалық материалдар ғылыми тұрғыдан рәсімделді [3; 4]. Ал 2000 жылы профессор *Саида Елеманова* Маңғыстау әндеріне алғаш рет музыкатанулық-

теориялық талдау жасап, өңір мұрасын зерттеудің жаңа ғылыми деңгейін қалыптастыруға негіз қалады [5].



1997 жылы венгр этномузыкатанушысы Янош Сипос (János Sipos) Британ академиясы жанындағы Стайн-Арнольд қорының қолдауымен Маңғыстау өңірінде кешенді экспедиция жүргізді. Аталған зерттеудің нәтижесінде 2000 жылы *«Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe»* (*«Даланың екі шетінен жиналған қазақ халық әндері»*) атты іргелі еңбегі жарық көрді. 2020 жылы бұл еңбек аудио және бейнематериалдармен толықтырылған электрондық нұсқада қайта жарияланды [6].

Еңбектің негізгі мақсаты – Маңғыстау мен Моңғолиядағы (Баян-Өлгий, Налайх) қазақтардың музыкалық мұрасын салыстыра отырып, олардың ортақ түркілік тарихи-мәдени және интонациялық негіздерін айқындау.

Янош Сипос – венгр этномузыкатанушысы, түркітанушы, өнертану ғылымдарының докторы (PhD). Ол Венгрия Ғылым академиясының Музыка тану институтының жетекші ғылыми қызметкері және Будапешттегі Ференц Лист атындағы Музыка академиясының профессоры. Зерттеушінің Маңғыстау өңірін таңдауы профессор *Иштван Мандоки Қоңырдың* (István Mándoky Kongur)¹ ғылыми тұжырымымен байланысты. Атап айтқанда, оның *«дәстүрлі көшпелі мәдениет Қазақстанда ең жақсы сақталған аймақ – Маңғыстау»* деген пікірі *Янош Сипостың* экспедициялық бағытын айқындаған негізгі ғылыми негіздердің бірі болды. Сонымен қатар, зерттеушінің қызығушылығы венгрлер мен түркі халықтары арасындағы этногенетикалық және мәдени сабақтастық туралы ғылыми гипотезалармен де ұштасады. Жалпы бұл бағыттағы зерттеулердің теориялық негізі ХХ ғасыр басындағы *Бела Барток* пен *Золтан Кодай* еңбектерінен бастау алады. Олар венгр халық музыкасының архаикалық қабатында еуропалық емес, керісінше шығыстық, нақтырақ айтқанда түркі-моңғол музыкалық дәстүріне тән пентатоникалық жүйенің элементтері сақталғанын ғылыми тұрғыдан негіздеген.

1 *Иштван Қоңыр Мандоки* (1944–1992) – түркітанушы, филология ғылымдарының докторы, профессор. Мажарстанда дүниеге келген, құман-қыпшақ текті. Өзінің этникалық тамырын құрметтеп, есіміне «Қоңыр» атын қосқан. Бала кезінен қазақ тілін еркін меңгеріп, қазақ мәдениетіне ерекше жақын болған. Қазақтың Адай руынан шыққан Оңғайша Мандокимен отбасын құрған. 1968 жылы Будапешттегі Лорант университетін бітірген. 1981 жылы «Мажарстандағы құман тілінің ескерткіштері» атты докторлық диссертациясын қорғаған. Еуропадағы қыпшақ-түркі филологиясы мен мажар-қазақ тілдік байланыстарын зерттеген көрнекті ғалым ретінде танылды. Сонымен қатар, Б. Момышұлының «Ұшқан ұя» шығармасын және түркі фольклорының бірқатар үлгілерін мажар тіліне аударған [7].

Янош Сипос өз зерттеуінің алғашқы ғылыми қадамы 1995 жылы Алматы қаласында өткен Абай Құнанбайұлының мерейтойлық конференциясымен байланысты екенін атап өтеді. Осы сапар барысында жинақталған деректер мен алғашқы бақылаулар негізінде 1997 жылы Янош Сипос пен **Давид Сомфай Кара** (Dávid Somfai Kara) ² Маңғыстау өңіріне ауқымды далалық материал жинау мақсатында арнайы экспедиция ұйымдастырған.



Янош Сипос және Давид Сомфай Кара

Жалпы, Янош Сипосның «*Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*» атты еңбегі мазмұндық және құрылымдық тұрғыдан жоғары деңгейдегі жүйелілігімен ерекшеленеді. Зерттеу ауқымын және ғылыми бағыттарын нақтылау мақсатында **еңбектің құрылымы төрт негізгі бөлімге** бөлініп қарастырылады:

1. *тарихи-әдістемелік бөлім;*
2. *экспедициялық материалдар бөлімі;*
3. *салыстырмалы-музыкатанулық талдау бөлімі;*
4. *ноталық және мәтіндік деректер бөлімі.*

Мұндай құрылым автордың далалық этнографиялық зерттеулерден бастап, терең теориялық және салыстырмалы талдауға дейінгі тұтас ғылыми ізденісін кешенді түрде көрсетуге мүмкіндік береді.

1. Тарихи-әдістемелік бөлім. Бұл бөлімде венгр этномузыкатану мектебінің түркі халықтарының музыкалық мәдениетін зерттеу дәстүрі қарастырылады. Сонымен қатар, Бела Бартоктың (1936) экспедициялық зерттеулері мен Янош Сипосының (1987–1993) ғылыми ізденістері арасындағы сабақтастық айқындалады. Бөлімде қазақ тарихына қысқаша шолу жасалып, дәстүрлі музыканы жалпытүркілік мәдени контексте зерделеудің теориялық алғышарттары негізделеді.

2. Экспедициялық бөлім. Еңбектің бұл бөлімі екі негізгі географиялық аймақты қамтиды: 1) Оңтүстік-батыс Қазақстан (Маңғыстау өңірі) және 2) Моңғолиядағы қазақтар (Баян-Өлгей, Налайх). Материалдар Давид Сомфай Кара және Эва Чакидің қатысуымен жүргізілген далалық экспедициялар негізінде жинақталған.

3. Салыстырмалы-музыкатанулық талдау. Автор екі өңірдің музыкалық мұрасын салыстыра отырып, олардың аймақтық ерекшеліктерін және көне түркілік интонациялық қабаттарын анықтауға талпыныс жасайды.

4. Ноталық және мәтіндік деректер бөлімі. Бұл бөлімде Маңғыстау мен Моңғолия қазақтарының әндерінің ноталық транскрипциялары, мәтіндердің түпнұсқалары және олардың ағылшын тіліндегі аудармалары

2 Давид Сомфай Кара – 1969 ж. Будапештте дүниеге келген белгілі венгр түркітанушысы, этнограф, филология ғылымдарының докторы. Ол Будапешттегі Этвеш Лоранд атындағы университетте білім алып, қазіргі уақытта Венгрия Ғылым академиясының Этнология институтында жетекші ғылыми қызметкер болып жұмыс істейді. Ғалымның арғы тегі мажарстандық қыпшақтардан бастау алады [8].

берілген. Сондай-ақ респонденттер туралы мәліметтер мен экспедиция жүргізілген елді мекендердің тізімі және ғылыми көрсеткіштер қамтылған.

Мақала аясында аталған еңбектің экспедициялық бөліміне ерекше назар аударылып, сараптамалық талдау барысында тек осы аймаққа қатысты деректер қарастырылады. Аталған бөлімге тоқталмас бұрын, экспедиция барысында қалыптасқан зерттеуші *Янош Сипостың* әдіснамалық ұстанымдары мен далалық зерттеу тәжірибесіне назар аудару маңызды.

1. Зерттеушінің экспедиция барысындағы әдіснамалық ерекшеліктері мен тәжірибесі. *Янош Сипос* экспедициялық зерттеудің нәтижелілігін тілдік дайындықпен және респонденттердің психологиялық ерекшеліктерін ескерумен байланыстырады. Автордың пайымдауынша, жергілікті халықпен тікелей коммуникация орнату – жиналған материалдың шынайылығы мен ғылыми құндылығын қамтамасыз ететін негізгі факторлардың бірі. Әсіресе әйел респонденттерден музыкалық үлгілер жинау барысында зерттеушінің *«сырттан келген мәдени өкіл»* (венгрлік зерттеуші) ретінде қабылдануы олардың еркін орындаушылық танытуына ықпал еткен. Сонымен қатар, музыкалық мұраны сапалы транскрипциялау және ғылыми тұрғыдан объективті талдау жасау үшін зерттелетін тілдік ортаға бейімделу мен тілді білу маңызды әдіснамалық шарт ретінде қарастырылады.



Сол жақта *Янош Сипос*, одан кейін *Ізбасар Шыртанов*, оң жақта *Амандық Көмекұлы*.

Экспедиция барысында жергілікті мәдениет мекемелерімен орнатылған байланыстар нәтижесінде өңірге танымал кәсіби орындаушылар – әнші, зерттеуші *Ізбасар Шыртанов пен* жыршы *Амандық Көмекұлы* зерттеу жұмысына тартылды. Амандық Көмекұлы зерттеушілерге бағыт-бағдар беріп, ән дәстүрін жалғастырушы қариялармен кездесулер ұйымдастыруға және этнографиялық материалдарды табиғи орында жазып алуға елеулі үлес қосты. Жалпы, жергілікті мамандардың жобаға қатысуы музыкалық деректерді жинау үдерісін едәуір жеңілдетіп, зерттеудің тиімділігін арттырды.

Зерттеуші *Янош Сипос* Маңғыстау өңіріндегі дәстүрлі музыканың сол кезеңде әлеуметтік-мәдени тұрғыдан әлсірей бастағанын, көне әуендердің негізінен аға буын өкілдерінің репертуарында ғана сақталғанын атап өтеді. Соған қарамастан, автор бұл музыкалық мұраның толық жойылып кетпей, болашақта қайта жаңғыру мүмкіндігі бар екеніне сенім білдіреді.

1.1 Зерттеудің нәтижелері мен ғылыми құндылығы. Экспедициялық жұмыстардың қорытынды кезеңінде музыкалық материалдарда варианттылық қайталану құбылысы байқалған. Бұл құбылыс зерттеушіге бір музыкалық туындының бірнеше нұсқасын салыстыра отырып, Маңғыстау ән мектебінің стильдік және интонациялық ауқымын кеңінен айқындауға мүмкіндік берген.

Еңбекте 156 әннің ноталық транскрипциясы, олардың теориялық талдаулары, қазақ және ағылшын тілдеріндегі мәтіндері, сондай-ақ ғылыми көрсеткіштер мен библиографиялық мәліметтер қамтылған. Сонымен қатар,

жинаққа картографиялық материалдар, фотоқұжаттар және аудио-CD форматындағы музыкалық үлгілер енгізілген. Бұл еңбек өңірлік музыкалық мұраны осындай кешенді әрі жүйелі түрде құжаттаған алғашқы іргелі зерттеулердің бірі болып табылады.

1.2 Зерттеудің кемшіліктері мен ғылыми ескертпелер. Еңбектің жоғары ғылыми деңгейіне қарамастан, кейбір деректік олқылықтар байқалады. Атап айтқанда, респонденттер туралы мәліметтер толық берілмеген: көптеген жағдайда орындаушылардың тек есімі мен жасы көрсетіліп, тегі нақты көрсетілмеген. Кейбір жазбаларда орындаушы тек «ер адам» немесе «әйел адам» ретінде белгіленіп, туындының атауы мен авторлық деректері толық берілмеген. Бұл мәліметтер болашақ зерттеулерде нақтылауды қажет етеді. Сонымен қатар, автордың кейбір тұжырымдарында сыртқы бақылаушыға тән субъективті пайымдаулар байқалады. Мәселен, қазақ домбырасын *«орыс балалайкасының бастауы болуы мүмкін» («It may be the forerunner of the Russian balalaika»)* деген болжамы ғылыми тұрғыдан негізсіз және еуроцентристік көзқарасқа тән пікір ретінде бағаланады.

2. Маңғыстау өңіріндегі экспедициялық жұмыстардың барысы. Экспедиция базасы Ақтау қаласында орналасқанына қарамастан, музыкалық мұраны жинақтау барысында Маңғыстау өңірінің барлық дерлік ауыл-аймақтары қамтылды. Бұл жағдай зерттеушінің дәстүрлі музыкалық мектептің жергілікті ерекшеліктерін толық қамтуға және музыкалық фольклорды табиғи ортада тіркеуге бағытталған әдіснамалық ұстанымын көрсетеді.

1-ші сурет.



Маңғыстау өңірінің картасы (Я.Сипостын)

Еңбекте келтірілген мәліметтерге сәйкес, *экспедиция барысында* Маңғыстау өңірінің 20 елді мекенінен 21 ер және 20 әйел респонденттен магниттік таспаға шамамен 200-ге жуық ән жазылып алынған. Соның ішінде 34 орындаушының репертуарынан 104 музыкалық үлгі жинаққа енгізілген.

Респонденттер қатарында өңірдің музыкалық-әдеби мұрасын насихаттаушы танымал тұлғалар, жыршы, әнші, шежіреші және зерттеуші – *Ізбасар Шыртанов, Көпбол Демесінов, Амандық Көмекұлы және Мақсат Аянов* бар. Бұл орындаушылардың кәсіби деңгейі мен шежірелік білімі жиналған материалдардың ғылыми құндылығын арттыра түскен.

2.1 Янош Сипос зерттеуіндегі Маңғыстау музыкалық мұрасының классификациясы.

Янош Сипос Маңғыстау өңірінің музыкалық мұрасын жанрлық тұрғыдан талдауды оның құрылымдық сипаттамасын анықтаудан бастайды. Зерттеуші көшпелі мәдениет өкілдерінің музыкалық дәстүрі олардың әлеуметтік және рухани болмысымен тығыз байланыста қалыптасқанын атап көрсетеді.

Осы негізде автор Маңғыстау музыкалық жанрларын төмендегідей төрт негізгі топқа жіктейді:

№	Жанрлық топтар	Қамтылатын жанрлар	Әуендік-стильдік сипаттамасы
1.	Тұрмыс-салт және ғұрыптық фольклор	Бесік жыры, сыңсу, жар-жар, беташар, жоқтау	Көбінесе қарапайым әуендік құрылым тән.
2.	Күнтізбелік және діни рәсімдер	Табиғатқа жалбарыну (жаңбыр шақыру) әндері, наурыз, ораза айт (жарапазан)	Наным-сенім мен діни рәсімдерге негізделген үлгілер
3.	Импровизациялық-речитативті жанрлар	Айтыс, терме	Диалогтық құрылымға негізделген, речитативті орындау мәнері басым
4.	Ән фольклоры «қара ән»	Маңғыстау өңірінен жазылып алынған әндер	Аймақтың өзіндік әншілік мектебіне тән стильдік ерекшеліктерінің жиынтығы

2.2 Маңғыстау музыкалық үлгілерінің жіктелуі

Янош Сипос Маңғыстау өңірінен жазылып алынған музыкалық материалдарды құрылымдық және интонациялық ерекшеліктеріне қарай **төрт негізгі топқа** бөледі:

1. *терме мақамдары (terme tunes);*
2. *шағын диапазонды ән үлгілері (small-range tunes);*
3. *кең диапазонды лирикалық ән үлгілері (wide-compass «melodious» tunes);*
4. *бірегей (аралас) ән үлгілері (miscellaneous tunes).*

1. Терме мақамдары (terme tunes). Зерттеуші терме жанрын (26 ноталық үлгі) талдауды осы топтан бастайды. Бұл үлгілер 7, 8 және 11 буынды өлең өлшемдеріне негізделіп, әуеннің жоғары регистрден тоникаға бағытталуымен және дидактикалық мазмұнымен сипатталады. Осы ерекшеліктеріне байланысты «беташар» жанры Янош Сипос термелік үлгі ретінде қарастырылады. Сонымен қатар, автор «желдірме» терминін оның қарқынды орындалу сипатына сәйкес *«ат шабысына ұқсас ырғақ»* ретінде түсіндіреді.

2. Шағын диапазонды ән үлгілері (small-range tunes). Бұл топқа зерттеуші *жоқтау* (31 ноталық үлгі) және «псалмодиялық» ерекше сарындарды (10 ноталық үлгі) жатқызады. Типтік үлгілер ретінде *Қайыптың «Ақбөбек»* әнінің үш нұсқасы және *халық әні «Біздің ел»* талданады. Бұл әндерге шектеулі дыбыс ауқымы мен тұрақты интонациялық құрылым тән екендігін атап өтеді.

3. Кең диапазонды лирикалық ән үлгілері (wide-compass «melodious» tunes. Зерттеу бұл топтағы әндерді (19 ноталық үлгі) екі негізгі типке бөледі:

1. «convex» типі – әуеннің шарықтау шегіне жетіп, кейін төмендеп аяқталуы;

2. минорлық құрылымдағы әндер – әуеннің тұрақты төменгі тонға (тоникаға) аяқталуы, көбіне 11 буынды екі тармақты поэтикалық құрылыммен ұштасады.

4. Бірегей ән үлгілері (miscellaneous tunes). Бұл топқа нақты жанрлық жіктеуге бағынбайтын (**16 ноталық үлгі**), құрылымы мен интонациясы жағынан ерекше музыкалық үлгілер енгізілген. Зерттеуші оларды фольклорлық дәстүрдің бастапқы, «таза» күйін сақтаған түпнұсқалық музыкалық материалдар ретінде сипаттайды.

3. Янош Сипос еңбегіндегі Маңғыстау ән мұрасының сипаты мен сараптамасы. Янош Сипос өз ғылыми еңбегінде Маңғыстау өңірінен жинақталған музыкалық материалдардың бір бөлігін шартты түрде «қара ән» (black songs) терминімен сипаттайды. Бұл категорияға зерттеуші халық әндерін де, сондай-ақ халық композиторларының шығармаларын да енгізеді. Жинаққа барлығы 48 «қара ән» үлгісі енген (мәтіндегі мысалдармен қоса есептегенде), олардың ішінде 26 әннің әуені кәсіби халық композиторларының шығармашылығымен және дәстүрлі музыкалық мұрамен тікелей сабақтас екені анықталған.

Маңғыстау өңірінен жиналған музыкалық материалдарды саралау барысында бірнеше маңызды ерекшелік айқындалды. Ең алдымен, респонденттердің басым бөлігі ауызекі-кәсіби орындаушылар емес, жергілікті тұрғындар болғандықтан, халық композиторларының әуендері көбінесе әртүрлі мәтіндермен немесе аспаптық сүйемелдеусіз орындалған. Бұл құбылыс ауызша музыкалық дәстүрдегі варианттылық пен импровизациялық сипаттың басымдығын көрсетеді. Сонымен қатар, жинақтағы бірқатар ән үлгілерінің жеке атаулары көрсетілмей, тек реттік нөмірлер арқылы белгіленген. Кейбір туындылар толық нұсқада емес, тек қысқартылған (екі жолдық немесе фрагменттік) түрде тіркелген жағдайлар да кездеседі. Мұндай ерекшеліктер далалық жазбалардың жинақталу контекстімен және орындаушылық дәстүрдің ауызша берілу сипатымен түсіндіріледі.

Осы аталған деректерді негізге ала отырып, Янош Сипос еңбегіндегі нөмірленген музыкалық үлгілер жүйеленіп, әуені анықталған нақты ән үлгілері жеке қарастыруға алынды:

№	Я.Сипостың еңбегі бойынша ән үлгілері	Мақала барысында жүргізілген ән үлгілердің атауы	Респонденттер
1.	№ 9d. № 11h.	Тұрсын «Оймауыт»	1) <i>Ізбасар Шыртанов</i> 2) <i>Аққозы</i> (респондент әуенге басқа мәтінді орындап айтты)
2.	№ 11f. № 11g.	Досат «Босмойын»	1) <i>Тотыға</i> (респондент ер адам, бірақ есімі қазіргі таңда танымал емес. Ән айту және домбырада ойнау өнерін жақсы меңгерген) 2) <i>Есен Бейбі</i> (респондент әйел адам)
3.	№ 12b. № 13a № 13b. № 13c.	Қайып «Ақбөбек»	1) <i>Айжан</i> (Респондент әуенді өзге мәтінмен орындады) 2) <i>Қошахан</i> 3) <i>Нұрмұхамбет</i> (орындаушылығы жақсы деңгейде) 4) <i>Аққозы</i>
4.	Example 13.	Халық әні «Біздің ел»	<i>Кәпбәл Демесінов</i>

5.	№ 19с.	Жылгелді «Қара өлең»	<i>Көпбол Демесінов</i>
6.	Example 20		<i>Ізбасар Шыртанов</i>
7.	№ 20с.	Досат «Ырғама»	<i>Ізбасар Шыртанов</i>
8.	№ 21.	Әні: Ахмет Жұбанов, сөзі: Ибадолла Мақатов «Қарлығаш»	Ақлес
9.	№ 22a.	Халық әні «Маусымжан»	Шархат
10.	№ 22b.	Халық әні «Сәулем-ай»	Бұлды
11.	№ 22с.	Тұрсын «Көлқайнар»	<i>Ізбасар Шыртанов</i>
12.	№ 22d.	Әділ «Бес өрдек»	<i>Көпбол Демесінов</i>
13.	№ 23.	Халық әні «Ақерке»	Шархат
14.	№ 25. Example 27	Мұхит «Зәуреш»	1) Бәйніш 2) Бақыт
15.	№ 31.	Халық әні «Қамажай»	Қойшыбай
16.	Example 33	Шолтаман «Дәләйшім»	Аққозы
17.	№ 33a. № 33b.	Сөзі: Қ.Байсейітов, әні: С.Кәрімбаев «Ақтамақ» әні, екі респонденттің орындауында	1) Бұлды 2) Бақыт
18.	№ 36.	Қазихан «Қаракөз»	<i>Ізбасар Шыртанов</i>
19.	№ 37.	Халық әні «Боз жорға»	Шархат

Кестелік деректерге сүйенсек, жинақталған ән үлгілерінің қатарында өңірге танымал ауызекі-кәсіби орындаушылардың репертуары да қамтылған. Солардың бірі – әнші әрі зерттеуші *Ізбасар Шыртанов*. Оның орындауында 10 музыкалық үлгі тіркеліп, соның жартысы кәсіби халық композиторларының шығармаларына жатады. Атап айтқанда, «*Адайдың жеті қайқысы*» дәстүріне тән *Тұрсынның «Оймауыт»* және «*Көлқайнар*», *Досаттың «Ырғама*», сондай-ақ *Қазиханның «Қаракөз»* әндері жинаққа енгізілген.

Сонымен қатар, өңірдің рухани мұрасын сақтап, насихаттауға үлес қосқан тұлғалардың бірі – сәулетші әрі шежіреші *Көпбол Демесінов*. Оның орындауынан 9 ән үлгісі жазылып алынған. Репертуарында Әділдің «*Бес өрдек*» әні, халық әні «*Біздің ел*» және *Жылгелдінің «Қара өлең»* туындысы сияқты шығармалар қамтылған.

Бұдан бөлек, өзге респонденттердің орындауында *Досаттың «Босмойын»*, *Қайыптың «Ақбөбек»* әндері және бірқатар халық әндерінің кездесуі жинақтың деректік ауқымын кеңейтіп, мазмұндық байлығын арттыра түседі. Бұл деректер Янош Сипос еңбегінде жинақталған материалдардың тек қарапайым орындаушылармен шектелмей, сонымен қатар өңірлік музыкалық дәстүрдің кәсіби тасымалдаушылары арқылы да толыққанын көрсетеді. Осы арқылы Маңғыстау әншілік мектебінің тарихи-стильдік келбеті барынша шынайы сипатта ашылады.

Қорытындылай келе, музыкатанушы *Янош Сипостың «Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe» («Даланың екі шетінен жиналған қазақ халық әндері»)* атты іргелі еңбегі өңірлік музыкалық мұраны халықаралық ғылыми кеңістікке танытқан маңызды зерттеу болып табылады. Еңбекте ұсынылған материалдар музыкатану ғылымы үшін ғана емес, дәстүрлі музыканы қайта жаңғырту үдерісіне де құнды дереккөз қызметін атқарады. Осыған байланысты бұл мұраны архивтік деңгейде ғана қалдырмай, оны заманауи орындаушылық тәжірибеге енгізу және ғылыми тұрғыдан одан әрі

тереңдетіп зерттеу Маңғыстаудың музыкалық мәдениетін сақтау мен дамытудағы негізгі міндеттердің бірі болып саналады.

ӘДЕБИЕТ

1. Қондыбай С. Маңғыстау-нама. Зерттеу. – Алматы: Арыс, 2006. – 444 б.
2. Затаевич А. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс. 2004. – 496 б.
3. Шыртанов І. Маңғыстау әуендері. – Ақтау, 1994.
4. Жаңбыршы А. Адайдың ырғамасы. – Алматы: «Нұрлы әлем», 2005. – 176 б.
5. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика. – Алматы: «Дайк-пресс», 2000. – 187 с.
6. Sipos J. Kazakh folksongs from the two ends of the steppe. – Budapest, 2020. – Режим доступа: [Kazakh Folksongs](#)
7. Иштуан Қоңыр Мандоки. Википедия. – Режим доступа: https://kk.wikipedia.org/wiki/Иштуан_Қоңыр_Мандоки
8. Давид Сомфай Кара. Википедия. – Режим доступа: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-kk.ru.719ebf71-69cfdda6-609a9763-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Dávid_Somfai_Kara

**ҚАЗАҚ ӘНШІЛІГІНДЕГІ АСПАПТЫҚ СҮЙЕМЕЛДІН
ЗЕРТТЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ: ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ БАҒЫТТАРЫ**
*Секербаева Т.А., «Дәстүрлі музыка өнері» мамандығының 1 курс
магистранты*
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану докторы, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Омарова Г. Н.

Қазақтың дәстүрлі әншілік өнері сөз, әуен және аспаптық сүйемелдің ажырамас бірлігінен тұратын синкретті құбылыс. «Үй ішінің біреуі домбыра шертпейтін семья қазақ арасында кем де кем. Халықтың әншісі, ақын-жырауы, ұзақ дастандарды жатқа айтатын жырылары – бәрі “әу” деп аузын ашқанда, өлеңін домбыраның үніне қосып шырқайды», – деп, Ахмет Жұбанов домбыра аспабының қазақ әншілік дәстүріндегі орнын айқындаған еді [1, 110 б.]. Ал алғаш рет қазақ әнінің кәсіби өзіндік жеке құбылыс ретінде зерттеу 1984 ж. С. Елеманованың «Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов» атты диссертациялық жұмысында қолға алынған болатын [2].

Жалпы айтқанда қазіргі кезде қазақ әншілігіндегі аспаптық сүйемелінің ғылыми сипаттамасын арнайы қарастырған зерттеулер саны шектеулі. Бұл бағыттағы маңызды еңбектердің қатарында ғалым Дина Амирова мен А. Күзеубайдың зерттеулері мен еңбектерін атауға болады. Д. Амирова өзінің кандидаттық диссертация авторефератында Арқа ән дәстүрінің сал-серілерін негізге ала отырып, бұл дәстүрдің тек кәсіби негізін ғана емес, өз заңдылықтары бар әлеуметтік-көркемдік (лирикалық) институт ретінде

зерттелуін ұсынды. Автордың зерттеуінде тембрлік ерекшелікті, артикуляциялық тәсілдерді және ән айту мәнерінің аспапта ойнау тәсілдерімен физикалық тұрғыдан қалай байланысатынын қарастырады және домбыра әнге ладтық негізін беретіні жайлы, яғни акустикалық тірек қалыптастыратыны туралы да айтып өткен. Қорытындысында Батыс пен Шығыс әншілік мектептерінің аккомпанементтік айырмашылығы – *ладтық жүйеде* деген тұжырымға келді [3].

Амангелді Күзеубай зерттеуінде Арқа әншілік мектебіндегі домбыра сүйемелінің өзіндік табиғаты мен орындаушылық стилін ғылыми тұрғыдан зерделеп, ұлттық музыкатану саласындағы терминологиялық олқылықтардың орнын толтыруға бағытталған. Автор дәстүрлі өнердегі «вступление» сияқты кірме сөздерің орнына «ән шақыру», «сабақтас қағыс», «тыныс қағыс» және «түйіндеу қағыс» сынды төл ұғымдарды жүйелі түрде қолданысқа енгізуді ұсынады. Әншілік өнерде аспаптық күйлерге қарағанда қағыстардың аз кездесетіні заңды, өйткені мұнда басты назар әншінің дауысына аударылады, соған қарамастан Арқа мектебінде өзіндік ырғақтық беретін *күрей*, *түйдек*, *лекіл* және *қымтап* қағыс сияқты тәсілдер қалыптасқан. Зерттеуде Ж. Елебеков, Ж. Кәрменов, М. Ержанов сияқты біртуар әншілердің орындаушылық шеберлігі мен домбыра қағыстарының техникалық ерекшеліктері терең талдау жасалып, осы қағыстардың нақты қолданылу жолдары көрсетілген. Нәтижесінде аспаптық сүйемелді жай ғана көмекші дыбыс емес, әнмен егіз өрілген дербес көркемдік компонент ретінде тануға мүмкіндік береді [4].

Дегенмен, бұл зерттеулер жалпы репертуар көлемін толық қамтымайды және аймақтық мектептер арасындағы сүйемелдік айырмашылықтарды кешенді түрде жүйелемейді, себебі тек Арқа өңірінің әншілік мектебі аясында зерттелген жұмыстар, ал қалған (Батыс, Жетісу, Сыр, Алтай Тарбағатай) әншілік мектептерден тек аккомпанемент ноталарын бірең-саран кездестіре аламыз. Батыс ән, жырдағы (вокалдық-аспаптық жанрлар ретінде) домбыра аккомпанемент нотасы бар жазбаларға алғашқыда шыққан Сыр өңірінде Т. Тоқжанның «Сырлы сарын» атты кітабын [5], М.С. Құрманғалиеваның «Мұхит Сал» еңбегі [6], Тілеулес Құрманғалиевтің «Тәңіртау әуендері» жинағын [7], Еміл Елдос орындаған және өзі нотаға түсірген екі-үш Маңғыстау өңірінің (С. Елеманованың «Казахское традиционное песенное искусство» кітабында [8]) әндерін айта аламыз.

Қазақтың әншілік дәстүрінде домбыра негізгі сүйемел аспабы ретінде орныққанымен, ел ішінде гармонь мен баян аспаптарының сүйемелімен ән орындау дәстүрі де кең таралған. Қазақ жеріне гармонь аспабы ХІХ ғасырдың ортасында татар халқынан жәрменкелер мен сауда жолдары арқылы тарала бастады. Татар халқының көршілес болуы, ортақ дін мен ұқсас тілі «татар гармонының» (тальянканың) қазақ тұрмысына ене алуына үлкен септігін тигізді. Гармонь дыбысының қазақтың байырғы әуендеріне жақындығы мен қоңыр үні ежелгі үрлемелі аспаптың «сырнай» деген атауын иемденді. Қазақ ән сахнасында сырнаймен ән салу үрдісі Майра, Шашубай, Тайжан, Нартай,

Құтбай сияқты тұлғалардан бастау алды, олардың салған әндері өзгеше жаңа мәнермен есте қалды. Дегенмен, XX ғасырдың 70-80 жылдары сырнаймен сүйемелдеу өнері тийыла бастады, ал дәстүрдің жоғалмауына Сыр өңіріндегі Нартай мектебінің өкілдері себеп болды және 1980 жылдардан бастап оқу орындарында сырнай немесе баян аспаптары ресми түрде оқытыла бастады [9]. Қазір бұл дәстүрдің басты жалғастырушысы болып Клара Төленбаева сырнаймен айтылған ескі әндердің түп нұсқасын дәл тауып, сахнадағы өнерімен, шәкірттеріне берген тәлімімен келесі ұрпаққа жалғастырушы маңызды тұлға болып қалыптасты [10].

Қазіргі кезеңде дәстүрлі әншілік өнердің сахналық форматта жаңғыруы, ансамбльдік орындаудың кеңеюі, заманауи аранжировкалардың енгізілуі аспаптық сүйемелдің табиғатына елеулі өзгерістер әкелуде. Осы тұрғыдан алғанда, дәстүрлі және қазіргі бағыттағы сүйемел үлгілерін зерттеу ұлттық мұраны сақтау мен оны мәдени кеңістікте дамыту үшін өзекті болып табылады. XX ғасырдағы зерттеулер қазақ фольклорын, кәсіби музыкалық ән-күй-жыр өнерін жаңғыртып, насихаттауына үлкен үлес қосқан. Осы кезеңде Болат Шамғалиұлы Сарыбаев көнерген, ұмыт бола жаздаған біраз аспаптарды қайта жаңғыртып, жетіген, шертер сынды аспаптардың қазіргі қолданысына жол бастап берді [11]. Келешек зерттеу жұмысымыздың өзегі болып табылатын қобыз, жетіген, шертер аспаптарының шығу тарихы, жасалу техникалары, жаңғыржолы жайлы Б. Сарыбаевтың зерттеулерінен бастап қазірге дейін жазылған болатын. Алайда ән өнеріндегі сүйемелі жалпы жүйеленген нақты деректер кем де кем.

Зерттеуіміздегі нысанға алынған тағы бір аспап – көне қобыз аспабы. Негізінен қобызбен бақсылар өз сарындарын сүйемелеу, ақын-жырау, жыршылар батырлық эпос пен толғауларын айтқан үрдісі ерте заманнан бастау алған. Алғаш қобыз бақсылардың аспабы болғаны жайлы және оның маңыздылығы туралы Ш. Уәлиханов жазса [12], кейін бұл тақырыпты Ә. Марғұлан, М. Мағауин, Б. Сарыбаев, Е. Тұрсынов, Г. Омарова сынды ғалымдар зерттеген және әншілік саласында да XIX ғ. қобызбен ән салу дәстүрі болғанын, осы туралы, сирек болса да, мәліметтер кездесетіні туралы айту біз үшін өте маңызды. Алайда XX ғасырдың басында Қазақ жерінде бұл дәстүрлер ұмыт болғаны және, жасанды түрде, жойылғаны да көпшілікке мәлім. Зерттеуіміздегі нысанға алынған қобыздың сүйемелдік үрдісі дәстүрлі ән өнеріндегі маңызы жоғары, алайда XIX ғасырдың ортасында, мүмкін, көп аймақтарда сырнай аспабының келуімен, бұл дәстүр ұмыт бола бастаған.

Бағымызға орай ел ішінде жалғасын тауып, Сматай Үмбетбаев қобыз аспабының сүйемелімен Арқа сазгерлерінің әндері мен термелерін қайта қоғамға енгізді. Сейітқали Қарамендин Арқа ән мектебінің жарқын өкілі Жаяу Мұсаның домбырадан бөлек қобыз аспабын да меңгергені жайлы жазған, ал қазіргі таңда Жаяу Мұсаның қобызы мұражайда сақтаулы екен [13]. Осы зерттеуімізге алғаш болып қобызбен ән салу үрдісі жайлы зерттеуді бастаған А. Оңғарбайдың магистрлік диссертациясын негізге алдық. Бұл жұмыста қобызбен ән салу өнерінің тарихи қалыптасуы, жаңғырту жолдары,

сүйемелдің аймақтық ерекшеліктері, сарын түрлері жазылған, бірақ ноталық материалдар аз. Автордың өзі қобызбен ән салғанда ноталық жазбаны қолданбайды. Осы орайда біздің мақсатымыз – зерттеу жұмысымыз үшін мүмкінінше барша ноталық жазбаларды жинақтау және толықтыру (расшифровка жасау). Осы заманда қобызбен ән салу дәстүрін Жаппас Қаламбаев пен Сматай Үмбетбаевтан бастап, бүгінгі Қазыбек Әдікеевке дейінгі өнерпаздар тірілтіп жүр, және сахна төрінен ойып тұрып орын алған Б. Тілеуханның қобызбен жыр-дастандарды жырлауын атап өтпеске болмас, себебі ол осы дәстүрдің халық арасына танылып, тіпті жаңа орындаушылардың пайда болуына шабыт бере алған бірден бір үлкен тұлға ретінде қалыптасты.

1965-66 жылдары О. Бейсембаев пен Б. Сарыбаевтың еңбегінің арқасында қайта жаңғыра бастаған көне аспап жетігеннің қазіргі ән өнеріне маңызы жоғары. Жетіген үнін алғаш Т. Сарыбаев пен Қ. Мақанов 1970 жылдардан бастап халыққа танытты, кейін Е. Құсайынов, С. Мерекеев, Ш. Қылышбаевалар жалғастырды [11]. Жетіген аспабының белгілі орындаушы, педагог және осы аспапты зерттеуші Нұргүл Жақыпбектің оқулығында жетігенге арналған біршама күйлер, шетелдік шығармалар, халық әндерінің ноталары бар [14]. Нұргүл Жақыпбек аспапты тек тарихи жәдігер ретінде зерттеп қоймай, оны жаңғырту (реконструкция жасау) және практикалық қолданысқа енгізу жұмыстарын жүргізген. Осы тұста жетігенге арнап, әндердің сүйемелін лайықтаған Қорлан Картенбаеваның еңбегін де атап өтуіміз қажет.

Қазіргі таңда жетіген аспабын медиаға алғаш шығарып, жетігенмен ән үрдісінің жаңа лебін әкелген Қарақат Әбілдинаның еңбегі зор, алайда Е. Саринның жазуынша әншінің сүйемелі нағыз дәстүрлі орындаудан біршама алшақ: «...дегенмен еуропалық гармониямен өрнектелген жайылма аккордтардан тұратын аккомпанемент нағыз дәстүр бола қоюы қиындау. Сондықтан жетігендегі қоңырқай тембр арқылы халық әндерін өз мақамында қайта тудырудың да мүмкіндігі бар екенін айтамыз» [10, 19 б.]. Ендігіде біз жетіген аспабына сай ән репертуарын тізіп шығуды мақсат етеміз, бір байқағанымыз жетіген аспабымен Алтай Тарбағатай және Жетісу, Арқа өңірінің әндерінің табиғаты мен ритмы, ладтық жүйесі аспаптың техникалық әрі интонациялық ерекшелігімен үйлесімділік табады.

Шертер аспабын жете зерттеп, жеке орындау дәстүрін жалғастырып жүрген Замзагүл Измуратова, Ерсайын Басықараны атап айта аламыз. Е. Басықара шертер аспабының жеке орындаудағы проблемаларын нақыталып, олардың шешу жолдарын да жазған болатын [15]. Бұл жұмысында негізінен күй өнері талқыланды, ал әнге келетін болсақ қолымызда әзірге Е. Басықараның шәкірті Айбол Құдайбергеннің шертермен орындаған әндерінің жазбалары бар. Материалда Абай Құнанбаевтың әндері орындалған, сүйемел үш ішекті домбыраның сүйемеліне ұқсас, бұл теорияны растатайтын А. Құдайбергеннің «шертер Семейдегі үш ішекті домбыраға ұқсас», «үш ішекті домбыра Абайдың кезінде тартылған, бірақ өте сирек» делінген [16].

Осы себеппен шертер аспабымен ән салу үрдісінің дамуы тежеліп тұрғанын байқауға болады, біздің мақсатымыз, шертер аспабының ерекшелігіне сай квинта (теріс) бұраумен айтуға лайықтауға келетін әндерді жинап, жүйелеу. Бұнымыз Е. Басықараның да шешіміне өте ұқсас. Қазіргі кезде Е. Басықара мен Ө. Хамзаұлының «Шертер үйрену мектебі» үш-төрт халық әндерінің шертерге лайықталған ноталары бар [17].

Сонымен, келешек зерттеу жұмысымыз шамамен екі бөлімнен тұрады. Бірінші бөлімде қазақ әншілігіндегі аспаптық сүйемел дәстүрінің тарихи-теориялық негіздері, оның көркемдік қызметі, сондай-ақ аймақтық және орындаушылық ерекшеліктері талданады. Екінші бөлімде қазіргі кезеңде ән сүйемелінде қолданылатын қобыз, жетіген және шертер аспаптарының мүмкіндіктері мен ерекшеліктері қарастырылады және әр аспаптың дыбыстық бояуы, вокалмен үйлесуі және орындаушылық практикадағы рөлі сипатталады. Қорытынды бөлімде зерттеу нәтижелері жинақталып, қазақ ән өнеріндегі аспаптық сүйемел дәстүрінің маңызы мен даму бағыттары тұжырымдалады.

Зерттеу жұмысында әншілік өнер мен аспаптық сүйемелдің тарихи қалыптасуы мен даму эволюциясын айқындау мақсатында тарихи-ғылыми әдісі мен дәстүрлі мен қазіргі аспаптық сүйемел үлгілерін салыстырмалы әдісін қолданамыз. Сонымен қатар, музыкалық-аналитикалық әдіс негізінде әндердің аспаптық сүйемеліне жасалған ноталық транскрипциялары мен орындаушылық үлгілерді тыңдап, олардың интонациялық, ырғақтық және құрылымдық сипаттарын айқындауға жұмыс жасаймыз.

Зерттеу нәтижесінде қазақтың дәстүрлі әншілік өнеріндегі аспаптық сүйемелдеу мәселесі қобыз, жетіген, шертер аспаптары негізінде музыкалық-этнологиялық, аспаптану және орындаушылық дәстүр тұрғысынан тұңғыш рет кешенді түрде жүйеленіп қарастырылады. Жұмыста ұсынылатын теориялық тұжырымдар мен жасалатын талдаулар фольклортану, музыкатану, аспаптану және этномузыка теориясы салаларын жаңа деректермен толықтырып, аталған бағыттардағы болашақ зерттеулерге әдіснамалық негіз болуы тиіс. Сондай-ақ зерттеу материалдарын өнер және музыка мамандықтары бойынша білім беретін оқу орындарында – музыка колледждері, консерватория, өнер академия мен университетте дәстүрлі музыка пәндері аясында қосымша оқу құралы ретінде пайдалануға мүмкіндік пайда болады.

ӘДЕБИЕТ

1. Жұбанов А.К. Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. – 479 б.
2. Елеманова С. А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов: дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1984. – 204 с.
3. Амирова Д. Ж. Казахская профессиональная лирика устной традиции (певческое искусство сал-сери): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1990. – 22 с.

4. Омарова Г.Н., Күзеубай А.Ұ. Ән өнеріндегі терминдердің қолданыс ерекшеліктері (Арқа дәстүрі бойынша) // Әль-Фараби атындағы ҚазҰУ. «Хабаршы», филология сериясы. – 2016. – №1 (159). – 366–374 бб.
5. Тоқжан Т. Сырлы сарын. Музыкалық-этнографиялық жинақ. – Алматы: Фонд Сорос- Казахстан, 2002. – 264 бет.
6. Құрманғалиева М. С. Мұхит-сал – Астана: Дайк-пресс, 2005. – 156 б.
7. Құрманғалиев Т. Тәңіртау әуендері: ноталық-музыкалық жинақ /Ән, терме-толғауларды нотаға түсірген Құрманғалиев Тілеулес. – Алматы, 2019. – 88 б.
8. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000. – 183 с.
9. Смакова З. Н. Гармоника (сырнай) в традиционной казахской музыкальной культуре. – Алматы: «Елтаным баспа үйі», 2025. – 168 с.
10. Сарин Е. Арқаның кәсіби ән мектебі – Астана: Сарыарқа, 2009. – 88 б.
11. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1980. – 208 б.
12. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1 – Алма-ата: Главная редакция Казахской Советской энциклопедии, 1984. – 432 с.
13. Оңғарбай А. Н. Қобызбен ән салу өнері, орындаушылық, жаңғырту жолдары. Магистрлік дисс. – Астана, 2022.
14. Жақыпбек Н. Б. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011. – 210 б.
15. Басықара Е. Б. Көне музыка аспабы – шертер. Аспапты жетілдіру және репертуар мәселелері // Музыкалық білім және музыкалық ғылым саласындағы өзекті мәселелер: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары (Алматы, 8-9 желтоқсан 2004 ж.). – Алматы, 2005. – 173-179 бб.
16. Қазақ әні - Айбол Құдайберген. Шертермен орындалған әндер <https://youtu.be/2WiZaNvXkhw?si=Y0b2HjhdIDGWXcrx>
17. Басықара Е., Хамзаұлы Ө. Шертер үйрену мектебі. – Алматы: Консерватория баспасы, 2010. – 324 бет.

**«АЙТЖАН ТОҚТАҒАННЫҢ ДОМБЫРА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ
ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ»**

***Бармаков Н.Б., «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының 2 курс
магистранты***

***Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – PhD докторы, Күләш Байсейітова атындағы
ҚазҰӨУ Тоқтаған А.А***

Айтжан Тоқтағанның ұзақ жылдарға созылған шығармашылық жолы жарқын оқиғаларға толы. Алматы консерваториясының түлегі оқуын аяқтай жүріп, Құрманғазы атындағы оркестрдегі қызметін қатар алып жүрді. Сол кезеңде белгілі домбырашылар – Қ. Жантілеуов, Р. Омаров, Ш. Қажығалиев секілді күйшілерден тәжірибе жинақтады. Бұл тәжірибе А.Тоқтағанның болашақ өміріне үлкен әсер етіп, маңызды негіз болды. Оркестрдегі үзілістерде, гастрольдік сапарлар кезінде уақытын босқа өткізбей, аталған күйшілерден тек күй үйреніп қана қоймай, көне әңгімелерді де көп тыңдайтын.

Араға бірнеше жыл салып, ұстаздық қызметпен айналыса бастағанда, осы жинақтаған тәжірибесінің пайдасы айқын көрінді. Айтжан Тоқтаған – аса еңбекқор ұстаз. 1977 жылдары Құрманғазы атындағы консерваторияға оқытушы болып келгеннен кейін домбырашылардың репертуарын байытып, кеңейтуге белсене кірісті. Консерватория студенттері оқуын аяқтағанда мемлекеттік емтихан тапсырады. Осы емтихан талаптарына сәйкес әр студент домбыра мен фортепианоға қосып екі шығарма орындауы тиіс. Жыл сайын қайталанатын бұл талап жаңа шығармалардың жетіспеушілігін туғызды. Осыған байланысты А.Тоқтаған шетел классиктерінің шығармаларына назар аударды.

Көп ұзамай А.Есенұлының **«Домбыраға арналған хрестоматиясы»** жарық көрді. Алғашында бұл жинақ студенттер арасында бірден кең қолданысқа ие бола қоймағанымен, уақыт өте келе олардың қолынан түспейтін сүйікті оқу құралына айналды. Араға қырық жылға жуық уақыт өтсе де, бүгінгі күнге дейін консерватория студенттері осы кітаптағы шығармаларды емтихандарда орындап келеді.

Домбырада шетел және орыс композиторларының шығармаларын орындау оңай емес. Себебі екі ішекті домбыраға арнайы шетелдік те, орыс композиторлары да көп шығарма жазбаған, тіпті кейбірі бұл аспаптың бар екенін де білмеуі мүмкін. Сондықтан скрипка, гитара, балалайка, домра-прима сияқты аспаптарға арналған туындыларды домбыраға икемдеп орындауға тура келеді. Айтжан Тоқтаған бұл бағытта үлкен тәжірибе жинақтап, шығармаларды лайықтап өңдеуде ерекше шеберлік танытты. Оның бейімделген шығармаларын орындауда саусақ қою техникасы да айрықша маңызға ие.

Мысалы, Римский-Корсаковтың «Полет шмеля» шығармасына жасалған аппликатураны бүгінге дейін өзектілігін жоғалтқан жоқ, қазіргі студенттер де сол нұсқамен орындайды. Бұл оның нағыз кәсіби шебер екенін дәлелдейді. Сонымен қатар домбыра аспабында Н. Паганинидің «Вечное движение» шығармасы және 5, 17, 21 капристері алғаш рет лайықталып орындалды. Н. Паганинидің «Вечное движение» шығармасын алғаш рет мемлекеттік емтиханда орындаған Бекбол Базарбаев болатын. Бұл орындауды тыңдаған комиссия мүшелері таңданысын жасыра алмады.

Жалпы, Айтжан Тоқтаған шығармаларға үлкен жауапкершілікпен қараған. Ол домбыраны әлемге кең тараған аспаптардан кем санамады. Әрбір туындыны мүмкіндігінше түпнұсқаға жақын орындауды талап етті. Әсіресе

классикалық шығармаларды орындау үлкен дәлдік пен дұрыс саусақ қоюды қажет етеді. Бұл тұрғыда Айтжан Тоқтаған жоғары деңгейде шеберлік көрсетті. Шынын айтқанда, оның деңгейінде саусақ қою техникасын меңгерген ұстаздар сирек кездеседі. Сондықтан күрделі шетел классикалық шығармаларын дұрыс аппликатураны орындау мүмкін емес. Төменде А. Тоқтағанның Г. Веньявскийдің «Этюд» шығармасына жасаған саусақ қою үлгісі мысал ретінде берілген. Мұқият қарап немесе орындап көрсеңіздер, бәрі анық әрі түсінікті болады.

1-мысал



Айтжан Тоқтаған шығармаларды орындау барысында да, оларға саусақ қою ісінде де ғылыми деңгейге көтерілген тұлға. Бұл этюдтің саусақ қойылымын өте жоғары бағалауға болады. Байқап қарасаңыздар, соль ішегінде орындалатын ноталарға саусақ нотаның үстіне қойылса, ал ре ішегіндегі ноталарда саусақ нотаның астына орналастырылған. Мұндай саусақ қою әдісі өте қолайлы болып келеді және орындаушыға қателеспей орындауға мүмкіндік береді.

Саусақ қою өнер ме деген сұрақ туындауы мүмкін. Әрине, бір жағынан олай емес сияқты көрінгенімен, шын мәнінде саусақ қоюдың өзі терең білім мен мол тәжірибені талап етеді. Айтжан Тоқтағанның саусақ қоюдағы тәжірибесі мен оның аппликатураның дәлдігі күрделі шығармаларды орындау кезінде айқын байқалады.

Мысалы, Н. Паганинидің «Вечное движение» шығармасы немесе капристері орындалғанда, дәл осы ұсынылған саусақ үлгісі арқылы орындаушы ерекше әсер алады. Мұндай шығармаларды домбырада орындауға болатынына көз жеткізіп, орындаушы үлкен шабытқа бөленеді. «Домбырада да осындай күрделі шығармаларды жоғары деңгейде орындауға болады екен ғой» деген сенім пайда болады. Осындай туындыларға саусақ қойған ұлы ұстазға деген ризашылық сезімі ұзақ уақыт бойы ұмытылмайды. Расында да, Айтжан Тоқтаған өз дәуіріндегі ірі музыкант, орындаушы әрі білікті ұстаз болды.

А.Тоқтағанның өзіне тән орындаушылық ерекшелігі бар. Ол көне күйлерді бабына келтіріп, мәнерлі әрі нақышына жеткізе орындай білген. Мысалы, төменде келтірілген Баламайсанның «Дүниеғапыл» күйін орындағанда ол көп өзгеріс енгізбейді, тек кейбір тұстарда шағын ғана, бір нотаны қосу арқылы шығарманың реңін ашып жібереді [3, 126 б.].

Бірінші мысал – бұл «Дүниеғапыл» күйінің дәстүрлі орындалып жүрген нұсқасы:



Екінші мысал – Айтжан Тоқтағанның орындауындағы нұсқа. Мұнда бар болғаны бір оналтылық нотаның қосылуы күйге жаңаша өң беріп, оны көркем етіп көрсетеді.

Сәл ғана қосылған оналтылық *f* нотасын лига арқылы тарту күйдің ішкі мазмұнын ашып, әуенін әсерлі етеді. Күй тыңдаушыға бірден түсінікті әрі әсерлі қабылданады.

«Дүниеғапыл» күйінің қағыстары төменде көрсетілгендей төмен-жоғары-төмен, төмен-жоғары, яғни **пвп пв** болып орындалады [3. 126 б].

3-мысал



Ал Айтжан Тоқтағанның орындауында әр бөлімнің алдында, яғни орта буынға және кіші сағаға, сондай-ақ үлкен сағаларға өтер тұста күй қағыстары белгілі бір өзгеріске түседі. Нақтырақ айтқанда, екі тактінің алдында қағыс үлгісі **ппв пв** : мысал ретінде көрсетіледі [3. 126 б].

4-мысал



Бір қарағанда бұл өзгеріс аса байқалмайтын сияқты. Алайда дәл осы қағыстар мен бір ғана нотаның қосылуы күйдің әуендік желісі мен ырғағына әсер етіп, оны жаңа сипатқа енгізеді, тыңдаушыға жаңаша әсер қалдырады. Қазіргі таңда бұл тәсілді А. Тоқтаған өз жанынан шығарды ма, әлде көне көз қариялардан үйренді ме – оны нақты айту қиын. Дегенмен, бір анық нәрсе – мұндай көркем өзгерістерді домбырашылар орынды қабылдап, кеңінен қолданады. Қазақтың шертпе күйлерін нотаға түсіру оңай іс емес. Әсіресе екі ішекте кезектесіп орындалатын әуенді дәл беру күрделі мәселе туғызады. Сондықтан орындаушы үшін қай нотаның қай ішекте орындалатынын нақты анықтау маңызды. Осы мәселені алғашқылардың бірі болып Айтжан Тоқтаған өз тәжірибесі арқылы дәлелдеп көрсетті.

Нотаға түсірілген шертпе күйлерді қарастырсақ, көбінесе олар біркелкі, бір бағытта жазылғанын байқаймыз. Ал Айтжан Есенұлы керісінше, соль ішегінде орындалатын әуенді жоғары бағытта, ал ре ішегіндегі әуенді төмен бағытта көрсету арқылы өзгеше тәсіл қолданды.

Төменде мысал ретінде А.Тоқтағанның нотаға түсірген Тәттімбеттің «Қосбасар» күйіне назар аударыңыздар. Бұл шығарма сексенінші жылдары нотаға түсірілген. Осындай тәсілмен шертпе күй нотаға түсірілген жағдайда, орындаушыға барлығы айқын әрі түсінікті болады. Яғни қай нотаны қай ішекте орындау керектігі анық көрініп, шығарманы меңгеру жеңілдейді [2].

Қосбасар

Тәттімбет

Нотаға түсірген: Айтжан Тоқтаған



Қорытындылай келе, Айтжан Тоқтаған қазақ домбыра өнерінде өзіндік қолтаңбасы қалыптасқан көрнекті күйші-орындаушы, білікті педагог және жаңашыл зерттеуші ретінде ерекше орын алады. Оның шығармашылық қызметі мен педагогикалық тәжірибесі домбыра репертуарын кеңейтіп қана қоймай, орындаушылық өнердің жаңа деңгейге көтерілуіне ықпал етті.

Айтжан Тоқтағанның шетел және орыс классикалық шығармаларын домбыраға бейімдеуі, сондай-ақ аппликатура жүйесін ғылыми тұрғыда жетілдіруі домбыра мүмкіндіктерінің аясын кеңейтіп, күрделі туындыларды орындауға жол ашты. Сонымен қатар, оның шертпе күйлерді нотаға түсірудегі әдістемелік ұстанымдары орындаушылар үшін түсінікті әрі тиімді жүйе қалыптастыруға негіз болды.

Күйші енгізген жаңашыл тәсілдер мен орындаушылық интерпретациялар қазіргі домбыра мектебінде өз жалғасын тауып, жас музыканттардың кәсіби қалыптасуына оң әсерін тигізуде. Осы тұрғыдан алғанда, Айтжан Тоқтағанның мұрасы қазақ дәстүрлі музыка өнерінің дамуына қосылған маңызды үлес болып табылады.

ӘДЕБИЕТ

1. Тоқтаған А. Домбыраға арналған хрестоматия. [Нота] / құраст. А. Тоқтаған – Алматы: Өнер, 1986. – 64 б.
2. Тоқтаған А. Тәттімбет және Арқа үйлері. – Алматы: Білім, 2005. – 185 б.
3. Ахмедияров Қ., Сахарбаева К. Күйші Қали. Алматы. – Дайк-Пресс, 2002. – 126 б.

НҰРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ “ПАРЫЗ” ШЫҒАРМАСЫ – БАС-ШЕРТЕРГЕ АРНАЛҒАН БІРЕГЕЙ ТУЫНДЫ

Бағдат А.С. «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының 2 курс магистранты

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Құрманғалиева М.С.*

«Нұрғиса – күйді оркестр тілімен сөйлеткен ұлы музыкант»
(Ахмет Жұбанов)

Бұл пікір қазақ музыка өнеріндегі Нұрғиса Тілендиев шығармашылығының маңызын айқын көрсетеді. Композитордың туындыларында ұлттық күй дәстүрі мен заманауи музыкалық ойлау үйлесім тауып, қазақ музыкасының жаңа көркемдік қырлары ашылды. Оның шығармалары халықтық әуеннің тереңдігін сақтай отырып, оркестрлік дыбыстың кең мүмкіндіктерін пайдалануымен ерекшеленеді [1, 112 б].

Нұрғиса Тілендиев қазақ кәсіби музыкасының дамуына зор үлес қосқан композиторлардың бірі. Оның шығармашылығы ұлттық музыкалық дәстүрлерге сүйене отырып, жаңа көркемдік ізденістермен толықты. Композитордың көптеген туындылары халықтық әуендер мен күйлердің интонациялық ерекшеліктерін сақтай отырып, оркестрлік өңдеудің заманауи тәсілдерімен байытылды. Соның нәтижесінде оның шығармалары ұлттық музыка мәдениетінің дамуына жаңа серпін берді [2, 45 б].

Композитордың шығармашылық қызметінде қазақ халық аспаптар оркестрінің орны ерекше болды. Оркестр ұлттық музыкалық аспаптардың дыбыстық мүмкіндіктерін кеңейтіп, қазақ музыкасын жаңа деңгейде дамытуға мүмкіндік берді. Бұл бағыттың қалыптасуына үлкен үлес қосқан тұлға – Ахмет Жұбанов. Ол 1934 жылы Алматы қаласында қазақ халық аспаптар оркестрін ұйымдастырып, кейін ол Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі деген атауға ие болды [3, 210 б.].

Нұрғиса Тілендиев осы оркестрлік дәстүрді жалғастырып қана қоймай, оны жаңа көркемдік деңгейге көтерді. Ол оркестрге арналған көптеген шығармалар жазып, халықтық күйдің мүмкіндіктерін кеңейтіп, оркестрлік дыбыстаудың жаңа формаларын енгізді. Композитор шығармаларында домбыра, қобыз, сырнай сияқты ұлттық аспаптардың тембрлік ерекшеліктері шебер пайдаланылып, қазақ музыкасының ұлттық сипаты айқын көрініс тапты [4, 398 б.].

Сонымен қатар, Нұрғиса Тілендиев қазақ музыка мәдениетінде ерекше орын алған «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрін құрды. Бұл оркестрдің негізгі мақсаты қазақтың дәстүрлі музыкасын жаңғырту және ұлттық аспаптардың мүмкіндіктерін кеңінен көрсету болды. Оркестр арқылы композитор халық музыкасын жаңа сахналық деңгейге көтеріп, оны кең аудиторияға таныта білді [4, 312 б.].

Оркестр құрамында дәстүрлі домбыра, қобыз, сырнай секілді аспаптармен қатар, көне ұлттық аспаптардың жаңғыртылған түрлері де қолданылды. Нұрғиса Тілендиев оркестрдің тембрлік мүмкіндігін кеңейту мақсатында шертер, жетіген, шаңқобыз сияқты аспаптарды орындаушылық тәжірибеге енгізді. Бұл аспаптар оркестрдің дыбыстық бояуын байытып, қазақ халық музыкасының өзіндік ерекшелігін тереңірек көрсетуге мүмкіндік берді [4, 402 б.].

Шертер – қазақтың көне ішекті аспаптарының бірі. Оның шығу тарихы өте ертеден бастау алады. Шертердің сыртқы пішіні домбыраға ұқсас болғанымен, көлемі кіші әрі шанағы терімен қапталады. Аспапта үш ішек болады және ол негізінен күй орындауға пайдаланылған. Ғалымдардың пікірінше, шертер аспабы қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетінде маңызды рөл атқарған және кейінгі кезеңдерде қайта жаңғыртылып, оркестр құрамына енгізілген [4, 402 б.].

Бас домбыра (бас шертер) – қазақ халық аспаптар оркестрінде қолданылатын домбыраның үлкен әрі төмен дыбысты түрі. Бұл аспап XX ғасырдың 30-жылдарында қазақ халық аспаптар оркестрін ұйымдастыру барысында пайда болды. Оркестрлік орындауда төменгі регистрді қамтамасыз ету үшін домбыраның көлемі үлкейтіліп, дыбыс диапазоны кеңейтілді. Нәтижесінде бас домбыра оркестрдің гармониялық және ырғақтық негізін ұстап тұратын маңызды аспаптардың біріне айналды [1, 156 б.].

Қазақ халық аспаптар оркестрінің дамуында жаңа аспап түрлерін енгізу ұлттық музыканың дыбыстық мүмкіндіктерін кеңейтуге ықпал етті. Шертер мен бас домбыра сияқты аспаптардың оркестр құрамына қосылуы орындаушылық мәдениетті байытып, қазақ музыкасының тембрлік палитрасын әртараптандырды. Осындай жаңашылдықтар арқылы қазақ халық аспаптар оркестрі кәсіби музыкалық өнердің маңызды саласына айналып, ұлттық мәдениеттің дамуына зор үлес қосты.

«Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрі репертуарының қалыптасуында ұлттық аспаптардың орындаушылық мүмкіндіктерін кеңінен пайдалану маңызды орын алды. Оркестр құрамында дәстүрлі домбыралармен қатар, төмен регистрлі партияларды орындауға арналған аспаптар да қолданылды. Солардың бірі – Бас домбыра (бас шертер). Бұл аспап оркестрдегі дыбыстық тепе-теңдікті сақтап, шығармалардың гармониялық негізін тереңдетуге мүмкіндік берді. Аспаптың тембрі оркестрлік дыбысты байытып, төменгі регистрдің толық әрі анық естілуін қамтамасыз етті [4, 403 б.].

Бас домбыра (бас шертер) аспабы қазақ халық аспаптар оркестрінің құрылу кезеңінде пайда болған жаңартылған аспап қатарына жатады. Бұл аспап домбыра мен шертердің құрылымдық ерекшеліктерін сақтай отырып, олардың дыбыс диапазонын төмен регистрге бейімдеу арқылы жасалды. Нәтижесінде оркестрде бас партияларды орындау мүмкіндігі кеңейіп, ұлттық аспаптар оркестрінің дыбыстық құрылымы толыққанды қалыптасты [1, 157 б.].

Нұрғиса Тілендиев осы аспаптардың көркемдік мүмкіндіктерін терең түсініп, оларды шығармашылық тұрғыда кеңінен пайдаланды. Композитор оркестрлік шығармаларында төменгі регистрлі аспаптардың тембрлік бояуын ерекше мән беріп қолданды. Соның нәтижесінде ұлттық аспаптардың дыбыстық палитрасы кеңейіп, қазақ оркестрлік музыкасының жаңа көркемдік мүмкіндіктері ашылды [2, 84 б.].

Н.Тілендиев өзі құрған фольклорлық-этнографиялық «Отырар сазы» ұжымындағы әр топтың аспаптарына жеке шығарма жазып, оларды сахнаға

шығарып оркестрдің сүйемелдеуімен ойнатты. Мысалы домбыраның өзіне арнап «Әлқисса», «Көңілді бикеш», «Темірбектің төкпесі», «Ақсақ құлан», жез қобызға «Кемпір қосақ», қыл қобызға «Сарын», Мес қобызға «Қамбар батыр», Саз сырнайға «Балапандарым», «Сырласу», Шаң қобызға «Туған күніңмен», Шертерге «Ақиық» сияқты, әр аспатың ойнау ерекшеліктерін, дыбыс тембрін көрсететін туындыларын шығарды.

Осындай шығармаларының ішінде домбыра тобына жататын бас домбыра аспабына арналған «Парыз» атты шығармасын атап айтуға болады. Бас домбыра қою дыбысты, күйдің дыбыстық тұрақтылығын ұстап тұратын, сүйемелдеуші аспап. Бұл аспаптың оркестрдегі өзіндік маңызды рөлі бар. Н. Тілендиев бұл шығарманы «Бас болмаса, ас болмайды» деп атауының себебі де бекер емес сірә. Сондықтан «Парыз» композитордың осы аспапқа арнайы жазылған туындысы.

Жалпы парыз адам мен қоғам үйлесімділігін білдіретін әлеуметтік-этикалық ұғым, жеке тұлғаның туған жер, атамекен, Отан, халық алдындағы парызы. XVII-XVIII ғасырлардағы ұлы үш биінің бірі Қаз дауысты Қазыбек би (1665-1755) «Алтын ұяң – Отан қымбат, туып өскен елің қымбат, кіндік кесіп, кір жуған жерің қымбат» деген. Адамзат пен Отанды сүю тек азаматтық парыз емес, сонымен бірге ар-намыспен де байланысты. Азамат үшін тіршіліктің ең қиыны, күрделісі - нағыз адам болу. Адамға өз ісін жетік білу де – азаматтық парыз. Азамат өз құқықтарын пайдаланып қана қоймай, сонымен бірге қоғам, заң және басқа тұлғалар алдындағы жауапкершілігін сезіну қажет. Жоғарыда айтылғандай, Н. Тілендиевтің бұл шығармасын ел-жұртының, халқының, туғандарының, ұжым алдындағы парызын орындағанының белгісі.

Туған жерді сүю – парыз

Сүю үшін білу – парыз

Қасиетін ұғу – парыз

Күзетінде тұру – парыз [5, 24 б.].

Шығарма өте сазды, әуенді, күрделі 3 бөлімді формада АВВАВ және кода, орташа екпінде жазылған. Негізінде Н.Тілендиевтің кай шығармасын алып қарасақ та әуені ерекше сазды болып келеді. Басынан аяғына дейін 3/4 өлшемінде, бірқалыпты ***a-moll*** тональдігінде ешқандай альтерациялық ауытқуларсыз жүріп отырады. Сондай-ақ шығармада жартылық, сегіздік, төрттік ноталар алмасып отырады.

Мысал I

ПАРЫЗ "Бас болмаса-ас болмайды"

Н. Тілендиев
өндөгөн Д. Алияров
Редакциялаған Ә. Жұмабаев.

Moderato

Фортепиано

Шығарма жеті тактілік кіріспемен басталады. Бірінші бөлім 1 цифрдан *p* ақырын динамикалық дыбыс күшімен, бір дауысты фактурада әуенді тақырып басталады. Тақырып терциялық даму арқылы 4-5ші тактілерде 2 октаваның ля дыбысында уақытша тұрақтайды.

Мысал 2

Б.-ш. соло

К.-пр.

К.-к.

Б.-к.

pizz.

1

Содан соң әуен қайта төмен қарай баспалдақтап ми дыбысына келеді, біртіндеп дыбыс күші де *tr* азаяды. 2 цифр тақырып ары қарай дами түседі, дыбыс біртіндеп күшейе бастайды. 2 цифрдың 4 және 6 тактілерінде нота дыбыстары лигасыз жекеленіп, шығармаға жаңаша әуен береді.

Мысал 3

2

3 цифрда екі тактілік паузадан кейін *f* форте дыбысында жаңа 2-бөлім басталады.

Мысал 4



Әуен ойнақы түрде, әлсіз үлеспен, сегіздіктер арқылы, ауыспалы динамикамен жүріп отырады. Ары қарай нота ұзақтығы, оналтылық және сегіздік ноталармен алмасып, әуен тағы да жаңаша өзгереді. 4 цифрдың 4-тактісінен до дыбысына екпін беріліп, стаккатомен ойнау тәсілі жүреді. 5 цифрдың 3-тактісі шығарманың шарықтау шегіне жетуі. Дыбыс біртіндеп күшейіп crescendo арқылы әуен 3 октаваның до дыбысына тұрақтайды. 8 цифрдан бастап әуен екінші бөлімнің қайтара жүргізілуі.

13 цифр алты тактілік паузадан кейін 3-бөлім басталады. Бұл реприза бөлімі яғни, 1-бөлім қайталанады. Сондай-ақ, 2-ші бөлімнің элементтері де дәлме-дәл қайталанады. Ол 15 цифрдың үшінші тактісінде жүзеге асады.

18 цифр кода бөлімі өте салтанатты екінші октаваның соль дыбысы мен үшінші октаваның фа дыбысы интервалдық аралығында жоғарғы регистрде жүреді. Әуен біртіндеп төрт тактілік созылмалы жартылық арқылы ферматада өзінің соңына жетеді.

Мысал 5



Бұл шығарманы 1992 жылы Академиялық фольклорлық-этнографиялық «Отырар сазы» оркестрінің бас домбыра тобының концертмейстері болып қызмет еткен ҚР еңбек сіңірген қайраткері Нұрлан Хамзин алғаш рет оркестрмен орындаған. Кейінгі жылдары шығарманы бас домбырашылар Дәурен Алияров, Дәулет Бекжанов, Бейбіт Сабраев және Әсет Жұмабаев

орындады. Қазіргі кезде де жоғарғы оқу орындарының бас домбырашылары орындайды.

Қорытындылай келсек, Нұрғиса Тілендиевтің «Парыз (Бас болмаса ас болмайды)» шығармасы – халқымыздың ұлттық құндылықтарын, үлкенге құрмет пен жауапкершілік ұғымын терең бейнелейтін тағылымды туынды. Шығармада адам өміріндегі парыз ұғымының маңызы, қоғамдағы әр адамның өз орны мен міндеті бар екені көркем түрде көрсетіледі. Автор ұлттық дүниетанымды, халық даналығын пайдалана отырып, тыңдаушыны адамгершілікке, ізгілікке, өз борышын адал атқаруға шақырады.

Бұл шығармада автор жеке адамның парызын ғана емес, жалпы қоғам алдындағы жауапкершілік мәселесін де терең қозғайды. Қазақ халқының дүниетанымында «парыз» ұғымы ерекше орын алады. Ол ата-анаға құрмет көрсету, ел мен жерге қызмет ету, халықтың салт-дәстүрі мен рухани құндылықтарын сақтау сияқты маңызды ұстанымдармен тығыз байланысты. Автор осы құндылықтарды көркем әрі мағыналы түрде жеткізе отырып, тыңдаушыны терең ойға жетелейді.

Осы тұрғыдан алғанда, «Парыз» шығармасы – ұлттық рухани құндылықтарды дәріптейтін, тәрбиелік мәні терең туынды. Ол тыңдаушыны адамгершілікке, адалдыққа, өз міндетін түсініп, оны жауапкершілікпен орындауға үндейді. Сондықтан бұл шығарма қазақ мәдениеті мен өнеріндегі тағылымдық мағынасы зор, ұлттық рухты көтеретін маңызды шығармалардың бірі болып табылады.

ӘДЕБИЕТ

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Өнер, 1975.
2. Нұрғиса Тілендиев = Нургиса Тлендиев [Мәтін] : кітап-альбом / [құраст.: Тілендиева Д., Масатбаев О.]. – Алматы : Өнер, 2020. – 280 б.
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Жазушы, 1975.
4. Қазақстан музыкасы: энциклопедия. – Алматы: Ғылым, 2005.
5. Ә Жұмабаев Домбыра бас аспаптарына арналған оқу құралы – Алматы, 2021.

ӘСЕТ НАЙМАНБАЕВ ӘНДЕРІ XX ҒАСЫРДЫҢ СОҢЫ МЕН XXI ҒАСЫРДАҒЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТА

***Ибрагимова Н.Е., «Эстрада өнері» мамандығының 2 курс
магистранты***

***Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану докторы, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Джумакова У.Р.***

Әсет Найманбаев – қазақтың Арқа әншілік өнерінің суырып салма дәстүрінің өкілі. Оның орындаушылық мәнерінің дыбыстық жазбалары бізге жеткен жоқ, алайда ол туралы ән сипаттау негізінде Қ.Жүзбасов «Әсеттің

дауысы айрықша биік, ырғақты қайырымы қиын, әндерін үйрену де қиын» деп жазады [1, 7 б].

Оның әндерінің қазіргі заман үшін маңыздылығы ерекше эмоционалдылығы мен тақырыптық жағынан сан қилы болуында. Әндері жеке дауыспен немесе аспаптық сүйемелдеумен (көбінесе домбырамен) орындалады. Сондықтан, концерттік сахнада Әсеттің әндері орындаушыға өз дауысын, эмоционалдық және көркемдік дүниесін көрсетуге мүмкіндік береді. Зерттеушілер оның әндері кәсіби шеберлік пен дайындықты талап еткеннен, оларды тұрмыстық ортада кез келген адам орындай алмайтындығын айтады.

Әсеттің әні поэзия мен музыканың ажырамас бөлігі себебінен, олардың сөздеріне айрықша мән беру қажет. Оның поэзия шығармашылығын филология ғылымында кеңінен зерттеген. Өмірбаяны, поэтикалық жанрлары (қисса-дастан, айтыс, толғау, жоқтау және т.б.), парсы поэзиясымен байланысы, арнайы зерттеулерде жан-жақты қарастырылған. Музыкатану саласында ән мәтіндерін нотаға түсіру жұмыстары А.Затаевич, А.Жубанов, З.Қоспақов, Қ.Жүзбасов еңбектерінде жүзеге асырылды. Қ.Жүзбасовтың еңбегінде Әсет әндері бұрын ешкім жасамаған тәртіппен жүйеленіп сипатталды.

Қазіргі заманда Қазақстандағы эстрадалық музыка әртүрлі бағытта дамып келеді: батыстық поп, рок, электронды музыканың, R&B мен джаз бағыттарының ықпалы айқын байқалады. Ән әуен қай стильді ұстанса да, оның ұлттық бағдарлануын басты талап етеді. Дәл осы ұлттық ән мұрасы кез келген орындаушыны аудиториямен жақындастырады, өзіне тартады, ол өзін-өзі таныту үшін де, тыңдармандармен байланыс орнату үшін де ең тиімді ресурстардың бірі. Сондықтан Әсет Найманбаев әндерінің эстрадалық өнеріндегі орындаушылық ерекшеліктер мәселесі өзекті болып табылады.

Әншілік дәстүр өнерінің қазіргі эстрадалық өнерде көрініс тапқанын анықтауы мақаланың мақсатын көрсетеді. Оны ашу үшін екі міндет қойылады. Бірінші, ғылыми зерттеулерге сүйене отырып, дәстүрлі, академиялық, эстрадалық орындаушылық түрлерін вокалдық интонациялау: тембр, диапазон, ырғақ, әуендік мәтінге қатынас тұрғысында анықтау. Екінші, қазіргі заман орындаушылардың осы мүмкіндіктерді «Инжу Маржан», «Қысмет» әндерінде көрсету.

1. ДӘСТҮРЛІ, АКАДЕМИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ЭСТРАДАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ВОКАЛДЫҚ ИНТОНАЦИЯЛАУ

Орындаушылық тәжірибеде дәстүрлі, академиялық, эстрадалық ән айту түрлері қалыптасқан. Оларды төрт вокалдық интонациялау параметрлері бойынша айырмашылығын білуге болады. Бірінші: дауыстың бояуы (тембр). Екінші: дауыстың көлемі, төменгі мен жоғарғы дыбыс арасындағы мүмкіндігі (диапазон). Үшінші: музыка ырғағын дауыспен меңгеру. Төртінші: музыка әуенін дауыспен меңгеру.

Қазақтардың дәстүрлі халықтық ән салу мәнері табиғи әуезділігімен және дауысты еркін меңгерумен өзгешеленеді [2, 18 б]. Әншінің тембрлік сипаттамасы оның өзіндік ән айту мен нақты әншілік мектебіне байланысты.

Мысалы, Батыс әншілік мектебінің өкілі Ғарифолла Құрманғалиев – ашық, металл дыбысты (звонкий) айтады. Сыр өңірі әншілік мектебінің өкілі Нартай Бекежанов – қоңыр, сәл қырылды (хрипотца) дауыспен орындайды. Арқа әншілік мектебінің өкілі Жүсіпбек Елебековтің – жұмсақ, тегіс және асқақ дауысынан байқауға болады.

Әнші – синкретикалық тұлға, оның диапазоны өзіндік дербестігімен дараланады. Әндерде сөзге айрықша мән берілгендіктен, мәтіннің ырғағы музыкалық форманы және орындау қарқынын анықтайды [3]. Әуен жанрға тікелей байланысты. Өйткені, эпикалық жанрларда (терме, толғау) сөздің ырғағы үстемдік етіп, айқын речитативтік негіз қалыптасса, лирикалық әндерде күрделі дыбыстық айналмалар (опевания), иірімдер арқылы әнші дауысының мелодиялық байлығы толық ашылады.

Классикалық музыканы орындау үшін академиялық тембр арнайы дауыс типтерінің жіктеліумен айқындалады. Тенор – жылы, күміс тәрізді, қанық, баритон – жеңіл, жарқын, бас – ең төменгі барқыт дауыс, сопрано – кең, жоғары дыбысталатын, меццо-сопрано – жұмсақ, қоңыр үнді, контральто – кеуде, терең тембрге тән. Әр вокалисттің диапазоны жұмыс тесситурасымен, яғни дауыстың ең еркін және тұрақты орындалатын аймағымен анықталады. Тембр мен диапазон вокалисттің қандай дауысқа ие екенін әрдайым дәл анықтай бермейді. Кейде дауыстың бояуы бір дауыс түріне сәйкес келсе, ал оның ауқымы мүлде басқа типке тән болуы мүмкін. Ән айту ерекшелігі дыбыстың біркелкілігі мен тұрақтылығында көрінеді, өйткені, орындаушы композитордың шығарма мәтінін қатаң сақтап, ырғақ пен әуен, авторлық ойды дәл жеткізумен тікелей байланысты. Зерттеушілердің пікірінше, тек ХІХ ғасырдың соңында ғана орындаушыдан композитордың нұсқауларын қатаң сақтау талап етіле бастады [4, 310-311 бб].

Эстрадалық ән айту орындаушылығында жеке әнші тембр стилі айқын көрінеді. Академиялық ән айтудағыдай дауысты арнайы қою талап етілмей, дауыс аппараты сөйлеу кезіндегідей қызмет атқарады. Диапазон тек техникалық құрал ретінде қолданылып, вокалдық мәнер мен эмоцияны жеткізуге көбірек бағытталған [5, 232 б]. Ритмика тұрғысынан қарағанда, музыкалық өлшемнен гөрі сөйлеу интонациясының ырғағы басым болады. Ал әуеннің басты ерекшелігі – оның икемділігінде, яғни орындаушы таза ән айтудан речитативке еркін ауысып, әуенді сөзбен ұштастырып жібереді.

2. 1990-2025 ЖЫЛДАРДАҒЫ ЭСТРАДА ОРЫНДАУШЫЛАРЫ ЖӘНЕ ӘСЕТ ӘНДЕРІ

Бүгінде Әсеттің әндері кез келген дәуірде өзекті болатын қасиетке ие. Ұрпақтарды біріктіре отырып, оларды бірдей қызығушылықпен жас орындаушылар да, үлкен тәжірибесі бар танымал шеберлер де орындайды. Оның әндерінің эстрадалық интонациялануының ерекшеліктерін аталған төрт параметрлер бойынша үш эстрада буын өкілдерінің орындауында қарастырамыз.

Әнші әндерін эстрадалық мәнерде алғаш орындағандардың бірі Нұрғали Нүсіпжанов – қазақ өнерінде өзіндік қолтаңбасы бар, сирек кездесетін

лирикалық тенорлық дауыс иесі. Зерттеушілердің айтуынша, ол өз орындаушылық репертуарында Әсеттің кең тынысты, драмалық иірімдерге толы күрделі «Інжу-Маржан» әнін жоғары деңгейде орындаған. Бұл әнді таңдауы кездейсоқ емес: ол махаббат лирикасының үлгілеріне жатады. Осындай тембр иесі ретінде ол бұл шығарманың сипатына сәйкес келіп, оның таңдауын айқындады. Концерттік практикада оның орындауындағы дыбыстық жазбалары немесе бейнетаспалары бүгінгі күнге дейін сақталып жетпегені анықталды.

Екінші буынға дауысы жарқын, қазақы колоритке тән, эстрада әншісі – Бағдат Сәмидинова. «Інжу-Маржан» әні көтеріңкі сипатымен, өзін-өзі таныстыру элементтерімен ерекшеленеді. Ол өнерпаздың бейнесін, оның вокалдық мүмкіндіктері мен орындаушылық шеберлігін толық ашып көрсетеді, бұл оның осы шығармаға жүгінуін түсіндіреді. Бұл күрделі ән әртүрлі әншілік иірімдерге бай болғандықтан, орындаушыдан жоғары деңгейдегі шеберлікті талап етеді. Дәл осы себепті ол кез келген әншінің қолынан келе бермейтін шоқтығы биік туындылардың қатарына жатады [6]. Әншінің айтуынша, ол әнді фортепиано сүйемелдеуімен, алғашқы орындау мәнерін сақтай отырып орындаған.

Үшінші буынға белгілі эстрада әншісі Гаухар Қаспақованың «Қысмет» әнін орындауынан дәстүрлі әншілік пен эстрадалық әншіліктің тоғысуын байқауымызға болады. Зерттеушілердің пікірінше, түпнұсқаның көркемдік және эстетикалық құндылығын толық сақтай отырып орындауды мақсат еткен әншінің өңдеуге қойған талабы өте жоғары болды. Бұл әнді таңдауы оның талғамының, әншілігінің биік дәрежеде екенін көрсететіні анық. Әнді эмоциялық тереңдікпен жеткізе білуі, ырғақтық және әуендік күрделіліктерін меңгеріп, соншалықты ауыр шығарманы шынайы шеберлікпен орындауға мүмкіндік берді және беделді дәстүрлі әншілердің жоғары бағасына ие болуына жол ашты [7].

ҚОРЫТЫНДЫ:

1. Жүргізілген зерттеу үш орындаушылық тип арасындағы негізгі айырмашылықтар білгілі болды. Дәстүрлі орындаушылықта сөзге айрықша мән береді, сөздің ырғағы музыкалық форманы өзі анықтайды. Академиялық орындаушылықта шығарма өзі басты тірек, орындаушы авторлық мәтінге толық бағынады. Эстрадалық орындаушылықта әншінің тембрі маңызды рөл атқарады.

2. Әсет әндерінің эстрадалық интонациялануының ерекшеліктерін аталған төрт параметрлер бойынша үш эстрада буын өкілдерінің орындауында қарастырылып, әнші әндерінің түпнұсқасы сақталғаны анықталды.

3. Әсет әндері бүгінде де өзектілігін жоғалтпаған, оларды жас орындаушылар да, үлкен тәжірибесі бар танымал шеберлер де бірдей қызығушылықпен орындайды. Бұл оның әншілік өнерінің ұрпақтан ұрпаққа өтетін мәңгілік мұра екенінің айғағы.

ӘДЕБИЕТ

1. Жүзбасов Қ. Әсет Найманбаев: өмірі мен шығармашылығы. – Алматы: Жазушы, 1987. – 160 б.
2. Ахметова М.М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 128 б.
3. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алматы, 1991.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики: учебное пособие для СПО. – 4-е изд. – Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2026. – 352 с.
5. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6. Окунев – Симович. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 976 с.
6. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т. 1: Музыкалық фольклор. Дәстүрлі ән өнері. – Алматы: «Brand book», 2019. – 752 б.
7. Касимова З.М. Дәстүрлі музыкалық шығармашылықтың эстрада өнерінде жаңғыруы // – 2020. Қыркүйек. – С.12.
8. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 188 б.
9. Жубанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Өнер, 1967.
10. Қоспақов З. Ғасырлардан жеткен үн. – Алматы, 2017. – 237 б.

II БӨЛІМ. АКАДЕМИЯЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
РАЗДЕЛ II. АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКА И СЛОВО КАК АВТОНОМНЫЕ МЕДИАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ НА ПРИМЕРЕ «WORDS AND MUSIC» М. ФЕЛЬДМАНА

Есенбаева М.А., магистрант 1 курса специальности «Струнные инструменты»

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор КНК им. Курмангазы Джуманиязова Р.К.*

На протяжении многих веков взаимодействие музыки и текста строилось на основе устойчивой функциональной модели, в которой каждый элемент выполнял свою роль. Текст содержал в себе сюжет и смысл, а музыка передавала эмоциональное состояние и служила средством выразительного воплощения. Затем текст стал рассматриваться не только как смысловое содержание, но и как источник образов, идей и способов художественного высказывания. Особенно наглядно такой художественный диалог проявляется в опере, кантате и романсе, где музыка тесно взаимодействует с поэтическим текстом [1]. В традиционном представлении, при всей неоднородности музыкальных явлений, взаимодействие этих двух художественных начал строится по принципу иерархии: либо музыка подчиняется тексту, раскрывая его содержание (как в ранней опере), либо текст оказывается встроенным в уже заданную музыкальную форму (как в романсе или программной музыке). В обоих случаях сохраняется четкое распределение функций, при котором текст и музыка действуют согласованно и не вступают в смысловой конфликт. Подобная модель предполагает устойчивость семантических отношений и ориентирована на формирование единого художественного целого. Однако в музыкальной композиции XX века происходит принципиальный сдвиг в понимании роли текста. Слово перестает быть исключительно смысловым центром произведения и начинает выступать как звуковой материал, знак, структурный элемент или концептуальный компонент композиции. Музыка, в свою очередь, может не только усиливать смысл текста, но и вступать с ним в полемику, разрушать его однозначность или предлагать альтернативные интерпретации. Это приводит к формированию нового типа взаимодействия искусств, который можно охарактеризовать как переход от иерархической модели к диалогической. В современной композиции текст и музыка все чаще выступают как относительно самостоятельные медиальные системы, между которыми возникают отношения напряжения, конфликта и смысловой многозначности. Если в античной культуре «логос» и «мелос» образовывали гармоничное единство, то в современной композиции их взаимодействие становится пространством для эксперимента, переосмысления и художественного поиска.

Как один из экспериментов, где музыка и слово выступает, как автономные медиальные системы предстает «Words and Music» М. Фельдмана.

Американский композитор XX века создает сочинение на одноименную радиопьесу С. Беккета. Суть эксперимента вытекает из замысла самой пьесы, в которой действует три главных героя: «Words» (Джо), «Music» (Боб), и «Croak» (Хрип) – некий посредник и властный наблюдатель. Поочередно Хрип обращается то к Слову, то к Музыке, и требует художественного ответа на такие темы, как любовь, старость и лицо. Персонаж «Слово» пытается ответить развернутыми фразами, говорит довольно быстро и страстно, но, однако, его высказывания оказываются либо слишком многословными, либо наоборот, недостаточно выразительными. Хрип в фрустрации просит Боба выполнять в свою очередь данное задание, и тогда звучат краткие и лаконичные звуковые эпизоды, которые Хрип воспринимает как более точное выражение требуемого состояния. Следовательно, между Джо и Бобом завязывается своеобразное соперничество. Можно увидеть, как каждая из медиальных систем стремится здесь доказать собственную художественную состоятельность. Вся драматургия пьесы выстраивается на попытках выразить одну и ту же тему разными средствами, в результате чего структура произведения приобретает характер некоего художественного эксперимента, внутри которого сталкиваются два способа выражения: вербальный и музыкальный. Именно эта идея диалога и сопоставления слова и музыки становится концептуальной основой для композиции Фельдмана.

В ранних музыкальных версиях радиопьесы³, композиторы, писавшие партию Боба, стремились реагировать на импульсы текста, создавать «ответы» на темы, которые задавал персонаж Джо. В то время, как музыка Фельдмана существует более автономно. Она медленная, статичная и практически не реагирует на смысл и экспрессию слов. Можно сказать, что она как бы существует параллельно и буквально воплощает конфликт между текстом и музыкой. Как отмечал сам Фельдман: «Мне никогда не нравился подход других к Беккету. Мне казалось, что он слишком прост; к нему относились как к экзистенциалистскому герою, а не как к трагическому. А он человек слова, фантастический человек слова. И я всегда чувствовал, что я человек нот. Думаю, именно это и привело меня к нему. Своего рода общее стремление: это насыщенное, бесконечное стремление, которое есть у него, и у меня» [2]. И именно поэтому, спустя столько времени, версия М. Фельдмана «Words and Music» остается самой популярной среди слушателей.

Уникальный инструментальный состав демонстрирует независимость музыкальной среды: две флейты (+ пикколо), вибрафон, фортепиано, скрипка, альт и виолончель. Такой необычный ансамбль дает пространство для контраста тембров, позволяет музыке развиваться параллельно речи и не подчиняться ее ритму или драматической логике. Каждый инструмент у Фельдмана являет собой свободное звуковое пространство, в котором

3 Первым автором музыки к «Words and Music» был двоюродный брат самого Беккета – Джон С. Беккет. Следующим воплощением музыки стал английский композитор Х. Сирл. И уже затем, в 1987 году была написана самая популярная из версий радиопьесы – версия М. Фельдмана.

формируются собственные музыкальные линии, мотивы и динамические взаимодействия. Они становятся средством выражения различных эмоциональных или психологических оттенков. Как раз-таки такой подход позволяет реализовать ключевую концепцию композиции, а точнее – диалог без иллюстрации. Если посмотреть на композицию, то возможно выделить некоторые характеристики музыкальной партитуры в данном произведении.

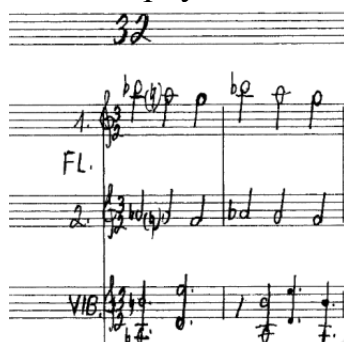
1. Фельдман нарочно избегает традиционных метрических схем, потому что для него важны контрасты между Джо и Бобом. В то время, когда «Слова» выплескивают свои реплики на тему старости в первых тактах, «Музыка» остается спокойной, протяжной и неизменяющейся. Это показывает, что голос и инструментальный ансамбль «живут» в разных временных слоях.

2. Практически нигде музыкальная динамика не следует драматическому тексту напрямую. Фельдман использует небольшие акценты и градации, чтобы создать тонкий эмоциональный фон, не используя прямого музыкального цитирования текста. В то время, как Джо выкрикивает свои реплики, Боб мягкими движениями развивает мелодическую линию. Композитор использует тембровый контраст для усиления динамических эффектов. Ритмическое напряжение создается за счет наложения триолей и секстолей, а ощущение акцентов производится через смену сильных и слабых долей.



Нотный пример 1

3. Разность инструментов позволяет создавать полифонический «зональный» звук. Как пример можно привести отрывок, где присутствует легкая и прозрачная флейта и резкий перкуссионный вибрафон.



Нотный пример 2

4. Мелодические и гармонические фигуры почти не развиваются линейно, они фрагментарны и повторяются лишь с небольшими изменениями.



Нотные примеры 3, 4

В произведении «Words and Music» М. Фельдмана, слово и музыка перестают быть подчиненными друг другу, они существуют, как самостоятельные системы, которые контрастируют между собой, создавая многослойное художественное пространство. Таким образом, все вышесказанное показывает, что в музыке XX–XXI веков текст и звук все чаще воспринимаются как системы, вступающие в диалог, а не подчиненные друг другу. Слово становится полноценным звуковым и ритмическим материалом, а музыка обретает собственную семантическую независимость. Взаимодействие этих систем строится через сопоставление, контраст и полемику, формируя пространство смысловой многозначности. В теоретическом плане подобная модель соотносится с концепцией диалогизма М. Бахтина [3], согласно которой художественное пространство строится на взаимодействии автономных голосов, сохраняющих собственную интонационную позицию; а также и с позицией теории интермедиальности, представленной в работах Ю. Лотмана и современной медиа-эстетике [4], где взаимодействие слова и музыки можно рассматривать не как иллюстрацию одного медиума другим, а как пересечение различных семиотических систем. В этом контексте идеи А. А. Потебня о соотношении слова и мысли позволяют рассматривать их взаимодействие как процесс смыслового становления, основанный на внутреннем напряжении и многозначности, что созвучно современным интермедиальным практикам [5].

Таким образом, в современной композиции взаимодействие музыки и литературного текста проявляется как динамический диалог двух художественных начал, каждое из которых сохраняет собственную выразительность и вместе формирует структуру и эмоциональное пространство произведения. Подобный подход выходит за пределы модели синтеза или подчинения. Он опирается на сопоставление и напряжение между медиальными мирами, раскрывая новые возможности интерпретации и исполнительского прочтения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Редепеннинг Д. Диалог музыки и поэзии: Полина Виардо и Иван Тургенев // Музыкальная академия. – 2022. – № 3 (779). – С. 76-97.

2. Frost, E. C. The Note Man and the Word Man: An Interview with Morton Feldman about Composing the Music for Samuel Beckett's Radio Play, Words and Music. In M. Bryden (Ed.), Samuel Beckett and Music // Oxford University Press. – 1998. – (pp. 47-55).
3. Высочина Ю. Л. Концепция «диалогизма» М. М. Бахтина как основание постструктуралистской концепции интертекстуальности Ю. Кристевой // Филология и человек. – 2016. – № 4. – С. 63-69.
4. Волкова Е. В. Методологические уроки Ю. М. Лотмана и преподавание эстетики // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. – 2007. – № 4. – С. 20-28.
5. Потебня А. А. Мысль и язык. – М.: Наука. – 1981. – 352 с.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА КАРЛА РЕЙНЕКЕ В ТРАКТОВКЕ ДЖЕЙМСА ГОЛУЭЯ И ЭММАНУЭЛЯ ПАЮ

*Кудайбергенова М.Б., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство - флейта»
Казахский национальный университет искусств им. К.
Байсейитовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ им. К.Байсейитовой Кузбакова Г.Ж.*

Исполнительская интерпретация занимает важное место в современном музыкальном искусстве, поскольку именно через неё музыкальное произведение получает своё художественное воплощение в концертной практике. Несмотря на фиксированность музыкального текста, каждая интерпретация отражает индивидуальность исполнителя, его художественное мышление, исполнительскую школу и эстетические предпочтения. В связи с этим сравнительный анализ различных исполнительских трактовок одного и того же произведения представляет значительный интерес для музыковедения и исполнительской педагогики.

Особое место в флейтовом репертуаре занимает Концерт для флейты с оркестром ре мажор оп. 283 композитора Карла Рейнеке.

Это произведение, созданное в конце XIX века, является одним из значительных образцов романтической музыки для флейты. Концерт отличается богатой мелодикой, виртуозностью и выразительной оркестровой фактурой, что предоставляет исполнителю широкие возможности для художественной интерпретации.

Особый интерес представляет трактовка данного произведения двумя выдающимися представителями современного флейтового искусства - Джеймса Голуэя и Эммануэля Паю.

Их исполнительские стили формировались под влиянием различных национальных школ и художественных традиций, что находит отражение в особенностях интерпретации музыкального текста.

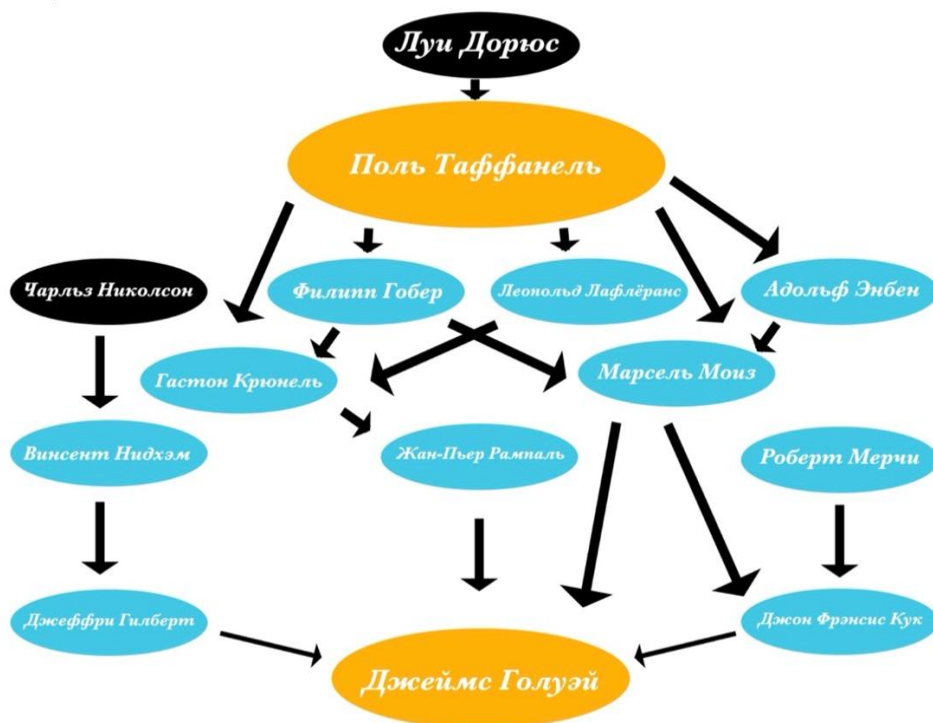
Во второй половине XX-начале XXI века Джеймс Голуэй считается одним из ведущих флейтистов мира. Его прозвище «Человек с золотой флейтой» связано с особым тембром инструмента - тёплым, насыщенным и богатым обертонами. Исполнительский стиль музыканта стал своеобразным эталоном для многих современных флейтистов. Голуэй органично сочетает оркестровую дисциплину со свободой сольной интерпретации, классическую традицию с фолком и поп-музыкой, а также британскую сдержанность, французскую изящность и ирландскую эмоциональность.

Он не только достиг выдающихся исполнительских результатов, но и оказал значительное влияние на развитие флейтового искусства: расширил репертуар, популяризировал инструмент среди широкой аудитории и вдохновил новое поколение музыкантов своей педагогической деятельностью.

С 1984 года Голуэй выступает на флейтах фирмы Nagahara, разработанных при его участии (из 24-каратного золота и платины, с тонкостенной головкой и pinless-механизмом).

Для выявления особенностей исполнительской школы Джеймса Голуэя необходимо обратиться к его образованию и педагогам, оказавшим влияние на формирование его художественного стиля.

Схема № 1



Исполнительская школа Джеймса Голуэя сформировалась не как следование одной традиции, а как результат синтеза различных исполнительских направлений. От французской школы он унаследовал дисциплинированный подход к постановке звука, плавное легато, точную артикуляцию и тонкую нюансировку. Британская традиция, в свою очередь, повлияла на его представление о качестве и устойчивости звука, придав исполнению уверенность и внутреннюю опору.

Вибрато Голуэя, хотя и несет заметное влияние эстетики Марселя Моиза, отличается ярко выраженной индивидуальностью и интенсивностью, что придаёт его игре особую выразительность и непосредственность. В области артикуляции и фразировки исполнитель демонстрирует гармоничное сочетание четкости и эмоциональности. Его атака звука остается точной, но лишенной излишней резкости, а фразировка сочетает вокальную плавность с драматической выразительностью. Эти особенности перекликаются с художественными принципами школы Поля Таффанеля.

Репертуарная политика Голуэя также отражает этот синтетический подход. Основываясь на классическом французском флейтовом репертуаре, он активно расширяет его за счет переложений, современной музыки и проектов, объединяющих различные жанры.

В педагогической деятельности Голуэй уделяет особое внимание качеству звукоизвлечения, дыханию и музыкальному замыслу, рассматривая технику как средство, а не самоцель. Этот подход во многом восходит к традициям Марселя Моиза, который, в свою очередь, развивал идеи, унаследованные от учеников Поля Таффанеля, адаптируя их к условиям современного исполнительства.

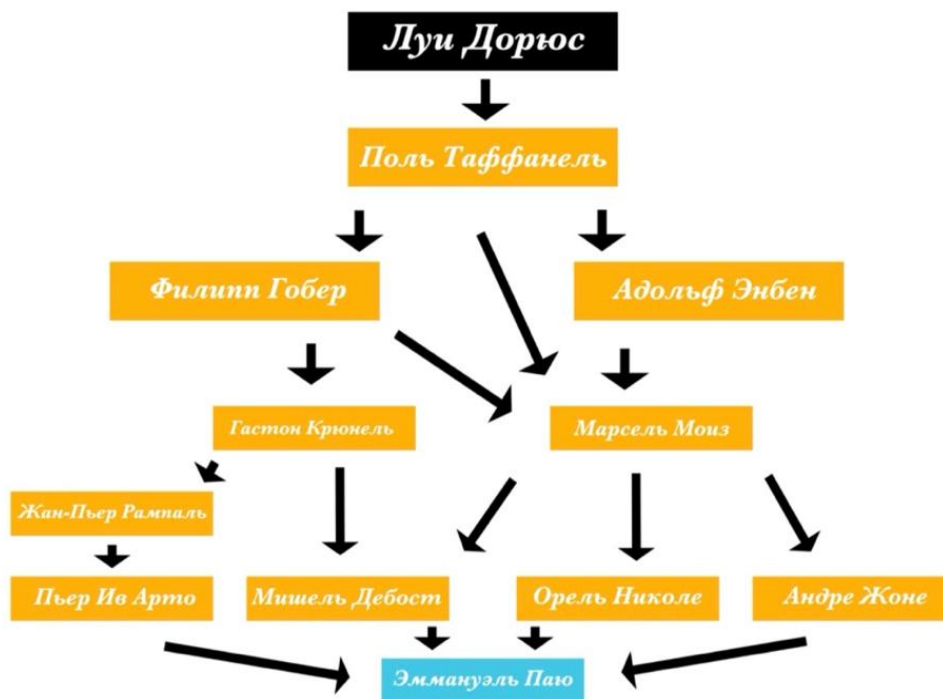
Таким образом, исполнительское искусство Джеймса Голуэя нельзя рассматривать как прямое продолжение какой-либо одной школы. Оно представляет собой осмысленный и стилистически целостный синтез французской флейтовой традиции, берущей начало от Луи Дорюса, и британской школы, связанной с Чарльзом Николсоном.

В целом исполнительский стиль Голуэя можно определить, как сочетание различных школ с ярко выраженными индивидуальными чертами. Его вибрато- диафрагмальное и эмоционально насыщенное варьируется по интенсивности в зависимости от художественной задачи, более медленное в лирических эпизодах и более быстрое в виртуозных. Продолжительное дыхание позволяет исполнять протяжённые фразы без заметных пауз. Тембр отличается теплотой и насыщенностью, чему способствует использование золотого инструмента, хотя решающую роль играет и высокий уровень исполнительского мастерства. Фразировка отличается певучестью, свободным использованием рубато и динамических оттенков, а артикуляция сохраняет чёткость при мягкости звучания; музыкант уверенно владеет техникой двойного и тройного языка.

При рассмотрении особенностей флейтового исполнительства Эммануэля Паю можно отметить определённое сходство с художественным

стилем Джеймса Голуэя. Это объясняется тем, что их исполнительская традиция восходит к Луи Дорюсу – одному из представителей французской флейтовой школы, оказавшему значительное влияние на формирование последующих поколений флейтистов.

Схема № 2



Эммануэль Паю унаследовал от традиции Поля Таффанеля представление об идеале чистого и гибкого звука. От Филиппа Гобера и Гастона Крюнеля он перенял требовательность к технической дисциплине и стремление к однородности тембра во всех регистрах инструмента, а влияние Ауреля Николе проявилось в аналитическом подходе к репертуару и внимании к стилевым особенностям музыки разных эпох.

В исполнительской манере Паю заметно стремление к балансу между выразительностью и структурной ясностью музыкальной формы. Его звук сохраняет плотность и насыщенность, но не стремится к излишней идеализации. Вибрато используется преимущественно как средство интонационного и выразительного акцента, а не как постоянная окраска тембра, тогда как артикуляция варьируется в зависимости от стилистических задач произведения.

Подобная гибкость свидетельствует о современном переосмыслении традиций французской флейтовой школы в условиях глобальной музыкальной среды, где исполнителю необходимо сочетать национальные исполнительские принципы с международными требованиями концертной практики.

В целом исполнительский стиль Паю можно охарактеризовать как сочетание французской звуковой эстетики с индивидуальными чертами. В его

игре отчетливо слышны признаки французской школы - лёгкое вибрато, плавные переходы между регистрами и прозрачность звучания. При этом исполнение отличается швейцарской точностью и открытостью к различным музыкальным влияниям. В барочной музыке он часто использует минимальное вибрато, стремясь к исторической стилистике, тогда как в современной музыке демонстрирует широкий спектр исполнительских возможностей - от флажолетов и разнообразных дыхательных эффектов до сложных трелей и других современных техник, которые звучат естественно и органично.

После биографического обзора творчества Эммануэля Паю и Джеймса Голуэя становится возможным подробно обратиться к анализу исполнительского стиля.

В исполнении Джеймса Голуэя главная партия Концерта Рейнеке звучит ярко, певуче и светло. Его тембр отличается лёгкостью и благородством, благодаря чему музыкальная тема приобретает почти оркестровую масштабность. Голуэй чётко выстраивает артикуляцию. Он акцентирует границы фраз, ясно передаёт музыкальные мысли и придаёт каждой микрофразе определённое настроение. Его фразировка широкая и выразительная, паузы всегда логичны и не нарушают цельности музыкальной линии. Создаётся впечатление, что он буквально поёт на флейте - так естественно и свободно звучит его игра. Интерпретация Голуэя придаёт теме ощущение возвышенности и уверенности.

Кроме того, исполнитель активно использует динамические градации, постепенно развивая музыкальную линию и придавая ей внутреннее движение. Его звук сохраняет ясность и насыщенность во всех регистрах инструмента, благодаря чему тема воспринимается особенно целостно и монументально. В его исполнении чувствуется зрелая, романтическая эмоция, которую он передаёт без лишнего драматизма, но с глубокой внутренней убеждёностью.

Совсем иное впечатление оставляет исполнение Эммануэля Паю. Его трактовка камерная и более интимная по характеру. Звук мягкий, с бархатистыми оттенками, и сам характер звучания мягкий по динамике, деликатный. Он избегает резких акцентов, предпочитая мягкое *legato*, благодаря чему фразы плавно переходят одна в другую, создавая ощущение непрерывного потока. В фразировке Паю предпочитает длинные дыхательные линии, он будто размышляет над каждой нотой, медленно раскрывая её смысл и эмоциональную глубину.

Особое внимание исполнитель уделяет нюансировке и тембровым оттенкам. Переходы между динамическими уровнями происходят почти незаметно, благодаря чему музыкальная линия сохраняет плавность и естественность. В его интерпретации тема превращается в поэтический монолог - очень личный, почти исповедальный. Это исполнение больше обращено внутрь, к внутренним переживаниям и тонким эмоциональным состояниям, нежели наружу, к публике.

Таким образом, сравнение двух исполнений показывает, насколько по-разному может быть интерпретирована одна и та же музыкальная тема. Голуэй демонстрирует блестящую внешнюю форму, масштабность звучания и зрелую исполнительскую силу, в то время как Паю предлагает тонкую, глубоко эмоциональную и философскую трактовку, в которой особое значение приобретает внутренняя выразительность звука.

В исполнении Джеймса Голуэя побочная партия Концерта Рейнеке для флейты приобретает яркую драматическую окраску. Он подчёркивает динамические контрасты и контрапунктные элементы, благодаря чему эта линия звучит выразительно и напряжённо. Его артикуляция чёткая, фразировка выстроена логично, что позволяет воспринимать побочную партию как важный драматургический элемент, а не как фоновое сопровождение. Исполнение насыщено энергией и внутренним движением, создавая яркий звуковой образ.

Кроме того, Голуэй активно выделяет структурные опорные точки музыкальной фразы, благодаря чему партия приобретает отчётливую форму и драматическое развитие. Его исполнение подчёркивает диалог между сольным инструментом и оркестровым сопровождением, усиливая ощущение контраста и напряжения в музыкальной ткани произведения.

В интерпретации Эммануэля Паю та же партия звучит совершенно иначе – камерно, мечтательно и поэтично. Паю делает акцент на плавности линий и тембровом богатстве, избегая резких контрастов. Его артикуляция мягкая, звучание обволакивающее, будто он ведёт внутренний диалог. Он стремится к максимально естественному развитию мелодической линии, благодаря чему музыкальная ткань звучит особенно пластично.

В такой трактовке побочная партия Концерта превращается в лирическую и эмоционально глубокую паузу. Исполнитель словно сосредотачивается на внутреннем содержании музыки, раскрывая её через тонкие оттенки динамики и тембра. Это придаёт интерпретации особую лирическую глубину и создаёт ощущение созерцательности.

Таким образом, Голуэй придаёт побочной партии выразительную силу, драматизм и структурную чёткость, в то время как Паю делает её нежной, созерцательной и задумчивой, открывая разные грани одного и того же музыкального материала и демонстрируя различные подходы к исполнительской интерпретации.

Результаты сравнительного анализа интерпретаций Концерта для флейты с оркестром Карла Рейнеке в исполнении Джеймса Голуэя и Эммануэля Паю позволяют также рассмотреть различия в темповой организации произведения. Сравнение продолжительности отдельных частей Концерта наглядно демонстрирует особенности исполнительского подхода каждого из флейтистов, что представлено в таблице 3.

Таблица 3 – Временная продолжительность Концерта для флейты с оркестром К. Рейнеке

Джеймс Голуэй	I часть 7 мин. 51 сек.	II часть 6 мин. 31 сек	III часть 6 мин. 10 сек
Эммануэль Паю	I часть 8 мин. 25 сек	II часть 6 мин. 20 сек	III часть 6 мин. 52 сек

Таким образом, представленные данные показывают, что темповая концепция исполнения у Джеймса Голуэя и Эммануэля Паю имеет определённые различия. Интерпретация Голуэя отличается большей динамичностью и стремлением к более подвижному развитию музыкального материала, что проявляется в более компактной продолжительности некоторых частей. В то же время Паю выбирает несколько более протяжённые темпы, позволяя музыкальным фразам разворачиваться более свободно и подчеркнуть лирическую выразительность звучания.

В целом данные различия подтверждают особенности исполнительского стиля обоих музыкантов. Голуэй стремится к яркой, концертной и драматически насыщенной трактовке, тогда как Паю предлагает более камерное, созерцательное и тонко нюансированное прочтение произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голуэй Дж., Фельдштейн С., Рукер Э. К. Флейта. – Macdonald, 1982.
2. Голуэй Дж. Человек с золотой флейтой: сэр Джеймс, кельтский менестрель. – TurnerPublishing Company, 2010.
3. Дзапо К. Заметки для флейтистов: руководство по репертуару. – Издательство Оксфордского университета, 2016.
4. Петтуэй К. Джеймс Голуэй с Национальным симфоническим оркестром под управлением Леонарда Слаткина // Flutist Quarterly. – 2007. – С. 73-74.
5. Стачинская И. В. Об исполнительских особенностях французской флейтовой школы //Музыкальная культура глазами молодых ученых. – 2021. – С. 152-158.
6. Стачинская И. В. О генезисе французского флейтового стиля //Музыковедение. – 2021. – №. 2. – С. 21-25.

ФАНТАЗИЯ «КУЙ-ДАСТАН» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО АРМАНА ЖАЙЫМА

*Тұраров Ә.Н., магистрант 1 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств им. К.
Байсейітовой*

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

Имя Армана Жайыма сегодня довольно популярно в музыкальной культуре Казахстана. Его творчество включает произведения различных жанров. Произведения Армана Жайыма входят в концертный и педагогический репертуар и пользуются любовью у слушателей. Цель данной статьи рассмотреть Фантазию «Күй-дастан» для скрипки и фортепиано композитора.

Фантазия «Күй-дастан» для скрипки и фортепиано Армана Жайыма предстаёт как современное переосмысление казахского устного творчества, обретшего форму камерной музыки. Структура произведения выстроена в жанре сюиты из восьми взаимосвязанных частей, вдохновлённых инструментальным кюем – сольным инструментальным жанром, занимающим центральное место в казахской музыкальной культуре, и дастаном – эпически-повествовательным жанром. Благодаря этому синтезу композитор создаёт структуру, где эпизодическое повествование сочетается с инструментальными образами, что предполагает технические и интерпретационные сложности для исполнителей. Каждая часть, самостоятельная по своей сути, плавно перетекает в следующую. Все части имеют программный подзаголовок, помогающий восприятию музыкальных образов. По словам исследователей «программность является ключом к идентификации знаков музыкального произведения: пересечение семантических полей слов названия (эпиграфа) дает возможность распознать особый знаковый код сочинения, а значит, – глубже проникнуть в его содержание» [1, с. 170]

Первая часть цикла «*Балалар сазы*» (Pesante ♩ = 60). Плавное, связанное движение и опора на повторяющиеся интонационные обороты формируют цельную, непрерывную линию в партии скрипки. Создается ясный и выразительный образ, связанный с детской сферой.

Пример №1

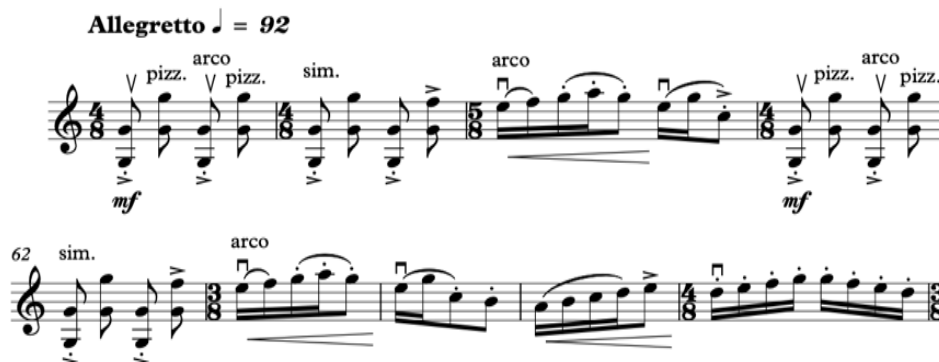
Арман Жайым
Arman Zhaiym

Pesante ♩ = 60

Скрипач должен стремиться к широкому, тёплому тембру, часто используя нижний регистр. Фортепиано выполняет роль гармонической основы, предоставляя мелодии скрипки стабильные аккорды и басовую партию.

Вторая часть «Жайлауга көшкенде» (Allegretto ♩ = 92). Пьеса характеризуется подвижным темпом, ритмической активностью и чередованием *arco* и *pizzicato*, что формирует образ движения и передаёт динамику кочевого пути.

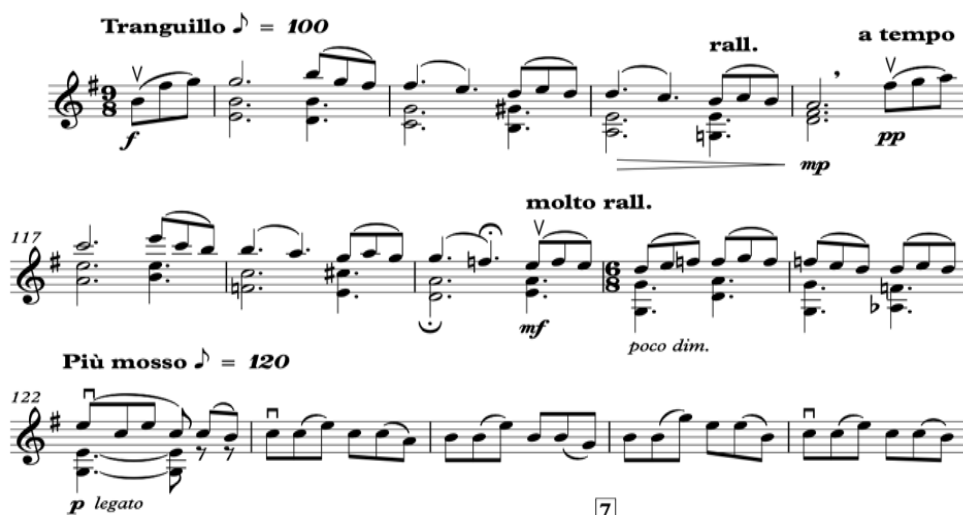
Пример №2



Скрипач ведет изящную мелодию, отмеченную скерцозным характером. Фразировка должна оставаться гибкой, чтобы передать основной характер пьесы. Отголоски традиционной манеры вокального стиля тонко прослеживаются во фразировке и интонациях, предоставляя исполнителям простор для выразительного *tubato* и передачи задуманных образов.

Третья часть «Дала көрінісі» (Tranguillo ♩ = 100). Пьеса отличается медитативным характером, плавной кантиленой и постепенным динамическим развитием, формируя звуковой образ степного пространства – спокойного, протяжённого и созерцательного.

Пример №3



В этом произведении тембр скрипки должен излучать ясность и спокойствие, используя устойчивое движение на легато и мягкие динамические фразы, отражающие бескрайнюю тишину степи. Интерпретация в данном произведении требует сдержанности – задача заключается не в виртуозном исполнении, а в воссоздании естественной тишины.

Четвертая часть «*Қос басында*» (Allegro moderato ♩ = 112). Пьеса сочетает умеренную подвижность с устойчивой метроритмической организацией, формируя образ спокойной, упорядоченной жизненной среды, связанной с традиционным бытом. Эта часть, основанная на диалоге между инструментами, воспроизводя атмосферу простоты и обыденности.

Пример №4



Взаимодействие становится более динамичным, и исполнители должны находить баланс между артикуляцией и ритмическим единством, особенно в пассажах, для которых характерны чередующиеся акценты.

Пятая часть «*Жайлаудагы би*» (Allegretto ♩ = 88). Пьеса характеризуется устойчивой ритмикой и повторяемыми интонациями, формируя образ лёгкого, свободного танца в пространстве жайлау.

Пример №5



Контроль смычка имеет решающее значение, скрипач должен переключаться между штрихами, сохраняя ритмичное движение. Фортепиано здесь как ударные, подчеркивает ритмический характер. Пьеса требует ярких нюансов в динамике, что предполагает слаженное ансамблевое исполнение.

Шестая часть «*Жорықта*» (Presto ♩ = 200). Пьеса характеризуется стремительным темпом, остиной ритмикой и динамическим нарастанием, формируя образ целеустремлённого движения в походе.

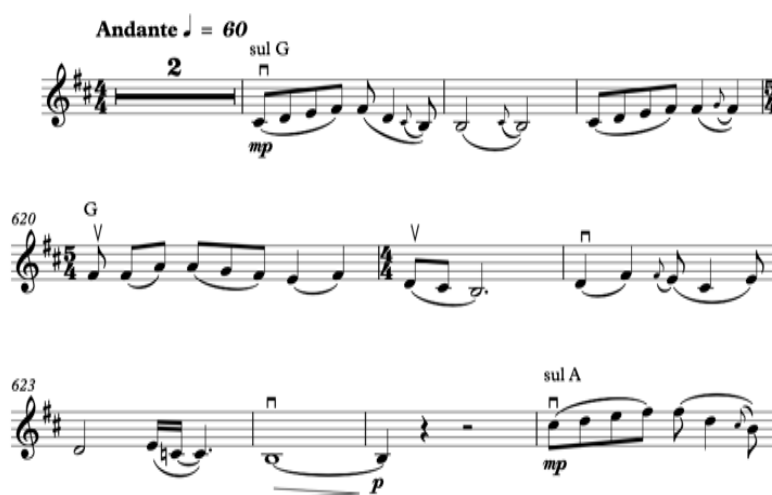
Пример №6



Это наиболее технически сложное произведение во всей фантазии, требующее блеска и выносливости. Партия скрипки отличается быстрыми пассажами на стаккато. Несмотря на темп, ясность исполнения штрихов имеет первостепенное значение. Точность и контроль являются определяющими факторами успешной интерпретации.

Седьмая часть «Аңсау» (Andante ♩ = 60). Пьеса отличается кантиленностью, мягкой динамикой и тембровой нюансировкой, формируя образ внутреннего переживания и ностальгии.

Пример №7



Седьмая часть создает резкий контраст с предыдущей. Здесь скрипач должен овладеть выразительными нюансами, используя тонкое вибрато, хрупкую динамику и деликатное rubato, чтобы передать эмоциональную суть произведения. Музыка напоминает печальный тон лиро-эпической поэзии, который часто исполняется сольным голосом. Фортепианная партия, в свою очередь, поддерживает фактурами, позволяя скрипичной партии «дышать». Произведение требует эмоциональной зрелости и глубину интерпретации.

Заключительная пьеса «Шаттық Елі» (Allegro ♩ = 126) источает торжество и полноту.

Пример №8



Партия скрипки требует уверенного, искрящегося тембра, в то время как фортепиано дополняет ее напористыми аккордами. Техническая беглость теперь должна сочетаться с выразительностью, что станет кульминацией не только повествовательной линии произведения, но и путешествия исполнителя по разным музыкальным образам. Переход к финальному произведению ощущается как завершение всей заложенной истории.

В фантазии «Күй-дастан» для скрипки и фортепиано Арман Жайым предлагает исполнителям воплотить музыкальное повествование, уходящее корнями в казахскую культуру. Данное произведение требует многогранной исполнительской индивидуальности, способной охватить широкий эмоциональный диапазон, сочетая техническое мастерство с культурной восприимчивостью. Каждая часть представляет собой элемент масштабного путешествия, в котором исполнитель выступает не просто как музыкант, но и как рассказчик, переводчик и культурный проводник.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грачева Т. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения //Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 168–172.

ХОРОВОЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ (к постановке вопроса)

*Тұрғынбек О.М., магистрант 1 курса, «Дирижирование»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Музыковедение и композиция» КНК
им. Курмангазы Амирова Д.Ж.*

В современной музыкальной культуре наблюдается переосмысление многих видов академического исполнительства. Это касается и хорового искусства, которое стремится к новым, синтетическим формам реализации. Одной из таких, достаточно новых форм является так называемый *хоровой театр*, представляющий собой своеобразную исполнительскую практику, в которой пересекаются собственно музыкальное, театральное, пластическое, а иногда и визуальное начала. Данное явление со всей очевидностью

свидетельствует о том, что сегодня меняется музыкальное восприятие как исполнителей, так и слушателей. В результате данной трансформации происходит переосмысление роли хора в системе музыкально-сценических жанров, и хоровое искусство в целом все чаще выходит за рамки традиционного концертного исполнения. Сочетание элементов сценического действия и визуальной драматургии, с одной стороны, отражает новый – режиссерский подход к интерпретации хоровых сочинений, с другой же, обогащает их исполнительскую подачу, делая ее более яркой и выразительной.

Несомненно, появление хорового театра имеет определенные исторические предпосылки. Прежде всего следует иметь в виду фольклорные истоки рассматриваемого явления. Так, во многих этнических культурах ритуализированные обрядовые жанры синкретического типа включали в себя «театрализованное» действо, неотъемлемой частью которого становится хор. Свойственная обрядовому фольклору синкретическая взаимообусловленность всех элементов, предполагающая единство музыки, слова, танца, в определенной степени является историческим прототипом многих сценических форм искусства. Неслучайно символом народности в музыкальном творчестве является коллективное, хоровое начало [1, с.15].

Известно, что уже в древнегреческом театре хор сформировался как вид профессиональной художественной деятельности, и были заложены первые основы его теоретического осмысления [1, с.16]. В античной драме хор выступал в роли коллективного персонажа, выполняющего комментирующую и поясняющую функцию по отношению к действию и судьбе героя. Находясь вне непосредственного развития сюжета, хор представлял собой обобщенную «коллективную маску» и не являлся активным участником сценического конфликта, что соответствовало общей структуре театра данного исторического периода [1, с.17].

По мере развития оперного искусства и кантатно-ораториальных жанров, функции хора и его драматургические возможности обогащались: хор постепенно приобретал черты самостоятельного «действующего лица», способного воплощать коллективные образы, выступал в роли комментатора происходящего на сцене, участвуя таким образом в развитии сценического действия. Отмеченные тенденции стали основой для формирования новых художественных форм, в которых хор выступает в качестве полноценного субъекта сценического действия, что, например, наглядно проявляется в русской оперной традиции XIX века (оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Садко» Н.А. Римского-Корсакова и др.). Новое отношение к оперному хору в творчестве русских композиторов обусловлено их интересом к народной жизни, новой демократической эстетикой. Особенно отчетливо отношение к хору как главному действующему лицу выявляется в операх-драмах М.П. Мусоргского. С появлением новой роли хора как одного из главных действующих сил драмы, в нем начинают происходить качественные изменения. Ролевое начало, по мнению театроведов, есть неотъемлемое и определенное свойство театра: «если зритель видит на

«сцене» ролевую игру, такое зрелище называют театральным. Оно становится театром» [1, с.18]. В операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» факт драматической активности персонажей из народа говорит о ролевой игре хора, необходимости условного перевоплощения артистов, впервые актерски-действенно участвующих в сюжете [1, с.19].

Наряду с этим хор нередко выполняет функцию комментатора, обобщая и подытоживая события, раскрытые в социальных эпизодах, что сближает его с традициями античного театра. В отдельных случаях хоровая фактура используется как средство звукоизобразительности и создания эмоционально-драматического фона: показателен финал оперы «Риголетто» Дж. Верди, где мужской хор, звучащий за сценой, имитирует шум ветра и грозы, усиливая напряжение кульминационной сцены. Подобные примеры свидетельствуют о постепенном утверждении хора в качестве полноценного субъекта музыкально-сценического действия и расширении его драматургических функций в оперном искусстве.

Кроме того, хор часто выполнял функцию вставного номера или своеобразной «живой декорации», на фоне которой развивалось действие. Примеры подобной трактовки обнаруживаются на всем протяжении истории существования мирового оперного искусства. Так в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» хор, имея важное музыкально-драматургическое значение, остается пассивным, фоновым действующим лицом, не влияющим на развитие сюжета.

На изменение ролевых функций хора существенно повлияло развитие *кантатно-ораториального* жанра. Возникшая на стыке эпоса и театра оратория изначально строилась на диалоге повествования и комментария, выражая коллективную, соборную идею, восходящую к древним духовно-литургическим традициям. В XVIII веке исполнители кантатно-ораториального жанра отказались от сценического действия, в результате закрепилась традиция его концертной трактовки, с акцентом на повествовательности [1, с.20]. В XX веке оратория вновь сближается с театром, сохраняя концертную форму, но активно используя сценически-драматургическое начало. Хор в ораториальных сочинениях данного периода выступает как действенный носитель исторической и нравственной идеи, как «хор-народ», живой свидетель и участник событий (кантата С. Прокофьева «Александр Невский», оратории «Двенадцать» В. Салманова и «Июльское воскресенье» В. Рубина). В подобных произведениях театрализация жанра усиливает эффект присутствия и вовлеченности слушателя, приближая музыкальное действие к драматическому спектаклю.

Представляется важным отметить, что в появлении будущего хорового театра значительную роль сыграло формирование в западной музыкальной культуре XX века новаторских *синтетических* жанров (*опера-оратория, сценическая кантата, мистерия*), в которых хор приобретает многоролевою природу – от комментатора и носителя этнических смыслов до активного участника сценического действия (кантата Ф. Пуленка «Лик человеческий»,

опера-оратория И. Стравинского «Царь Эдип», сценические кантаты К. Орфа «Бернауэрин», «Кармина Бурана» и «Катули Кармина», мистерия А. Онеггера «Жанна Д'Арк на костре»).

Параллельно начинает развиваться тип трактовки хора, характерный для камерной хоровой музыки *a capella*, которая была ориентирована на лирическое высказывание. Здесь хор осмысливается как единый вокальный инструмент и коллективный голос, выражающий внутренний мир человека. Лирическая природа жанра обуславливает отказ от театральности в пользу субъективного, интонационно насыщенного музыкально-поэтического высказывания. Вспомним, например, миниатюру В. Калинникова «Осень» на стихи А. Пушкина («Октябрь уж наступил»). Здесь музыкальная интонация связана с вокально интонируемым словом, несущим конкретно-образное содержание, а слово в лирике выражает обобщенные образы-символы, «словесные эталоны внутренних ценностей» человека, «непрерывной чередой» проходящие перед воспринимающим [2, 30].

В целом развитие хорового искусства в XX столетии осуществляется в соответствии с двумя взаимосвязанными тенденциями: 1) по пути *театрализации* крупных жанров и 2) по пути углубления *лирического* начала в камерной хоровой музыке. Сосуществование этих двух направлений развития хорового искусства отражает двойственную природу хора как художественного феномена, сочетающего коллективность, драматургию и тончайшую выразительность музыкального мышления, реализованного в пении.

Длительная история развития хорового искусства демонстрирует постоянный творческий поиск, в котором участвуют и композиторы, и хормейстеры, и исполнители. Разнообразие его форм порождается стилевыми тенденциями, возникающими в ответ на запросы времени. Так, в конце XX века появляется новый феномен, получивший определение **«хоровой театр»**. В музыкальной культуре хоровой театр приобрел значение самостоятельного художественного явления в конце XX века, что было связано с процессами активной театрализации хорового исполнительства. Речь идет не о механическом заимствовании внешних сценических эффектов, а о переосмыслении самой природы хора как действующего, сценически организованного коллективного субъекта. В этот период хор все чаще перестает восприниматься исключительно как статичный носитель звукового материала и начинает функционировать в качестве участника сценического действия, обладающего пространственной, пластической и драматургической выразительностью.

Возникновение собственно хорового театра обусловлено рядом объективных культурных и художественных факторов. Прежде всего отметим общий для культуры второй половины XX века поворот в сторону *визуальных* форм. В музыкальном искусстве в целом наблюдается все более активный синтез с театром, перформансом и другими визуальными видами. Концертная практика начинает мыслиться сценически, а исполнитель – не только как

носитель звучания, но и как участник художественного действия. Определенную роль в отмеченном процессе играет и кризис устоявшихся, традиционных концертных форм, который стимулировал поиск новых способов коммуникации между исполнителем и зрителем.

Не менее важным фактором является сама природа хорового искусства. Хор изначально обладает признаками коллективного персонажа, способного воплощать некие общие идеи, социальные и нравственные смыслы, а также моделировать действие через массовость, речевую интонацию, ритмическую организацию и пространственное распределение голосов. Именно эта особенность хора сделала его особенно восприимчивым к театрализации и сценическому переосмыслению.

Развитие хорового искусства в конце XX века происходит по нескольким взаимосвязанным линиям. Одна из них связана с академической авангардной традицией Западной Европы и США, где формируется практика сценических хоровых композиций. Показательным примером является произведение Карлхайнца Штокхаузена *Welt-Parlament* (1995) – сочинение для хора *a capella*, задуманное как сценическое действие и включенное в оперный цикл *Licht*. В данном случае хор не просто исполняет музыкальный текст, но существует в виде организованного сообщества персонажей, вовлеченных в ритуализированное сценическое действие. Аналогичные принципы театрализации звучания и жеста развиваются в рамках музыкального театра Маурисио Кагеля, а также в синтетических вокально-театральных проектах Мереди Монк, где вокальный ансамбль функционирует как пластически и драматургически активный организм.

В российской музыкальной культуре предпосылки театрализации хора формировались на протяжении всего XX века, однако именно в конце столетия эти творческие поиски приобретают вполне устойчивый и осознанный характер. Особое значение в этом смысле имеет творчество Валерия Гаврилина, чьи хоровые и вокально-хоровые сочинения нередко осмысливаются как мистериальные или сценически ориентированные формы. Показательными примерами являются его хоровая симфония-действие «Перезвоны» для солистов, хора, гобоя и ударных (1982), трактуемая как современная музыкальная мистерия, а также оратория-действие «Скоморохи» (окончательная редакция 1986 г.) для солиста, мужского хора, балета и симфонического оркестра. В произведениях композитора хор – это не абстрактная звуковая масса, а живой носитель действия, памяти и коллективного переживания, что сближает его музыку с принципами хорового театра.

Особо важным этапом в становлении российского хорового театра стало появление профессиональных коллективов, целенаправленно работающих в данном направлении. Знаковым событием является основание в 1991 году Московского хорового театра под руководством Бориса Певзнера. В деятельности этого коллектива не просто используются художественные приемы хорового театра. Последний представляет собой целостную

исполнительскую концепцию, которая предполагает синтез хорового пения, сценического движения, мизансценирования и драматургического мышления. Формат «концерта в лицах» закрепляет за хором статус активного участника сценического процесса и способствует закреплению нового вида хорового исполнительства.



Рис. 1 Московский хоровой театр. Фото из открытых источников

Таким образом, хоровой театр возникает в конце XX века в результате взаимодействия нескольких процессов: внутренней эволюции хорового искусства, театрализации музыкальных жанров, а также поиска новых форм концертной коммуникации. Он развивается на стыке композиторских экспериментов и новаторских исполнительских практик, постепенно утверждаясь как особая форма сценического существования хора, в которой звук, движение и действие образуют единое художественное целое.

В начале XXI века хоровой театр утверждается в качестве актуального направления в развитии современного хорового искусства, демонстрируя устойчивую тенденцию к синтезу музыкального исполнения и сценического действия. В современной международной практике хоровой театр не просто является отдельным жанром в строгом стиле, а служит исполнительской и художественной стратегией, которая предполагает активное использование движения, сценического пространства, визуального образа и драматургического мышления в хоровом исполнении.

В зарубежной профессиональной среде данный процесс осмысливается как закономерный этап эволюции хорового искусства. Так, на платформе *Chorus America*, одной из ведущих международных организаций в области хоровой культуры, хоровой театр определяется как ***Emerging art4*** – формирующееся направление, в рамках которого хор выходит за пределы статичного концертного формата и становится носителем сценического повествования. Подчеркивается, что театрализация способствует более глубокому вовлечению аудитории, расширяет выразительные возможности хора и отвечает запросам современной культурной среды, ориентированной на визуальность и междисциплинарность [3].

4 Emerging art (англ.) – Развивающееся искусство.

Европейская практика развития хорового театра представлена в художественных и образовательных проектах. Характерным примером является международный проект *From Choir in Movement to Choral Theatre*⁵, в котором процесс перехода от хорового движения к полноценному хоровому театру рассматривается как последовательное расширение исполнительских средств. В центре внимания проекта находится формирование у певцов навыков сценического существования, телесной выразительности и ансамблевого взаимодействия в пространстве, что свидетельствует о признании хорового театра в качестве значимого направления современной хоровой педагогики и практики [4].

В российском культурном пространстве хоровой театр является устоявшейся формой сценического хорового искусства. Одним из показательных примеров является *Хоровой театр Санкт-Петербурга*, деятельность которого ориентирована на синтез хорового пения, пластики, актерского действия и сценического образа. Репертуар и художественная концепция коллектива подтверждают, что хоровой театр в современной России является не столько экспериментальной маргинальной формой, сколько полноценным направлением исполнительской практики [5].

В Казахстане процессы становления хорового театра находятся на этапе активного формирования и осмысления. Показательным примером является сценическая хоровая постановка «*Япурай*», впервые представленная на сцене КазНТОБ имени Абая 23 октября 2025 года. Данный проект объединил хоровое исполнение, режиссерскую концепцию, сценическое движение, световые и визуальные (анимационные) решения, что позволяет рассматривать его как опыт приближения к формату хорового театра. Дебютная постановка ярко демонстрирует стремление казахстанского хорового искусства к освоению современных синтетических форм и интеграции национального музыкального материала в актуальный сценический контекст [6]. В программе прозвучали казахские традиционные песни «Япурай», «Маусымжан», «Самал тау», «Балапан қаз», «Ақ сиса», «Сәулем ай», «Қарлығаш», «Аққу», «Ләйлім шырақ», представленные в современной хоровой интерпретации. Музыкальное содержание сочеталось с яркими сценографическими решениями и мультимедийными проекциями, включающими цитаты Абая, Шакарима, Аль-Фараби и Махмуда аль-Кашгари. Наряду с симфоническим оркестром в постановке участвовал фольклорный ансамбль «Мұрагер».

5 From Choir in movement to Choral Theatre (англ.) – От хора в движении к хоровому театру.



Рис. 2 Выступление ансамбля «Мұрагер». Фото автора

Целостность художественной концепции концерта-спектакля во многом была обеспечена слаженной работой творческой команды. Автором идеи проекта выступила директор КазНТОБ имени Абая Айнура Копбасарова. Музыкальное руководство осуществлял главный дирижер театра Нуржан Байбусинов, при участии главного хормейстера Алии Темирбековой. Сценическая концепция спектакля была реализована главным режиссером Асем Алдибековой. Значимую роль в формировании визуального облика постановки сыграли художник по свету Гаэтано Ла Мела, художник по декорациям Жанат Кокимбеков и художник по костюмам Айнура Еримбетова. Музыкальная адаптация и аранжировки, выполненные композитором Артуром Оренбургским, способствовали раскрытию хоровой фактуры и органичному включению традиционного музыкального материала в современный сценический контекст.



Рис. 2 Сцены из «Япурай». Фото автора

В целом, хоровой театр в современном мировом культурном пространстве выступает как динамично развивающееся направление, связанное с расширением границ хорового исполнительства и усилением его сценической природы. Включение казахстанских хоровых коллективов в данный процесс только начинается, однако даже первые проекты подобного

рода свидетельствуют о наличии художественного потенциала и актуальности хорового театра для национальной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Супруненко Г. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощения в творчестве композиторов на рубеже XX-XXI веков: Дис. канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2012. – 174 с.
2. Гинзбург Л. О лирике. Советский писатель – Ленинградское отделение, 1974. – 320 с.
3. Зарождающееся искусство хорового театра в США <https://chorusamerica.org/conducting-performing/emerging-art-choral-theater>
4. От хора в движении до хорового театра. Лаборатория хорового движения в Сербии <https://cxa.rs/en/project/from-choir-in-movement-to-choral-theatre/>
5. Хоровой театр Петербурга. История. Электронный ресурс: Хоровой театр Петербурга. <https://choralthetheatre.orgs.biz/>
6. «Япурай» – проект о красоте родной земли <https://mk-kz.kz/culture/2025/10/29/yapurai-proekt-o-krasote-rodnoi-zemli.html>

ХОРОВАЯ СЮИТА М.МАҢҒЫТАЕВА «ҚАРАТАУ ӘУЕНДЕРІ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ

*Қуанышбаева А.Қ., магистрант 1 курса специальности
«Дирижирование»*

*Казахский национальный университет искусств им.
К. Байсейітовой*

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор кафедры «Музыковедения и композиции»
КазНУИ им. К. Байсейітовой Кузбакова Г.Ж.*

Мыңжасар Маңғытаев принадлежит ко второму поколению казахских композиторов, сыгравших ключевую роль в утверждении художественных принципов национальной композиторской школы. Его творчество стало важным этапом в процессе освоения и адаптации жанров академической музыки в контексте казахской музыкальной культуры. В истории казахского музыкального искусства он занимает особое место как композитор, сумевший органично соединить доступность музыкального языка с высоким профессионализмом и глубиной художественного мышления. Сформировавшись в национальной культурной среде, Маңғытаев создавал произведения, ориентированные на широкую казахскую аудиторию. Его музыка во многом способствовала формированию интереса слушателей к академическим жанрам, выступая посредником между традиционным музыкальным сознанием и профессиональной композиторской формой.

Притягательность его творчества обусловлена прежде всего ярко выраженным мелодическим даром, который проявился в симфонической, хоровой, вокальной, камерно-инструментальной музыке, а также в музыке к драматическим спектаклям и кинофильмам [1].

Композитор родился в 1937 году в селе Маякум Отырарского района Южно-Казахстанской области – в регионе с глубоко укорененными фольклорными традициями. Существенное влияние на формирование его художественного мышления оказала семья: отец был народным поэтом и участником айтысов, мать – знатоком и исполнительницей народных песен. С ранних лет будущий композитор впитал интонационный строй казахского песенного фольклора, что впоследствии определило национальную основу его музыкального языка. Профессиональное становление Маңғытаева было поэтапным. Обучение в хоровой студии при Казахском театре оперы и балета имени Абая дало ему практический исполнительский опыт, навыки хорового пения и понимание специфики вокально-хоровой фактуры. В 1957 году он поступает в Алматинскую государственную консерваторию имени Курмангазы в класс К. Кужамьярова, где овладевает композиторской техникой и жанровыми принципами академической музыки. Творческое наследие Маңғытаева охватывает широкий круг жанров. Он является автором симфонических произведений, сюит, вокально-хоровых сочинений, кантат и ораторий, а также обширного песенного репертуара. Особое место в его наследии занимает **хоровая музыка**, в которой наиболее последовательно реализуются его художественные принципы и национально-стилевые ориентиры. Для хорового стиля Маңғытаева характерны опора на монодическую народную мелодику, активное использование полифонических приемов, вариативность хоровой фактуры, темброво-регистровое противопоставление партий и включение традиционных вокальных слогов как выразительного средства. Эти особенности ярко проявляются в его хоровых сюитах, где композитор обращается к образам народного быта и традиционных форм художественного общения [3].

Особое место в хоровом творчестве Маңғытаева занимает **хоровая сюита «Қаратау әуендері»**, представляющая собой художественно целостное произведение, основанное на национальных интонационных моделях и жанровых архетипах. Включенный в сюиту хор «Қырмандағы айтыс» демонстрирует глубокое понимание природы айтыса как формы народного музыкально-поэтического состязания и его органичное воплощение средствами хоровой драматургии. Диалогичность музыкального развития, чередование женских и мужских хоровых групп, полифоническое наложение голосов и ярко выраженная кульминационная логика свидетельствуют о высоком уровне профессионального хорового письма композитора.

Творчество Мыңжасара Маңғытаева представляет собой цельное художественное явление, в котором национальные традиции органично соединены с профессиональной композиторской техникой. Его вклад в развитие казахской хоровой культуры, в частности в становление жанра

хоровой сюиты, имеет важное значение для современной музыкальной науки и исполнительской практики [4].

Саги Жиенбаев – один из ярких представителей казахской поэзии второй половины XX века, чьё творчество отличается глубокой связью с национальной образностью, фольклорными традициями и поэтикой народной речи. Его поэзия органично сочетает лирическое начало с гражданской тематикой, а простота и ясность художественного языка делают его произведения особенно близкими широкой читательской и слушательской аудитории. Поэтические тексты С. Жиенбаева часто обращены к образам родной земли, традиционного уклада жизни, трудовой и духовной культуры казахского народа. В его стихах важное место занимают картины природы, быта, народных обычаев, а также мотивы коллективного труда и общения, что придаёт его поэзии ярко выраженный эпический и одновременно песенный характер. Эти особенности обусловили активное обращение композиторов к его стихам и сделали их особенно востребованными в вокально-хоровой музыке [2, 5].

Слова хоровой сюиты «Қаратау әуендері» основаны на поэзии Саги Жиенбаева, в которой образ Каратау выступает не только как конкретное географическое пространство, но и как символ исторической памяти, духовной силы и жизненного уклада народа. Поэт наполняет текст образами сельского быта, народных традиций, сценами коллективной жизни, создавая многоплановое художественное пространство, близкое фольклорному мировосприятию. Особую роль в поэтике Жиенбаева играет диалогичность, что особенно ярко проявляется в тексте «Қырмандағы айтыс». Поэт мастерски использует элементы народного состязательного слова, интонации живой разговорной речи, ритмическую свободу и образную метафорику, восходящую к традиции айтыса. Такая структура текста оказалась чрезвычайно благоприятной для музыкального воплощения в форме хорового диалога, где слово и музыка взаимодействуют на равноправной основе.

Поэтический язык С. Жиенбаева отличается ясной образностью, лаконичностью и внутренней ритмичностью, что способствует его естественной музыкализации. Тексты поэта не требуют сложных трансформаций при переводе в музыкальную форму, поскольку уже содержат в себе потенциал интонационного и ритмического развития. Это позволило М. Маңғытаеву органично соединить поэтический текст с национально ориентированным музыкальным языком, основанным на монодической мелодике и вариативной хоровой фактуре.

Художественно-исполнительский анализ хоровой сюиты «Қаратау әуендері». Хоровая сюита М. Маңғытаева на стихи С. Жиенбаева «Қаратау әуендері», созданная в 1971 году, представляет собой монументальный цикл, в котором природа и быт родного края осмысливаются через призму современного композиторского письма. Художественная целостность произведения зиждется на глубоком проникновении в интонационную природу казахского слова и его органичном соединении с европейской

хоровой техникой. В драматургическом плане сюита выстроена как последовательное развертывание образов: от рассветной тишины через лирическое уединение и народную игру к торжественному апофеозу.

Первая часть, «Тан» является сложным живописным полотном, где художественная задача заключается в передаче постепенного наполнения пространства светом. Исполнительский анализ выявляет здесь значительные трудности, связанные с необходимостью безупречного ансамблевого баланса при имитационном вступлении голосов. Начальное *Andante tranquillo* требует от хора владения тончайшим *piano* и мягкой атакой звука, чтобы подчеркнуть «рассветное марево», создаваемое триольными фигурами. С точки зрения вокальной техники, кульминационный раздел на *fortissimo* требует от сопрано и теноров высокого регистра и большой певческой опоры, при этом переход в яркий Соль мажор в финале должен звучать максимально прозрачно и торжественно, символизируя окончательную победу света над ночным сумраком. **Вторая часть, «Қыздар әні»**, переносит слушателя в сферу девичьей лирики, выполняя роль лирического центра цикла. Художественный образ строится на подчеркнутой чистоте и нежности, что продиктовало композитору выбор исключительно женского состава хора. В исполнительском отношении данная часть требует от сопрано и альтов безупречной кантилены и владения цепным дыханием. Основная сложность заключается в интонировании мягких задержаний и широких интервальных скачков, имитирующих вздох. Дирижерская интерпретация должна быть направлена на создание гибкой агогики, где каждая фраза подчинена естественному дыханию казахского стиха, а финальное *pianissimo* требует от певцов умения филировать звук до полного исчезновения. **Третья часть, «Қырмандағы айтыс»** резко меняет образный строй, вводя в цикл стихию народной игры и состязательности. Художественное решение здесь опирается на традиции антифонного пения: диалог между джигитами и девушками воссоздает атмосферу подлинного степного айтыса. Исполнительская специфика этой части требует от хора острого, «инструментального» стаккато и предельно четкой артикуляции. В темпе *Allegro giocoso* особую роль играет ритмическая точность – пунктирные ритмы и внезапные акценты создают эффект подражания звучанию домбры. Перед дирижером стоит задача добиться мгновенной реакции коллектива на смену тембровых групп, сохраняя при этом азартный, скерцозный характер исполнения, не допуская утяжеления звука в кульминациях.

Финал сюиты, «Дала дауысы», выступает как масштабное художественное обобщение, где индустриальные ритмы современности вплетаются в вечный пейзаж Каратау. Исполнительский анализ этой части указывает на её исключительную сложность, обусловленную переменным метром 5/4. От певцов требуется не только ритмическая устойчивость, но и выносливость, так как фактура достигает предельной плотности, переходя в восьмиголосное *divisi*. Вокальные задачи здесь связаны с необходимостью удержания высокой тесситуры на протяжении длительных разделов *Animato*

con energico. Завершающее цикл грандиозное нарастание до тройного фортиссимо требует от хора колоссального звукового объема и эмоциональной самоотдачи. Сюита завершается как мощный гимн, где техническое мастерство исполнителей становится инструментом воплощения величественного образа родины, объединяющего прошлое и будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргингазинова Г. Б., Бимбетова Э. Р. М. Маңғытаевтың хор шығармаларындағы ұлттық ерекшеліктер // Қазақстанның хор өнері: ғылыми-әдістемелік мақалалар жинағы. – Бірінші басылым. – Нұр-Сұлтан: Қазақ ұлттық өнер университеті, 2021. – 64–69 бб.
2. Жиенбаев Саги // Казахская ССР: 4-х томная энциклопедия. – Т.4 – Алма-Ата, 1991. – С. 241
3. Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том второй. Кетегенова Н.С., Нусупова А.С. – Алматы: АО «АлматыБолашақ», 2017. – 624 с.
4. Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана: анықтамалық / құраст. Қуат Бағысбек. – Алматы: Sansam, 2011. – 216 б.
5. Саги Жиенбаев. // Писатели Казахстана: Справочник. – Алма-Ата, 1962. – С. 90-91.

П.И. ЧАЙКОВСКИЙДІҢ СИМФОНИЯЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙ: ТЕМБРЛІК, ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ ФУНКЦИЯЛАРЫ ЖӘНЕ АНАЛИТИКАЛЫҚ БАҚЫЛАУЛАР

*Дәуірбай А. Е., «Үрлемелі және соқпалы аспаптар» мамандығының
2 курс магистранты*

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ доценті Кузбакова Г. Ж.*

Петр Ильич Чайковский (1840–1893 ж.ж.) ХІХ ғасырдың ең ұлы симфонистерінің бірі болды, оның оркестрлік шығармалары ерекше экспрессивтілігімен және психологиялық тереңдігімен ерекшеленеді. Гобой оның симфониялық шығармаларында ағаш үрлемелі аспаптардың арасында ерекше орын алады. Гобойдың тембрі, пасторлық сапа және жүрекжарды лиризммен, меланхолия мен халық әуезділігі элементтерімен сипатталады, тек колористік элемент ретінде ғана емес, сонымен қатар толыққанды драмалық элементке айналады.

Мақаланың тақырыбы – алты симфониялық шығармалардағы және бағдарламалық «Манфред симфониясындағы» гобойдың тембрі мен драмалық функцияларын анықтауға бағытталған. Талдау партитураларға, орындаушылық тәжірибеге және негізгі музыкатанушылық шығармаларға негізделген. Бұл жұмыс композитордың симфонияларындағы гобойдың

тембрлік-драмалық функцияларын анықтауға және оның Чайковскийдің симфониялық ойлау контексіндегі рөлін талдауға бағытталған.

Петр Ильич Чайковскийдің симфониялық шығармаларына арналған кең ауқымды зерттеулерге қарамастан, оның оркестрлік драматургиясындағы гобойдың рөлі жеткіліксіз жүйеленген күйінде қалып отыр. Көптеген шығармалар бұл аспапты негізінен жалпы тембр палитрасының элементі ретінде қарастырады, оның тәуелсіз тембрлік және драмалық функцияларын, сондай-ақ симфониялық цикл ішіндегі эволюциясын талдауға терең үңілмейді. Бұл гобойды психологиялық мазмұнның экспрессивті тасымалдаушысы және музыкалық бейнені қалыптастырудың белсенді қатысушысы ретінде бағаламауға әкеледі.

Романтикалық кезеңде гобой XVIII ғасырдағыдай оркестрлік палитрада орталық орын алуын тоқтатты және терең жеке экспрессияға қабілетті аспапқа айналды. Чайковский Глинка мен еуропалық романтиктер (Берлиоз, Шуман) негізін қалаған бағытты жалғастырып, орыс халық әндерінен шабыт алып, гобойды шеберлікпен қолданды. Ол оны ортаңғы регистрде әуезді әуендер (кантиленалар) жасау үшін, жоғарғы регистрде қарқынды экспрессияны жеткізу үшін, ал төменгі регистрде дыбысқа қараңғы, мұңды реңктер беру үшін пайдаланды. Н.А. Римский-Корсаковтың айтуынша, П.И. Чайковскийдің оркестрлік шығармашылығы «еркін және әдемі», ал ондағы гобой «жүректің дауысы» [1]. Тембрлік функциялары: пасторлық-фольклорлық (ұзақ ән); лирикалық-психологиялық (ішкі монолог); қарама-қарсылық (жез аспаптарда тағдырмен қарама-қарсылық). П.И. Чайковскийдің көркемдік мұрасының маңызды аспектісі ұлттық шығу тегіне айқын және тікелей байланысты көрсететін шығармалармен ұсынылған. Композитор, әсіресе шығармашылық мансабының алғашқы кезеңдерінде, шынайы халықтық мотивтерді органикалық түрде біріктіреді [2].

Симфония № 1 «Зимние грёзы» g-moll, op. 13 (1866 ж.). Бірінші симфония – орыс қысының бағдарламалық көрінісі. Гобойдың пасторлық қызметі мұнда ең айқын көрінеді. Екінші бөлімде (*Adagio cantabile ma non tanto*, «Қараңғы жер, тұманды жер...») 20 тактілі гобой солосы бар. Әуен созылықы шаруа әнін еске түсіреді. Аспаптың тембрі флейтаның және фаготтың пассаждарымен үйлескен аумақты, кең мелонхолиялық сезім тудырады. Р нотасының нюансы, еркін фразеологиялық сөйлеу, агогикасыз [3]. Орындау мәселелері: бір нотада біркелкі тыныс алу, уайымсыз дөңгелек дыбыс. Драмалық тұрғыдан алғанда, гобой лирикалық кейіпкердің дауысы болып табылады, ол «мұңды» табиғатпен (ішекті аспаптар) қарама-қарсы қойылады. Тақырып дамыған сайын ол валторналарға ауысады (патикалық), гобойдың қайталануында естелік ретінде оралады. Бұл Чайковскийдің симфонияларындағы табиғаттың алғашқы тембрлік «лейтмотиві». Басқа бөлімдерде гобой ансамблі (флейта мен кларнетпен) жанрлық көріністерді

күшейтеді.



Сурет 1.

QR: П.И. Чайковский «Угрюмый край, туманный край» соло гобой

Симфония № 2 c-moll, op. 17 (1872 ж.). «Малороссийская» – фольклоры элементтермен қамтылған композитордың екінші симфониясы. Мұнда гобойдың ашық партиялары жоқ, алайда халықтық көріністерде тақырыпты ашуға көмектеседі. Финалда (украиндық әндерге вариациялар) аспап үрлемелі аспаптармен ансамбльде болып, халық әуендерін қайталап орындайды. Тембрі негізгі партияға «ойнақы» көңіл-күй береді. Аналитикалық бақылау: гобой мұнда лирикалық кейіпкер емес, керісінше, эпикалық кіріспеге қарсы қойылатын ұжымдық халық дауысының бір элементі. Драматургия: жанрлық принципты нығайтып, келесі симфонияларға жеткілікті дайындық.

Симфония № 3 D-dur, op. 29 «Польская» (1875 ж.). Үшінші шығарма «би» жанрына жақын. Бірінші бөлімдегі гобой (Andante sostenuto – Allegro) кларнеттермен бірге ансамбльде лирикалық екінші реттік тақырыпты қолдайды. Тембр «поляк» реңкін жұмсартып, меланхолия сезімін қосады. Жеке орындалатын партиялары аз, бірақ пайда болса қайғылы сәттен бақытты кездерге ауысуға көмектеседі. Ал скерцода триодағы гобой әуенді одан да әдемі етеді.

Симфония № 4 f-moll, op. 36 (1877 ж.). Драмалық қақтығыстарға толы бұл жетілген шығармада гобой тағдырдың ішкі қайшылықтарын ашатын лирикалық символ рөлін атқарса, мыс аспаптар тағдырдың түрлі қақтығысқа толы идеясын бейнелейді. Екінші бөлім (Andantino in modo di canzone), гобой әнге ұқсайтын партияны орындайды. Оның жеке орындауы ырғақты тұрақтылығымен және үйлесімді әуенді дамуымен ерекшеленетін, үйлесімділікпен байытылған орталық тақырыпты ашады. Бұл тыныш, жанға

жайлы әнді тыңдағандай тыныштық пен лирикалық ой сезімін тудырады. Фразировка: лига астындағы нүктелер (артикуляция), дәстүрлі стаккато. Бұл жеке партияны қарапайым орындау маңызды. Әуен толық бір қарқынды, ырғақты біркелкілікке ие, бұл оған ерекше есте қаларлық мелодиялық реңк береді [4]. Оркестрлік орындаушылықта бұл симфонияның гобойға арналған жеке орындаушылық үзіндісі маңызды рөл атқарады.

II.



Сурет 2.

QR: П.И. Чайковский 4 симфония соло гобой

Симфония «Манфред» h-moll, op. 58 (1885 ж.). Байронға негізделген бағдарламалық шығарма. Үшінші бөлім («Пасторал. Тау тұрғындарының қарапайым, кедей, еркін өмірінің бейнесі») гобойдың пасторлық функциясының апофеозы болып табылады. Интермеццо: гобой валторнамен кезектесіп ойнайды, ырғақ 6/8 (нүктелі сегізінші нота – он алтыншы нота). Тембрі жеңіл, тыныш, түсі мажор. Фразасы *detache*, әуенді, би ырғағында емес. Орындау қиындықтары: дәл ырғақ, квинталық әуендер. Драмалық контексте гобой «еркін өмір» концепциясын білдіреді, оның дыбыстық сипаты Манфредтің трагедиясымен (басқа бөлімдердегі лейтмотив) контраст жасайтын идиллиялық атмосфераны қалыптастырады. Бұл кейінгі шығармадағы тембрлік тыныштықтың кульминациялық нүктесі болып табылады.

Симфония № 5 e-moll, op. 64 (1888 ж.). Монотематизм, барлық бөлімдері өмірдің тылсым, кенеттен келген қиындықтарына толы секілді. Мұнда гобой психологиялық аспектіде жұмыс жасайды. Екінші бөлім (*Andante cantabile con alcuna licenza*): валторнадан кейін гобойдың екінші тақырыбы (қайталау: пиццикато ішектерімен соло). Гобой әуенді қатаң ырғақты түрде, вибратосыз орындайды. Темп белгілері (анимато, ритенуто) дәлдікті қажет етеді. Бірінші бөлімде гобой негізгі тақырыпты (кларнетпен бірге) қайталай отырып, оның нәзік, тартыншақ дыбысын күшейтеді. Аспаптың тембрі «жалқаулық» сипатын білдіреді. Талдау көрсеткендей, гобой пасторальдыктан психологиялыққа қарай дамып, ішкі қақтығысты білдіру функциясын алады [1, 35].

Симфония № 6 b-moll, op. 74 «Патетическая» (1893 ж.). Соңғы трагедиялы құпия бағдарлама. Бірінші бөлім тыңдаушыны қайғылы атмосфераға батырады: гобойлар, фаготтар және трубалар әуенді төмен қарай алып жүреді, жақындап келе жатқан өлімді алдын ала айтқандай, негізгі тақырыпты өлімге әкелетін мотивтермен бұрмалайды. Олардың тембрі қайғы мен қайғыға толы. Осы драмалық фонда скрипка өзінің тұрақты, әуезді кантиленасын орындайды. Гобой екінші бөлімде (5/4) негізгі рөл атқарады, мұнда ағаш үрлемелі аспаптар ансамбліне ол музыкаға лиризм береді. Финалда (*Adagio lamentoso*) оның партиясы бас фаготпен контраст жасап, жоғалуды бейнелейді. Драмалық тұрғыдан алғанда, гобой лирикалық кейіпкердің үмітсіздік алдындағы соңғы тынысы болып табылады. Тембр пасторальды күйреуден трагедиялық күйреуге дейін дамиды. Бұл Чайковскийдің тембрлік драматургиясының шыңы [5].

Бұл тақырыптың негізгі мәні – Пётр Ильич Чайковский симфонияларындағы гобойдың рөлі – сырттай қарапайым болып көрінгенімен, өзінде терең психологиялық мағынаны қамтиды. Қорытынды бөлімде тек оқиғалар тізбегін баяндау жеткіліксіз, керісінше, «неліктен дәл осылай болды және оның бізге берер пайдасы қандай?» деген сұрақтарға толыққанды жауап беру маңызды. Чайковскийдің симфониялық әлемінде гобой – оркестр палитрасындағы жай бояу емес, адам жанының үні іспеттес. Оның дауысы, әсіресе, композитордың лирикалық шабыты драмалық дауылдармен бетпе-бет келгенде, ерекше терең естіледі. Жылы, бірақ әрқашан сәл ғана мұң мен күдік сенімі бар тембр, жалғыздықты, сағынышты немесе ішкі толқуды білдірудің тамаша құралына айналады. Бұл эпизодтарда гобой аспаптан толыққанды кейіпкерге айналып, адамның жан дүниесінің ауыртпалығын арқалайды. Композитор симфонияларының драматургиясын талдағанда, гобойдың көпдеңгейлі рөлі айқындалады. Біріншіден, оның функциясы тембрлік контраст құруда. Мәселен, ішекті аспаптар тобының немесе толық оркестрдің қалың үні ішінде гобойдың нәзік, бірақ өткір тембрі бірден ерекшеленіп шығады. Бұл тыңдаушының назарын белгілі бір музыкалық идеяға шоғырландыруға мүмкіндік береді [6].

Осылайша, гобой белгілі бір сәттердің маңыздылығын көрсететін құрал ретінде әрекет етеді, әрі бұл көрсету айқын эмоционалды сипатқа ие. Екіншіден, гобой лирикалық сезімдерді жеткізуде алдыңғы қатарлы орындардың бірін алады. Оркестр фактурасындағы гобойдың орны да маңызды аспект болып табылады. П.И. Чайковский оны жиі жеке орындауға немесе өте жеңіл сүйемелдеумен пайдаланады. Бұл шешім оның тембрін «жарқыраған» күйінде естуге мүмкіндік береді, оның әсерін күшейтеді. Егер сол партия басқа аспаптарға берілсе, әсер басқаша болар еді. Яғни, мұнда композитор тембр мәселесіне өте дәл және ойластырылған түрде келген. Қазіргі орындаушылық тәжірибе тұрғысынан алғанда, П.И. Чайковский симфонияларындағы гобой партияларын интерпретациялау орындаушыдан тек техникалық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар терең музыкалық

түсінікті талап етеді. Әрбір фраза бұл жағдайда жай ғана ноталар жиынтығы емес, белгілі бір мағынаны, белгілі бір сезімді білдіреді.

Қорытындылай келе, П.И. Чайковскийдің симфонияларын зерттеу кезінде гобойдың тек гаммалық реңк беруінде ғана емес, сонымен қатар маңызды драмалық қасиеттерге ие екендігі, пасторлық және фольклорлық сипаттағы аспаптан күрделі психоэмоционалды экспрессивтілікті жеткізу құралына айналатыны анықталды. Алғашқы симфонияларда гобой негізінен жанрлық-пейзаждық бейнелерді құру үшін қолданылған, ал кейінгі шығармаларда ол басты кейіпкердің ішкі күресі мен лирикалық интонациясын жеткізу құралына айналғаны анықталды. Бұл Чайковскийдің симфонияларындағы аспаптың шығармаларда эмоционалды және семантикалық жүктемесінің тереңдігін анықтайтын дербес драмалық элемент ретінде әрекет ететінін көрсетеді. П.И. Чайковскийдің симфониялық шығармаларындағы гобойдың қарапайым оркестрлік компонент болудан тысқары екенін атап өткен жөн. Ол драмалық дамудың негізгі элементі ретінде қызмет етеді, эмоционалды орталық және кейбір жағдайларда баяндаудың негізгі құралы ретінде қызмет етеді. Аспаптың ерекше тембрі композиторға адамның ең терең тәжірибелерін, олардың ішкі қақтығыстарын, ұмтылыстарын және көңілсіздік кезеңдерін жеткізуге мүмкіндік береді. Демек, гобой партияларын талдау тек бір аспаптың рөлін зерттеуді ғана емес, сонымен қатар композитордың бүкіл симфониялық жүйесін тереңірек түсінуге жол ашады.

ӘДЕБИЕТ

1. Должанский А.Н. Симфоническая музыка Чайковского: избранные произведения. – Ленинград: Музыка, 1965. – 312 с.
2. Синковская Н. О гармонии П.И. Чайковского очерки. – Москва: Издательство «Музыка», 1983. – 78 с.
3. Кириченко Е.А. Роль гобоя в симфоническом творчестве П.И. Чайковского // Культура и время перемен. – 2019. – № 3(26).
4. Steinberg, Michael, 'Piotr Ilyich Tchaikovsky', The Symphony: A Listener 's Guide (New York, NY, 1995; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023).
5. Асафьев Б. О музыке Чайковского, – Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1972. – 375 с.
6. David Brown – Tchaikovsky: The Man and His Music, Copyright © 1998 by Princeton University Press For permissions information see р χ – 2006. – 382 с.

**«БАҚЫТЖАН БАЙҚАДАМОВТЫҢ А КАПЕЛЛА ХОРЫНА
АРНАЛҒАН ТӨРТ ПОЭМАСЫ: МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК
ҚҰРЫЛЫМЫ МЕН ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТАЛДАУ»**

**Алдекенова А.К., «Дирижерлеу» мамандығының 1 курс
магистранты**

**Күләш Байсейітова атындағы Қазақ Ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова
атындағы ҚазҰӨУ профессоры Егінбаева Т.Ж.**

Бақытжан Байқадамов (1917–1977) – қазақ хор өнерін қалыптастыруға зор үлес қосқан композиторлардың бірі. 1917 жылы Торғай облысы, Торғай селосында дүниеге келген. 1937 жылы Абай атындағы педагогикалық институтының механика-математика факультетін бітіріп, орта мектепке математика мұғалімі болып жұмысқа кіреді. Бұл жылдары музыкаға деген ынтасы артып, мектеп қабырғасында өнерпаздардың музыкалық ансамблін ұйымдастырады. Бірте-бірте өнерпаздар ұжымдарынан, кәсіби ұжымның ұйымдастырушысына дейін өседі. Қазақтың қыздар ән-би ансамблінің жетекшісі болып, кейін 40-шы жылдардың соңында оған Қазақ мемлекеттік хор капелласын басқаруды тапсырады. Қазірде Қазақ мемлекеттік капелла Бақытжан Байқадамовтың есімімен аталады [2, 110 б.].

1943 жылы Композиторлар одағына қабылданып, сол жылы Алматы консерваториясында Е.Брусиловскийдің композиция класында оқып, 1954 жылы бітіреді. Оқу барысында түрлі жанрларды меңгеріп, дипломдық жұмысы ретінде «Ақайша» операсы мен «Тамаша мереке» симфониялық поэмасын жазады. Ал осы жылдары туындаған «Су тасушы қыз», «Айгөлек», «Бесік жыры», «Мәншүк» сияқты әндері қарапайым, түсінікті әрі әуезділігімен ерекшеленеді. 1950-жылдары әндермен қатар хорға арналған шығармалар жаза бастайды [2, 110 б.].

Б.Байқадамов Қазақстанда алғашқылардың бірі болып көп дауысты хор ұжымын ұйымдастырды. Солардың ішінде «Айгүл» ансамблінің аты халыққа кеңінен тарады. Ол Қазақстанда әншілік-эстрадалық жанрдың кең таралуының негізін қалады [2, 112 б.]. Хорға арналған шығармаларының ішінде кеңінен таралған шығармалары: «Ақпай», «Шалқыма» Құрманғазы күйлерін хорға өңдеуі, хорға арналған сюиталары «Біз Отанды сүйеміз», «Детская сюита», «Ақсақ киік», «Айжан қыз». Б.Қуат құрастырған «Қазақстан композиторлары» (Композиторы Казахстана) анықтамалығында Бақытжан Байқадамовтың хор өнеріне қосқан үлесі орасан зор, қазақ халық әндеріне өңдеулерінен бөлек, қазақ өнеріне жаңа хор жанрларын: хор поэмалары, хор сюиталары және хор күйлері жанрларын алғаш қазақ хорына алып келді деп жазылған [1, 80 б.].

Б.Байқадамовтың шығармашылығында ерекше орын алатын «Шопан ойы», «Келін арманы», «Колхоз слетіндегі айтыс», «Еңбек ұраны» атты а капелла хорына арналған төрт поэмасы қазақ хор өнерінің жауһарларының бірі болып саналады. С.Ұзақбаева мен Б.Махметованың «Ұлт өнерін өрнектеген» еңбегінде поэмалар жеке емес, «Көктем мерекесі» атты біртұтас музыкалық цикл ретінде қарастырылады. Цикл «Есімде», «Айтыс», «Еңбек гимні», «Шопан тойы» атты төрт бөлімнен тұрады. Бұл хор поэмалары халық ән-күйлеріне емес, авторлық әндерге негізделген. Шығармалар ауыл өмірін,

шаттыққа толы тұрмысты, еңбек пен жастық жігерді бейнелейді [3, 21–36 б.]. Ерекшелігі – хор поэмаларына тән дәстүрлі фольклорлық негіздің орнына авторлық әуендердің қолданылуы [4, 36 б.]. Кейбір әдістемелік архивтерге сүйенсек төрт поэма 1964 жылы жарық көргенімен, әр поэма өзінің хронологиясымен жарық көрген. Байқадамов өзі ұсынған жинақта «Шопан ойын» бірінші көрсеткенімен, бірінші болып 1953 жылы «Келін арманы» поэмасы жарық көрген. Екінші ретте 1957 жылы «Колхоз слетіндегі айтыс» поэмасы жазылған. Үшінші – 1961 жылы жарық көрген «Еңбек ұраны» поэмасы. Төртінші – 1961 жылы жазылған «Шопан ойы» поэмасы.

Хор поэмалары

1. «Шопан ойы» поэмасы. SATB – аралас хорға арналып Moderato екпінінде жазылған. Негізгі өлшемі 6/4, бірақ шығарма ішінде бірнеше рет ауыспалы 3/2, 4/4, 2/4 размерлері кездеседі.

Формасы: динамикалық репризасы бар 3 бөлімді.

Тональдігі: Es-dur тональдігінде басталып, екінші бөлім, 25 тактте G-dur-ге ауытқып, репризада Es-dur тональдігі қайтып келеді.

Хордың жалпы диапазоны 3,5 октаваны құрайды, бас партиясының ең төменгі нотасы В болса, жоғарғы нота сопрано партиясында Fis-те орын алады.

Хордың диапазоны: Сопрано d1-fis2. Альт b-c2. Тенор f-fis1. Бас В-е.

Тесситура барлық дауыстарға қолайлы. Дұрыс вокалдық техникамен қиындық болмауы қажет. «Шопан ойы» хор поэмасы өзінің көркемдік-поэтикалық мазмұны мен музыкалық бейнелеу құралдары жағынан философиялық толғаудың хорлық стилизациясы болып табылады. Өмірінің өткен ауыр жолына есейген шағының биігінен көз тастап, өзінің қажырлы еңбегін қорытындылаған қарт шопанның тебіреністері шығарманың негізгі образдары болып табылады. Толғауға домбыраның сүйемелдеуімен айтылатын речитативті баяндау мәнері тән. Шығарманың бірінші тактінен домбыраның дауысын ерлер дауысы салып бастайды. Интонацияға мән беру керек. Себебі «гәгигә» секілді домбыра дауысына имитация жасау барысында әр дауыс өз партияларының ішінде динамикалық ансамбль құра білу керек. Содан кейін ғана екі ерлер дауысы бір-бірін тыңдау арқылы баланс құра алады. Хордағы қарт шопанның монолога бас партиясының байсалды, асықпайтын, речитативті-созылмалы тақырыбымен берілген: «Ал сөйле, қарт көкірек».

Бас партиясының тақырыбын кварто-квинталық үндестіктегі әйелдер дауысы сүйемелдеп, домбыра әуенін еске түсіреді. Акценттелген «гей» буыны хордың оркестрлік бояуын айқындайды. Философиялық бірінші бөлімнен кейін G-dur тональдігінде көңілді екінші бөлім басталып, домбыра имитациясы әйелдерге беріледі, ал альттағы пунктир ырғағы қобыз үнін елестетеді. Легато әуен жалғасып, кейіпкер өз сұрақтарына жауап тапқандай әсер қалдырады. Үшінші бөлімде динамикалық реприза арқылы барлық хор домбыра үнін бейнелеп, поэма аяқталады. Шығарма терең мағыналы, психологиялық сипатымен ерекшеленеді.

2. «Келін арманы» хор поэмасы. Лирикалық миниатюра болып табылады және сипаты жағынан толғаудың тағы бір түріне, яғни лирикалық-эндік толғауға жақындайды. SATB – аралас хорға арналып жазылған.

Шығарманың негізгі размері 4/4.

Формасы – қарапайым, репризалы екі бөлім.

Тональдігі *fis* фригийлік лады.

Хордың жалпы диапазоны: *e-a2* құрайды.

Диапазоны: Сопрано *e1-A*. Альт *e1-h1*. Тенор *g-f1*. Бас *e-a*.

Тесситура барлық дауыстарға ыңғайлы. Дұрыс вокалдық техникамен, қиындық болмауы қажет. Кіріспе эпизодтағы сопрано солосының мәнерлі тақырыбы рубато мәнерінде орындалады. Негізгі бөлімнің хор фактурасы дыбысталуының камералылығымен, ашық тембрлік бояуымен және полифониялық-гармониялық үшдауыстылығымен ерекшеленеді. Бас партиясы гармониялық педаль қызметін атқарады. Бұл лирикалық миниатюрада композиторға шынайы әрі поэтикалық әйел бейнесін жасаудың сәті түскен. Поэмалардың ішіндегі ең көңілді, әрі әуездісі болып табылады.

3. «Колхоз слетіндегі айтыс» хор поэмасы. SATB – аралас хорға арналып жазылған. Шығарманың негізгі өлшемі 4/4.

Тональдігі. Бастапқы *As-dur* да жазылып, кейін ортаңғы бөлімінде *B-dur*-ға ауытқып, сол тональдікте аяқталады.

Шығарма үш бөлімді. Ауқымы мен көлемі және орындалу жағынан төрт поэманың ішіндегі ең күрделісі болып табылады.

Хордың жалпы диапазоны *A-g2*

Хордың диапазоны: Сопрано *d1-g2*. Альт *e-e2*. Тенор *g-f1*. Бас *A-e1*.

Барлық дауыстардың тесситурасы басқа поэмаларға қарағанда биік жазылған. Бұл шығарманы орындау алдында дұрыс вокалдық техникаларды ұстанумен қатар, распевкалар көп жасалуы керек. Сол кезде интонациялық мәселелер туындамайды. Шығарма формасының кең ауқымдылығы мерекелік айтыстың жарқын, өзіндік ерекшелігі бар жанрлық сахнасын бейнелейді. Мұнда бозбалалар мен бойжеткендер тобы өзара поэтикалық жарыс құрады. Топтардың айтысы вокалдық диалог формасында құрылған. Шығармада барлық дауыстарда *divisi* жүреді.

Қыздар мен ұлдардың арасыдағы айтыстың басталуының алдында көркемдік тұрғыдан өте мәнерлі кіріспе беріледі. Оны бас партиясы ашады. 10 тактіде сопрано партиясы басталғанда темп *Allegretto*-ға өзгереді. Бұл дауыстың жоғарғы регистрінде мерекелік сайысқа шақыру, үндеу интонациясы естіледі. Экспозициялық байланыстырушы бөлімнің қайырмалы эпизодынан «гэ-ге-гей» кейін, тенор партиясында қыздар тақырыбына контраст болатын жаңа тақырып пайда болады «Сөйле десең сөз дайын». Бұл номер «аспаптық» баяндау мәнерінде жазылған, орындаушылардың алдына бірқатар вокалдық-техникалық қиындықтар қояды. Шығарманың көркемдік жағына, дәл осы поэмада «байқадамовтық» қолтаңба барынша айқын көрінгенін атап өткен жөн; музыкалық мәнерлеу құралдарын қолдануда

композитор өзіне ғана тән дара әуендік-ырғақтық интонациялар мен тембрлік бояуларды таба білген [8, 50 б.].

4. Төртінші поэма «Еңбек ұраны». Циклдің финалдық нөмірі.

Тональдігі Es-dur. SATB – аралас хорға арналып, Andante maestoso екпiнiнде жазылған.

Шығарманың негiзгi размерi 4/4.

Формасы: қарапайым 2 бөлiмдi, репризасыз.

Хордың жалпы диапазоны b2: Сопрано f1-b2. Альт f-d2. Тенор a-a1. Бас B-d1.

Тесситура жағынан барлық дауыстардың жұмысқа қолайлы тесситурасында жазылған. Дұрыс вокалдық техникамен жұмыс iстелiнсе, қиындық болмауы керек. Музыкалық бейнелеу құралдары бойынша шығарма кеңестiк бұқаралық патриоттық ән мен хордың үздiк дәстүрлерiнде сақталған. Шумақтың нық басылған қадамы «Жаңа күн жарқырап далаға нұр шашқан» екiншi бөлiмнiң эпикалық-созылмалы тақырыбына ұласады.

Бақытжан Байқадамовтың а капелла хорына арналған «Шопан ойы», «Келiн арманы», «Колхоз слетiндегi айтыс», «Еңбек ұраны» атты төрт поэмасы қазақ кәсiби хор өнерiнiң қалыптасуы мен даму тарихындағы аса маңызды шығармалардың қатарына жатады. Бұл туындылар композитордың ұлттық музыкалық ойлау жүйесiн, халықтық интонациялық табиғатты және еуропалық көпдауысты хор жазу тәсiлдерiн терең меңгергенiн айқын көрсетедi. Аталған поэмалар тек көркемдiк құндылығымен ғана емес, сонымен бiрге қазақ хор мәдениетiнде жаңа жанрлық бағыт – хор поэмасының орнығуына негiз болған шығармалар ретiнде де ерекше мәнге ие.

Зерттеу барысында Б.Байқадамов поэмаларының әрқайсысы өзiндiк музыкалық-стильдiк сипатқа ие екенi анықталды. Сонымен қатар, талдау нәтижесiнде композитордың хор фактурасында ұлттық аспаптық бояуларды – домбыра мен қобыз үнiнiң интонациялық және ырғақтық табиғатын – вокалдық құралдар арқылы дәл әрi көркем жеткiзе бiлгенi байқалды. Орындаушылық тұрғыдан алғанда, бұл поэмалар хор ұжымдарынан жоғары кәсiби дайындықты талап етедi. Әсiресе, строй дәлдігі, ансамбльдік тепе-теңдік, көпдауысты фактурадағы есту мәдениеті, мәтін дикциясы, дыбыс жүргізу және ұлттық стильді сезіне білу секілді мәселелер ерекше назарда болуы тиіс. Әр поэманың көркемдік табиғатын ашу үшін тек ноталық мәтінді дәл орындау жеткіліксіз, сонымен қатар оның поэтикалық мазмұнын, интонациялық астарын және ұлттық орындаушылық болмысын терең түсіну қажет.

Осылайша, Б.Байқадамовтың а капелла хорына арналған төрт поэмасы – қазақ хор музыкасының алтын қорына енген, музыкалық-стильдік құрылысы күрделі, ұлттық бояуы қанық, орындаушылық тұрғыдан терең ізденісті қажет ететін бірегей шығармалар екенін анықтадық. Оларды ғылыми тұрғыдан жүйелі зерттеу, орындаушылық ерекшеліктерін нақтылау және оқу-репертуарлық практикаға кеңінен енгізу – қазіргі қазақ хор өнерінің теориясы

мен тәжірибесі үшін өзекті әрі маңызды міндеттердің бірі болып табылатыны сөзсіз.

ӘДЕБИЕТ

1. Қуат Б. (құраст.). Қазақстан композиторлары. Композиторы Қазақстана: анықтамалық. – Алматы: Sansam, 2011. – 216 б.
2. Композиторы Қазақстана. Творческие портреты. – Алматы: Алматы-Болашақ, 2012. – Т. 1. – 360 с.
3. Ұзақбаева С., Махметова Б. Ұлт өнерін өрнектеген: оқу құралы. – Алматы: Ы.Алтынсарин атындағы Қазақ білім академиясының Республикалық баспа кабинеті, 2000. – 208 б.
4. Колесникова И.В. Казахская хоровая литература: учебное пособие для музыкальных колледжей / под ред. П.Ш.Шегебаева. – Караганда, 2020. – 77 с.
5. Байқадамов Б. Хор поэмалары [ноталар]: а саррелла хоры үшін жазылған төрт поэма. – Алматы: Қазмемкөркемәдеббаспасы, 1964. – 24 б.
6. Сыдыкова Р.Ш., Гевич С.М., Чумакова Л.В., Абирова А.М. Қазақ хор әдебиетіне арналған хрестоматия. – Шымкент: М.Әуезов атындағы ОҚМУ, 2000. – 200 б.
7. Әбуова К. Хор жүргізу: оқу құралы. – Алматы: Республикалық баспа кабинеті, 1992. – 164 б.
8. Алданазарова Б.Ж. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе. – Алматы, 1995. – 164 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС О. ХРОМОВОЙ «КОКЕТКА» И «АНОМАЛИИ ДУШИ»

*Жапарова Д.К., магистрант 1 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»*

*Казахский национальный университет искусств им.
К. Байсейітовой*

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

Творчество композитора Ольги Хромовой представляет широкий жанровый диапазон: от детских песен и камерно-инструментальных пьес до крупных симфонических, хоровых и сценических произведений, включая музыку для театральных постановок. Значительный пласт в творчестве композитора представляют ее фортепианные произведения. Композитор закончила Музыкальный колледж им.П.Чайковского (Алматы) по специальности «Фортепиано» и хорошо знакома с богатством фортепианной клавиатуры, что помогает ей создавать интересные и яркие сочинения как для исполнителей, так и для слушателей. По словам А. Нусуповой «характерные особенности ее сочинений – это душевная теплота музыки и благородство линий, смелые гармонии и психологическая экспрессия, взволнованность и возвышенность эмоционального строя, порой граничащая с экзальтацией» [1, с.495].

В данной статье попытаемся рассмотреть музыкальный язык фортепианных пьес «Кокетка» и «Аномалии души» О. Хромовой.

Фортепианная пьеса «Кокетка» («Леопардовая блузка») была написана в 2007 году, однако предыстория ее появления восходит к балету «Second hand» (2002 г.). Первоначально музыка была написана для синтезатора и была предназначена для танцевального номера балета, однако в окончательную редакцию балета этот фрагмент не вошёл. Позднее композитор переосмыслила данный музыкальный материал: сначала он был использован в романсе на стихи Ж. Байназаровой, а затем получил самостоятельное воплощение в форме фортепианной пьесы.

Название пьесы дает образно-программный импульс, определяющий характер произведения. Музыка словно передаёт пластику и манеру поведения героини – её уверенность, лёгкую кокетливость и внутреннюю свободу. Эти качества находят отражение в динамичной ритмике, контрастной фактуре и гротескно-театральной выразительности музыкального языка.

Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка» («Леопардовая блузка») имеет трех-пятичастную форму со схемой: вступление – А – В – А¹ – В¹ – А². Образ формируется за счёт смены характера движения, штрихов, регистровых сопоставлений и различной плотности фактуры.

Итак, пьеса открывается четырёхтактовым вступлением, в котором заложен интонационный материал сочинения. Фактура Вступления основана на контрасте подвижных фигураций правой руки и стаккатированных звуков в левой руке, формирующих ритмическую опору.

Уже в первых тактах возникает эффект полиладовости: диатоника до мажора в правой руке сочетается с пентатонными комплексами в басу (фа-диез мажор, ми-бемоль минор, ре-бемоль мажор). Наложение этих ладовых структур создаёт политональное звучание и ощущение гармонической неустойчивости.

Вступление завершается восходящими пассажами, приводящими к кластерному аккорду – двойной доминанте к ля мажору, который выполняет функцию драматургического акцента и подготавливает появление основной темы.

Музыкальный пример №1. Вступление. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка»



Первый раздел (А) раскрывает основной характер пьесы. В фактуре выделяется рельефная линия верхнего голоса, поддержанная более подвижным движением баса, формирующим устойчивый ритмический пульс. Развитие материала происходит за счёт постепенной активизации движения и расширения фактурного пространства. Музыкальная линия сохраняет энергичный, несколько игривый характер, что соответствует образной сфере произведения.

Музыкальный пример №2. Первый раздел (А). Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка»



Раздел (В) вносит контраст в развитие пьесы и отличается более мягким, лирическим характером. Характер dolce и poco rubato придают музыкальной линии свободное и певучее течение.

В правой руке развивается плавная кантиленная мелодия в среднем регистре, основанная преимущественно на поступенном движении и украшенная орнаментальными элементами (трелью). Партия левой руки не ограничивается функцией аккомпанемента: между голосами возникает гибкое полифоническое взаимодействие.

К концу раздела движение постепенно активизируется, в фактуре появляются восходящие фигуры. Неустойчивость тонального плана придаёт звучанию экспрессионистскую окраску.

Музыкальный пример №3. Второй раздел (В). Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка»



Раздел А¹ представляет собой возвращение основного тематического материала, однако его звучание приобретает более напряжённый и подвижный характер. Секвенционное движение баса в 28–31 тактах создаёт ощущение постепенного смещения гармонической опоры и усиливает внутреннюю динамику развития.

Музыкальная ткань становится более активной и импульсивной: гармонические отклонения и последовательное движение функций создают впечатление нестабильности и эмоциональной взволнованности. Постепенно напряжение приводит к утверждению до минорного звучания в 34 такте, которое воспринимается как кратковременное затемнение музыкальной атмосферы.

Музыкальный пример №4. Раздел А¹. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка»



Раздел В¹ отличается большей напряжённостью и динамической активностью. Мелодическая линия верхнего голоса сохраняет кантиленный характер, однако разворачивается в более широком регистровом диапазоне и сопровождается постепенным динамическим нарастанием.

Фактура становится плотнее: партия левой руки насыщается гармоническими опорами, а частые модуляционные сдвиги создают ощущение тональной неустойчивости. По мере развития появляются стремительные фигурационные движения сгущающие музыкальную ткань.

В кульминационный момент звучание приобретает почти оркестровую насыщенность, усиливая экспрессивный характер эпизода.

Музыкальный пример №5. Раздел В¹. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Кокетка»



Раздел А² представляет собой кульминационное возвращение основного материала. Характер движения становится более взволнованным (*Agitato*), усиливается динамика и сгущается фактура.

Кульминацией раздела становится стремительное восходящее *glissando*, охватывающее широкий регистровый диапазон клавиатуры. Заключительный аккорд *ff* фиксирует кульминацию и придаёт завершению пьесы ярко выраженный финальный характер.

Таким образом, пьеса «Кокетка» представляет собой своеобразный синтез танцевальной пластики, театральной образности и концертной фортепианной виртуозности. Балетное происхождение музыки определяет её ритмическую подвижность и сценическую выразительность, тогда как связь с поэтическим текстом романса формирует образную основу произведения. В этой миниатюре отчетливо проявляется одна из характерных особенностей творческого метода Ольги Хромовой – стремление к театрализации музыкального образа и созданию ярких сценических характеров средствами инструментальной музыки.

В интерпретационном плане особую роль играет осмысление образа героини – кокетливой, независимой и ироничной, что помогает исполнителю точнее передать характер музыкального материала и сохранить целостность художественного образа.

Кроме того, пьеса предполагает определённую театральность исполнительской манеры. Музыкальный текст содержит множество характерных жестов, динамических контрастов и фактурных эффектов, которые требуют от исполнителя сценической выразительности и образной фантазии.

В пьесе «Аномалии души» (2009) сочетается выразительная фактурная драматургия, импульсивная ритмика и элементы импровизационной свободы. Как отмечает сама композитор, «в «Аномалиях» – это не про гармонию, не про вертикаль, это – про горизонталь и ритмику, порывы души... Это, по сути, – импровизация и это созвучно времени» [2].

Музыкальный язык произведения характеризуется активным использованием выразительных средств современной фортепианной техники. В фактуре сочетаются акцентированные аккордовые вертикали, фигурационные движения, регистровые контрасты и элементы свободного

ритмического развёртывания. Эти особенности формируют подвижную и многоплановую звуковую ткань, способствующую раскрытию драматического содержания произведения.

Примечательно, что композитор подчёркивает: «Таким образом, получились 2 пьесы, записанные разной техникой: традиционной и технологически более продвинутой. Главное – чтобы музыка находила эмоциональный отклик у слушателя...» [2]. Само название произведения задаёт философскую направленность, связанную с раскрытием сложных психологических состояний. Музыкальная ткань пьесы строится на контрасте различных типов движения, резких динамических всплесков и смены фактурных состояний, благодаря чему создаётся ощущение внутренней эмоциональной напряжённости и изменчивости.

Форма пьесы представлена как контрастная трёхчастная композиция с вступлением и кодой.

Пьеса открывается энергичным вступлением (Allegro). Уже в первых тактах формируется напряжённый характер звучания. Композитор активно использует регистровые контрасты, благодаря чему музыкальная ткань приобретает динамичность и внутреннюю подвижность.

Музыкальный пример №6. Вступление. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»

Soul's anomalies Olga Khromova
Аномалии души (Kazakhstan)

1 Allegro

3

8^{va} (rubato)

В данном сочинении композитор выводит на поверхность торжество хаоса, как с точки зрения формы, так и звуковысотного материала и тембровой трактовки фортепиано (удивительно «собранной», «сухой»). Артикуляция одинакова на протяжении всего звучания произведения – используется острый, стаккатный, акцентный штрих, legato отсутствует, привлекает внимание прерывистость музыкального движения, что проявляется в большом количестве пауз; быстрый темп allegro, яркая динамика forte (лишь в одном эпизоде возникает mf), множественность подвижных динамических оттенков.

С образно-художественной точки зрения явственно ощущается волевое устремление к внутреннему порядку (что можно заметить и в контексте динамики – в регулярном крещендировании), который не достигается, что

обнаруживается и в области формообразования: присутствуют разделы с относительно регулярным, остинантным ритмическим рисунком (например, с т. 30). Основным ритмическим приемом является несовпадение в партиях левой и правой рук. Отмеченная сбивка придает звучанию энергии и движения, приводящего, в конечном итоге, к единому ритму в партиях обеих рук.

Музыкальный пример №7. Остинатный ритм. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»



Также следует отметить импровизационный характер произведения, подобный движениям человеческой души, что отражено в ремарках композитора: *rubato* сменяет *molto ritmico*, наиболее же явственно это образное качество заметно в соответствующем разделе – *improvis.* Также следует отметить частую смену размера: используются размеры 4/4, 2/4, 3/4, 6/4, 9/8.

Отдельный интерес представляет звуковысотное решение композиции. В отдельных эпизодах складывается определенный звукоряд. Например, в т. 3, т. 21, и др. Цельность звучания достигается благодаря «пронизанности» всей композиции определенными созвучиями. Так, например, созвучия фа – си, фа – ми в дальнейшем возникают в т. 30.

Музыкальный пример №8. Звукоряд. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»



Хроматические пассажи, как правило, опираются на структуру 1.5 или 5.1, т.е. опора осуществляется на ч.4, что проявляется в вертикальных сочетаниях, а также в разложенном виде (т. 29). В т. 30 на некоторое время устанавливается белоклавишная диатоника, благодаря чему возникает ощущение временной разрядки. При этом ритмические структуры, основанные на интонациях тритона, кварты и малой септимы, не совпадающие друг с другом, позволяют сохранить внутреннюю устремленность.

Музыкальный пример №9. Хроматические пассажи. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»



В т. 49 появляется оstinантная квартовая фигура ми – ля – данный интервал обретает еще большее значение. В кульминации (расположенной в окончании произведения) особенную выразительность создает параллельное движение ундецимами. В предпоследнем такте созвучие кварты с добавленным тоном создает определенное напряжение.

Музыкальный пример №10. Оstinантная квартовая фигура. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»



Равномерность, размеренность движения регулярно нарушается. Композитор применяет для этого различные звуковысотные (скачки) и ритмические (например, триоли, пунктирный ритм) средства. Существенную роль играют акценты, яркие *sf*. Хаотичность звучания достигается благодаря, в том числе, мелодическому решению: восходящие и нисходящие линии сменяют скачки и арпеджированная фактура.

Музыкальный пример №11. Триоли. Фортепианная пьеса О. Хромовой «Аномалии души»



Отметим, что заявленная в названии «аномальность» проявляется даже на визуальном уровне: широкие интервалы соседствуют с узкими, то и дело возникают звуковые пятна – своеобразные энергетические всплески. Примечательны паузы на сильных долях тактов, что также способствует впечатлению некоторой неустойчивости, которое, тем не менее, сглаживается при помощи подвижного темпа.

Большое значение имеют острые интервалы: помимо упомянутых тритонов это уменьшенные октавы (в тт. 48, 50) и их обращения – увеличенная

октава (в т. 27, 51). Яркость финала не в последнюю очередь обусловлена использованием приема *accelerando* – постепенного ускорения темпа музыкального произведения. Таким образом на поверхность выходит основной художественный образ, заложенный в сочинении – стремления к недостижимой душевной гармонии.



В заключение важно отметить философский подход композитора к современному музыкальному языку. Как пишет Н.Горячева, «её творения – это всегда эмоциональность, программность, яркость гармонического языка и глубокий замысел. Хромову волнует проблема духовности, и она поднимает её в своих опусах» [3, с. 212].

Таким образом, фортепианные пьесы О. Хромовой представляют собой яркий образец современной композиторской техники, сочетающей в себе преемственность фортепианного исполнительства с новаторскими элементами музыкального языка. Произведения требуют от исполнителя высокого профессионального мастерства и глубокого художественного осмысления, что делает их значительным вкладом в современную фортепианную литературу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нусупова А. Ольга Хромова //Композиторы Казахстана: творческие портреты композиторов Казахстана. В 3-хт. Т.2 / сост.: Н. С. Кетегенова, А. С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашак, 2017. – С.494-505.
- 2.Из беседы с композитором. Интервью провела Д.Жапарова от 08.04.2026
3. Горячева Н. «На пороге света...» // Простор №10, 2024. – С.208-212

«КАНЦОНЕТТА» И «ЮМОРЕСКА» ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО Г.ЖУБАНОВОЙ: ИНТОНАЦИОННО- ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Колдыбаев Д.А., магистрант 1 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»

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

Две пьесы для трубы и фортепиано «Канцонетта» и «Юмореска» были написаны Газизой Жубановой в 1968 году для талантливого казахстанского исполнителя Юрия Клушкина. В своей книге «Мир мой – музыка» композитор пишет: «Я имела счастье творчески соприкоснуться с этим выдающимся музыкантом, написав для него две пьесы: «Канцонетту» и «Юмореску» [1, с. 119]. Композитор восхищалась талантом музыканта – «такую совершенную игру редко приходится слышать. Здесь сочетание всего: редкая музыкальность, тончайшая нюансировка, проникновение в такие глубины музыки и раскрытие таких ее качеств, о которых сам автор мог и не подозревать, не говоря уже о лиризме, поэтичности, возвышенности духа и красоте звучания инструмента в сочетании с неисчерпаемыми виртуозными возможностями... Такое, наверное, доступно только настоящей творческой личности, Художнику, идущему в ногу со временем, чувствующему это время, выражающему это время...» [1, с. 119]. Эти пьесы вошли в концертный репертуар Юрия Клушкина и сегодня продолжают звучать в исполнении казахстанских музыкантов.

«Канцонетта» Газизы Жубановой для трубы и фортепиано, представляет собой образец камерной лирической пьесы, в которой песенная природа тематизма сочетается с элементами драматургии концертной пьесы. Название «Канцонетта» отсылает к традиции малой песенной формы. Согласно обобщённому определению, составленному на основе нескольких энциклопедических источников определении жанра – «канцонетта – это легкая, простая песня или лирическое музыкальное произведение итальянского происхождения, обычно с романтическим или пасторальным содержанием» [2, 3]. В контексте камерной музыки XX века канцонетта сохраняет признаки лирической миниатюры, однако нередко приобретает признаки развернутой драматургии.

В сочинении Газизы Жубановой песенная основа тематизма сочетается с модуляционным развитием, кульминационной зоной и трансформированной репризой. Написана пьеса в простой двухчастной репризной форме. Уже на уровне метроритмической организации (пульсация 6/8) формируется ощущение плавного, волнообразного движения, близкого к вокальной интонационной модели. Тематический материал не содержит прямых фольклорных цитат, однако по типу мелодической пластики обнаруживает связь с песенной традицией – плавные нисходящие линии, терцово-квартовые опоры, волнообразная фразировка.

Первый раздел (Andante) носит экспозиционный характер. Солирующая труба проводит напевную тему кантиленного типа. Мелодия строится на широком дыхании, с внутренними кульминационными точками внутри фраз.

Фортепианная партия выполняет функцию гармонического фундамента, сохраняя прозрачность фактуры.

Музыкальный пример №1. Первый раздел «Канцонетта» Г.Жубановой для трубы и фортепиано

Второй раздел (*Più mosso*) характеризуется активизацией ритмического движения, уплотнением фактуры. Появляются секвенционные обороты, модуляционные отклонения и элементы хроматизации. Динамическое нарастание осуществляется поступательно, без резких контрастов. Кульминация достигается совокупностью факторов: регистровым расширением, усилением фактурной плотности и динамическим *crescendo*.

Музыкальный пример №2. Второй раздел «Канцонетта» Г.Жубановой для трубы и фортепиано

Фортепианная партия носит равноправный с солистом характер. В разделе особенно показателен фактурный прием движения шестнадцатыми длительностями, сначала в басовом регистре, затем в верхнем голосе. Этот регистровый перенос создает эффект внутренней динамической активизации и усиливает драматургическое напряжение.

Репризный раздел не является буквальным повтором: тематический материал трансформируется, поднимается в верхний регистр, приобретая более напряженный характер. Финал имеет признаки концертного завершения, однако сохраняет камерную сдержанность.

Исполнительская трактовка «Канцонетты» предполагает понимание произведения как камерного лирического монолога. Здесь отсутствует внешняя конфликтность; развитие основано на постепенном эмоциональном раскрытии. Кульминация не носит характер экспрессивного взрыва, а представляет собой высшую точку внутреннего напряжения.

Одной из ключевых задач исполнителя является обеспечение целостного легатного звуковедения. Произведение практически полностью строится на принципе связного интонирования, что требует: устойчивого дыхательного контроля, умения исполнять широкие интервальные скачки на легато, равномерности тембра в различных регистрах, гибкой динамической градации.

Образный строй пьесы «Юмореска» Г. Жубановой строится на сочетании игрового, иронического и слегка гротескного начала, что соответствует самой жанровой природе юморески. Однако в данном произведении юмор не носит поверхностного характера, а приобретает черты тонкой психологической характеристики, проявляясь через интонационную подвижность, ритмическую изобретательность и тембровую выразительность.

Написана пьеса в сложной трехчастной форме с контрастным средним разделом (А–В–А¹) с элементами эпизодичности) и динамизированной репризы.

Во Вступлении в партии фортепиано звучит тема, которую мы услышим в партии трубы в первом разделе.

Музыкальный пример №3. Вступление. «Юмореска» Г. Жубановой



Тема имеет танцевально-скерциозный характер, звучит упруго на стаккато, мелодия подвижная. Задаётся основной образ – игровой, подвижный, слегка колкий. Мелодическая линия строится на небольших интервальных скачках, поступенных движениях с акцентами, повторяющихся интонационных оборотах

Особую выразительность придаёт фактура сопровождения: аккордовые вертикали в фортепиано носят ритмически устойчивый характер и выполняют функцию опоры, на фоне которой мелодия приобретает ещё большую подвижность и «характерность». Возникает типичный для юморески эффект.

Музыкальный пример №4. Первый раздел. «Юмореска» Г. Жубановой для трубы и фортепиано



Композитор применяет расширенную хроматику, использует разнообразие гармонических красок (уменьшенное трезвучие, минорная субдоминанта и др.).

Музыкальное развитие идет по нарастанию. Усложняется фактура, появляются более плотные пассажи, усиливается хроматизм. При повторном проведении партия трубы получает вариационное мотивное развитие. Ритм учащается, композитор избегает протяжённых кантиленных линий, напряжение нарастает. Все это приводит к нарастанию экспрессии, к кульминации, ноты соль второй октавы. Образ приобретает черты гротеска. Музыка становится более «нервной», насыщенной, словно игровое начало переходит в ироническое или даже карикатурное.

В средней части, композитор подчеркивает природу трубы как инструмента сигнального. Фрагмент построен на повторяющемся оstinатном движении, создающем ощущение устойчивого ритмического импульса и внутреннего напряжения. Музыкальная ткань организована по принципу моторики с вариативными изменениями и обнаруживает черты кюевого характера: доминирование ритмического начала, опора на повторные формулы, близость к инструментальной манере народного музицирования.

Музыкальный пример №5. Средний раздел. «Юмореска» Г. Жубановой для трубы и фортепиано



При повторном проведении Г. Жубанова применяет «двойной язык» (термин трубачей). Мы наблюдаем частую смену размера, усиление хроматизации.

Музыкальный пример №6. Средний раздел. «Юмореска» Г. Жубановой для трубы и фортепиано



Середина состоит из двух контрастных разделов. Второй раздел мелодизированный, вокальный, наблюдается смена темпа и размера. музыка становится более драматичной и напряжённой.

Музыкальный пример №7. Средний раздел. «Юмореска» Г. Жубановой для трубы и фортепиано



Реприза в пьесе варьированная.

Произведение в образном и техническом плане не простое и требует от исполнителя высокого мастерства.

«Канцонетта» и «Юмореска» для трубы и фортепиано [Газиы Жубановой](#) отражают композиторский почерк автора и являются яркими концертными произведениями, обогащающими репертуар для трубы и фортепиано. Они сочетают выразительную образность, жанровое разнообразие и высокий исполнительский потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мир мой – музыка: статьи, очерки, воспоминания / сост. и ред. Д.А.Мамбетовой. – Алматы: Білім, 2008. – 336 с.
2. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%B0>
3. Большая российская энциклопедия 2004–2017. <https://old.bigenc.ru/music/text/2042602>

«ВЕЛИКИЙ МОГОЛ» ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА
А.БЕСТЫБАЕВА:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ ТУБЫ
Әбілқасымов А.Р., магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств имени
Куляш Байсейітовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
КазНУИ им. К. Байсейітовой Кузбакова Г.Ж.

Казахстанская академическая музыка второй половины XX – начала XXI века представляет собой уникальный феномен, в котором переплетаются

национальные традиции и достижения европейского профессионального композиторского письма. Среди ярких представителей этого направления особое место занимает Адиль Бестыбаев (1959-2024) – композитор, чьё творчество исследователи характеризуют как продолжение линии национальной традиции при одновременном освоении современных стилевых тенденций.

В музыковедческой литературе А. Бестыбаев определяется как «последний из могикан» среди отечественных авторов, сохраняющих органичную связь с национальным мелосом и архаическими пластами казахской культуры [1]. Его оркестровое письмо отличается высоким уровнем инструментального мышления. Партии медных духовых инструментов, в том числе тубы – занимают в его произведениях самостоятельное художественное место, в отличие от фоновой функции, которая описывается в специальной литературе Ю.Усовым [2].

Симфоническая поэма «Великий Могол» (1991) является в этом отношении показательным примером. Это масштабное одночастное произведение для духового оркестра, которое считается одним из ярких примеров современной казахстанской академической музыки, написанной в период обретения суверенитета [3].

В нём туба наделена развёрнутой характерной партией, требующей от исполнителя не только высокого технического мастерства, но и глубокого понимания образно-смысловой концепции произведения. Данная статья посвящена анализу исполнительских особенностей партии тубы в контексте стилевых характеристик творчества Бестыбаева.

Адиль Бестыбаев в контексте казахстанской инструментальной музыки. Творческий облик А. Бестыбаева формировался в условиях культурного диалога между советской академической традицией и специфической художественной идентичностью казахской культуры. Т.В. Харламова в своем исследовании стилевых тенденций в инструментальной музыке Казахстана указывает на то, что современные отечественные композиторы демонстрируют широкий спектр стилевых ориентиров – от неоромантизма до авангарда и полистилистики. Однако Бестыбаев сохраняет принципиальную верность тональному мышлению и ладовым основам казахского фольклора [4].

В частности, Т. В. Харламова отмечает устойчивое обращение композитора к пентатоническим формулам и гетерофонным принципам оркестровой фактуры, восходящим к традиции домбровой музыки. При этом оркестровая ткань его сочинений отличается разветвлённостью тематического материала и разнообразием инструментальных тембров, что свидетельствует об органичном синтезе национального и европейского начал [4].

Г.Ж. Кузбакова в статье «Взрывной Бестыбаев» [5] акцентирует особый темперамент авторского высказывания в его музыке. Сочинения Бестыбаева характеризуются энергетической насыщенностью, резкими динамическими контрастами и ярко выраженной национальной и древнетюркской тематикой,

что в совокупности создаёт образ эпической личности в музыке. Эти черты в полной мере проявляются в «Великом Моголе» – произведении, написанном под впечатлением от образа могущественного исторического правителя и насыщенном разнообразными колористическими и интонационными находками.

«Великий Могол»: образная концепция и роль тубы. Название сочинения отсылает к образу правителя Могольской империи – могущественного государства, история которого олицетворяет синтез культур Востока и Запада [6]. Такой образный замысел предопределяет стилевой синкретизм произведения. В его ткани сопрягаются элементы ориентализма, эпического оркестрового нарратива и современного симфонического языка.

Туба в оркестровке «Великого Могола» выполняет несколько функциональных ролей. Во-первых, она является основой басового оркестрового фундамента, обеспечивая архитектурную устойчивость всего полотна. Во-вторых, в ряде эпизодов туба солирует, становясь носителем образа монументального и непреклонного властелина. В-третьих, в контексте камерных эпизодов инструмент приобретает черты голоса-рассказчика – отстранённого свидетеля исторических событий.

Такая многофункциональность тубы обусловлена в том числе расширенными исполнительскими возможностями инструмента, которые активно осваиваются в современной оркестровой практике. Как указывается в изданиях по истории и технике игры на тубе, диапазон современного исполнительства на этом инструменте значительно расширился по сравнению с его традиционной оркестровой функцией. Современный тубист способен реализовывать как монументальные pedalные плоскости, так и подвижные мелодические линии, как продолжительные legato-фразы, так и острые staccato-пассажи.

Технические и исполнительские особенности партии. Что касается звукоизвлечения и амбушюра, то следует сказать, что партия тубы в «Великом Моголе» предполагает владение разнообразными его типами. Так, в эпических разделах, связанных с образом власти и военной мощи, от исполнителя требуется масштабный, тёмный и насыщенный тон, формируемый за счёт глубокого амбушюра и использования объёмного воздушного потока. Этот тип звуковедения характеризуется в педагогической литературе как «медный» тон тубы – плотный, с выраженной обертоновой насыщенностью [7].

В лирических эпизодах, напротив, туба приобретает мягкий, скруглённый тембр, для достижения которого исполнитель применяет более мягкое давление амбушюра и несколько облегчённую атаку. Подобная тембровая трансформация является одной из важнейших исполнительских задач в этом сочинении.

Динамический профиль. Динамика партии тубы отличается широким диапазоном – от *pianissimo* в pedalных выдержанных нотах до *fortissimo* в кульминационных унисонах с медной группой оркестра. Характерной чертой авторского текста является наличие внезапных динамических сдвигов (*subito*

р после ff и наоборот). Это требует от исполнителя чёткой реакции и умения перестраивать дыхательный и амбушюрный аппарат в течение минимального временного промежутка.

Ритмические особенности и метрические трудности. Ритмика партии тубы в ряде разделов ориентирована на остигатные формулы, восходящие к ударным ритмам традиционной центральноазиатской музыки. Переменный метр и синкопированные фигуры требуют высокой ритмической точности. Отдельную сложность представляют эпизоды, в которых туба ведёт ритмически независимую линию на фоне метрически смещённых партий других инструментов оркестра.

Исполнителю необходимо уверенно держать внутренний пульс и при этом быть чутким к темповым отклонениям дирижёра – особенно в местах *rubato* и *ritenuto*, характерных для кульминационных эпизодов сочинения.

В партии тубы присутствуют отдельные *расширенные приёмы* игры, характерные для современного оркестрового письма. Среди них – широкие легатные скачки через октаву и более, глиссандо в отдельных фрагментах экзотически окрашенных разделов, а также сфорцандо с резкой акцентировкой начального звука. Использование этих приёмов соответствует общей направленности современных композиторов Казахстана на расширение выразительных возможностей академических инструментов в контексте национального образного мира.

Функции тубы в формообразовании и оркестровке. Партитура симфонической поэмы показывает, что туба включена в формирование образа с первых тактов. В зоне *Maestoso–Più mosso* линия баса не сводится к статической педали, а получает интонационно оформленные протяжённые опоры и последующее пульсационное развертывание, что создаёт эффект «говорящего баса» и подчёркивает монументальность образа. В тембровом отношении это требует удержания насыщенного «тёмного» тона при сохранении ясной атаки в подвижных эпизодах [8].

Важной особенностью является темпово-характерная полярность разделов (*Maestoso / Più mosso – Grave – Allegro*). Переходы между ними читаются как смена «массы» и «скорости» движения, и именно низовой пласт (туба в сопряжении с контрабасовой линией и низкой медью) маркирует эти границы формы. В репетиционной практике целесообразно выстраивать работу над партией тубы как над непрерывной драматургической линией, где меняются тип звуковедения (плотный–скруглённый), динамический режим и артикуляция (*legato–marcato*) [8].

Партитура фиксирует развёрнутый динамический профиль тубы: Кульминационные сгущения (*forte/fortissimo*, акцентная артикуляция) соседствуют с резкими переключениями в более сдержанную динамику (включая *subito p*), что требует мгновенной перестройки дыхательного и бамбушюрного аппарата. В исполнительском плане ключевая задача – сохранить строй и качество тона при контрастах, не допуская «размывания» баса в *tutti* [8].

Наконец, в партии присутствуют специфические приёмы современного письма (в том числе глиссандо и широкие скачки), которые выводят тубу из функции басовой опоры и придают ей выразительную, «персонажную» окраску. Эти элементы следует репетировать отдельно как технологические моменты партии. Это аппликатурная логика глиссандо, точная sforzандная атака, экономия дыхания, после чего следует интегрировать их в общий темпо-динамический план дирижёрской интерпретации [8].

Образно-стилевой контекст: восток и запад в тембре тубы. Образная концепция «Великого Могола» предполагает ориентальный колорит, выраженный в ладовой сфере через использование характерных для восточной музыки ладов с альтерированными ступенями. В этом контексте показательным сопоставлением с исследованиями индийского лада бхайрави, – в которых особый интерес представляет аффектная нагрузка низких тембров, традиционно связываемых в индийской теоретической традиции с понятиями устойчивости, земли и власти. Туба, по-своему тембральному регистру занимающая аналогичное положение в европейском оркестре, органично вписывается в эту образную систему.

Кроме того, ориентальный колорит партии тубы поддерживается характерными нисходящими интонационными попевками, перекликающимися с кюевыми ритмическими формулами казахской традиционной музыки. Так, в быстрых разделах поэмы применяется размер 8/8, с внутренним не четным делением 3+3+2. Бестыбаев последовательно проводит принцип интонационной связи с домбровым мелосом даже в оркестровых партиях «неказахских» инструментов, включая медные духовые. Это наблюдение особенно важно для понимания исполнительской задачи тубиста. Инструмент должен не просто «держат фундамент», но и интонационно «говорить» в образном ключе казахской эпической традиции.

Примечательно, что черты, описанные исследователями в контексте влияния рок-музыки и джаза на академическую сферу, – в частности, принцип оstinатной ритмики, яркого динамического нагнетания и тембрального «удара» – также отражаются в оркестровых страницах «Великого Могола». Туба в этих разделах берёт на себя функцию, сопоставимую с функцией бас-гитары в джазово-роковом ансамбле. Она удерживает ритмическую основу и тембрально «заземляет» весь оркестровый звук.

Партия тубы в «Великом Моголе» может рассматриваться как учебный материал для профессионального совершенствования тубистов, обучающихся в высших музыкальных учебных заведениях, существенно дополняя издания учебно-методического характера [9]. Она охватывает широкий круг исполнительских задач, в том числе работу над тоном и тембром в различных динамических условиях, совершенствование дыхательного аппарата при длинных кантиленных фразах. Отметим также и развитие ритмической точности при переменном метре, а также художественное освоение образного мира, связанного с национальной историей и культурой.

Важным аспектом подготовки к исполнению партии тубы является слуховой анализ исторического и культурного контекста произведения. Исполнитель, понимающий образно-смысловую концепцию «Великого Могола», способен наполнить технически безупречную игру живым художественным содержанием. В этом смысле работа над данным сочинением является полноценным воспитательным проектом – формирующим не только профессиональные навыки, но и культурную идентичность музыканта.

В заключение сказанного, отметим, что симфоническая поэма для духового оркестра «Великий Могол» Адиля Бестыбаева представляет собой значимый пример современной оркестровой музыки Казахстана, в которой туба занимает самостоятельное художественное место. Анализ партии этого инструмента позволяет выявить характерные черты исполнительского стиля, сформированного на пересечении национальной традиции и академической европейской школы. Среди ключевых исполнительских задач – работа над тембром в широком динамическом диапазоне, достижение интонационной выразительности в духе казахского мелоса, ритмическая точность при переменном метре и художественное прочтение образно-стилевого замысла.

Партия тубы в этом произведении является свидетельством того, что композиторы Казахстана последовательно расширяют семантические возможности оркестровых инструментов в контексте национальной образности. Дальнейшее изучение оркестрового творчества А.Бестыбаева с позиций инструментоведения и исполнительского музыкознания представляется перспективным направлением научных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валитов Г. Г. Адиль Бестыбаев-«последний из могикан» среди казахских композиторов-продолжателей национальных традиций //Молодой ученый. – 2020. – №. 20. – С. 503-506.
2. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах //М.: Музыка. – 1989. – Т. 207.
3. Кузбакова Г.Ж. Творчество композитора Адиля Бестыбаева в контексте культуры Казахстана 1990-2000 годов. // Вестник Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилева. Серия: Исторические науки. Философия. Религиоведение – С 48-56.
4. Харламова Т. В. Стилевые тенденции академической музыки постсоветского Казахстана (1991–начало 2000–х гг.) //Культура и искусство. – 2019. – №. 2. – С. 65-71.
- 5.Кузбакова Г.Ж. Взрывной Бестыбаев // Новое поколение. № 28 (216), 12 июля 2002. [Электронный ресурс] <https://archive.np.kz/old/2002/28/ludi1.html> – 2003.
6. Кдырнязова, Ж., Кузбакова Г.Ж. Адиль Бестыбаев // Очерки о композиторах Казахстана. / ред. А.С. Нусупова. - Алматы: Алматы-Болашак, 2013. - С. 470-504.

7. Лебедев А.С. Школа игры на тубе в 2 частях. Часть 1. – М., 1984. – 255 с.

8. Бестыбаев, А. *Great Moghul: Symphonic Poem: Partitur (Full score)*. – Wien: Johann Kliment KG, 1994. – 134 p. – KL.1459.

9. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1962.

ҚАЗІРГІ ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ

(Рим опер театрының мысалында)

Хайрулла А., «Вокалдық өнер» мамандығының 2 курс магистранты

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова

атындағы ҚазҰӨУ Кузбакова Г.Ж.

XXI ғасырда опера өнері терең трансформациялық процестерден өтуде. Жаһандану, цифрлық технологиялардың дамуы, көрермен құрамының өзгеруі және сахналық интерпретациядағы жаңа идеялар – осылардың барлығы дәстүрлі опера институттарының қызмет ету үлгілерін қайта қарауға мәжбүр етеді. Бұл процестерді зерттеудің ең тиімді тәсілдерінің бірі – тікелей опера театрларының басшыларымен сұхбат жүргізу арқылы алынған эмпирикалық деректерді талдау.

Осы мақаланың негізіне Рим опера театрының (Teatro dell'Opera di Roma) көркемдік бөлімінің директоры Алессандро ди Глориамен 2026 жылы Римде жүргізілген сұхбат алынды [1]. Рим опера театры – Италиядағы ірі «Teatro di tradizione» (дәстүрлі театрлар) қатарына жатады және елдің мәдени астанасындағы бас опера сахнасы ретінде ерекше мәртебеге ие [2].

Зерттеудің мақсаты – сұхбат деректерін бес негізгі тенденция: жаһандану, фестиваль, медиатизация, Regietheater және опера әншісінің кәсіби бейнесінің эволюциясы тұрғысынан талдау.

Зерттеу әдісі – жартылай құрылымдалған сарапшылық сұхбат (semi-structured expert interview). Бұл әдіс қатысушы-бақылаушы (participant-observer) позициясынан зерттеу жүргізуге мүмкіндік береді, өйткені автор өзі Парма Верди академиясының 2024 жылғы түлегі және италиялық опера ортасының ішкі динамикасымен таныс.

Жаһандану: Халықаралық кастинг саясаты. Сұхбатта жаһандану тенденциясы ең бірінші және ең айқын көрініс тапқан тақырып болды. Ди Глорианың пікірінше, қазіргі италиялық опера театрлары ұлттық шекараларды ескермей, тек кәсіби сапаға негізделген кастинг саясатын жүргізеді. Директор Корея, Қытай, Моңғолия және т.б. көптеген елдерден келген әншілермен тұрақты жұмыс жасайтынын атап өтті [1].

Мысал ретінде Рим театрында қойылып жатқан спектакльдерге моңғол әншісі Амартувшин Энкбат және ресейлік тенор Дмитрий Корчак, болгариялық баритон Владимир Стоянов сияқты әртүрлі елдерден шыққан опера әншілерінің шақырылуын тілге тиек етті.

Кастинг процесінің өзі де жаһанданудың көрінісі: театр үш түрлі тәсілмен әншілерді іріктейді. Біріншіден, тікелей шақыру – танымал жұлдыздарға контракт ұсыну. Екіншіден, нақты рөлге арналған кастинг – белгілі бір партия үшін тыңдалым жүргізу. Үшіншіден, жалпы танысу мақсатындағы – жаңа есімдерді ашу үшін (1-кесте).

П.Утц ұсынған жаһандану теориясы тұрғысынан қарағанда, Рим театрының тәжірибесі опера өнерінің «мәдени алмасу аймағына» (zone of cultural exchange) айналғанын растайды [3]. Мұнда маңызды мәселе – жаһандану тек әншілердің географиялық әртүрлілігін ғана емес, сонымен қатар кәсіби стандарттардың өзгергендігін де білдіреді.

1-кесте. Рим опера театрының кастинг тәсілдері

Кастинг тәсілі	Сипаттамасы	Мысалы
Тікелей шақыру	Танымал жұлдыздарға тыңдалымсыз контракт ұсыну	А.Энкбат, Д.Корчак, В.Стоянов
Рөлге арналған кастинг	Нақты партияға тыңдалым жүргізу	Баритон немесе тенор рөліне іздеу
Жалпы тыңдалым	Жаңа есімдерді ашу мақсатында, нақты спектакльге байланыссыз	Әншілер өздері өтініш беріп, болашақ жобалар үшін есепке алынады

Режиссерлік театр: «Мұражайлық театрдан» заманауи интерпретацияға. Сұхбаттың ең бай тақырыптық қабаты-режиссерлік театр (Regietheater) мәселесі. Ди Глория Рим опера театрының позициясын анық тұжырымдады [1]. Театр «мұражайлық» көзқарасты және жүз жыл бұрынғы қойылымдарды қайталауды қабылдамайды. Оның орнына, классикалық шығармаларға заманауи мағына іздеу, режиссерлік көзқарас арқылы бүгінгі көрермен үшін өзекті интерпретация жасау қажет деп санайды.

Директор маусым бағдарламасын құру кезінде дәстүрлі және заманауи қойылымдарды үйлестіруге ұмтылатынын атап өтті. Бұл саналы стратегия: көрерменге әртүрлі режиссерлік көзқарастарды салыстыру, талқылау мүмкіндігін беру арқылы театр дискуссия кеңістігіне айналады.

Рим театрына шақырылатын режиссерлер тізімі бұл стратегияны растайды. Клаус Гут, Кристоф Лой, Кристоф Варликовски, Дамиано Микелетто – бұлардың барлығы қазіргі еуропалық Regietheater бағытының жетекші өкілдері. Директордың сөзімен айтқанда, олардың әрқайсысының «жеке тілі, жеке стилі» бар, бірақ бәрін біріктіретін нәрсе – либреттоға және музыкаға бүгінгі күн тұрғысынан қарау ұмтылысы.

К.Ризи (C.Risi) ұсынған Regietheater теориясы аясында бұл деректер ерекше құнды, өйткені олар тікелей театр басшылығының бағдарламалық ұстанымын көрсетеді: режиссура – «сәндік қызметі» емес, спектакльдің мағыналық ядросы [4].

Ерекше назар аударарлық жайт – Ди Глорианың италиялық театрлардың типологиясы. Директордың пікірінше, әрбір италиялық опера театрының өзіндік тарихи дәстүрі мен бірегей сипаты бар. Бұл типология қазіргі италия опера театрларының көркемдік стратегиясын түсінуге құнды аналитикалық құрал болып табылады (2-кесте).

2-кесте. Италиялық опера театрларының типологиясы (А. Ди Глория бойынша)

Театр	Ерекше сипаты	Басымдығы
Рим (Teatro dell'Opera)	Режиссерлер театры	Заманауи режиссура, Regietheater
Неаполь (San Carlo)	Жетекші вокалситтер театры	Еуропаның жетекші солисттерін шақыру
Флоренция Maggio Musicale)	Фестивальдік театр	Фестиваль форматы
Милан (La Scala)	Символ-театр	Итальян операсының символы

Опера әншісінің заманауи кәсіби рөлі. Сұхбат материалы опера әншісінің кәсіби бейнесінің қалыптасуы туралы аса маңызды деректер береді [1]. Ең алдымен, италиялық және қазақстандық жүйелердің құрылымдық айырмашылығы анықталды: Италияда опера театрларында тұрақты қызметкерлер қатарына тек оркестр, хор, техникалық қызмет және кейде балет труппасы жатады. Ал опера әншілері әрдайым контракт негізінде, жеке қойылымдарға шақырылады.

Бұл контракттық модель қазақстандық жүйеден түбегейлі ерекшеленеді: Қазақстанда солисттер театрдың штатында тұрақты жұмыс істейді, ай сайын жалақы алады және ай сайын сахнаға шығуға міндетті. Бұл екі модельдің салыстырмалы талдауы опера әншісінің кәсіби құзыретін түсінуге мүмкіндік береді. Айталық Қазақстандық модельде опера театрларында репертуар тұрақтылығы маңызды рөлге ие. Себебі театрдың жылдар бойы жинаған репертуары бар. Және ол әр маусым сайын қайталанып отырады. Тиісінше театр ол репертуарды білетін әншіні сақтауға тырысады. Яғни жүйе тұрақтылыққа жұмыс жасайды.

Жас әншілерді даярлау жүйесі – сұхбаттың тағы бір маңызды тақырыбы. Рим театрындағы Fabbriца академиясы мен Парма Верди академиясының арасындағы айырмашылық директордың өз аузынан тікелей сипатталды: Парма академиясы нақты репертуарға бағытталса (Верди шығармалары), Fabbriца жалпы кәсіби дамуға, техникаға, интерпретацияға және сахналық тәжірибеге баса назар аударады.

Fabbriца студенттерінің кәсіби траекториясы нақты: кіші рөлдерден бастап, концерттерге, промо-іс-шараларға қатысу, кейіннен негізгі постановкалардағы екінші құрамға қосылу. Сұхбат кезінде директор нақты

мысалдар келтірді: Р.Штраустың «Наксостағы Ариадна» спектаклінде үш Fabbrica студенті, Дж.Россини «Танкред» бір студент, Дж.Верди «Травиата» екі студент сахнаға шықты.

П.Бурдьенің мәдени өріс теориясы тұрғысынан қарағанда, Fabbrica академиясы жас әншілерге тәжірибе жинақтау мен кәсіби біліктілікті арттыру механизмі ретінде қызмет етеді [5]. Академия түлектері тікелей ірі сахнадағы тәжірибе арқылы біліктілігін арттырады, бұл олардың болашақ мансабына тікелей әсер етеді.

3-кесте. Опера академияларының салыстырмалы сипаттамасы

Өлшем	«Фаббрика» (Рим)	Академия Верди (Парма)	Astana Opera жастар академиясы (2021-2024)
Бағыт	Жалпы кәсіби даму	Верди репертуары	Штаттық жұмыс
Техника	Вокал, интерпретация, сахна	Стиль, дәстүр, орындау	Вокал, интерпретация, сахна
Сахна тәжірибесі	Кіші рөлдер, концерттер	Фестиваль аясындағы рөлдер	Концерттер, спектакльдер
Мансап жолы	Контракттық жүйеге өту	Халықаралық мансап	Театр штатында қалу

Фестиваль: Репертуарлық театр мен фестиваль аралығындағы позиция. Фестиваль тенденциясы сұхбатта тікелей емес, бірақ жанама түрде көрініс тапты [1]. Ди Глория Рим театрын Флоренциядағы Maggio Musicale Fiorentino-мен салыстыра отырып, Флоренцияның ерекше сипаты фестивальдік екенін атап өтті. Яғни, Рим театры-фестиваль емес, репертуарлық театр, бірақ фестивальдік элементтерді белсенді қолданады.

Фестивальданудың нақты көріністері: Under 30 бағдарламасы – 30 жасқа дейінгі көрерменге арналған арнайы премьералар мен жеңілдетілген билеттер; маусымдық бағдарламалау, дәстүрлі және заманауи қойылымдарды саналы түрде үйлестіру.

Бұл тәжірибе Парма Верди фестивалінің моделімен салыстырғанда маңызды айырмашылық көрсетеді: егер Парма фестивалі жылдық мерзімді іс-шара (seasonal event) болса, Рим театры фестивальдік элементтерді тұрақты маусымдық жұмысқа интеграциялайды.

Медиатизация: Дәстүрлі арналар мен сыни диалог. Медиатизация тақырыбы сұхбатта ең аз қамтылған бөлім болды, алайда алынған деректер өз алдына маңызды [1]. Ди Глория медиа-стратегияның үш негізгі құрамдас бөлігін атап өтті: баспасөз қызметі (ufficio stampa) – БАҚ және сыншылармен байланысты қамтамасыз ету; ішкі басылым – үш айда бір рет шығатын журнал, онда маусым операларына арналған мақалалар мен аналитика жарияланады;

сыни диалог – ұлттық және халықаралық сыншыларды спектакльдерге шақыру.

Ф.Ауслендердің медиатизация теориясы тұрғысынан бұл деректер қызықты сурет береді [6]. Рим театры медиатизацияны негізінен дәстүрлі арналар – баспасөз, сыни рецензиялар, баспа басылымдар арқылы жүзеге асырады. Онлайн-трансляция мәселесі сұхбатта қозғалғанымен, директордың жауабы цифрлық платформаларға емес, баспасөз жұмысына бағытталды.

Бұл Қазақстан театрларымен салыстырғанда қызық контраст құрайды: қазақстандық «Астана Опера» соңғы уақытта әлеуметтік желілерді белсенді қолданса, Рим театры дәстүрлі медиа-арналарға басымдық береді.

Жас көрермендерді тарту. Болашақ аудиторияны қалыптастыру. Сұхбатта жас аудиторияны тарту тақырыбы бірнеше тенденцияның қиылысында қарастырылды [1]. Ди Глорианың сипаттауынша, Рим театры жан-жақты жүйе қалыптастырған. Айталық Under 30 клубы жеңілдетілген бағамен арнайы премьераларды ұсынады. Сондай-ақ балаларға арналған спектакльдер мен отбасылық қойылымдар бар. Ұл мен қыздардан тұратын хор балаларды ән өнеріне баулу, балалар балет мектебі.

Бұл жүйенің маңыздылығы – ол бір мезгілде болашақ көрерменді де, болашақ әртістерді де даярлайды. Директордың сөзімен айтқанда, «театр – жас аудиторияны да, жаңа буын әртістерді де, әншілер мен бишілерді дамытады». Бұл стратегиялық көзқарас Қазақстан контекстінде ерекше назар аударуға тұрарлық, өйткені жас көрерменді тарту – отандық опера театрларының ең өзекті мәселелерінің бірі. Және жастарды музыкалық ағарту ісімен айналысу қазір басты жолға қойылған. Бұл ретте түрлі лекциялар, танымдық концерттер жиі ұйымдастырылады.

Қорытынды: Алессандро Ди Глориамен жүргізілген сұхбат қазіргі опера өнеріндегі бес негізгі тенденцияның Рим опера театрындағы нақты көріністерін анықтауға мүмкіндік берді [1]. Зерттеу нәтижелерін мынадай тұжырымдармен түйіндеуге болады:

Біріншіден, жаһандану – Рим театры толықтай халықаралық кастинг саясатын ұстанады, әншінің ұлттық шығу тегі маңызды емес, тек кәсіби сапа бағаланады [3]. Бұл тәжірибе қазақстандық әншілердің халықаралық сахнаға шығу мүмкіндіктерін растайды.

Екіншіден, Regietheater – Рим театры «режиссерлік театры» ретінде өзін-өзі позициялайды, «мұражайлық» көзқарасты саналы түрде қабылдамайды және заманауи интерпретацияға басымдық береді [4].

Үшіншіден, кәсіби бейне – контракттық жүйе мен Fabbrica академиясы жас әншілердің кәсіби қалыптасуының тиімді моделін ұсынады, ол штаттық жүйеден айтарлықтай ерекшеленеді [5].

Төртіншіден, фестивальдану – Рим театры «жұмсақ фестивалдану» моделін қолданады: фестивальдік элементтерді репертуарлық театрдың жұмысына интеграциялайды.

Бесіншіден, медиатизация – театр дәстүрлі медиа-арналарға (баспасөз, сын, баспа басылымдар) басымдық береді, бұл цифрлық медиатизацияға бағытталған тәсілдермен контраст құрайды [6].

Бұл зерттеудің қолданбалы маңыздылығы Қазақстан опера театрлары үшін бірнеше ұсыныспен тұжырымдалады: халықаралық кастинг тәжірибесін дамыту; жас әншілерді даярлаудың академиялық бағдарламаларын құру; жас көрерменді тарту жүйесін кеңейту.

Сұхбат деректері диссертациялық зерттеудің эмпирикалық базасын толықтырады және Рим мен Астана, Италия мен Қазақстан опера жүйелерінің салыстырмалы талдауына негіз болады.

ӘДЕБИЕТ

1. Хайрулла А. Интервью с директором художественной части Teatro dell'Opera di Roma Алессандро ди Глория. – Рим, 2026.
2. Teatro dell'Opera di Roma. Ресми веб-сайт. – URL: <https://www.operaroma.it>
3. Utz C. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History. – Bielefeld: Transcript, 2021. – P. 112–138.
4. Risi C. Oper in Performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen. – Berlin: Theater der Zeit, 2017. – S. 45–78.
5. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. – New York: Columbia University Press, 1993. – P. 29–73.
6. Auslander P. Liveness: Performance in a Mediatized Culture. – London: Routledge, 2008. – P. 1–55.

**ІІІ БӨЛІМ. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ, КИНО ЖӘНЕ ТЕАТРДЫҢ
ДАМУЫНЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ
РАЗДЕЛ ІІІ. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, КИНО И ТЕАТРА**

ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТЕРІ БҰЙЫМДАРЫНЫҢ МАҢЫЗЫ
*Коптилеу Ж.Т., «Сценография (түрлері бойынша)» мамандығының 1
курс магистранты*

*Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – философия ғылымдарының кандидаты,
Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ профессоры Мухтарова Г.С.*

«Ешкі сойғанның екі малы бар: мүйізі пышағыңа сап, терісі балаңа жарғақ», «тойға барсаң тойып бар, торқа тонын киіп бар», «жанын берсе де, жабағы тонын бермейді», «бөрік – басқа көрік», «тонның ішкі бауындай» деген халық даналығының көрінісі болып қалған қазақ ауыз әдебиетінде кездесетін мақал-мәтелдер тері бұйымдарының ұлттық киімдеріміздің дәстүрлі мәдениетінде бұрыннан аса маңызды орын алатынының айқын белгісі. Оның үстіне кең байтақ қазақ даласының шұғыл континенттік климатта орналасуы, аумақтың көп бөлігінде қыстың суық әрі ұзақ болуы, қатты желдер мен борандар секілді қатал табиғи жағдайлар қазақ халқынан ерекше бейімделуді талап етті. Осы орайда халқымыздың негізгі кәсібі мал шаруашылығы мен аңшылық табиғи теріден бұйымдар жасап, қатал табиғат жағдайларынан қорғануға мүмкіндік берді. Табиғи терінің жылу сақтау қасиеті жоғары, суықты өткізбейді; тығыз құрылымы боранға өте төзімді, желден қорғайды; ылғалға төзімділігі қар мен аязда қолайлы және ұзақ мерзімді қызмет етеді, қимыл-қозғалысы көп көшпелі өмір үшін берік болды және қазақтар үшін тағы бір маңызы табиғи тері табиғи ресурстарды толық пайдалану арқылы ысырапшылдықтан сақтады. Осылайша қазақ материалдық мәдениетінде бірқатар тері бұйымдарының жіктелуі қалыптасты.

Қазақ материалдық мәдениетінде тері бұйымдарының жіктелуі сырт киімдерден, бас киімдерден, аяқ киімдерден және аксессуарлардан құралды (Кесте-1).

Кесте-1. Қазақ дәстүрлі тері бұйымдарының жіктелуі

Бұйым атауы	Түрлері	Сипаттамасы
Сырт киім	Ішік	Ішіктің конструкциялық ерекшелігі оның жылу сақтау қасиетін арттыруға бағытталған. Ол әдетте ұзын, кең пішімді болып келеді, бұл қозғалысқа ыңғайлы және суықтан жақсы қорғайды. Ішкі бөлігі толықтай аң терісімен қапталады, ал сыртқы жағы барқыт, шұға немесе басқа да сапалы матамен тысталуы мүмкін. Сонымен қатар, жағасы, өңірі және жең ұштары көбінесе басқа бағалы терімен көмкеріліп, киімнің эстетикалық көрінісін күшейткен.

	Тон	Тонның пішімі әдетте ұзын және кең болып келеді, бұл денені толық суықтан қорғауға мүмкіндік береді. Ішкі жағы жүнді теріден тұрады, ал сыртқы жағы өңделген былғары беті күйінде қалдырылады немесе кейде матамен тысталады. Жағасы тік немесе қайырма түрде жасалып, жеңдері ұзын болады. Кейбір тондар қосымша аң терісімен көмкеріліп, сәндік және жылулық қасиеті күшейтіледі.
	Жарғақ	Жарғақ тон құлын, тай, лақ, бөкен терісінен түгін сыртына қаратып тіккен қысқы немесе маусымаралық сырт киім түрі. Жарғақ тонның конструкциясы әдетте ұзын және кең пішімді болып келеді, бұл оны күнделікті киюге ыңғайлы әрі қозғалысқа қолайлы етеді. Оның ішкі жағы кейде түкті күйінде қалдырылып, жылу сақтау қасиеті күшейтіледі немесе жеңіл түрінде түксіз де тігіледі. Ол желге төзімді және берік келеді. Кейбір жарғақ тондардың жағасы мен жең ұштары аң терісімен көмкеріліп, қосымша жылулық және сәндік қызмет атқарады.
Бас киім	Тымақ	Қазақ халқының дәстүрлі қысқы бас киімі, аң және мал терісінен тігілген, бас пен құлақты суықтан қорғауға арналған. Тымақ көбінесе түлкі, қасқыр, қарсақ, қой немесе ешкі терісінен дайындалады. Оның негізгі конструкциясы: төбесінен, маңдайынан және екі жақ бүйірінде құлаққа түсірілетін ұзын бөліктерінен тұрады. Бұл бөліктер бас, желкені және мойынды толық жауып, жел мен аяздан қорғайды. Ішкі жағы жүнді теріден тұрып, жылуды сақтаса, сыртқы жағы кейде матамен тысталып, кейде терінің өңделген беті күйінде қалдырылады.
	Бөрік	Бөріктің негізгі конструкциясы жұмсақ матадан тігілген төбеден және оның жиегін айналдыра көмкерілген аң терісінен тұрады. Көмкеру үшін көбінесе түлкі, сусар, құндыз, кәмшат немесе қой терісі қолданылған. Төбесі барқыт, пүліш сияқты сапалы маталардан тігіліп, кейде кестемен, зермен әшекейленген. Мұндай сәндік элементтер бөріктің ұлттық ерекшелігін көрсетеді.
	Тақия	Аң терісімен көмкерілген тақия қазақтың дәстүрлі бас киімдерінің бірі. Жеңіл матадан тігіліп, жиегі аң терісімен көмкерілетін сәндік және тұрмыстық бас киім түрі. Ол көбінесе барқыт, пүліш, жібек, немесе мақта матасынан дайындалып, төменгі жиегі түлкі, сусар, кәмшат немесе басқа да аң терісімен әрленген. Тақияның конструкциясы басқа бас киімдерге қарағанда ықшам және басқа тығыз қонып тұратын пішіммен сипатталады. Оның төбесі дөңгелек немесе сәл сүйір болып келеді, ал аң терісімен көмкерілген жиігі бас киімнің жылу сақтау қасиетін арттырып, қосымша сәндік әсер береді.
	Сәукеле	Сәукеле биік, конус тәрізді пішіндегі қалыңдық бас киімі. Негізгі қатты қаңқаға құралып, сырты барқыт, жібек сияқты қымбат маталармен қапталады. Ол алтын-

		күміс әшекейлермен, маржан тастармен безендіріліп, екі жағынан ұзын салпыншақтар түсіріледі. Егер аң терісі қолданылса, көбінесе түлкі немесе кәмшат терісі пайдаланылып, төменгі бөлігіне көмкеру ретінде тігіледі.
Аяқ киім	Саптама етік	Қазақ халқының дәстүрлі ұзын қонышты былғары етігінің қысқы нұсқасы. Етіктің негізгі материалы иленген сиыр, өгіз немесе жылқы терісі. Қонышы тізеге дейін немесе балтырдан жоғары келіп, аяқ пен балақты желден, қардан және механикалық әсерден қорғайды. Қысқы үлгілерінде ішкі жағы қой, түлкі немесе басқа да аң терісімен астарланып, жылу сақтау қасиеті күшейтіледі. Кейбір нұсқаларында қоныштың жоғарғы жиегі аң терісімен көмкеріліп, қосымша жылулық әрі сәндік элемент ретінде қызмет атқарады. Конструкциясы атқа мінуге ыңғайлы етіп жасалады: табаны қалың былғарыдан салынып, өкшесі аласа немесе орташа биіктікте болады.
	Қайқы етік	Етіктің негізгі материалы сапалы иленген сиыр, өгіз немесе ешкінің терісі. Қайқы етіктің басты ерекшелігі тұмсығының жоғары қарай иіліп келуі. Мұндай пішім ат үстінде жүруге қолайлы болып, үзеңгіге тірелмей, аяқ қозғалысын жеңілдеткен. Қонышы орташа немесе ұзын болып келеді. Қысқы үлгілерінде ішкі жағы қой немесе аң терісімен астарланып, жылу сақтау қасиеті күшейтіледі. Кейбір нұсқаларында қоныштың жоғарғы жиегі түлкі, сусар сияқты аң терісімен көмкеріліп, қосымша жылулық және сәндік әсер береді. Аң терісінің қолданылуы әсіресе мәртебелік мерекелік үлгілерде байқалады.
Аксессуарлар	Қолғап	Аң терісінен тігілген қолғап қолды суықтан қорғауға арналған дәстүрлі қысқы қол киімі. Қолғаптың ішкі жағы жүнді терімен қапталып, жылуды тиімді ұстайды, ал сыртқы беті терінің өңделген былғары жағы күйінде қалдырылады немесе қосымша матамен қапталуы мүмкін. Кейбір үлгілері біртұтас бес саусақты емес, тұтас биялай (саусақтары біріктірілген) түрде тігіліп, бұл жылу сақтауды күшейтеді. Мұндай конструкция аязды аймақтарда кең таралған. Ол көбінесе түлкі, қасқыр, қарсақ немесе қой терісінен дайындалып қатал климат жағдайында жылу сақтау қызметін атқарған.
	Жаға	Сырт киімнің мойын бөлігін көмкеруге арналған, жылу сақтау және сәндік қызмет атқаратын элемент. Жаға жасау үшін түлкі, қасқыр, сусар, кәмшат сияқты аң терілері пайдаланылған. Терінің жүнді бөлігі сыртқа қаратып тігіліп, мойын мен иық тұсын суық желден тиімді қорғайды. Сонымен қатар жұмсақ текстурасы киімнің жалпы композициясына көлемдік және фактуралық контраст береді.
	Өңір	Сырт киімнің (ішік, тон, шапан) алдыңғы ашық бөлігін бойлай көмкерілетін, әрі қорғаныштық, әрі сәндік қызмет атқаратын элемент. Өңір киімнің

		композициялық орталығы болғандықтан, оны көмкеруге көбінесе сапалы әрі көрнекті аң терілері таңдалған. Негізінен түлкі, бұлғын, сусар, кәмшат сияқты бағалы терілер қолданылған. Терінің жүнді бөлігі сыртқа қаратып тігіліп, кеуде тұсын суық желден қорғаумен қатар, киімге көлемдік фактуралық айқындық береді.
--	--	--

Қазақтың дәстүрлі киім мәдениеті тек утилитарлық қажеттіліктерді қамтамасыз ететін жүйе ғана емес, сонымен қатар қоғамның әлеуметтік құрылымын, мәдени кодтарын және символикалық қатынастарын бейнелейтін күрделі семиотикалық кеңістік болып табылады. Осы контексте тері бұйымдары (ішік, тон, тымақ және т.б.) ерекше орын алады, өйткені олар материалдық мәдениет элементі ретінде ғана емес, әлеуметтік стратификацияның, мәртебелік иерархияның және ритуалдық тәжірибелердің көрнекі көрсеткіші қызметін атқарды.

Ең алдымен, тері бұйымдарының қолданылуы олардың материалдық табиғатына байланысты әлеуметтік мәнге ие болды. Қазақ қоғамында киімнің сапасы, қолданылған шикізат түрі және оны өңдеу деңгейі адамның әлеуметтік мәртебесін айқындайтын негізгі факторлардың бірі болды. Әсіресе аң терілерінің түрлері айқын иерархиялық код қызметін атқарды: түлкі, бұлғын, сусар, қаракөл сияқты бағалы аң терілерінен тігілген ішіктер мен бас киімдер жоғары әлеуметтік топ өкілдеріне тән болса, қой, ешкі немесе сиыр терісінен жасалған бұйымдар күнделікті тұрмыстық қажеттіліктерді өтейтін, кең таралған киім түрлері ретінде қолданылды. Осылайша, тері бұйымдары қоғамдағы экономикалық теңсіздікті визуалды түрде көрсетіп қана қоймай, оның қабылдануын қамтамасыз ететін мәдени құралға айналды.

Тері бұйымдарының ішінде ішік ерекше статус индикаторы ретінде ерекшеленеді. Ішіктің «түлкі ішік», «қасқыр ішік», «сеңсен ішік» сияқты түрлері оның тек функционалдық емес, символикалық сипатқа да ие екенін көрсетеді. Бағалы аң терісінен тігілген ішік иесінің байлығы мен беделін айқындайтын маңызды белгі болған. Сол сияқты теріден жасалған тымақ пен бөрік те әлеуметтік мәнге ие болып, әсіресе ер адамның қоғамдық орнын, жас ерекшелігін және беделін білдірген.

Алайда тері бұйымдарының мәні тек әлеуметтік стратификациямен шектелмейді. Олар қазақ қоғамындағы сый-сияпат алмасу жүйесінде де маңызды рөл атқарған. Дәстүрлі мәдениетте сыйлық беру әлеуметтік қатынастарды реттеудің негізгі механизмдерінің бірі, ал тері бұйымдары осы жүйеде ерекше құнды объект ретінде танылған. Мысалы, қыз жасауына тон немесе ішік сияқты теріден жасалған киімдердің енгізілуі қыздың шыққан отбасының әлеуметтік деңгейін көрсететін маңызды элемент болды. Бұл жерде тері бұйымдары тек материалдық қамтамасыз ету құралы емес, отбасының беделі мен абыройының көрінісі ретінде қызмет етті.

Сонымен қатар, этнографиялық деректерде «ішік кигізу» немесе «ішік жабу» дәстүрлері кездеседі. Қадірлі қонаққа, күйеу балаға немесе қоғамда беделі жоғары адамға бағалы аң терісінен тігілген ішік сыйлау ерекше құрмет

пен әлеуметтік мойындаудың белгісі болған. Мұндай сыйлықтардың құндылығы олардың материалдық сапасымен ғана емес, символикалық мазмұнымен де анықталды. Яғни, тері бұйымын сыйға тарту арқылы беруші тарап тек зат емес, әлеуметтік статус пен құрметті беретін болған.

Тері бұйымдарының сакралды және символикалық қырлары да ерекше назар аударуды талап етеді. Қазақ дүниетанымында аң терісі табиғатпен байланыс, күш және қорғаныс ұғымдарымен астасып жатыр. Мысалы, қасқыр немесе түлкі терісі белгілі бір қасиеттердің (батылдық, айлакерлік) символы ретінде қабылданған. Осыған байланысты теріден жасалған киімдер тек денені суықтан қорғау функциясын ғана емес, иесін сыртқы қауіптен сақтайтын, белгілі бір деңгейде «қорғаныштық қабық» қызметін атқарған. Сол себепті де киіз үйде олардың терісін іліп қою да көп кездеседі. Ол шаңырақты тіл-көзден, қара ниеттен, жаман пиғылдан қорғайды деп сенген.

Бас киімдерге, әсіресе тымаққа қатысты дәстүрлер де оның ерекше мәдени статусын айқындайды. Тымақ ер адамның жеке әрі қасиетті заты ретінде қарастырылып, оны жерге тастауға немесе бейберекет қолдануға болмайтын. Дегенмен, ерекше жағдайларда тымақты немесе басқа да тері бұйымдарын сыйға беру жоғары деңгейдегі сенім мен жақындықтың белгісі ретінде қабылданған. Бұл практика тері бұйымдарының тек материалдық емес, әлеуметтік және эмоционалдық құндылыққа ие екенін көрсетеді.

Осылайша, қазақтың дәстүрлі мәдениетінде тері бұйымдары екі деңгейлі қызмет атқарды: бір жағынан, олар утилитарлық функцияны орындап, табиғи-климаттық жағдайларға бейімделудің тиімді құралы болды; екінші жағынан, олар әлеуметтік статус, бедел, құрмет және символикалық капиталды білдіретін маңызды мәдени кодқа айналды. Тері бұйымдары арқылы қоғамдағы иерархия визуалдандырылып, ал сый-сияпат жүйесі арқылы әлеуметтік байланыстар нығайтылып отырды.

Қорытындылай келе, тері бұйымдары қазақ ұлттық киімінің ажырамас бөлігі ретінде тек тұрмыстық қажеттілікті өтейтін элемент емес, сонымен қатар әлеуметтік стратификацияны, мәдени символиканы және ритуалдық тәжірибелерді біріктіретін көпқабатты феномен болып табылады. Олардың құрылымында материал, пішін және мән өзара тоғысып, киімді әлеуметтік «тілге» айналдырады.

ӘДЕБИЕТ

1. Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Қазақстан, 1969. – 248 б.
2. Арғынбаев Х. Қазақ отбасы: (қазақ халқының тұрмыс-салт дәстүрлері). – Алматы: Қайнар, 1996. – 288 б.
3. Маргулан А. Казахское народное прикладное искусство. – Алматы: Өнер, 1986. – 256 б.
4. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. – Алматы: Өнер, 1996. – 192 б.

5. Қазақ халқының ұлттық киімдерінің атауын білеміз бе? // el.kz. – 2024. – Режим доступа: https://el.kz/qazaq-halqynyn-ulttyq-kiimderinin-atauyn-bilemiz-be_133501/
6. Ибадуллаева З.Ө. Қазақтың дәстүрлі киімі: салттар, сенімдер мен тыйымдар // «Қазақстан тарихы» порталы: E-history.kz. – 2026. – Режим доступа: <https://e-history.kz/kz/seo-materials/show/29682>
7. Біз білмейтін салт-дәстүр // Massaget.kz. – Режим доступа: <https://massaget.kz/salt-dastur/bz-blmeytn-salt-dastur-36205/>

ТАРИХИ СӘУЛЕТ ЕСКЕРТКІШТЕРІНІҢ РУХАНИ- ЭСТЕТИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ӨРКЕНИЕТТІК МӘНІ

***Бешен Ж. «Кескіндеме» мамандығының 1 курс магистранты
Құляш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – педагогика ғылымдарының кандидаты, Күләш
Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ профессоры Ижанов Б.И.***

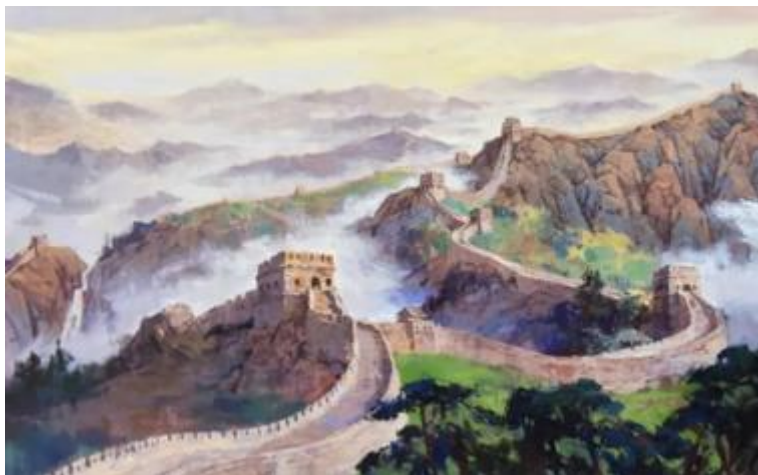
Тарихи сәулет ескерткіштері – адамзат өркениетінің материалдық кеңістікте бейнеленген рухани мұрасы. Олар белгілі бір тарихи кезеңнің мәдениеті мен дүниетанымын, эстетикалық талғамын және техникалық мүмкіндігін көрсетеді. Сәулет өнері кеңістік арқылы көркем ойды жеткізетін ерекше тіл болғандықтан, оның рухани ықпалын талдау мәдениеттану мен өнертану ғылымдарының өзекті бағыты болып табылады [1].

Сәулет өнері – құрылысты жобалау, салу, оған көркемдік бейне беру өнері ерекше өркениеттік мәні бар рухани ескерткіш. Архитектура туындылары адамның күнбе-күнгі тіршілік ортасын қалыптастырады. Олар: әр түрлі қажеттіліктерді атқаруға арналған және адамның эстетикалық талғамына жауап бере алатындай болып салынған тұрғын үйлер, қоғамдық ғимараттар, өнеркәсіптік кешендер. Сәулет өнері – техниканың, ғылымның және өнердің тоғысқан жері [2].

Сәулет өнері ескерткіштері – оны жасаған қоғамның өмірі туралы аса бай ақпарат көзі. Сәулет өнері археологиялық қазба жұмыстарында табылған ескерткіштерде, тіпті тас дәуірі ескерткіштерінің өзінен-ақ ұшырасып, одан кейінгі кезеңдерде барған сайын ұлғая береді. Ол адамның материалдық және рухани мәдениет сапаларын біріктіретін жасампаздық қызметінің ерекше түрі – «пайданың, беріктік пен әсемдіктің» ұштастырылуы болып табылады. Ғасырдан ғасырға мұра болып келген сәулет өнері туындылары архитектуралық ескерткіштер қатарына жатады. Сәулет өнері ежелден келе жатқан бейнелеу өнерінің бір саласы болып табылады [3].

Еуропалық антикалық сәулет те өркениеттік дамуда маңызды рөл атқарды. Греция храмдары мен Рим архитектурасы пропорция мен гармония заңдылықтарын қалыптастырды. Шығыс Азия өркениетінің символы саналатын Қытайдың Ұлы қорғаны – инженерлік ойдың және тарихи табандылықтың айғағы.

Осындай тарихи сәулет ескерткіштерінің бірі Ұлы Қытай қорғаны. Ол – Қытай елінің символы. Ұлы Қытай қорғаны – әлемдегі ең ұзын қабырға, ерекше сәулет ескерткіші және Қытайдың ең танымал жері. Қорған күрделі рельеф пен тік таулар арқылы жүздеген шақырымға созылады. Яғни ол Қытай Халық Республикасының солтүстік аймақтарына, Қытай қорғаны әскери қорғаныс және Ұлы Жібек жолындағы сауда-саттық байланысында қауіпсіздік рөлін атқарды. Бұл қорған тарихи деректерде сол кездегі Хуанхэ алқабын мекен еткен қытай тайпалары біздің көшпелі ата-бабаларымыз ғұндардан қорғану үшін тұрғызғанын айтады.

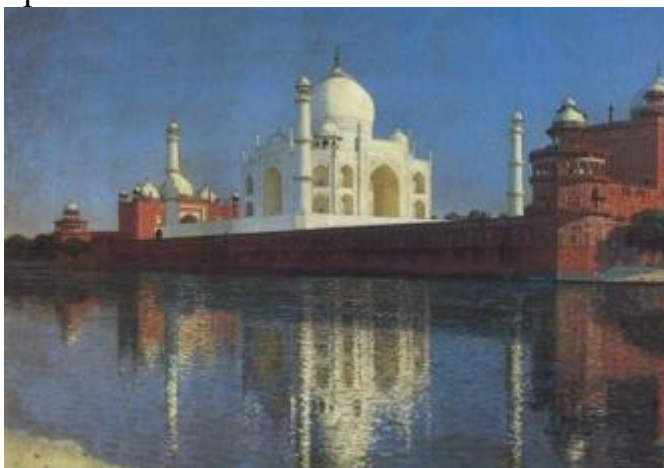


(Қытай суретшісі Сюй Лидің «Ұлы Қытай қорғаны» картинасы)

Қытай суретшісі Сюй Лидің «Ұлы Қытай қорғаны» картинасында жасыл табиғат аясындағы көне қорғанды бейнелейді. Қорған таудың үстімен созылып, көкжиекке дейін жалғасады. Тұман арасынан көрінген таулар қорғанның айбындылығын одан әрі күшейтеді. Суретші батыстың майлы бояу техникасын шығыс эстетикасымен біріктірген. Ол нақты көшірмеден гөрі бейнелік тәсілді қолданады. Қытай өнертанушысы Цзинь Шаньи Сюй Лидің шығармашылығын ерекше құбылыс деп атаған. Суретші батыс техникасын қолдана отырып, қытай рухын, шығыс мәдениетінің әсемдігін көрсетуге ұмтылады [4].

Дәл осындай адамзат қоғамына айырықша көркемдік шешімдерімен кең танылған әлемдік сәулет ескерткіш Үндістанның Тәж Махал кешені. Үндістанның Агра қаласындағы Тәж Махал (1632–1653 ж.ж.) – Моғол императоры Шах Джаханның әйелі Мұмтаз Махалға арналған, ақ мәрмәрдан салынған махаббат символы. Ол парсы, ислам және үнді сәулет өнерін біріктірген, орталық күмбезі 73 метр, төрт мұнарасы бар және симметриялы бақтармен (шарбақ) қоршалған әлемге әйгілі сәулет өнерінің жауһары. Қабырғаларында асыл тастармен (малахит, жақұт, нифрит) және қара ақықпен жазылған Құран сүрелері мен гүлді өрнектер (пиетра дура техникасы) қолданылған. Ақ мәрмәрдің күн сәулесіне қарай реңк өзгертуі (таңғы қызғылт, күндізгі апһақ, айлы түндегі көгілдір) – сәулеттік поэзияның бір көрінісі.

Бүкіл кешен философиялық мәнге ие және көркем өнердің мінсіз туындысы болып саналады. Бұл исламдық стильдегі ғимарат сыртқы келбеті жағынан салтанатты әрі мінсіз.



(Тәж Махал, Верещагин, Ресей, 1875, кенепке майлы бояу)

Әлем жұртына танымалы бұл ғимарат бейнелеу өнерінде де жиі бейнеленетін нысандардың бірі. Сондай ерекше ескерткішті қылқаламмен өрнектеген көркем бейнеге арқау еткен суретшілердің бірі орыс суретшісі Василий Васильевич Верещагин болды. Верещагин 1874 жылдан 1876 жылға дейін Гималай, Үндістан және Тибет арқылы екі жыл бойы саяхаттады. Бұл картина осы саяхатты бейнелейтін шынайы пейзаж. Үндістанға саяхаттары кезінде суретші оны әртүрлі бұрыштардан және әртүрлі жарықтандыру жағдайларында бірнеше рет бейнелеп, классикалық кескіндеме техникасын шебер меңгергенін көрсетті [5].

Қазақстан аумағындағы ортағасырлық сәулет ескерткіштері де ерекше көркемдік және тарихи құндылыққа ие. Соның ішінде Айша бибі кесенесі терракоталық өрнектерімен ерекшеленеді. Оның қабырғалары толықтай сәндік қаптамамен безендіріліп, геометриялық және өсімдік тектес оюлар арқылы нәзік эстетикалық үйлесім жасалған.

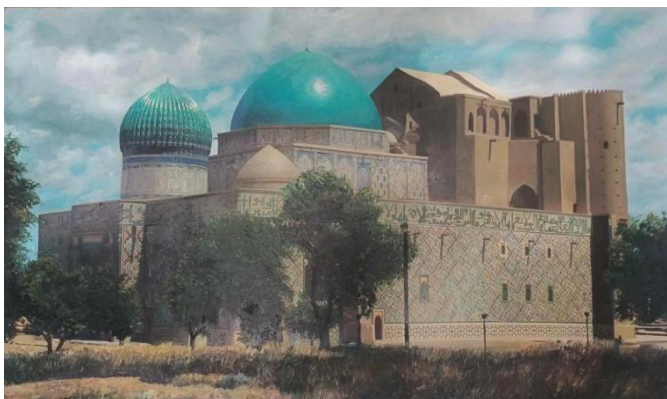
Алаша хан кесенесі мен Жошы хан кесенесі кірпіш қалау техникасының жоғары деңгейін көрсетеді. Бұл ескерткіштерде құрылымдық пішіннің айқындығы, өрнек композициясының ырғақтылығы байқалады. Ортағасырлық кезеңде Иран мен Ирак аймақтарынан келген шеберлердің ықпалы да сезіледі. Күмбездік шешімдер мен порталдық құрылымдар шығыс сәулетінің ортақ стильдік ерекшеліктерін айқындайды.

Сонымен қатар, жерасты монастырлары мен Маңғыстау өңіріндегі жерасты мешіттері ерекше рухани феномен ретінде бағаланады. Табиғи жартаcқа ойылып жасалған бұл нысандар минималистік пішінімен, жарықтың символикалық қолданылуымен және тұйық кеңістігімен адамның ішкі әлеміне үңілуге мүмкіндік береді. Шақпақ ата, Бекет ата жерасты мешіттерінің композициялық құрылымы қарапайым болғанымен, олардың рухани әсер ету күші терең. Бұл жерде адам мен табиғаттың, руханият пен сәулеттің ажырамас бірлігі жүзеге асады [6].

Осы принциптердің жарқын үлгісі – Қожа Ахмет Ясауи кесенесі. Орта Азия сәулет өнерінің аса ірі жауһарларының бірі – Қожа Ахмет Ясауи кесенесі XIV ғасырда Әмір Темір дәуірінде салынған. Қазақстанның тарихи және мәдени мұрасының ең маңызды нысандарының бірі. Бұл кешен порталды-күмбезді құрылымымен ерекшеленеді. Оның монументалды жобасы мен көгілдір күмбезі ислам сәулетінің эстетикалық үйлесімін айқындайды. Кесене құрылымындағы симметрия, кеңістіктің орталықтандырылуы және эпиграфикалық өрнектер сопылық дүниетанымның көрінісі болып табылады. Бұл кесене құрылымдық және композициялық тұрғыдан күрделі шешімге ие. Оның монументалды порталы, биік күмбезі, орталық қазандық залы мен симметриялық жоспары ислам сәулетінің кемел үлгісін көрсетеді. Кесененің ішкі кеңістігі функционалдық жағынан жіктеліп, рухани-ғылыми орталық қызметін атқарған [7]. Жалпы тұрқы симметриялы, жеке бөлшектері – ассиметриялы болып келетін бұл зәулім ғимарат 8 түрлі бөлмелер тобынан тұрады.

Қожа Ахмет Ясауи кесенесі көптеген суретшілердің шығармаларында бейнеленіп, қазақ бейнелеу өнерінде ерекше орын алады. Кесене бейнесі арқылы суретшілер ұлттық тарихты, рухани құндылықтарды және сәулет өнерінің әсемдігін көрсетуге ұмтылады.

Кескіндеме жұмыстарында кесене көбіне композицияның негізгі орталығы ретінде алынады. Суретшілер ғимараттың биік порталы мен күмбезін ерекше айқындап көрсетеді. Бұл композициялық шешім кесененің салтанатты әрі айбынды келбетін ашуға мүмкіндік береді. Кесененің айналасындағы кең алаң, аспан мен табиғат көріністері ғимараттың ауқымдылығын күшейтеді.



«Қожа Ахмет Ясауи кесенесі» Омар Бабажанов.

Суретшілер көбінесе кесененің көгілдір және көк түсті қыш тақталармен безендірілген қабырғаларын айқын түстер арқылы бейнелейді. Күн сәулесімен шағылысқан көгілдір күмбез бен қыш өрнектер ғимараттың көркемдігін арттырады. Аспанның көгілдір түсі мен кесененің көкшіл реңктері бір-бірімен үйлесіп, көркемдік тұтастық жасайды. Кесене бейнесі тек сәулеттік нысан ретінде ғана емес, рухани символ ретінде де қабылданады.

Осы Қожа Ахмет Ясауи кесенесі, Ұлы Қорған және Тәж Махал сәулет ескерткіштерін салыстыра қорта сараласақ, әрқайсысы өз дәуірінде және мәдени ортасында ерекше сәулет туындылары болып саналады.

Осы үш тарихи кешенді салыстыра айтар болсақ Ұлы Қорған ұзындық, күш пен қорғаныс арқылы ерекшеленсе, Тәж Махал симметрия, әсемдік және махаббат символы арқылы көз тартады, Қожа Ахмет Ясауи кесенесі рухани мәні мен исламдық архитектурасымен ерекшеленеді. Барлығы әлемдік мәдени мұра ретінде танылғанымен, олардың әрқайсысы өз халықтарының тарихы мен дәстүрін, сол дәуірдің рухани және мәдени құндылықтарын көрсететін ерекше ескерткіш болып табылады.

Қорытындылай келе, тарихи сәулет ескерткіштері – материалдық және рухани құндылықтардың біртұтас көрінісі. Олар адамзаттың тарихи жадын сақтап қана қоймай, бүгінгі өркениет мәдениетіне эстетикалық және рухани ықпал етеді. Сәулет өнері арқылы адам өткенін таниды, мәдени сабақтастықты сезінеді және болашаққа бағдар алады.

ӘДЕБИЕТ

1. Казбек-Казиев З.А и.др. Архитектурные конструкции. Учебник. Серия: Специальность «Архитектура». – М.: Архитектура-С, 2009. – 45 б.
2. Маклакова Т.Г. Конструкции гражданских зданий. – Москва, 2008.
3. Захаров А.В., Маклакова Т.Г., Ильясов А.С. Архитектура гражданских и промышленных зданий: Гражданское здание. – М., 2003.
4. https://mp.weixin.qq.com/s/cDIBAAeE20Cdq_I2NPasw
5. <https://mp.weixin.qq.com/s/FhbdIYtcTToCkq-YgwWYQg>
6. Массон М.Е. Архитектура Средней Азии. – Ташкент: Фан, 1959. – 78 с.
7. UNESCO World Heritage Centre. Mausoleum of Khoja Ahmed Yasawi. – Paris, 2023.

ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ: РЭИ КАВАКУБО, ЙОДЖИ ЯМАМОТО, ИССЕЙ МИЯКЕ

Глекешева Б. Т. студентка 3 курса специальности

*“Искусствоведение” Казахский Национальный университет им.Күләш
Байсейітовой Республика Казахстан, г. Астана*

*Научный руководитель: ассоциированный профессор кафедры
«Искусствоведение», кандидат искусствоведения Юсупова А. К.*

Вторая половина XX века стала периодом глубоких трансформаций в мировой модной индустрии. Если европейская мода 1960–1970-х годов во многом сохраняла ориентацию на декоративность, телесность и социальную репрезентацию статуса, то к концу 1970-х годов всё более заметным становится кризис традиционного понимания одежды как исключительно эстетического и потребительского объекта [1]. На этом фоне особое значение

приобретает японская эстетика, предложившая принципиально иной способ осмысления формы, пространства и тела.

Японская эстетическая традиция формировалась на протяжении веков и основывалась не на классическом западном идеале, а на философии временности и на таких принципах, как минимализм, асимметрия, деконструкция, концепция пустоты, несовершенства и незавершённости. Ключевыми категориями японской эстетики являются понятия «ма» и «ваби-саби».

«Ма» обозначает значимое пространство между объектами, паузу, пустоту, которая не является отсутствием формы, а напротив, становится активным элементом композиции. В контексте костюма это проявляется как пространство между телом и тканью, где одежда перестаёт повторять анатомический контур и начинает существовать как самостоятельная пространственная структура.

Категория «ваби-саби» связана с признанием красоты несовершенного, временного и изменчивого. В отличие от западной установки на идеальную завершённость, японская традиция утверждает ценность следов времени, естественной фактуры и незавершённости формы. Именно эти философские основания становятся фундаментом для дизайнеров, которые в 1970–1980-е годы радикально изменили мировую моду. Особое, во многом определяющее место в этом процессе занимают фигуры Исsey Мияке, Рэи Кавакубо и Йоджи Ямамото, которые в научной литературе нередко рассматривают как «японскую авангардную триаду» [2].

Несмотря на различие художественных методов, их объединяет стремление выйти за пределы западного представления о костюме, основываясь на японской культурной традиции. Путь каждого из трёх дизайнеров начинается в особом культурном состоянии послевоенной Японии.

Иссей Мияке родился в 1938 году в г. Хиросима. Его биография неразрывно связана с исторической травмой послевоенного периода, что во многом определило его внимание к теме человеческого тела, памяти и трансформации. Первоначально он изучал графический дизайн в Tama Art University, позже это отразилось в его внимании к структуре и композиции формы. В 1970 году он основывает «Miyake Design Studio», став одним из первых японских дизайнеров, вышедших на международную арену. Уже ранние коллекции демонстрировали его интерес к синтезу искусства, технологии и движения ткани [3].

Рэи Кавакубо, родившаяся в 1942 году, пришла в моду не через классическое дизайнерское образование, а через изучение эстетики и истории искусства. Это особенно важно, поскольку её работа изначально строится как концептуальное исследование формы. В 1969 году она основывает бренд «Comme des Garçons», который становится одним из важнейших явлений в истории теории моды. Уже к концу 1970-х годов бренд занимает прочное

положение в Токио и формирует визуальный язык, резко отличающийся от европейской модной системы [4].

Йоджи Ямамото, родился в 1943 году. Первоначально получает юридическое образование, однако затем переходит в Bunka Fashion College. Этот путь также важен для понимания его художественного метода: сочетание аналитического мышления и глубокого знания ремесленной конструкции костюма формирует его уникальный подход к силуэту. В 1977 году он запускает линию «Y's» которая сразу демонстрирует ключевые черты его будущего стиля: свободный силуэт, тёмную палитру и отказ от подчёркивания фигуры.

Выход японских дизайнеров на парижскую сцену в 1970–1980-е годы следует рассматривать не просто как расширение географии модной индустрии, а как глубокий культурный сдвиг в понимании самой природы костюма. Именно Париж, как центр haute couture и европейского модного канона, становится пространством, в котором японская эстетика впервые сталкивается с западной традицией в открытом художественном диалоге.

Первые показы Иссея Мияке в Париже в 1970-е годы можно считать подготовительным этапом этого процесса. В отличие от более позднего радикализма Кавакубо и Ямамото, Мияке вошёл в европейский дизайн через сочетание инновационной конструкции и интереса к технологическим возможностям материала. Его коллекции уже тогда демонстрировали стремление преодолеть классическое представление о костюме как статичном объекте. Особое внимание Мияке уделял движению ткани и её взаимодействию с телом. Для него одежда мыслилась не как зафиксированная форма, а как живая структура, способная меняться в процессе ношения [2]. Эта установка станет фундаментальной для дальнейшего восприятия японской моды на Западе.

Подлинным поворотным моментом в истории fashion-индустрии становится 1981 год, когда на Paris Fashion Week одновременно дебютируют Рэи Кавакубо и Йоджи Ямамото. Этот показ можно рассматривать как одно из ключевых событий в истории моды XX века. На тот момент европейская мода была тесно связана с эстетикой демонстративной телесности, яркости и социального статуса. Доминировали насыщенные цвета, блестящие ткани, жёсткая геометрия плеч и подчёркнутый силуэт. На этом фоне японские дизайнеры предложили практически противоположную модель. Их коллекции строились на чёрной монохромии, асимметрии, свободном силуэте, фрагментарности и намеренной незавершённости формы. Особенно сильное впечатление произвёл именно чёрный цвет. В западной традиции он часто ассоциировался с трауром, строгостью или вечерней одеждой, тогда как у японских дизайнеров он стал полноценным инструментом редукции визуального шума [1]. Через чёрный цвет акцент смещался с декоративности на форму, фактуру и пространство.

Критическая реакция была крайне неоднозначной. Многие западные обозреватели восприняли коллекции как провокацию и даже как отказ от

самой идеи красоты. В прессе появились определения, подчёркивающие «анти-модный» характер этих показов [3]. В это время появляются известные, хотя и проблематичные, формулировки западной прессы вроде «Hiroshima chic» [2].

Но за этим внешним шоком скрывался гораздо более глубокий процесс: пересмотр самого понимания моды. Одежда переставала быть украшением тела и становилась интеллектуальным объектом, пространственной структурой и философским высказыванием. Этот шок стал свидетельством того, насколько радикальным был новый художественный язык. Важно понимать, что речь шла не о стилистическом эффекте, а о смене эпистемологии моды, то есть самого способа её понимания. Если западная система была ориентирована на одежду как инструмент репрезентации тела, то японский авангард предложил рассматривать костюм как пространственную и концептуальную структуру.

Несмотря на то, что в западной критике 1980-х годов японских дизайнеров нередко объединяли в единое направление, их художественные методы существенно различались.

Рэи Кавакубо развивала наиболее радикальную форму деконструктивного мышления. Её костюм часто выглядел как объект, находящийся в процессе формирования. Разрывы, открытые швы, асимметричные срезы, смещённые линии и фрагментарная композиция создавали ощущение разрушения классического силуэта.

Используемая «разрушенность» была глубоко концептуальной. Кавакубо не разрушала форму ради эффекта – она исследовала сам принцип её построения [4]. Её одежда фактически визуализировала процесс конструирования. В этом смысле костюм становился не завершённым предметом, а аналитическим жестом, направленным на пересмотр традиционных эстетических норм [4].

Йоджи Ямамото, напротив, работал с формой через пространство и пластику. Его силуэты не столько разрушали конструкцию, сколько освобождали её от телесного канона. Для Ямамото принципиально важным становится пространство между телом и тканью. Одежда не облегает фигуру, а формирует вокруг неё собственную архитектуру [5]. Этот принцип напрямую соотносится с японской категорией «ма» - значимого промежутка. Именно поэтому его костюм можно трактовать как пространственный объект, существующий в диалоге с движением тела. Многослойность, текучесть линий, вертикальная протяжённость силуэта и внимание к драпировке делают его эстетику более пластичной по сравнению с жёсткой концептуальностью Кавакубо.

Иссей Мияке занимает третью, принципиально иную позицию. Если Кавакубо работает с деконструкцией, Ямамото – с пространством, то Мияке делает центральным объектом исследования материал и технологию.

Для него ткань становится не просто средством воплощения формы, а самостоятельным художественным элементом [3]. Позднее это особенно ярко

проявится в проектах, связанных с плиссировкой и технологическими экспериментами, однако уже ранние показы в Париже демонстрируют интерес к взаимодействию формы, движения и поверхности. Таким образом, несмотря на общую принадлежность к японскому авангарду, каждый из трёх дизайнеров формирует собственную исследовательскую стратегию:

Именно в совокупности их деятельность создаёт тот эстетический поворот, который впоследствии окажет влияние на европейскую моду конца XX века.

Важно отметить, что японские дизайнеры не просто вводят новые визуальные приемы, а меняют саму природу модного объекта. Костюм начинает восприниматься как художественная структура, исследующая отношения тела, пространства, времени и материала.

Именно это становится одним из важнейших факторов влияния японской эстетики на мировую fashion-индустрию. Европейская мода постепенно начинает воспринимать одежду не только как товар или декоративный элемент, но и как форму концептуального искусства.

После первых показов японские дизайнеры перестают восприниматься как локальное культурное явление. Их эстетика начинает влиять на международный модный дискурс, критическую теорию и практику европейских дизайнеров. Уже к середине 1980-х годов первичный шок европейской публики сменился глубокой интеллектуальной рефлексией. Японский авангард перестал быть «экзотическим вторжением» и превратился в мощную институциональную силу, диктующую новые правила игры в самом сердце мировой моды [6]. Париж, традиционно выстраивавший иерархию вокруг роскоши и безупречного кроя, был вынужден признать легитимность интеллектуальной моды, где ценность объекта определялась не стоимостью отделки, а плотностью вложенного в него смысла [1].

Реализация японской эстетики в практике дизайнеров 1970–1990-х годов представляет собой не просто стилистическое явление, а глубокий культурный сдвиг, изменивший способы мышления о форме, теле и самой сущности костюма. Именно через деятельность Кавакубо, Ямамото и Мияке японская художественная традиция была интегрирована в международный модный дискурс и оказала долговременное влияние на развитие современной моды.

Именно здесь закладываются предпосылки для появления деконструктивных практик в европейской моде, которые позднее будут развиты Мартаном Маржела, Хельмут Ланг и бельгийской школой.

Феномен Иссея Мияке, Рэи Кавакубо и Ёдзи Ямамото заключается в том, что они совершили величайшую децентрализацию моды в XX веке [2]. До их появления существовал единственный вектор развития - западный, центрированный на диктате женственного силуэта и декоративности. Японская триада не просто предложила «другую» одежду, она предложила другой тип субъективности.

Их вклад в мировую культуру можно свести к трем фундаментальным достижениям:

- Интеллектуализация костюма. Благодаря им одежда стала предметом философского исследования, формой диалога между внутренним миром человека и внешней средой [2].

- Эмансипация тела. Они освободили человеческую фигуру от жестких корсетных структур и гендерных стереотипов, введя понятия оверсайза и андрогинности за десятилетия до того, как это стало массовым трендом [3].

- Эстетическая переоценка. Категории «ваби-саби» и «ма» перекочевали из японских трактатов на европейские подиумы, научив западного зрителя видеть красоту в пустоте, асимметрии и несовершенстве.

Мода сегодня пропитана минимализмом, концептуализмом и экспериментами с материалами, стоит на фундаменте, заложенном этими тремя мастерами. Японский авангард не просто прошел по парижским подиумам - он навсегда изменил вектор развития европейского стиля, сделав его более глубоким, сложным и осознанным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Edwards C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness. – New Haven; London: Yale University Press, 2011. – 256 p.

2. English B. Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. – Oxford; New York: Berg, 2011. – 224 p.

3. Rocamora A., Smelik A. (eds.). Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists. – London; New York: I.B. Tauris, 2016. – 320 p.

4. Теплюкова Н. Comme des Garçons Rei Kawakubo. - HSE Art and Design school, 2022. - 80 с.

5. Yohji Yamamoto: This Is My Dream [Электронный ресурс]: [documentary] / NHK World TV production. – Japan, 2011. – URL: [https://youtu.be/j_JWuYlOHGM?si=b_du27dAwTQ6AGHu]

6. Yohji Yamamoto: Dressmaker [Электронный ресурс]: [documentary] / Directed by Theo Stanley. – United Kingdom, 2016. – URL: [https://vkvideo.ru/video-47459147_456239324?list=7ebefe6cb35f4f82d4&t=21m5s]

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖАС ДИЗАЙНЕРЛЕР ФЕНОМЕНІ: ЖАҢА ТОЛҚЫННЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУ БАҒЫТТАРЫ

*Талғат Н. Ж., «Сценография» мамандығының 1 курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – т.ғ.к., Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ
өнертану саласындағы бірлескен профессоры Солтанбаева Г.Ш.*

Қазіргі кезеңде Қазақстандағы сән индустриясы қарқынды даму үстінде. Бұл үрдісті ел ішінде тұрақты түрде ұйымдастырылатын ірі сән апталықтары

– «*Kazakhstan Fashion Week*», «*Visa Fashion Week*», «*Eurasian Fashion Week*» – айқын көрсетеді. Аталған платформалар шетелдік және отандық дизайнерлердің маусымдық топтамаларын ұсынуына мүмкіндік беріп қана қоймай, жаңа шығармашылық бағыттарды таныстыруға жағдай жасайды. Сонымен қатар, осы сән апталықтарының аясында өткізілетін «*New Generation Open Way*», «*Next Designer Award*», «*Fashion for Future*» сияқты кәсіби байқаулар жас дизайнерлерді қолдауға, олардың шығармашылық әлеуетін ашуға және үлкен подиумдармен таныстыруға бағытталған [1].

Мақалада Қазақстандағы жас дизайнерлердің концептуалды және эксперименталды сән индустриясындағы қалыптасуы мен дамуы жан-жақты қарастыра отырып, дизайнерлердің шығармашылық, нарықтық перспективаларын талдауын кешенді түрде түсіндіруді және аудитория арасындағы өзара әрекет пен кәсіби білім берудегі құзыреттілік қалыптастыру үдерісі өзара байланысты қарастыруды мақсат етеді.

Жоғарыда айтылған байқауларда ерекшеленіп, кәсіби қауымдастық пен аудитория назарын өзіне аударған жас шығармашылық топтардың бірі – сән сыншылары мен қазақстандық сән қауымдастығында «*Алматылық төртеу*» атауымен танылған дизайнерлер тобы. Оған қазіргі уақытта концептуалды және эксперименталды сән саласында белсенді жұмыс істеп жүрген Расул Социал, Алмас Керімбек, Әсем Сапарғали және Абзал Сейдин кіреді. Бұл топтың әрбір мүшесі жас дизайнерлерге арналған сайыстардың жүлдегері бола отырып, заманауи сәнді ұлттық код, урбанистік мәдениет және креативті эксперименттермен үйлестіретін өзіндік қолтаңбасы арқылы ерекшеленеді.

«*Алматылық төртеу*» құрамына кіретін жас дизайнерлердің барлығы Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында білім алған. Оқу барысында олардың әрқайсысы шығармашылық эксперименттерге ерте араласып, кәсіби бағыттарын қалыптастыра бастаған. Солардың ішінде Алмас Керімбек студенттік кезеңінде-ақ концептуалды ойлау жүйесімен және ерекше материалдық шешімдерімен көзге түсіп, 2020 жылы «*New Generation Open Way*» конкурсының жүлдегері атанды. Бұл IX дизайнерлік байқаудың негізгі тақырыбы «экология» болып белгіленіп, жас модельерлерді экологиялық мәселелерді шығармашылық тұрғыдан интерпретациялауға, сондай-ақ әлеуметтік жауапкершілігі жоғары дизайнерлік ой қалыптастыруға ынталандыруды мақсат етті.

Дизайнер өз жұмысында болашақ Қазақстанды «steampunk» эстетикасы арқылы сипаттап, табиғаттың ластануына төтеп бере алмаған күйін күрделі көркем образға айналдырады. Композицияның орталық кейіпкері – экологиялық апат алдында әлсіреген «Мать Природа» бейнесіндегі қазақ келіні. Дизайнер оны бастапқыда ұлттық дәстүрлерден алынған элементтері бар ішкі көйлекке киіндіріп, үстінен қара, шайырды елестететін сырт киім қабатын жапсыру арқылы табиғаттың тозуы мен үміттің қараюын метафоралық түрде көрсетеді.

Материал таңдауында да ерекше шешім қолданған: ішкі көйлек үшін ол ескі перделерді пайдаланса, сыртқы шапан пішіміндегі күртке үшін жарамсыз

велосипед шиналары мен камераларын қолданады. Осы арқылы дизайнер сәннің эстетикалық құндылығы арқылы әлеуметтік және экологиялық мәселелерді көтеруге болатынын көрсетуді мақсат еткен [2].

Келесі төрттіктің қатысушысы – Расул Социалдың шығармашылық әдісі концептуалды сәннің перформативтік ерекшеліктерімен тығыз байланысты. Оның көрсетілімдерінде мүйіздер, тұяқтар, жануар құлақтары сияқты зооморфтық элементтер қолданылуы, сондай-ақ жүзді толық жабатын, қанды іздермен безендірілген маскалардың пайдаланылуы – дизайнердің визуалды тілінің айрықша белгісі. Бұл шешімдер эстетикалық эффект үшін емес, Қазақстанның Қызыл кітабына енген жануарлар тағдырын трагедиялық тұрғыда интерпретациялау мақсатында қолданылған.

Расулдың сәндік жұмыстарымен қатар кинематографиялық саладағы тәжірибесі де оның көркемдік дүниетанымын тереңдете түседі. Ол Қасым ханның қалыптасуы туралы «*Рассвет Великой степи*» фильмінің бірнеше айлық өндірістік кезеңіне және Ахмет Байтұрсыновқа арналған тарихи фильмнің шығармашылық тобына қатысқан. Осы тәжірибе оның костюм арқылы тарихи драматизмді, символдық мағынаны және мәдени кодтарды жеткізу қабілетін күшейтіп, сән көрсетілімдерінде күрделі нарративтік құрылымдардың пайда болуына ықпал етті [3].

Расул Социалдың трагедиялық-символдық перформанстарынан кейін төрттіктің келесі мүшесі – Әсем Сапарғали. Ол «*Next Designer Award*» конкурсының жеңімпазы және перформативті сән тілін белсенді қолданатын жас модельер. Оның «*Visa Fashion Week*» аясында ұсынылған «Записки слепого» коллекциясы кең қоғамдық резонанс тудырып, сыншылар тарапынан концептуалды тереңдігімен атап өтілді. Сән көрсетілімдері дәстүрлі подиумнан гөрі театрланған перформанс сипатына ие: дизайнер декоративті маскалар, күрделі бас киімдер, көлемді париктер мен мүсіндік формаларды пайдалану арқылы көрерменге идеяны эмоционалды әрі символдық түрде жеткізеді [4]. Әсемнің шығармашылығындағы ұлттық-мәдени бағытқа арналған инновациялық жобаларының бірі – қазақтың дәстүрлі ағаш сандығының формасынан шабыт алып жасалған сөмке-концепт. Бұл аксессуар дәстүр мен заманауи визуалды шешімдердің синтезін көрсетіп, мәдени кодтарды жаңа материалдық формада қайта түсіндірудің үлгісіне айналады.

Төрттіктің соңғы қатысушысы Абзал Сейдин де жеке авторлық брендтің және *Kisva* брендінің креативті дизайнері. Оның алғашқы кәсіби жолы театрда басталып, «*APTuШОК*» және «*Stages*» театрлары үшін сахналық костюмдер дайындау тәжірибесі оған киімнің драматургиясын, образ арқылы эмоция мен мағынаны жеткізу тәсілдерін терең меңгеруге мүмкіндік берді. Төрттіктің бірлесіп жасаған «*QYSTAU*» перформансындағы дизайнердің коллекциясы суретші Нұрбол Нұрахметтің «Кенесары хан» картинасы негізінде жасалып, рухани ізденіс, идентичтік дағдарыс, хаос пен үміт тақырыптарын жаңа сәндік тілде интерпретациялады. Дизайнер қазіргі сәнді әлеуметтік және тарихи рефлексия алаңы ретінде түсінеді; сондықтан оның коллекциялары визуалды ғана емес, концептуалдық деңгейде де күрделі [4].

«Алматылық төртеу» дизайнерлерінің шығармашылық тәсілдерін салыстыра қарастырғанда, олардың барлығын байланыстыратын маңызды ерекшелік – сән көрсетілімдерін дәстүрлі «runway» форматында емес, театрлық перформанс үлгісінде ұсынуы. Бұл бағыт әлемдік жоғары сән индустриясында қалыптасқан *Жан Поль Готье*нің, *Джон Гальяно*ның, *Александр Маккуин*нің перформативті сән дәстүрлеріне жақын келеді. Төрттік үшін киім тек демонстрацияланатын объект емес, кеңейтілген көркемдік кеңістікте өмір сүретін, сюжет пен эмоцияны жеткізетін күрделі визуалды құрылым болып табылады.

Олардың перформативті тәсілге деген қызығушылығы 2025 жылы Алматыда ашылған «*Almaty Museum of Arts*» аясында іске асқан жобаларында айқын көрінді. Бұл музейдің заманауи бағытталған бағдарламасы жас дизайнерлерге эксперименттік көрсетілімдер жасауға мүмкіндік беріп, дәстүрлі подиумнан бөлек көркемдік тәжірибе алаңын ұсынды. Төрттік музейдің перформанстық жобалары үшін арнайы костюмдер дайындап, сәнді музейлік-көркем форматпен ықпалдастыруда жаңа әдістерді қолданды. Осылайша, олардың жұмыстарында киім–инсталляция, перформанс пен мүсіндік форма арасындағы шекара жойылып, сән көркем өнердің дербес медиасына айналады.

Қазақстандағы концептуалды сәнді дамытуда «*Albasty*» және «*Kisva*» брендтері маңызды рөл атқарады.

«*Albasty*» бренді, 2023 жылы сахналық костюм шебері Алина Айтжанова негізін қалаған, қазақ мифологиясындағы қосқабатты мәндерді авангардты, қолдануға жарамды өнерге айналдырады. Брендтің философиясында форма мен визуалды эксперимент басты рөл атқарады. Әр коллекция ұлттық мәдени кодты қазіргі заманғы контексте қайта интерпретациялайды. Киімдері унисекс форматында ұсынылып, әлеуметтік дәстүр мен жеке өзіндік тұлғаны зерттеу үшін платформа ұсынады. Брендтің негізгі миссиясы – авангардтық формаларды енгізу арқылы индустрияны дамыту және сән арқылы мәдени және әлеуметтік диалог қалыптастыру [5].

Ал, «*Kisva*» бренді дәстүрлі исламдық киім элементтерін заманауи кутюр тәсілімен біріктіріп, ұлттық және діни мәдени кодтарды сән тіліне енгізеді. Дизайнер – Қағбаның дәстүрлі қара матадағы кисвасын негізге ала отырып, қолөнер шеберлігін, жоғары сапалы табиғи маталарды (жібек, жүн, органикалық мақта) және дәстүрлі әдістерді қолданады. Бренд халықаралық деңгейде, оның ішінде Дубай мен Сауд Арабиясында танылды. Бренд сондай-ақ ортаазиялық дизайнерлерді қолдауға бағытталған «*Kiswah Fashion Show*» жобасын ұйымдастырып, «кербез» сәннің әлеуетін көрсетуге ұмтылады [6].

Осы брендтердің тәжірибесі Қазақстандағы концептуалды сәннің әртүрлілігін, эксперименталды тәсілдерін және ұлттық мәдени элементтерді заманауи тілде көрсету мүмкіндіктерін көрсетеді. Бұл үрдіс халықаралық тәжірибені интеграциялай отырып, жас дизайнерлерге шабыт беріп, Қазақстан сән индустриясын жаңа шығармашылық деңгейге көтеруге ықпал етеді.

Дизайнер ретінде, Талғат Нұрсәуле өз тәжірибесін зерттеу нәтижелерімен байланыстыра отырып, жас дизайнерлердің шығармашылық процесінің күрделілігін атап өтеді. Дизайнерлік қызмет тек эстетикалық шешімдер қабылдаудан ғана тұрып қалмай, сонымен қатар әлеуметтік, мәдени және философиялық мәселелерді интерпретациялауды, материалдық эксперименттерді және нарықтық контексті ескеруді талап етеді. 2024 жылы «Kazakhstan Fashion Week» аясында автор әлеуметтік зорлық-зомбылық тақырыпқа қарсы коллекциясын ұсынды [7].

Ал конкурстық жобада трансформациялық киімдер жасалып, экология тақырыбына ерекше мән берілді: ескі ұлттық орнаменттер қолданылған кілемшелерден жасалған жилет және металл элементтері арқылы ұлттық дәстүр мен заманауи дизайн синтезі жүзеге асырылды. Сонымен қатар, жас дизайнер ретінде аудиториямен кері байланыстың, кәсіби конкурстар мен көрмелердің шығармашылық дамуға әсерін атап өту маңызды.

Бұл тәжірибе Қазақстандағы жас дизайнерлердің шығармашылық потенциалын зерттеуге және олардың концептуалды сән саласындағы рөлін ғылыми тұрғыдан түсіндіруге мүмкіндік береді.

Зерттеу шеңберінде қазақстандық тұтынушылардың сән нарығына деген көзқарасын анықтау қажеттілігі туындады. Сол себепті 52 адамның қатысуымен Instagram платформасында онлайн-сауалнама жүргізілді, ол жас дизайнерлердің концептуалды туындыларына аудиторияның қызығушылығы мен қабылдауын бағалауға мүмкіндік берді.

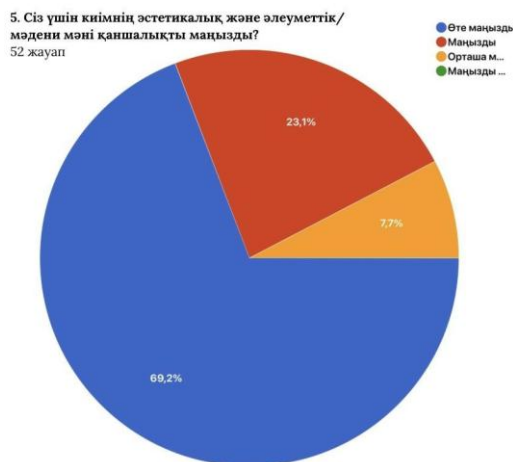
Нәтижесінде, сауалнама қатысушыларының 84,6%-ы әйел қауымы болып, олардың жас шамалары 16–35 жас аралығын құрады және ең қызығы респонденттердің 61,5%-ы маусымдық сән көрсетілімдеріне үлкен қызығушылықтары бар екенін атап өтсе, 30,8% қатысушы жыл сайынғы маусымдық сән көрсетілімдеріне қонақ болып баратындары анықталды, ал тек 7,7%-ы ғана олар үшін бұның қызықты емес екенін алға тартты.

Сауалнаманың анықталған мәліметтеріне сәйкес, Қазақстандағы жас сән дизайнерлерін тану деңгейі әртүрлі. Респонденттердің көпшілігі әсіресе Алматылық төрттік дизайнерлері – Алмас Керімбек, Расул Социал, Әсем Сапарғали және Абзал Сейдинді атап көрсетті. Сонымен қатар, қатысушылар «Albasty» брендіне қызығушылық танытып, өз гардеробтарында осы брендтің өнімдері бар екенін жеткізді. 28–35 жас аралығындағы респонденттер арасында қазақи нақыштағы киім үлгілерін таңдау басымдыққа ие болып, олар көбінесе «Kisva» және «Kivaz», «Tamen», «Darideya», «Ozge» брендтерін пайдаланатыны анықталды.

Киімнің «эстетикалық және әлеуметтік/мәдени мәнінің маңыздылығы» туралы қойылған сұраққа қатысушылардың жауаптары олардың бұл аспектілерге жоғары мән беретінін көрсетті.

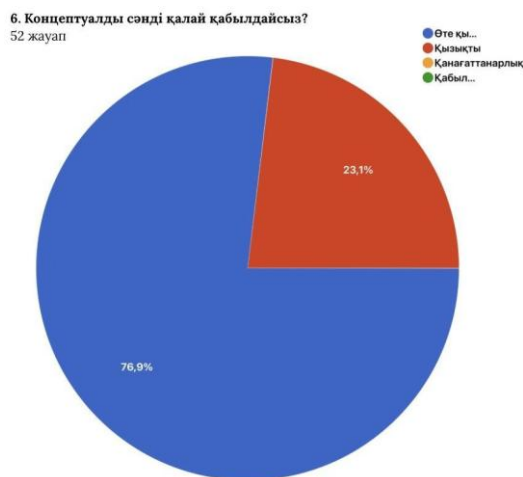
Сауалнама деректері бойынша, респонденттердің 69,2%-ы киімнің эстетикалық және мәдени маңызын өте маңызды деп бағалаған. Ал 23,1%-ы бұл көрсеткішті маңызды деп есептеген. Тек 7,7% қатысушы ғана аталған факторларды орташа деңгейде маңызды деп көрсеткен. Бұл деректер киімнің

тек утилитарлық емес, сонымен бірге әлеуметтік және мәдени құндылыққа ие екендігін респонденттердің басым бөлігінің мойындайтынын айғақтайды (1 сур.).



1 сурет. № 5 сұрақ диаграммасы

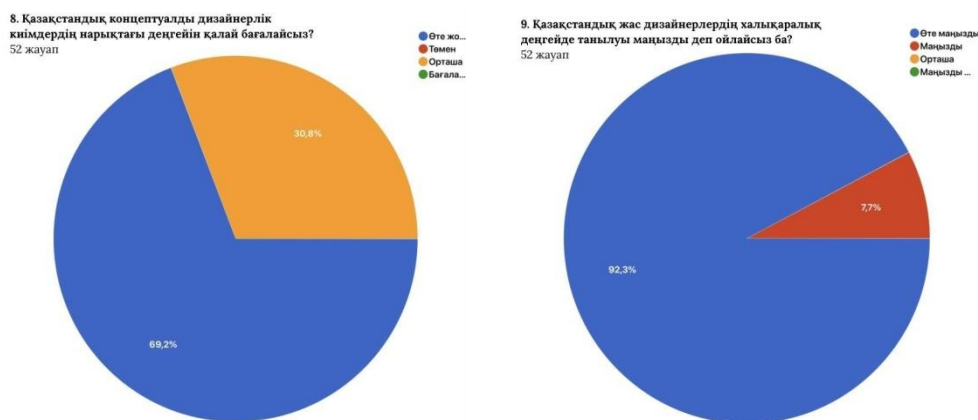
Концептуалды сәнді қабылдау туралы сұраққа берілген жауаптар респонденттердің бұл бағытқа деген оң көзқарасын айқын көрсетті. Сауалнама деректеріне сәйкес, қатысушылардың 76,9%-ы концептуалды сәнді өте қызықты деп бағалаған, ал 23,1%-ы оны қызықты деп көрсеткен. Ешбір респондент бұл сән түрін қабылдануы қиын деп белгілемеген. Бұл көрсеткіштер концептуалды сәннің зерттелген аудитория арасында оң қабылданатынын және оның шығармашылық, мағыналық ерекшеліктері респонденттерге тартымды екенін дәлелдейді (2 сур.).



2 сурет. № 6 сұрақ диаграммасы

Жас дизайнерлердің шығармашылық эксперименттері мен инновациялық шешімдерінің сатып алу ниетіне әсері бойынша алынған жауаптар респонденттердің отандық өнімдерге деген қызығушылығы бар екенін көрсетті. Қатысушылардың басым бөлігі жас дизайнерлердің жаңашыл тәсілдері мен шығармашылық ізденістері сатып алу ниетіне оң ықпал ететінін атап өтті. Алайда, бұл қызығушылыққа қарамастан, респонденттердің едәуір

бөлігі отандық дизайнерлердің өнімдерін сатып алуды қаржылық тұрғыдан қиындық тудыратын фактор ретінде бағалаған. Яғни, тұтынушылар Қазақстандық брендтерді қолдауға ұмтылғанымен, баға саясаты сатып алу шешіміне кедергі келтіретіні анықталды.



3, 4 суреттер. № 8 және № 9 сұрақтарының диаграммасы

Қазақстандық концептуалды дизайнерлік киімдердің нарықтағы деңгейін бағалау жөніндегі сұраққа алынған жауаптар респонденттердің бұл салаға жоғары баға беретінін көрсетті. Сауалнама деректеріне сәйкес, қатысушылардың 69,2%-ы отандық концептуалды дизайнерлік киімдердің деңгейін өте жоғары деп бағалаған, ал 30,8%-ы бұл көрсеткішті орташа деңгейде деп көрсеткен. Бұл дерек Қазақстандағы концептуалды сән индустриясының дамуы мен оның тұтынушылар тарапынан маңызды қабылданатынын дәлелдейді. Қазақстандық жас дизайнерлердің халықаралық деңгейде танылуының маңыздылығы туралы сұрақ нәтижелері де респонденттердің бұл мәселеге жоғары мән беретінін көрсетті. Қатысушылардың 92,3%-ы жас дизайнерлердің халықаралық аренада танылуын өте маңызды деп бағаласа, 7,7%-ы оны маңызды деп атап өткен. Ешбір респондент бұл көрсеткішті төмен немесе маңызсыз деп көрсетпеген. Бұл мәліметтер жастар аудиториясының Қазақстандық дизайнерлердің жаһандық деңгейде ілгерілеуін стратегиялық маңызды бағыт ретінде қабылдайтынын айғақтайды (3,4 суреттер).

Сауалнама нәтижелері қазақстандық жас дизайнерлердің отандық сән индустриясына ықпалының айтарлықтай артқанын көрсетті. Респонденттердің басым бөлігі соңғы бес жыл ішінде Қазақстандағы сән саласында елеулі өзгерістер орын алғанын атап өтті. Сонымен қатар қатысушылар жас қазақстандық дизайнерлердің жұмыстары халықаралық деңгейде бәсекеге қабілетті екенін, тіпті әлемдік подиумдарда көрсетілетін өнімдермен тең дәрежеде екенін ерекше атап өтті. Зерттеу көрсеткендей, жас қазақстандық дизайнерлердің шығармашылығы бүгінгі таңда сән индустриясында ерекше өзектілікке ие болып отыр. Қазақстандық сән индустриясын болашақта дамыту үшін жас дизайнерлердің шығармашылық әлеуетін жүйелі қолдауға бағытталған стратегиялар қажет. Біріншіден,

отандық брендтердің халықаралық платформаларға шығуын ынталандыру олардың бәсекеге қабілеттілігін арттырып, қазақстандық сәннің жаһандық кеңістікте танылуына мүмкіндік береді. Екіншіден, ұлттық мәдени кодты заманауи визуалды тәсілдермен үйлестіретін маркетингтік модельдер қалыптастыру шетелдік тұтынушы тарапынан сұранысты күшейтеді. Үшіншіден, жас дизайнерлердің басым бөлігі – колледждер мен жоғары оқу орындарының студенттері немесе жаңа бітірген жас мамандар болғандықтан, олардың шығармашылық мүмкіндіктерін дамыту білім беру бағдарламаларын жаңғыртумен тікелей байланысты. Осы тұрғыда оқу үдерісіне «Сән индустриясында тұтынушылық талдау», «Дизайн-маркетинг негіздері» немесе «Креативті индустрияларда бренд қалыптастыру» секілді практикалық пәндерді енгізу өзекті. Мұндай пәндер студенттерге тек эстетикалық ойлауды емес, сонымен қатар нарықты түсіну, тұтынушы қажеттілігін талдау, бренд жасаудың заманауи әдістерін қолдану сияқты кәсіби құзыреттерді қалыптастыруға мүмкіндік береді. Бұл қадам жас дизайнерлердің шығармашылық өнімдерінің тұтынушы тарапынан тиімді қабылдануына, ал олардың кәсіби дамуына білім беру жүйесінің нақты үлес қосуына жағдай жасайды. Қорыта айтқанда, сән индустриясы – тек киім емес, елдің брендті мен мәдени қуаты екенін ескеретін жағдайда, бұл бағыттағы әрбір қадам стратегиялық мәнге ие болады. Жас дизайнерлердің шығармашылық өнімдерінің бәсекеге қабілеттілігі тек жеке талантқа ғана емес, сонымен бірге білім беру жүйесінің инновациялық бағытты ұстануына тәуелді екені анықталды. Бүгінгі сән индустриясының тез өзгертін талаптары студенттерді тек техникалық дағдыларға емес, тұтынушылық трендтерді талдауға, маркетингтік ойлау қалыптастыруға және креативті шешімдерді экономикалық тұрғыдан негіздей білуге үйретуді қажет етеді. Сондықтан жас дизайнерлерді даярлау моделін жаңғырту – олардың еңбектерін ішкі және сыртқы нарықта жоғары деңгейде қабылдатудың негізгі шарты. Осы бағыттағы өзгерістер қазақстандық сән индустриясының болашақта тұрақты дамуына, ал жас дизайнерлердің кәсіби әлеуетінің толық ашылуына мүмкіндік береді. Мағжан Жұмабаевтың «Мен жастарға сенемін» деген сөзі қазіргі жас дизайнерлердің Қазақ сән индустриясын дамытудағы қағидалық рөлін дәл сипаттайды.

ӘДЕБИЕТ

1. Мұсаханова Ж.М. Қазақстан сән индустриясындағы маркетинг // ҚазҰУ хабаршысы. Экономика сериясы. Мәдениет сериясы. №2 (114). – Алматы, 2016. – 324 б.
2. Туткушев Д. Алмас Керимбеков: Битва на арене моды / Kazakhstan Fashion Week – 2020. [Электрондық ресурс]: Электрондық мерзімді басылым: «Kazakhstan Fashion Week (KFW)» URL: <https://kfw.kz/post/almas-kerimbekov-bitva-na-arene-mody>
3. Заикин В., Зенг Ю. Брюки превращаются в акцию протеста, 2024.

[Электрондық ресурс]: Электрондық мерзімді басылым «Время (TIME)»
URL: <https://time.kz/articles/grim/2024/01/12/bryuki-prevrashhayutsya-v-aktsiyu-protesta>

4. Фэшн-перформанс «Qystau» четырёх казахстанских дизайнеров состоится в Алматы, 2024. [Электрондық ресурс]: Электрондық мерзімді басылым «98 MAG». URL: <https://www.98mag.kz/stil/feshn-performans-qystau-chetyryoh-kazahstanskiy-dizajnerov-sostoitsya-v-almaty/>

5. Сайт-визитка для казахстанского бренда одежды ALBASTY, 2023.
[Электрондық ресурс] URL: <http://shakiranazh.kz/webdesign/albasty>

6. Милославская К. Скрытая красота, 2023. [Электрондық ресурс]:
Электрондық мерзімді басылым «Harpers Bazaar» URL:
<https://harpersbazaar.kz/skrytaja-krasota>

7. Аладьина Т. Синяки и кровоподтеки. Кто жестоко избил моделей в Алматы, 2024. [Электрондық ресурс]: Электрондық мерзімді басылым «In Almaty» Қол жеткізу режимі: <https://www.inalmaty.kz/news/3766916/sinaki-i-krovopodteki-kto-zestoko-izbil-modelej-v-almaty>

УЛИЧНЫЕ ТАНЦЫ В ПРАКТИКЕ МОЛОДЕЖИ АДЫГЕИ [1]

Манвелян София,

студентка 3-го курса Института искусств АГУ.

Республика Адыгея, г. Майкоп.

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

Введение. Понятие «уличные танцы» объединяет в себя брейк-данс, хип-хоп, паппинг и др., т.е. танцы, возникшие во второй половине XX века. На Северный Кавказ эти танцы «дошли» в самом конце XX века, но и в настоящем они не имеют столь широкого распространения среди молодежи в сравнении, например, с национальными танцами. В контексте нашего исследования мы будем употреблять понятия «современные танцы» и «уличные танцы» как синонимы, хотя строго говоря, данные понятия имеют разные значения. Понятие «современные танцы» может использоваться в широком значении в отношении абсолютно всех танцев, исполняемых в настоящее время. Однако чаще под «современными танцами» понимают контемпорари или джаз-фанк.

Основная дискуссия. Для изучения практики распространения уличных танцев в Адыгее мы воспользовались методом анкетирования, опросив в бумажном варианте почти 150 молодых людей в возрасте от 15 до 25 лет. Еще чуть более 80-и человек такого же возраста ответили на вопросы анкеты в формате гугл-форм. Такой объем ответов позволяет рассмотреть содержательные и структурные особенности картины мира не только каждой отдельной личности, но и представить общую картину мира молодежи Адыгеи. Правда, надо сделать одну оговорку. Дело в том, что мы анкетировали

в основном студентов, поэтому речь может идти не только о молодежи Адыгеи, но и молодежи региона, так как в вузах Адыгеи учатся представители Краснодарского края и других субъектов Юга России. Вторая оговорка связана с тем, что респонденты указывали свой возраст и национальную принадлежность, поэтому в ответах мы различали данные, полученные от молодых людей 15-19 лет и остальной молодежи и от представителей разных этногрупп. Важным для нашего исследования являлся и сравнительно-типологический метод, без которого трудно было бы представить статус уличных танцев на фоне большого увлечения молодежью адыгскими народными танцами.

Как известно, танец занимает важную часть жизни молодежи во всем мире. Среди народов Северного Кавказа национальный танец всегда находился в прерогативе. Мы знаем, что еще в начале нулевых годов в Адыгее не было возможности изучать современные танцы – не было таких секций или студий. С научной точки зрения существовал и сохраняется дефицит эмпирических данных об отношении молодежи к современным танцевальным практикам. Именно для определенной ликвидации существующих лакун предпринято наше исследование.

В основе методологии нашей работы лежат положения Эрика Эриксона [2] и Л.С. Выгодского [3]. Первый доказал, что именно в юношеском возрасте закладываются основы мировоззрения, и картина мира становится осознанной. Л.С. Выгодский выявил социально-историческую обусловленность психики человека в онтогенезе. Т.е., 15-25 лет – это тот возраст, когда формируется осознанное отношение к миру и самому себе, а к 25-и годам эти представления получают устойчивую и закрепленную форму.

Танцевальные практики играют важную роль в картине мира молодёжи как инструмент развития физической и творческой активности, социализации и самореализации. Танцевальная культура отражает ценности молодёжи: высокую важность досуга, стремление к общению со сверстниками и самостоятельность. Среди молодежи тяга к танцам обусловлена энергией молодости, желанием коммуницировать со сверстниками и – довольно часто – рентными установками, т.е., установками на получение определенной выгоды. Часто это не материальная, а именно моральная выгода, к которой мы относим желание выступать на сцене, получать аплодисменты, выступать в разных городах региона и страны, т.е. путешествовать, узнавать новые города, знакомиться со сверстниками из других регионов. То, что не могут обеспечить родители, реализуется через собственную творческую деятельность.

Анкетирование показало, что респонденты адыгской национальности (в основном юноши) не знают названия современных танцев, не понимают их различия и классификацию. С их точки зрения эти танцы воспринимаются как нечто чужеродное, не привлекающее внимание. Определенная «глухота» к новым танцевальным течениям связана с «этнической нагруженностью», эстетикой национальных танцев, сильно контрастирующей с современной пластикой. На вопрос «Испытываете ли вы негативное отношение к

современным танцам?» 18 человек из числа опрошенных ответили утвердительно. Среди них – два адыга 15-и лет и 16 девушек, 9 из которых – также адыгейки. Косвенно отношение к современным танцевальным направлениям проявилось в знании / незнании их названий. Юноши практически не называли ни одного танца, у девушек результаты распределились следующим образом: хип-хоп назвали 19 человек, контемпорари – 16, брейк – 8, твист – 5, вог и шафл – по два человека. Больше половины опрошенных современные танцы не интересуют, и этот показатель свидетельствует в пользу народных танцев, особенно адыгских. Напомним, что в штате Государственных танцевальных коллективов Адыгеи «Нальмэс» и «Исламей» значится почти половина девушек русской национальности, следовательно, эстетика адыгских танцев весьма привлекательна для них, что во многом «перекрывает» интерес к другого рода кинесики. Адыгские девушки, обучающиеся на хореографическом отделении Института искусств АГУ еще несколько лет назад отказывались посещать уроки по современному танцу, особенно при разучивании партерных комбинаций. Педагоги в этом случае шли им навстречу, принимая зачеты в виде рефератов и устных ответов, не «насилуя» их природу практической работой, нежеланием «ломать свое тело». Нам было бы интересно узнать отношение к современным танцам в других регионах страны, но это уже другая проблема.

В то же время нельзя не замечать постепенное увеличение интереса к современным танцевальным направлениям в Адыгее за последние 10-20 лет. На личном примере могу показать, что к современным танцам можно прийти через понравившуюся музыку и видеоклипы. В моей практике свою роль сыграли пиар-акции, в рамках которых предлагалось приобрести абонемент на месяц занятий в студии за один рубль. Так ненавязчиво сложилась симпатия к этого рода деятельности, появилось желание участвовать в концертных программах, выступать на различных сценах не только в Майкопе, но в Анапе и Москве, завоевывать награды. Важно и то, что в коллективе современного танца нет ограничений по возрасту и физическим данным. В одном танце могут участвовать и школьники, и студенты, и рабочая молодежь; субтильные участники и довольно упитанные. Для каждого находится свое место, свои сольные фрагменты.

В современном Майкопе на коммерческой основе работают три студии, где изучают уличные танцы, и одна бесплатная студия при Адыгейском государственном университете под названием «UNIRISE» Мы можем констатировать востребованность молодежи в современных танцах, и хотя основной контингент в таких группах – это преимущественно русские девушки, в них есть немногочисленные представители и других национальностей (адыги, армяне и др.). К большому сожалению, опрос показал, что юноши мало симпатизируют любым видам танцев.

Выводы. Если в целом современные танцы занимают скромное место на карте танцевальной деятельности молодежи, то очевидно, что с каждым годом число желающих заниматься именно уличными танцами неуклонно растет. А

поскольку в Институте искусств наряду с классикой, адыгскими танцами преподают и современные танцы – конечно, не все виды – постольку и растет число будущих преподавателей этого направления. Следовательно, спрос и предложение будут находиться в гармонической созависимости.

В республике Адыгея, считают респонденты, не хватает хорошо оборудованных репетиционных площадок, нет устоявшихся методик. Тем не менее, у современных танцев в Адыгее есть будущее. Оно просматривается уже сегодня – в большей степени через интернет и отдельные группы в социальных сетях. Однако это будущее можно приближать и волевыми решениями. Позитивную роль сыграли бы кластерные или факультетские танцевальные батлы, фестивали. При институте искусств существует Арт-академия и созданная в ней студия «Арабеск». Таких студий могло бы быть несколько, в том числе и специальная студия уличных танцев. С расширением количества предложений расширялось бы и число потребителей.

В любом случае позитивная роль танца в молодежной культуре является неоспоримой. В картине мира современной молодежи танец – это не столько объект наблюдения, сколько коммуникативный акт, в который вовлечены сверстники и единомышленники. Поэтому задача общества – создавать условия для всех видов танцев, давать свободу выбора, ненасильственно «подталкивать» к творческой деятельности через создание комфортных танцевальных площадок, организацию батлов, конкурсов, фестивалей, через организацию научных и методических круглых столов, семинаров, конференций и форумов. Картина мира конструируется и конституируется. Танцевальные практики в этом процессе для молодежи выполняют важную социализирующую и этномаркирующую функцию, одновременно являясь историческим и регионально-социальным продуктом.

Наше исследование продолжается, сейчас мы поделились промежуточными результатами, которые, тем не менее, довольно четко выявляют характеристики танцевальных предпочтений современной молодежи региона.



Выступление ансамбля «UNIRISE» на сцене Адыгейского государственного университета

Примечания:

1. Работа выполнена в рамках внутреннего гранта Адыгейского государственного университета «Танцевальные практики в картине мира современной молодежи Адыгеи и Краснодарского края».
2. Эриксон Э. Г. Детство и общество [Текст]: пер. с англ. – СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. – 592 с.
3. Выготский Л. С. В 92. Психология развития ребенка. – М: Изд-во. Смысл, Изд-во Эксмо, 2004. – 512с.

АНАЛИЗ ДНК КЛЮЧЕВЫХ КАЗАХСТАНСКИХ FASHION-БРЕНДОВ

*Рауанова С.С., магистрант 1 курса «Сценография по видам»
Казахский национальный университет искусств им.
К. Байсейитовой*

*Научный руководитель к.филос.н., профессор КазНУИ им. К.
Байсейитовой Мухтарова Г.С.*

*Научный консультант к.т.н., ассоциированный профессор КазНУИ
им. К. Байсейитовой Солтанбаева Г.Ш.*

Индустрия моды в Казахстане является сравнительно молодой – ее активное формирование началось около двух десятилетий назад. Несмотря на это, рынок развивается динамично: растет количество производств и малых швейных предприятий. Усиливающаяся конкуренция требует от дизайнеров не только расширения ассортимента и визуальной привлекательности коллекции, но и прежде всего повышения качества изделий, технологичности производства.

В отличие от казахстанского рынка зарубежные бренды, существующие десятилетиями, формируют свою деятельность вокруг четко выстроенной философии, миссии и ценностного позиционирования – того, что в профессиональной среде принято называть ДНК бренда.

Под ДНК бренда принято считать совокупность устойчивых смысловых и визуальных характеристик, формирующих его идентичность. ДНК бренда включает в себя философию и ценности, образ потребителя, эстетический язык, отношение к телу и форме, также принципы производства и коммуникации.

В модной индустрии ДНК проявляется через форму, выбор материалов, конструктивные решения и общее восприятие дизайна. Именно целостность этих элементов позволяет бренду сохранять узнаваемость, устойчивость и преемственность.

Для большинства отечественных марок этот уровень осмысления до сих пор остается вторичным, что напрямую связано с молодостью индустрии. Формирование ДНК – сложный, длительный и финансово затратный процесс, требующий стратегического мышления, а не только дизайнерских навыков.

Производственный сектор в Казахстане сталкивается с рядом объективных трудностей: дефицитом собственного текстильного сырья и фурнитуры, нехваткой квалифицированных кадров. Профессия портных и мастеров ручного труда остается недооцененной, уровень мотивации снижается, что напрямую отражается на сохранении высокотехнологичных ремесленных компетенции в модной индустрии. Создание бренда в этих условиях требует от основателя высокой степени терпения, устойчивости и готовности к длительному пути с постоянными производственными вызовами.

Прежде чем выходить на рынок, как бренд, принципиально важно осознать собственную идентичность: что именно бренд транслирует, какую ценность несет, в чем его уникальность и польза для потребителя? На практике к этому вопросу нередко приходят уже после запуска коммерческих процессов или не приходят вовсе. Особенно уязвимыми оказываются бренды, создаваемые исключительно с коммерческой мотивацией, без глубокой смысловой основы. Такие проекты чаще всего не обладают долгосрочной устойчивостью.

В то же время существуют бренды, не имеющие формально зафиксированной философии, но интуитивно чувствующие свое предназначение, нередко демонстрирующие более устойчивое развитие.

Сегодня как для новых, так и для уже существующих брендов становится особенно важным формализовать свое ДНК документально. Это позволяет сохранить идентичность даже при смене команды, при уходе основателя, также при проведении ребрендинга, не утрачивая смысловую основу.

Современный потребитель обладает доступом к мировому рынку в любом ценовом сегменте. В условиях глобальной конкуренции привлекательность бренда всё чаще определяется не только визуальной составляющей, но и философией, культурным смыслом, социальной позицией. Именно ценностное наполнение формирует долгосрочную лояльность аудитории.

Формирование казахстанской модной индустрии во многом опиралось на этническое направление. Первооткрывателями в этой сфере стали Балнур Асанова, Куралай Нуркадилова, Ая Бапани и Аида Кауменова, чья активная профессиональная карьера началась в начале 2000-х годов. Выбор этнического вектора оказался стратегически верным, поскольку именно через национальный костюм, переосмысленный в современном ключе, Казахстан получает возможность визуальной репрезентации на мировой арене.

Национальный культурный код может передаваться не только через прямое использование орнамента и декора, но и через форму, фактуру материалов, цветовую палитру, композицию силуэта. Такой подход позволяет создавать более носибельные, функциональные и адаптированные к повседневной жизни изделия. В свою очередь, буквальное использование орнаментики чаще остается в рамках сценического, праздничного или коллекционного сегмента.

Глубокое изучение культурной идентичности страны открывает возможности для создания универсального продукта, который способен быть понятным как локальному, так и международному потребителю. Именно эта логика прослеживается в деятельности ряда устойчивых казахстанских брендов.

Творческий подход **Балнур Асановой** характеризуется сдержанностью, вниманием к форме и конструктивной логике изделия. В ее работах национальный код проявляется опосредованно – через пропорции, тактильность материалов, культуру силуэта и отношение к телу женщины. ДНК формируется не через ярко выраженную декоративность, а через качество исполнения и носибельность, что делает ее подход близким к интеллектуальной моде и эстетике повседневности.

Куралай Нуркадилова выстраивает идентичность в формате дома моды, ориентированного на торжественную, вечернюю и статусную одежду. В ее коллекциях этнический код проявляется более явно – через декоративные элементы, орнаментальность и театральность образа. ДНК бренда формируется вокруг идеи праздничной женственности и визуальной выразительности, что соответствовало запросам раннего казахстанского потребителя элитного сегмента.

Практика этих дизайнеров заложила основы профессионального отношения к форме, качеству и культурному содержанию одежды, создав почву для дальнейшего развития брендов, работающих уже в более осознанном и структурированном рыночном контексте.

Бренд **Aida KaumeNOVA** формирует свою идентичность на стыке высокой моды, женственности и переосмысленного национального образа. В центре философии - статусная, зрелая женщина, для которой одежда является частью ее социального и культурного образа. Эстетика бренда строится на сложной работе с силуэтом, декоративными элементами, вышивкой, фактурными тканями и принтами. Национальные мотивы вплетены в форму опосредованно, через линии, ритмы и пропорции. ДНК бренда можно определить, как синтез традиции и современной интерпретации женственности в сегменте *pret-a-porter de luxe* и *couture*.

Aya Varani – яркий пример авторского арт-бренда, где философия первична по отношению к коммерции. В основе ДНК лежат архетипы кочевой культуры, сакральные образы степи, тенгрианская символика. Работа с войлоком, шерстью, ручными техниками декорирования формирует уникальную пластическую выразительность формы.

Одежда **Aya Varani** выступает как художественный объект, а не только как предмет потребления. Масштабные силуэты, многослойность, выразительная фактура создают визуально мощный образ. Бренд демонстрирует пример дизайна, как формы культурного высказывания.

Философия **Quraq Korpe** основана на образе традиционного лоскутного покрывала, как символа памяти, семьи, преемственности и женской энергии.

Принцип лоскутности трансформируется в композиционных решениях формы, сочетаниях фактур и цветовых решений.

Бренд существует на стыке одежды, текстиля и предметов интерьера, расширяя границы моды, как части культурного пространства. Его ДНК связано с идеей бережного отношения к наследию и ручному труду.

Kaidarova Ethnic формирует образ современной городской женщины, осознанно выстраивающей связь с традицией. Национальные мотивы поддаются в минималистичной, функциональной форме.

В основе философии бренда – концепция «тихой идентичности», когда этнический код считывается не буквально, а через общее ощущение образа, качество ткани, строгость формы, сдержанную цветовую палитру.

ADILI ориентирован на массового потребителя и формирует свою идентичность вокруг идеи доступного национального продукта. Бренд активно использует авторские принты, адаптируя орнамент под формат повседневной одежды.

Особое место занимает работа с натуральными тканями и экологический вектор. **ADILI** транслирует национальную идентичность, как часть повседневной городской культуры.

На основе проведенного анализа деятельности казахстанских брендов можно отметить, что женщины в возрасте, остро сталкиваются с проблемами посадки готовой одежды, качества тканей и комфорта. В связи с тем, что стандартизированная размерная сетка не учитывала индивидуальные особенности фигуры, изменения пропорции тела и возрастные трансформации.

В условиях высокого ценового порога на индивидуальный пошив, значительная часть женщин оказывается лишенной возможности приобретать качественные изделия отечественных брендов. При этом, зачастую готовые изделия мировых брендов оказываются более доступными в цене, чем индивидуальный пошив у локального дизайнера, что создает парадоксальную ситуацию снижения доступности национального продукта. В этой ситуации клиент фактически оказывается перед выбором между брендом, как символом статуса и гарантии качества – и индивидуальностью изделия, созданного по личным параметрам и отражающего его уникальность.

Всё большую роль в формировании ДНК казахстанских брендов начинает играть философия *slow fashion*: ручной труд, локальное производство, натуральные материалы и экологическая ответственность. Эти принципы созвучны традиционному укладу казахской культуры и усиливают связь современного бренда с историческим наследием. Через одежду казахстанские бренды не только продают коммерческий продукт, но и формируют визуальный образ страны, ее культурную память и современную идентичность.

Анализ деятельности брендов Балнур Асановой, Kuralai Nurkadilova, Aya Barani, Aida KaumeNOVA, Quraq Korpe, Kaidarova Ethnic и ADILI показывает, что ДНК казахстанских fashion-брендов формируется на

пересечении философии, эстетики, культурного кода и социально-экономических условий. Несмотря на общую опору на национальное наследие, каждый бренд выстраивает собственную стратегию взаимодействия с традицией - от арт-моды до массового продукта.

Практика демонстрирует, что бренды, осознанно работающие со своей идентичностью, обладают большей устойчивостью, формируют лояльную аудиторию и сохраняют свой ДНК вне зависимости от изменчивости сезонных трендов.

В современных условиях модной индустрии философия бренда, ориентированная на социо-культурную позицию и этические ориентиры становится ключевым конкурентным преимуществом в продвижении конечного продукта.

Подводя итоги анализа ДНК казахстанских брендов одежды следует отметить их конкурентноспособность, так как ядро их ДНК включает национальный культурный код и приверженность к актуальным тенденциям устойчивой моды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аакер Д. А. Создание сильных брендов. – М.: Издательский дом Гребенникова, 2003. – 437 с.
2. Валькова В. Б. ДНК бренда как философская категория в контексте устойчивой моды [Электронный ресурс] // Открытый текст: электронное периодическое издание. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/fashion/brand-dna>
3. Капферер Ж.-Н. Бренд навсегда: создание, продвижение, поддержка ценности бренда / пер. с англ. В. Виноградовой. – М.; СПб.: Вершина, 2007. – 448 с.
4. Капферер Ж.Н. Новый стратегический бренд-менеджмент: создание и управление брендами класса люкс. 5-е изд. – М.: Группа ИДТ, 2013. – 576 с.
5. Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и её судьба в современном обществе. – М.: Новое литературное образование, 2018. – 336 с.

ҚАЗАҚ МЕРГЕН ЖАУЫНГЕРЛЕРІНІҢ ҚАРУ-ЖАРАҒЫ ПІШІНДЕРІНІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ

*Минбаева Г. О. «Сценография» мамандығының 1 курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – филос. ғ. к., Күләш Байсейітова атындағы
ҚазҰӨУ профессоры Мухтарова Г. С.*

Қазіргі заманға дейін сақталып келген материалдық мәдениетіміздің бір бөлігі – жауынгерлердің қару-жарағы. Тарихи шолуға негізделген мақалада мергендердің қару-жарағына анықтама беріліп, иконографиялық сипаттамаларға негізделген цифрлық түрде реконструкцияланған үлгілер

ұсынылады. Ескі шығарылымдардағы дерек көздерге сүйенсек, мергендер костюмдері мен экипировкасы мәтіндік сипаттама және сызықтық нобайлармен шектелген. Сондықтан, мақалада мергендердің қару-жарағының (садақ оғы бар қалқандар) сипаттамалары мен сызбалары негізінде жасанды интеллект мүмкіндігін пайдалана отырып орындалған көне нұсқалар жаңғыртылған түрінде ұсынылып отыр.

«Қару» – ерлердің майданда пайдаланатын соғыс құралы аталса, «жарақ» – майдан шебінде қорғаныс үшін киілетін жабдықтарды меңзейді. Ғалым-этнограф Қалиолла Ахметжан өзінің еңбегінде аталмыш терминдердің айырмашылығы мен классификация жайлы сөз қозғайды. Оның ішінде, мерген батырлардың жарағы қатысты тың деректер ұсынылған. Нақтырақ айтқанда, «қазақ жауынгерінің соғыс құралдары, негізгі атқаратын қызметіне қарай, екі категорияға бөлінеді. Біріншісі – шабуыл құралдары, олардың қазақ тіліндегі жалпы атауы – қару, екіншісі – қорғаныс құралдары, олардың жалпы атауы – жарақ. Бұл екі атау қосылып, «қару-жарақ» қос сөзі жауынгердің соғысқа киетін және бойына асылатын соғыс құралдарының бүкіл кешенін белгілейтін күрделі жалпы атау болады» [1, 72 б.]. Қоғамдық бірлестіктерде еңбек бөлінісінің пайда болуымен байланысты қару түрлері аңшылық пен жауынгерлік санаттар ретінде ажыратыла бастады. Осыған сәйкес, кәсіби әскери адамды «батыр» деп атаған. Ал бұл сөздің түркі тіліндегі «ер» деген мағыналас синоним сөзі де жиі қолданылған. Сондықтан да, көшпелі халықтарға ортақ батырлар жырының кейіпкерлері мысалы, Ер-Тарғын, Ер-Көкше есімдерінің алдына «ер» деген тіркес кеңінен қолданылады. «ер» деген тіркес кездескен жағдайда, бұл жауынгерлікті меңзейтін ұғым. Мысалы «ер қаруы» соғыс құралдарына қатысты айтылатын тұрақты тіркес болып саналады.

Осы уақытқа дейін сақталып келген, қару-жарақ ішінде ерекше болып саналатын жабдықтардың бірі – қаптамалар мен қорамсақтар. Оның ішінде, көшпенді жауынгер үшін басты атрибуттардың біріне айналған – белге байланып, әр түрлі қарулар ілінетін жауынгерлік белдік болған. Жауынгерлік белдік байырғы көшпелі халықтарда қорғаныс жарағы ретінде де қолданылды. Б.з. дейінгі V-III ғасырларда скифтерде мұндай жауынгерлік белдіктер ұзынша келген металл тіліктерін (темір немесе қола пластиналарды) жалпақ қайысбауларға көбелеп бекітіп тұрып жасалды (Сурет 1).

Қолданылған әдебиетке сүйенсек, қару-жарақтардың басым бөлігі жауынгердің белдігінде орналасқан, сондықтанда белдік қалың және тығыз материалдан дайындалған. Қазақстан территориясында табылған археологиялық материалдардағы сақтардың жауынгерлік белдіктері жалпақ қайыс таспаға өткізіліп, терілген металл құрсаулардан жасалған [1, 29 б.]. Пайдалану ретіне қарай, белдіктің салмағы мен қалыңдығы өзгеріп отырған.



Сурет 1. Сақ, ғұн, түркі мерген жауынгерлері
(автор Ахметжан Қ.С. «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» 29, 32, 48 бб.)

Түркі заманынан бастап (V-VIII ғ.ғ.) жақ пен оқ қаптары мүлде жаңа форма қабылдайды. Жақтың өзінің арнаулы қабы мен оқтың қабы жеке жасалып, олар белге екі бөлек тағылатын болды. Негізгі себептердің бірі ретінде Түрік қағанатының құрылуы маңында Қазақстан аумағында мекен еткен мемлекеттердің ықпалы зор. Орта ғасырлық көшпелілердің қылшандарының негізгі төрт түрі болған. Қылшан көбіне цилиндр формалы болып, бір немесе екі-үш қабат қайың қабағынан – тоздан жасалды [1, 49 б.].

			
Сурет 2. Аузы жабық футляр түріндегі қылшан (XI-XII ғ.ғ.);	Сурет 3. Аузы ашық қысқа пішінде қылшан	Сурет 4. Аузы бір жағы ашық жасалынған қалта түріндегі қылшан (XIII-XIV ғ.ғ.)	Сурет 5. Үстіңгі жағы кеңейтіліп жасалған футляр түріндегі қылшан (XIII-XIV ғ.ғ.).

Орта ғасырда қолданылған қорамсақтардың тарихи сипаттамасына ұқсас түп нұсқасына және иконографиялық мәліметтеге сәйкес жасанды интеллектті арқылы орындалған реконструкциялар Орта ғасырда қолданылған қылшан түрлері суреттерінде ұсынылып отыр (Сурет 2, 3, 4, 5).

Белдікке ілу үшін қылшанның ауыз тұсында темірден немесе сүйектен жасалған ілгек орнатылды да, оған темір құрсаулар мен темір доғабастары бар қайысбаулары тағылды. Қылшанның ұзындығы 60-72 см., ал түбінің диаметрі 12-15 см. болды. Кейде тоз қылшандар сыртынан терімен қапталып, қызыл немесе қара түске боялды. VIII-IX ғасырларда түркі қылшандарының ауыз жағы «ашық қалталы» болып жасалына бастады. Көшпелі обаларынан табылған археологиялық материалдар қылшанның бұл формалары мен жасалу

әдісі орта ғасырларда көшпелі түркі-моңғол халықтарының бәріне ортақ болғанын көрсетеді [1, 49 б.]. Қорамсақтың атқаратын қызметіне қарай, пішіні мен көлемі өзгеріп отырған. Жоғарыда көрсетілген үлгілерге негізделсек, бастапқы үлгілері ұзын келген, кейін ұзындығы қысқарып және ауыз бөлігі кеңейтілген.

Ал қазақ тілінде жиі қолданылатын «садақ» сөзінің түпкі мағынасы уақыт келе өзгерген. Бастапқы кезде толық жабдықтаманы атаса, қазіргі таңда тек ататын сигма формалы қару-жарақ атауын атайды. Түркі тілдерінде «садақ» («саадақ», «сайдақ») сөздері де бірнеше қаруға қатысты қолданылған. Қазіргі кезде «садақ» атауы тек жақтың атауы ретінде қарастырылады, ал түпкі мағынасында «садақ» сөзі жақтың қабының аты. Қаруды салатын қабы ретінде «садақ» сөзі ескі шағатай тілінде «қылыш садағы» деген сөз тіркесінде қылыштың қабы деген мағынада кездеседі. Жақ пен оқтар салынып, садақ бауға тағылған садақ пен қорамсақ жиынтығының жалпы атауы да «садақ» болған. Қазақтың батырлар жырында кездесетін «беліне садақ ілді», «садақ байланды» деген сөз тіркестері осыны мағыналайды. Кейін садақ атауы белге ілген жақтың – қарудың өз атауының орнына эвремистік жанама атау ретінде қолдана бастады (Сурет 6).



Сурет 6. Қазақ садағы мен бедерлеген қорамсақтың бейнесі
(автор Ахметжан Қ.С. «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» [1, 94 б.])

Бұрынғы кезде «садақ» сөзі қылыштың, жақтың қабы мағынасында қолданылса, кейін от қаруы пайда болған кезде, түркі тува, қырғыз тілдерінде кісе белдікке тағылған оқтың қабы – оқшантайлар да «садақ» деп аталды. Сөздің этимологиясына үңілетін болсақ, алтай тілінде садақ сөзімен түбірлес «саадат», «саада» сөздері [1, 80 б.].

Жақтың кірісі жібек жіптен, малдың шегінен немесе тарамыстан өріліп жасалған. Фазлаллах ибн Рузбихан: «Қазақтар кірісті қойдың шегінен жасайды», – деп жазады. Кіріс жақтың бір басына мықтап бекітіліп, екінші басына жақты кейде босатып, қоюға оңай болу үшін ұшы тұзақ түрінде жасалып ілінген. Кірістің оқтың табаны тіреліп қойылатын тұсы жібек жіппен оралған. Қазақтар жақты өздері де жасаған, басқа халықтардан да (Қытайдан, Бұқарадан) сатып алып отырған. Орта ғасырларда Бұқарада жасалған жақтар бүкіл Шығыста өте жоғары бағаланды. Қазақтар бұл жақтарды «бұхаржа», «бұқаржай» деп атады. Жақсы жақтың құны бұрынғы кездерде қаншалықты қымбат тұрғанын батырлар жырларында кездесетін «адырнасын атқа алған»,

«алты атқа алған адырна», «он атқа алған бұхаржа» сөз тіркестерінен байқауға болады [1, 97 б.].

Ертеде атақты жауынгерлер өз оқтарын алтын, күміспен, өз таңбаларымен де белгілеген. Қазақ ауыз әдебиетінде де хандардың, атақты батырлардың алтын, күміс оқтары туралы жиі айтылады. Яғни, оқтың сабындағы түсті белгілер оқтың иесінің әлеуметтік статусын көрсететін белгі де болды. Жақты және оқты арнаулы қабына алып жүрді. Оқтың жеке қабы – «қылшан» немесе «қорамсақ» деп аталды, ауыз әдебиетінде кейде «қорамса», «қорам» деген нұсқалары да қолданылды. Батырлар жырларында қорамсақтың «толай» (түркіше «толуй») атауы да кездеседі. Қазақ қорамсақтары жасалған материалына сәйкес топқа, қызметіне сәйкес түрге, формасына байланысты [1, 98 б.].

Қызметі әр түрлі жебелі оқтарды бөлек-бөлек салу үшін қорамсақтың кейбір үлгісінде екі қалта жасалды. Ол үшін негізгі қабының сыртына қосымша қалта салынып немесе қорамсақтың орта тұсында қиық жасалып, кейбір жебелер сол жерден сыртынан салынған. Батыс Қазақстандағы құлпытастың бірінде қорамсақтың ерекше бір түрі бейнеленген. Оның ұзын келген, үшбұрыш формалы, жартылай ашық жасалған ұзын ауызы бар және оқтар оған жебелері жоғары қаратылып салынған. Қылшанның формасы, белге таныту әдісі, оқтың салыну тәсілі орта ғасырларда түркі-моңғол көшпелілері қолданған, қайың қабығы – тоздан жасалған қалталы қылшандарға ұқсас. Бұл қорамсақ түрі ортағасырлық тоз қылшандардан кейінгі тері қорамсаққа ауыспалы көне форма болу керек. Иконографиялық мәліметтер өткен ғасырларда қазақтарда жақпен оқтың ортақ қабы да болғанын растайды.

Ал тарихи әдебиеттерде қарастырылған сақтар горитінің анықтамалық сипаттамасына сәйкес келетін жаңартылған интерпретациясын дайындауда жасанды интеллекттің көмегіне сүйендік. Әдебиеттерге талдау жасау барысында, зерттелген басылымдардың ескі екендігін ескеріп, цифрлық технологиялар көмегімен жан-жақты саралау үшін ЖИ құралдары қолданылды (Сурет 7). Себебі, цифрлық технологиялар анықтама мен сипаттамалар тақырыбын терең зерттеуге мүмкіндік берді. Салыстырмалы түрде иконографиялық талдау жасауда нақты тарихи үлгілерге сәйкестігі жақын, ұқсас үлгілерді ұсыну негізгі рөл атқарды.



Сурет 7. Иконографиялық мәліметтерге негізделген қорамсақ (горит) бейнесі

Тек қызметімен ғана емес, өзінің формасымен де бұл жабдық байырғы көшпелілер – сақ, скифтердің жақ пен оқты бірге салатын гориттеріне ұқсас, оның ауыз тұсы иілген жақ сыйып тұру үшін кеңейтіліп жасалды, кейбіреуінің горит сияқты үстіңгі жағында матадан қабы болған. Оларға оқтар жебесі төмен немесе жоғары қаратыла салынған [1, 100 б.].

Белгілі туған ер едім,

Беліне садақ салынған,

Біртіндеп жауды қашырған. (Махамбет Өтемісұлы [3, 205 б.])

Осы уақытқа дейін мұражайларда кездестіретін қазақ садақтары (қаптары) көп жағдайда терімен өңделген үлгілері болып табылады. Көші-қонда тасуға ыңғайлы, жақ пішінін қайталай отыра жеке тапсырыспен дайындалған қолөнер туындысы пайда болады. Кірістің тартылатын тығыздығына қарай, формасы өзгеріп отырған. Қару иесінің қолданыстағы қызметіне сәйкес, түр-пішімі ерекшеленеді.

Қорыта келе, мергендер қару-жарағына байланысты талданған мәліметтерден олардың тек соғыс қаруы емес, қазақтардың тұрмыс-тіршілігінде маңызды орын алатынына көз жеткізе аламыз. Әр қарудың атауына берілетін мән-мағынасы мен қазіргі таңдағы қолданысы, оның сұранысы жоғары екеніне дәлел бола алады. Иконографиялық мәліметтердің негізінде цифрлық нұсқалардың тақырыпты толыққанды зерттелуіне көмегінің маңызы зор. Заманауи қару-жарақтың көне заманнан келе жатқан тарихында садақ ату құралдарының пішіндері, материалдары, әшекейлерінің эволюциясын байқауға болады.

ӘДЕБИЕТ

1. Ахметжан Қ. Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы. – Алматы. – «Алматыкітап» ЖШС, 2022. – 216 б.
2. Әлімбаев Н. (ғылыми редактор және жоба жетекшісі). Қазақтың этнографиялық категориялар ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі: энциклопедия. – Алматы: DPS, 2011. – 738 б.
3. Бес ғасыр жырлайды: XVI ғасырдан XX ғасырдың бас кезіне дейінгі қазақ ақын-жазушылардың шығармалары. – Алматы. «Жазушы», 1984. – 256 б.

ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТИВНОСТИ ОБУЧЕНИЯ В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ТУРЦИИ

*Казанцева Д., магистрантка 2-го года обучения,
Института искусств Адыгейского государственного университета
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Института искусств Адыгейского государственного университета
Соколова А.Н.*

Введение. История художественного образования в Турции начинается с Османской империи, где искусство развивалось в контексте исламского наследия, а обучение велось в частных мастерских. С XIX века, под влиянием западной культуры, появились художественные академии, включая Академию изящных искусств в Стамбуле, что стало важным шагом для подготовки художников. После основания Турецкой Республики в 1923 году акцент на западные методы и открытие новых факультетов привели к увеличению учебных заведений и разнообразию направлений. Во второй половине XX века наблюдается интеграция мировых художественных традиций, а современный этап характеризуется активным использованием новых технологий.

Основная дискуссия. Турция демонстрирует высокий уровень образования, занимая 45 место в мировом рейтинге с индексом 40.7, что подтверждается ростом числа университетов и иностранных студентов. В области художественного образования выделяются престижные учреждения, такие как Стамбульский университет изящных искусств и Университет Бахчешехир. Они сочетают традиционные методы с современными технологиями, предлагая программы по живописи, скульптуре и современному искусству. Частные художественные школы, такие как «Академия Эмине», также способствуют развитию творческого потенциала через углубленные курсы.

Оценка учебных программ художественного образования в Турции показывает, что многие вузы стремятся соответствовать мировым стандартам. Программа по живописи Университета изящных искусств имени Мимара Синана предлагает комплексное обучение, включая теоретические и практические аспекты. Студенты изучают рисунок, живопись, цветоведение и историю искусства, развивают проекты и проходят стажировки в галереях, что формирует их навыки и критическое мышление. Выпускники участвуют в международных выставках, таких как Венецианская биеннале. Многие из студентов получают стипендии для обучения за границей и участвуют в совместных проектах с дизайнерами и архитекторами. Студенческие художественные клубы организуют выставки и мастер-классы, а также публикуют научные работы, дополняя практическое обучение стажировками в культурных институтах.

Кафедрой живописи в Университете изящных искусств имени Мимара Синана заведует профессор Сайме Озлем Юнер, активно занимающаяся научной деятельностью. В 2013 году она выпустила книгу «Основы живописи» и имеет более десяти опубликованных статей. Педагогический состав кафедры включает 3 профессора и 6 докторов наук, таких как Махмут Бозкурт, Мустафа Оркун Муфтуоглу и Озлем Озкан. Университет оснащен современными мастерскими и инструментами, создавая условия для реализации творческих идей студентов. Здесь есть специализированные классы, лекционные залы и библиотеки с обширной литературой по искусству. Университет организует выставки и мероприятия, позволяя студентам представлять свои работы и получать отзывы экспертов. Также имеются

студии цифрового искусства и графического. Инфраструктура университета способствует всестороннему развитию студентов и формирует атмосферу креативности.

Система художественного образования в Турции имеет как сильные, так и слабые стороны. Всего в Турции насчитывается более пятидесяти университетов, где студенты могут получить специальность живописца или учителя рисования. Престижным учебным заведением считается Университет Мимара Синана, предлагающий разнообразные программы и участие в международных проектах. Турция обладает уникальными культурными памятниками, доставшимися стране и от Византийской, и от Османской империи. Тем не менее, многие студенты имеют возможность стажироваться в Италии, Греции и Франции. Практически во всех университетах с 3-го курса и до конца обучения студенты овладевают тайнами беспредметной живописи. Абстрактное искусство высоко ценится в обществе. Картины этого направления украшают интерьеры общественных учреждений, отели и частные дома. Художественные продукты выпускников-художников активно востребованы многочисленными туристами со всего мира, круглогодично посещающие Турцию. Высокая конкуренция среди художников отразилась и на внутренних музейных законах. Так, многие музеи имеют право купить одну-единственную картину у знаменитого художника. Остальные полотна этого автора выставляются в свободную продажу. В каждом крупном торговом центре Стамбула и Анкары имеются общественные галереи, где художники выставляют на продажу свои картины.

Слабая сторона художественного образования в Турции – недостаточное финансирование государственных учебных заведений, что ограничивает практические занятия и доступ к специализированным материалам и оборудованию. Это также приводит к недостаточной интеграции новых медиа и цифровых технологий в учебные программы, что ставит выпускников в невыгодное положение на рынке труда, особенно в сферах графического дизайна и анимации.

Выводы. Влияние культуры и традиций на художественное образование в Турции выражается в глубоком уважении к богатому наследию страны, которое находит отражение в учебных программах и методах преподавания. Традиционные искусства, такие как каллиграфия, миниатюра и художественная керамика, продолжают занимать важное место в образовательных учреждениях, позволяя студентам не только овладеть мастерством, но и глубже понять культурные корни своего народа. Одновременно с этим современное художественное образование активно интегрирует новейшие тенденции и технологии, что способствует созданию уникального синтеза традиционного и современного подходов. В результате студенты становятся не только хранителями культурного наследия, но и его активными интерпретаторами, что позволяет им откликаться на социальные и политические вызовы современности.

Будущее художественного образования Турции выглядит многообещающе благодаря интересу к современным искусствам, и важно продолжать внедрение инновационных методов, учитывая потребности рынка и развивая партнерства с культурными учреждениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Resim Bölümü. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi [сайт]. – 2021. URL: <https://msgsu.edu.tr/akademik/guzel-sanatlar-fakultesi/bolumler/resim/akademik-kadro/> (дата обращения 19.10.2024).
2. Амирова Н.В., Валиева Р.З., Багаутдинов Н.А., Бакирова А.Л. Метод реалистического построения изображения в современной системе художественного образования Турции / Н.В. Амирова, Р.З. Валиева, Н.А. Багаутдинов, А.Л. Бакирова // Образование и культура. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. – 2020. – С. 12-17.
3. Образовательная система в Турции [сайт]. – 2024. URL: <https://ltglobaledu.com/obrazovatel'naya-sistema-v-turczii/> (дата обращения 19.10.2024).
4. Рейтинг эффективности национальных систем образования / Гуманитарный портал: Исследования [сайт]. – 2023. URL: <https://gtmarket.ru/ratings/global-index-of-cognitive-skills-and-educational-attainment> (дата обращения 17.10.2024).
5. Система образования в Турции [сайт]. – 2022. URL: http://diplomabroad.ru/turkey/istema_obrazovaniya_v_turcii/ (дата обращения 18.10.2024).

ОТОБРАЖЕНИЕ КАЗАХСКОГО ТЕКСТИЛЯ В РАБОТАХ КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1990-2000 ГГ.

*Дауренбек Ж.Б., магистрантка 1 курса специальности «Живопись»
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсейітовой
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
им. К. Байсейітовой Шамова Р.Р.*

В 1990-е годы казахстанское искусство переживало сложный и переломный период. Распад Советского Союза, обретение независимости и глубокий идеологический кризис заставили художников заново осмыслить свою культурную идентичность и искать новые художественные формы. В этих условиях казахский текстиль – ковры, сырмаки, текеметы, алаша – перестал восприниматься только как бытовой предмет или декоративный элемент. Он начал выступать как самостоятельный художественный образ, наполненный символическим и культурным смыслом. В 1960–80-е годы текстиль чаще всего использовались как фоновый элемент в натюрмортах и портретах, например, в работах Гульфайрус Галымбаевой, Сакена Абуова, Сабура Бабада. В советский период он существовал в рамках формулы «национальное по форме»: он украшал картину, но практически не

влият на её смысловое содержание. К началу 1990-х годов его роль заметно изменилась: текстиль перестал быть лишь декоративным элементом и всё чаще становился основой композиции и пространством самой картины. Эти же изменения уже намечались в работах художников 1980-х годов, которые испытывали влияние европейского художественного языка.

Все эти изменения происходили в новых культурных условиях. Искусство Казахстана на рубеже XX–XXI веков отличалось разнообразием художественных направлений и поиском новых выразительных средств. Исчезли прежние идеологические ограничения, и художники получили больше свободы для творческого самовыражения. В произведениях всё чаще появлялись философские размышления, символика и метафорические образы. При этом продолжало развиваться и направление, связанное с осмыслением мировоззрения и образов кочевой культуры, которое приобретало новые художественные формы.

Особый интерес в контексте этих процессов представляет творчество Кабдыл-Галыма Каржасова – одного из ярких представителей павлодарской школы живописи. В его картине «Наследие» (1994) орнамент становится основой художественной концепции и выражает идею возвращения к истокам (Рисунок 1). В «Наследии» Каржасов проявляет себя не как реалист, а как художник-символист. Он сознательно отказывается от иллюзии глубины пространства и линейной перспективы. Композиция построена по принципу фронтальности: зритель словно смотрит прямо на стену юрты, без пространственных переходов. Такой приём отсылает к традициям народного искусства, где предметы показываются максимально ясно и обращены «лицом» к зрителю.

Большое значение имеет и живописная техника художника. Плотный красочный слой передаёт ощущение материальности предметов: шероховатость войлока, плотность шерсти, тёплую поверхность дерева. Колористическое решение картины намеренно сдержанное. Преобладают терракотовые, охристые, тёмно-красные, коричневые и фиолетово-синие оттенки, т.е. цвета земли, юрты, ночного неба и традиционного быта. Они лишены яркой декоративности и создают ощущение глубины и внутреннего звучания, напоминающего низкие, протяжные звуки кобыза.

Важную роль в композиции играет войлочный орнаментальный фон, напоминающий текемет или шырдак. Орнаментальные мотивы, такие как ромбы, симметричные завитки, вариации орнамента «кошқар мүйіз», образуют ритмическую структуру, охватывающую всю плоскость картины. Текстиль здесь выполняет не декоративную функцию фона, а становится своеобразной основой композиции, на которой строится смысл произведения. Ритм орнамента перекликается с формами музыкальных инструментов, изображённых в картине, создавая эффект звуковой синестезии.

Схожие художественные поиски, но в иной интонации, воплощены в картине Бахтияра Табиева «Корпеше» (1994) (Рисунок 2). Если Каржасов

создаёт монументальный символический образ наследия, то Табиев обращается к более камерному и повседневному измерению текстильной культуры. Живописная манера Табиева строится вокруг идеи материальности поверхности. Его письмо отличается плотными, пастозными мазками, которые создают ощущение физической осязаемости предметов. Верхняя часть композиции, архитектура дома, написана густыми, неровными мазками, фактура которых напоминает лепку из глины или самана. Такой приём сближает живопись с ремеслом и подчёркивает связь жилища с землёй и ручным трудом. Художник намеренно избегает академической точности: формы упрощены, контуры условны, а перспектива почти отсутствует. Этот примитивизированный язык помогает сосредоточить внимание на взаимодействии тяжёлой, неподвижной среды и живого, подвижного текстиля.

Колористическое решение картины построено на земляных оттенках. В изображении стен и окружающего пространства преобладают охра, бежевые и коричневые тона. Это цвета степи и казахского аула, которые создают спокойный фон для ярких цветовых акцентов нижней части композиции. Картина условно делится на два уровня: верхний – архитектурный, более статичный и замкнутый, и нижний – динамичный и ритмически насыщенный. Дом здесь не изображён как конкретное здание, он скорее выступает как обобщённый образ жилища, пространство, внутри которого протекает человеческая жизнь. Намеренно уплощённое пространство усиливает декоративность композиции и приближает её к ковровой плоскости.

Текстиль в «Корпеше» становится главным элементом композиции. Развешанные на солнце лоскутные одеяла – құрақ көрпе – занимают нижнюю часть холста и визуально служат основой всей сцены. Их орнаментальная структура воспринимается почти как самостоятельная абстрактная композиция: именно здесь сосредоточены основные цветовые и ритмические акценты картины. Красные, синие, розовые и тёмно-зелёные фрагменты создают ощущение движения и жизни. Важно, что на одеялах почти отсутствуют традиционные орнаменты. Такая простота освобождает композицию от излишней декоративности и позволяет сосредоточиться на самой материи повседневной жизни. Перед зрителем возникает эстетика живого несовершенства: текстиль показан не как декоративный объект, а как часть обычной жизни дома.

Если архитектура символизирует устойчивость и молчаливую основу пространства, то текстиль воплощает человеческое присутствие. Через изображение одеял художник говорит о тепле, гостеприимстве и продолжении традиции. Текстиль словно оживляет тяжёлую материю стен и вступает с ней в своеобразный диалог. Показательно, что именно корпеше, созданное руками человека, становится композиционной опорой всей сцены. Тем самым художник подчёркивает мысль о том, что быт, ремесло и традиция формируют живую основу дома. Небольшое тёмное окно добавляет композиции внутреннего напряжения: оно намекает на скрытую жизнь внутри дома и

усиливает ощущение человеческого присутствия, того, кто не изображён напрямую, но угадывается в каждой детали.

Иной художественный язык, но столь же глубокое осмысление текстиля проявляется в работе Уке Ажиева «Казахская мадонна» (2000), созданной на рубеже тысячелетий и отражающей новый этап развития казахской живописи (Рисунок 3). К концу 1990-х годов усиливается синтез художественных направлений, опирающихся на традиционное наследие, а национальные мотивы переходят от декоративности к более выразительным и символическим обобщениям. В этом контексте образ матери с младенцем становится ключевым, утверждая неизменность базовых человеческих ценностей вне зависимости от исторических перемен.

Само название картины отсылает к христианской иконографической традиции Мадонны с младенцем. Однако художник переосмысляет этот архетип в контексте казахской культурной среды, создавая образ светской национальной святости материнства. Композиция фронтальна, симметрична и устойчива, что придаёт ей почти иконописный характер. Женщина сидит в центре композиции, держа ребёнка на коленях. Её фигура построена монументально: взгляд матери спокоен и сосредоточен, лишён бытовой случайности. Перед зрителем возникает не портрет конкретной женщины, а обобщённый образ матери. Ребёнок в жёлтой рубашке расположен строго по оси композиции и становится её световым центром. Его взгляд направлен прямо на зрителя, связывая пространство картины с реальностью.

При внимательном рассмотрении заметна особая лёгкая фактура живописной поверхности. Ажиев переносит приёмы акварели в масляную живопись: мазки мягкие и дробные, благодаря чему поверхность полотна словно мерцает. Форма не ограничена жёсткими контурами, а постепенно возникает из плавных переходов цвета. Колорит картины основан на тёплой солнечной гамме. Охристые, терракотовые и золотисто-жёлтые оттенки создают атмосферу уюта и защищённости. Красная юбка матери воспринимается как символ жизненной силы и продолжения рода, однако она написана мягко и спокойно, без резкой экспрессии. Сине-зелёный жилет и голубоватый платок добавляют холодные оттенки, уравнивая общую цветовую гамму и создавая ощущение гармонии.

Текстиль в «Казахской мадонне» присутствует сразу на нескольких уровнях и играет важную смысловую роль. На переднем плане это одежда самой матери: красная юбка, зелёный жилет и голубой платок образуют ритм цветовых плоскостей и одновременно несут культурный код. Ткань передана мягко и тепло, почти тактильно. Не менее значим фон, где за спиной женщины угадываются элементы традиционного жилища – кереге и орнаментированные ковры, создающие плотное орнаментальное поле, которое не уходит в глубину, а приближается к зрителю. Это усиливает ощущение включённости фигур в пространство традиционного дома. В целом текстиль здесь выступает символом материнского пространства, которое согревает, оберегает и формирует идентичность. Орнаментальная среда же вокруг матери и ребенка

не является простой декорацией, а выступает живой культурной средой, в которой формируется человек.

Анализ трёх произведений казахстанской живописи 1990–2000-х годов позволяет говорить о текстиле как об одном из центральных художественных феноменов эпохи. Каждый из художников выстраивает свою модель взаимодействия с текстильной традицией. Каржасов использует орнамент как визуальный манифест и носитель культурной памяти, связанной с представлениями о времени, роде и преемственности. Табиев обращается к текстилю через повседневность, его корпеше и лоскутные одеяла передают тепло, ручной труд и естественную несовершенство быта. Ажиев соединяет оба подхода, превращая текстиль в «Казахской мадонне» одновременно в интимное и сакральное пространство, связанное с архетипом материнства.

Несмотря на различия, их объединяет общее понимание текстиля как структуры, а не декорации. Художники не воспроизводят народное искусство, а переосмысливают его, перенося принципы орнамента, ковровой плоскости и фактуры в живописный язык. Это явление не было случайным. Обращение к текстилю в условиях распада прежних идеологических ориентиров стало способом найти устойчивую точку опоры в культурном прошлом. Традиционные образы ковра, юрты и орнамента становятся способом восстановить связь с прошлым и утвердить национальную идентичность через художественный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ниязов А. К. О роли декоративности в раскрытии художественного образа в живописи Казахстана конца 50 – начала 70-х годов / Тезисы международной научно-теоретической конференции «Восток как Восток». – Шымкент, 2000. – С. 37–38.
2. Ниязов А. К. К проблеме пространства и ландшафта в живописи Казахстана // Материалы международной конференции «Мир Евразии: история, современность, перспективы». – Астана, 2006. – С. 201–204.
3. Ниязов А. К. Роль традиционного наследия в развитии живописи Казахстана XX века // Материалы международной научно-практической конференции «Казахстан в новом мире и проблемы национального образования». – Шымкент, 2008. – Т. 2. – С. 485–488.
4. Балкенов Ж. Ш. Национальный орнамент и цвет в народном наследии. – Караганда: КарПИ, 1991.
5. Востров В. В., Захарова И. В. Казахское народное жилище. – Алма-Ата: Наука, 1989.
6. Джанибеков У. Д. Казахский костюм: альбом. – Алматы: Өнер, 1996.
7. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Өнер, 1986–1987. – Т. 1–2; 1994. – Т. 3.
8. Ниязов А. К. Специфика историко-культурного наследия казахов и характер освоения европейского изобразительного искусства // Материалы

республиканской научной конференции «Сүгір Еліұлы – шертпе кұйдін шебері». – Шымкент, 2009. – С. 63–66.

9. Ниязов А. Основные тенденции живописи Казахстана в контексте социокультурных трансформаций XX – нач. XXI вв. [Электронный ресурс] // Каталог авторефератов. – 2023. – № 1 (1). – С. 1–42. – Режим доступа: <https://inlibrary.uz/index.php/autoabstract/article/view/48120>

10. Khazbulatov A. R., Boldykova Z. B. The role and importance of ornament in contemporary cultural space (on example of Kazakh painting of XX – beginning of XXI centuries) [Электронный ресурс] // Journal of Philosophy, Culture and Political Science. – 2016. – № 2 (51). – Режим доступа: <https://bulletin-philospolit.kaznu.kz/index.php/1-pol/article/view/154>

11. Искусство в начале XXI века: проблемы и тенденции: Сборник научных статей ГИИ. – М., 2013.

12. Сальникова Е. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. – М., 2013.

13. Золотарева Л. Р. История искусств Казахстана [Электронный ресурс]. – Караганда: Изд-во КарГУ им. Е. А. Букетова. – Режим доступа: <https://csmb.kz/images/csmbkz/ocyfrovannye/ZolotarevaIstoriaiskystv.pdf>



Рисунок 1. Кабдыл-Галым Каржасов
«Наследие», 1994



Рисунок 2. Бахтияр Табиев
«Корпеше», 1994



Рисунок 3. Уке Ажиев
«Казахская мадонна», 2000 г.

МАЗМҰНЫ-СОДЕРЖАНИЕ

	3
І БӨЛІМ. ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІ. РАЗДЕЛ І. КАЗАХСКОЕ ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>«АҚБАЙ» КҮЙІНІҢ ШЫҒУ ТАРИХЫНА ЗАМАНАУИ КӨЗҚАРАС</i> Сатаева А.Н.	
<i>ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАН МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ДӘСТҮРЛІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ</i> Майданов К.Қ.	8
<i>МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ЖАЯУ МУСЫ</i> Багаева А.А.	13
<i>ИСЛАМБЕК ЫСҚАҚОВ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ «БАЙЖҰМА» КҮЙІНІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ</i> Сейдәлі Б.А.	19
<i>XX ҒАСЫРДАҒЫ ӘСЕТТАНУДЫҢ ҒЫЛЫМИ МӘСЕЛЕРІ</i> Ибрагимова Н.Е.	23
<i>ВЕНГР ЭТНОМУЗЫКАТАНУШЫСЫ ЯНОШ СИПОС ЕҢБЕГІНДЕГІ МАҢҒЫСТАУ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫ: ДЕРЕККӨЗДІ ЗЕРТТЕУ ЖӘНЕ КЛАССИФИКАЦИЯЛАУ</i> Сандешова А.Е.	26
<i>ҚАЗАҚ ӘНШІЛІГІНДЕГІ АСПАПТЫҚ СҮЙЕМЕЛДІҢ ЗЕРТТЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ: ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ БАҒЫТТАРЫ</i> Секербаева Т.А.	34
<i>АЙТЖАН ТОҚТАҒАННЫҢ ДОМБЫРА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ</i> Бармаков Н.Б.	39
<i>НҰРҒИСА ТІЛЕНДИЕВТІҢ “ПАРЫЗ” ШЫҒАРМАСЫ – БАС- ШЕРТЕРГЕ АРНАЛҒАН БІРЕГЕЙ ТУЫНДЫ.</i> Бағдат А.С.	43
<i>ӘСЕТ НАЙМАНБАЕВ ӘНДЕРІ XX ҒАСЫРДЫҢ СОҢЫ МЕН XXI ҒАСЫРДАҒЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТА</i> Ибрагимова Н.Е.	49

II БӨЛІМ. АКАДЕМИЯЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР	54
РАЗДЕЛ II. АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	
<i>МУЗЫКА И СЛОВО КАК АВТОНОМНЫЕ МЕДИАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ НА ПРИМЕРЕ «WORDS AND MUSIC» М. ФЕЛЬДМАНА</i> Есенбаева М.А.	
<i>ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА КАРЛА РЕЙНЕКЕ В ТРАКТОВКЕ ДЖЕЙМСА ГОЛУЭЯ И ЭММАНУЭЛЯ ПАЮ</i> Кудайбергенова М.Б.	58
<i>ФАНТАЗИЯ «КҮЙ-ДАСТАН» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО АРМАНА ЖАЙЫМА</i> Тұраров Ә.Н.	64
<i>ХОРОВОЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ</i> <i>(к постановке вопроса)</i> Тұрғынбек О.М.	69
<i>ХОРОВАЯ СЮИТА М.МАҢҒЫТАЕВА «ҚАРАТАУ ӘУЕНДЕРІ»:</i> <i>ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И</i> <i>ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ</i> Қуанышбаева А.Қ.	77
<i>П.И. ЧАЙКОВСКИЙДІҢ СИМФОНИЯЛАРЫНДАҒЫ ГОБОЙ:</i> <i>ТЕМБРЛІК, ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ ФУНКЦИЯЛАРЫ ЖӘНЕ</i> <i>АНАЛИТИКАЛЫҚ БАҚЫЛАУЛАР</i> Дәуірбай А. Е.	81
<i>БАҚЫТЖАН БАЙҚАДАМОВТЫҢ А КАПЕЛЛА ХОРЫНА</i> <i>АРНАЛҒАН ТӨРТ ПОЭМАСЫ: МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК</i> <i>ҚҰРЫЛЫМЫ МЕН ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТАЛДАУ</i> Алдекенова А.К.	86
<i>МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС О. ХРОМОВОЙ</i> <i>«КОКЕТКА» И «АНОМАЛИИ ДУШИ»</i> Жапарова Д.К.	91
<i>«КАНЦОНЕТТА» И «ЮМОРЕСКА» ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО</i> <i>Г.ЖУБАНОВОЙ: ИНТОНАЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ</i> <i>АСПЕКТ</i> Колдыбаев Д.А.	99
<i>ВЕЛИКИЙ МОГОЛ» ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА</i> <i>А.БЕСТЫБАЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ</i> <i>ПАРТИИ ТУБЫ</i> Әбілқасымов А.Р.	105
<i>ҚАЗІРГІ ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ</i>	111

(Рим опер театрының мысалында)

Хайрулла А.

**ІІІ БӨЛІМ. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ, КИНО ЖӘНЕ ТЕАТРДЫҢ
ДАМУЫНЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ. 117**

**РАЗДЕЛ ІІІ. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА, КИНО И ТЕАТРА**

ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТЕРІ БҰЙЫМДАРЫНЫҢ МАҢЫЗЫ

Коптилеу Ж.Т.

*ТАРИХИ СӘУЛЕТ ЕСКЕРТКІШТЕРІНІҢ РУХАНИ-
ЭСТЕТИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ӨРКЕНИЕТТІК МӘНІ* 122

Бешен Ж.

*ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ: РЭИ
КАВАКУБО, ЙОДЖИ ЯМАМОТО, ИССЕЙ МИЯКЕ* 126

Тлекешева Б. Т.

*ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЖАС ДИЗАЙНЕРЛЕР ФЕНОМЕНІ:
ЖАҢА ТОЛҚЫННЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУ БАҒЫТТАРЫ* 131

Талғат Н. Ж.

УЛИЧНЫЕ ТАНЦЫ В ПРАКТИКЕ МОЛОДЕЖИ АДЫГЕИ 139

Манвелян С.

*АНАЛИЗ ДНК КЛЮЧЕВЫХ КАЗАХСТАНСКИХ FASHION-
БРЕНДОВ* 143

Рауанова С.С.

*ҚАЗАҚ МЕРГЕН ЖАУЫНГЕРЛЕРІНІҢ ҚАРУ-ЖАРАҒЫ
ПІШІНДЕРІНІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ* 147

Минбаева Г. О.

*ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТИВНОСТИ ОБУЧЕНИЯ
В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ТУРЦИИ* 152

Казанцева Д.

*ОТОБРАЖЕНИЕ КАЗАХСКОГО ТЕКСТИЛЯ В РАБОТАХ
КАЗАХСТАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1990-2000 ГГ.* 155

Дауренбек Ж.Б.

УДК 78:378

ББК 85.31

М 12

Пікір жазған / Рецензент

Д.Ж.Жумабекова – өнертану докторы / доктор искусствоведения,
профессор

Магистрлік оқулары – 2026: ғылыми мақалалар жинағы /
Магистерские чтения – 2026: сборник научных статей.
Халықаралық магистрлік оқулар материалдары / Материалы
международных магистерских чтений / Құрастырушылар /
Составители. Д.М. Мосиенко, Г.Ж. Кузбакова, А.Қ. Байбек. –
Астана: К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
/ Казахский национальный университет искусств им. К.
Байсейітовой, 2026 ж./ 164 бет. / 164 стр.

ISBN 978-601- 224-527-1